

KRYSTYNA PIETRYCH

Prze-pisywanie romantyzmu? O jednej z poetyckich dykcji Aleksandra Wata

W późnej twórczości Aleksandra Wata poemat *Wiersze śródziemnomorskie* (1962) zajmuje miejsce osobne¹. Usytuowany pomiędzy tomem *Wiersze* z roku 1957 a *Ciemnym świecidłem*, wydanym już po śmierci poety w roku 1967 – znajduje się w centrum jego twórczości. Względy chronologiczne są tu istotne, ale nie decydujące. *Wiersze śródziemnomorskie* to jedyny większy utwór, ukończony i pomyślany jako spójna całość, który powstał w dojrzałym okresie twórczości autora *namopaniaków*. Fakt ten najczęściej umyka uwadze badaczy, przesłonięty innymi dokonaniem Wata.

Książka, z którą Wat najczęściej jest identyfikowany, i która powszechnie uchodzi za jego *opus magnum*, to – jak wiadomo – *Mój wiek*. Przypomnijmy, że składają się na nią rozmowy, które Czesław Miłosz rozpoczął z Watem w Berkeley, ze względu na zły stan zdrowia autora *Wierszy śródziemnomorskich*, uniemożliwiający jakąkolwiek samodzielną aktywność intelektualną. Potem, już po śmierci Wata, rozmowy te spisała Ola Watowa, a następnie przygotowała do druku Lidia Ciołkoszowa. Dla samego Wata efekt tych magnetofonowych seansów był niesatysfakcjonujący – chciał wszystko przemyśleć raz jeszcze, dopisać rzeczy nowe, pogłębić to, co już zostało powiedziane, zaproponować inne, wnikliwsze analizy i rozpoznania. Nie zdołał tego projektu zrealizować, jak się zdaje nie tyle z powodu postępującej choroby, ile z tkwiącej niejako immanentnie w tym projekcie nierealizowalności. Wat planował – wedle diagnozy sprzed lat Konstantego Jeleńskiego – dzieło, rzecz można, totalne, w którym pomieścić miała się i refleksja dotycząca własnej biografii uwikłanej w XX-wieczną historię, i rozpoznanie „treści sekret-

¹ Pisałam o tym poemacie przed laty. Wtedy jednak interesowały mnie zupełnie inne kwestie niż te, którymi zajmuję się w tym miejscu – zob. K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999.

nej” dziejów, nie tylko w ich współczesnej, totalitarnej odmianie, ale także w wersji powszechnej i uniwersalnej. Jak pisał Jeleński: „[...] zadowolić Wata mógłby tylko «taniec kosmiczny», dzieło pt. «Wszystko o wszystkim»”². Ten utopijny zamysł – twierdził Miłosz, podążający tropem Jeleńskiego – co rusz będzie przez Wata na nowo podejmowany³. Nawet jeśli nie do końca można ufać tym mityzującym sądom dotyczącym planowanego dzieła absolutnego, co czynią Małgorzata Baranowska i Piotr Pietrych⁴, to bezsporny pozostaje fakt, że większość powstałych po wojnie tekstów Wata (zwłaszcza tekstów prozatorskich) ma charakter jedynie hipotetyczny i niedokończony. Oba diariusze (i mówiony, *Mój wiek*, i pisany, *Dziennik bez samogłosek*) – o czym się często zapomina – to książki ułożone przez inne osoby: żonę, edytorów, wydawców. Podobnie tom szkiców sowietologicznych *Świat na baku i pod kluczem*. Wat napisał liczne fragmenty, które złożyły się na te książki, ale nie ułożył z nich spójnych całości i nie przeznaczył niewydanych za życia tekstów do publikacji.

Zatem w dziele, które pozostawił, Wat jest przede wszystkim poetą – trzy powojenne tomy wierszy sam ułożył i przygotował do druku, choć pracy nad ostatnim już nie zdołał ukończyć. Tomy te posiadają więc jego *imprimatur*, czyli osobistą akceptację. Wobec braku projektowanej summy to one stają się swoistym „hauptwerkem”, jeśli posłużyć się jednym ze słów często używanych przez samego autora. Śródziemnomorski poemat zajmuje pośród nich miejsce szczególne – będąc realizacją całościową, przekształca się w szczególnie przydatny, w którym załamują się najważniejsze cechy dojrzałej poezji Wata. Zarówno problematyka, jak i istotne cechy poetyki znalazły w poemacie wyraz bodaj najpełniejszy. Istotne jest również to, że dopiero po jego publikacji Wat określił siebie przede wszystkim jako poetę⁵, co poświadcza korespondencja oraz wyznanie zapisane w zredagowanym przez samego autora fragmencie *Mojego wieku*:

[...] byłość życie moje, o życie moje, nieustającym szukaniem snu ogromnego, w którym w harmonii przedustawnej byli bliźni i zwie-

² K. Jeleński, *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*, „Wiadomości” 1968, nr 45, s. 2.

³ C. Miłosz, *Przedmowa*, w: A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1998, t. 1, s. 12.

⁴ Zob.: M. Baranowska, *Aleksander Wat: choroba wieku*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, Warszawa 1994, s. 65; P. Pietrych, *Aleksander Wat w Polsce powojennej (1946–1953). Teksty i konteksty*, Kielce 2011, s. 19–23.

⁵ Zob. P. Pietrych, op.cit., s. 329.

rzęta, i rośliny, i chimery, gwiazdy i minerały, a którego zapomniało się, bo zapomnieć go się musi, i szuka się rozpaczliwie, i tylko sporadycznie odnajduje jego tragiczne obłomki w czyimś ciepłe, w szczególnej sytuacji, w spojrzeniu, we wspomnieniu też zapewne, w męce szczególnej, w chwili, w skórze – przecież kochałem ją pasjami, w głosach. I stąd zamiast harmonii rozdarcie, i urywki. Może to i tylko to jest byciem poetą?⁶

Przytaczam te słowa, bo dobitnie wyrażają one przekonania Wata dotyczące istoty poezji, która zdaje się mieć, wedle niego, romantyczną proveniencję. Mamy tutaj bowiem i marzenie o jednoczącej wszystko pierwotnej harmonii, i poszukiwanie jakiegoś stanu odległego od racjonalnej percepcji, „snu ogromnego”, który miałby do realizacji tego marzenia prowadzić, i dojmujące poczucie wydziedziczenia, wygnania ze stanu przedustawnej jedności, i świadomość uczestniczenia teraz, „po przebudzeniu”, w bycie pokawałkowanym, pogruchotanym, i pojmowanie poezji jako całościowego, dynamicznego, teleologicznie zorientowanego projektu egzystencjalnego (poszukiwanie czegoś), a nie jedynie jako domeny kreacji artystycznej. Nawet rejestry stylistyczne tej wypowiedzi zdają się wyraźnie pobrzmiwać romantyczną nutą. Czytane w kontekście tego z ducha XIX-wiecznego wyznania *Wiersze śródziemnomorskie* odsłaniają także zaskakujące romantyczne powinowactwa, inspiracje i nawiązania, ale jednocześnie przynoszą ich zasadniczą weryfikację, rewizję, a nawet negację.

Śródziemnomorski poemat to tekst ciemny, hermetyczny, niepoddający się łatwym interpretacjom i jednoznacznym odczytaniom. Takiego zdania byli jego pierwsi czytelnicy⁷, tak też sądzą

⁶ A. Wat, *Mój wiek...*, t. 2, s. 80. Warto również przytoczyć fragment poprzedzający to wyznanie: „[Lektura – K.P.] porządkowała mnie intelektualnie i duchowo i umacniała. Była rzeczywistość jak dotyk ziemi dla Anteusza. Zapewne dlatego, że ja z książek – wszelkich książek – filtrowałem nade wszystko zawartą w nich poezję [...] i w więzieniu dopiero zdałem sobie sprawę z banalnego faktu, o którym często wątpiłem: że jestem poetą. Nie dlatego, że pisałem wiersze [...], streszczając w nich swój stan ducha. Nie dlatego, że byłem od dziecka rozmiłowany w poezji i wiersze doskonale ceniłem wysoko – jedno i drugie to rzeczy choć istotne, ale wtórne, pochodne. I nie dlatego, jakobym chciał uczynić z życia swego dzieło sztuki, poemat – wręcz przeciwnie, zawsze nie cierpiełem dandyzmu Oskara Wilde’a. [...] ale gdy poddałem swe życie rachunkowi sumienia [...] ujawniło się wszystko, co było przedtem skryte. I wtedy właśnie uprzytomniłem sobie dokładnie, że **zawsze przeżywałem en poète** [podkr. – K.P.]” (A. Wat, *Mój wiek...*, t. 2, s. 79–80).

⁷ Tę opinię poświadczają choćby listy Józefa Czapskiego, Stanisława Vincenza, Kazimierza Wierzyńskiego czy Józef Wittlin (zob. A. Wat, *Korespondencja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 2005, t. 1, s. 64–65, 419, 453–454, 470), a także recenzje, które ukazały się po publikacji poematu (zob. np. Z. Łapiński, *Sny nasze powszechnie*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 11).

współcześni badacze⁸. Istotnie, oszłamiająca energia następujących po sobie obrazów, motywów, tematów, intertekstualnych odwołań, erudycyjnych nawiązań, wielości zastosowanych w tym tekście figur, konwencji, dyskursów sprawia, że niełatwo wyłania się spośród nich jakiś sens nadrzędny, jednoczący te początkowo jakby osobne elementy. Ogniwem spajającym jest bez wątpienia konstrukcja podmiotu i wyrazisty zarys fabularny.

Kolejne części poematu układają się w sekwencje, które ukazują losy bohatera, poety-wędrowca – *alter ego* samego Wata – i prezentują jego podróż, będącą w istocie drogą (samo)poznania. A droga ta prowadzi – w jakże romantycznym duchu – do określenia miejsca człowieka w Naturze, Historii, wobec Absolutu, Boga, nieprzeniknionej Tajemnicy Istnienia. Już pierwsza lektura poematu ujawnia zaskakujące powinowactwa pomiędzy wierszami niegdysiejszego awangardysty a tradycją romantyczną. Powinowactwa, bez wątpienia, z wyboru. Warto przyrzeć się im dokładniej.

W części pierwszej poematu, w cyklu *Pieśni wędrowca*, scenarią rozgrywającej się wędrówki bohatera jest prowansalski pejzaż okolic Cabris – tam właśnie Wat przebywał, gdy pisał poemat, i ten realny krajobraz został opisany z pieczołowitą wiernością⁹. Ale to zaledwie pierwsza, najbardziej powierzchowna, realna topografia podróży Watowskiego bohatera. Już tytuł, *Pieśni wędrowca*, stanowi czytelne nawiązanie do romantycznych realizacji motywu podróży. Także pieśń jako gatunek, podobnie jak topos wędrówki, zyskuje w romantyzmie wyjątkowe znaczenie. Poczynając od *Pieśni Osjana*, słynnej mistyfikacji Jamesa Macphersona, szeroką falą rozlewa się po całej Europie zainteresowanie autentyczną twórczością ludową. Pieśń staje się wówczas niezmiernie popularną formą nie tylko w literaturze, lecz także w muzyce. Niemiecka *Lied* zajmuje tu miejsce uprzywilejowane – ludowe inspiracje osiągnęły artystyczne wyżyny w realizacjach Roberta Schumanna, Felixa Mendelssohna, Gustava Mahlera, zwłaszcza zaś Franza Petera Schuberta. Waśnie inspiracja *Podróżą zimową*, jednym z najbardziej poruszających w światowej liryce muzycznej dokumentów cierpienia, jest wyraźnie widoczna w pierwszym cyklu śródziemnomorskiego poematu. Motto do całego cyklu zaczerpnął Wat także z romantyzmu – jako inskrypcji użył słów ze zbioru ludowych przypowieści, tym samym jednoznacznie wskazał najważniejszą kulturową genezę swej inspira-

⁸ Zob. choćby T. Venclova, *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Gośliński, Kraków 1997, s. 403–414.

⁹ Co poświadczają zarówno przypisy Wata do *Wierszy śródziemnomorskich*, jak i jego korespondencja.

cji¹⁰. Wat, wybierając na motto fragment o autentycznie ludowym rodowodzie, nawiązuje do romantycznych praktyk czerpania z ludowych przekazów, a zarazem wskazuje źródła swej poetyckiej postawy, której specyfiki nie należy szukać w czysto estetycznych wzorcach, lecz w tym, co autentycznie i z życiem związane. Paradoksalnie jednak ów ścisły spłot twórczości i egzystencji Wat wydobywa poprzez zintensyfikowaną intertekstualność; filtr literacki ma tu bowiem służyć bardziej zakwestionowaniu sztuczności niż jej eksponowaniu. Do tych rozpoznań jeszcze powrócę.

Motto do *Pieśni* brzmi niczym enigmatyczna, pełna tajemnych znaczeń formuła mistyczna: „Ich steh das Licht. Ich steh das Licht. Ich Stech das herz das ich liebe“ („Przebijam światło. Przebijam światło. Przebijam serce, które kocham”). Przebijanie (przekłuwanie) światła to w istocie gest zrywania (uchylania) zasłony skrywającej tajemnicę, zasłony, za którą w ciemności ukryta jest prawda. To początek drogi bohatera, której pierwszym etapem jest odrzucenie światła będącego doświadczeniem zmysłowym (świadectwem wzroku), drogi, która następnie wiedzie w ciemność – by poprzez ciemność dotrzeć do jasności innej niż ta doświadczana sensualnie, do poznania prawdziwej istoty. Motto do *Pieśni wędrowca* – zarówno poprzez swą romantyczno-ludową proveniencję, jak i mistyczne inspiracje – jest zapowiedzią procesu poznawania siebie i świata. *Gnothi seauton*, grecka reguła, wedle której człowiek to jednocześnie podmiot i przedmiot poznania, została przejęta i twórczo rozwinięta przez romantyków w ich koncepcji mikrokosmosu i makroantroposa. Z każdego procesu samopoznania czyni ona równocześnie akt poznania świata i absolutu. Takie poznanie nie odbywa się na drodze myślenia spekulatywno-dyskursywnego, lecz poprzez wewnętrzne doświadczenie i podobne jest do mistycznego objawienia¹¹. Tak najczęściej jest w utworach romantycznych. Czy podobnie będzie w poemacie Wata?

Bohater poematu wyrusza w podróż, aby odkryć istotę własnej tożsamości i fundament bytu. Poznanie stanowi dla niego najważniejszy cel życia – ma więc wyraźnie gnoстыcki charakter. Wielu badaczy mówi wręcz o naturalnych niejako związkach czy pokrewieństwach romantyzmu i gnozy jako podobnych formacji

¹⁰ Franz Xaver von Schönwerth, *Aus der Oberpfalz: Sitten und sagen* – dzieło to ukazało się w Niemczech w latach 1857–1859 i było zbiorem ludowych przypowieści, przysłów, podań z Oberpfalzu. Schönwerth był inicjatorem gromadzenia sztuki ludowej pochodzącej z jego rodzinnych stron i kontynuatorem wielkiej pracy swych poprzedników: Clemensa Bretana, Ludwiga Achina von Arnima czy Johana Gottfrieda Herdera.

¹¹ Zob. M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 44–48.

kulturowych czy przyjętych porządków myślenia¹². Droga poety-wędrowca nie doprowadzi go jednak ani, jak chcieli gnostycy, do zbawienia, ani, jak chcieli romantycy, do „odtworzenia utraconej jedności”¹³. Kolejne etapy podróży wiodą bohatera Wata najpierw w „świat kamienny”, wysoko w góry, w jeden z najbardziej romantycznych pejzaży. To właśnie tam udawali się bohaterowie George’a Gordona Byrona czy Juliusza Słowackiego, by dotknąć innej, boskiej rzeczywistości. Doświadczenie poety-wędrowca będzie jednak negatywne: „serce kamienia” pozostanie dla niego zamknięte na wszystkie pieczęcie. I wtedy zjedzie na dół, by odkryć prawa rządzące światem Natury i światem Historii. Natury, skazującej każde istnienie na „gnój, grzybicę, próchno, konanie” (*Pieśń IV*), i Historii, będącej domeną absurdu i trywialności (*Pieśń VI*). Jednak odkryje także istotę ludzkiego sposobu istnienia pośród tych osaczających i złowrogich potęg: „Dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde” (*Pieśń IV*). Te słowa Friedricha Hölderlina, przytoczone przez Wata, określają specyfikę ludzkiej egzystencji, którą konstytuują twórczy gest, układający wielość elementów świata w jeden – choć złożony z różnorodnych, nierzadko sprzecznych z sobą fragmentów – mimo to jednak spójny obraz. Świadome i twórcze działanie poetyckie pozwala odkrywać w byciu, i jednocześnie nadawać mu, całościowy charakter. Scalony obraz świata jest w równej mierze rezultatem poznania i kreacji. Ten twórczy gest wyznacza obszar ludzkiej wolności i godności.

Podróż, jaką bohater Wata odbywa, ma inicjacyjny charakter. W jej trakcie poeta poznaje i zarazem stwarza – zdobyta wiedza jest w tym samym stopniu wynikiem objawienia i własnej (poetyckiej) aktywności. Ta droga przypominać może etapy wtajemniczenia bohatera powieści Novalisa: Henryk von Ofterdingen staje się poetą poprzez serię kolejnych wtajemniczeń. W poemacie Wata jest podobnie, ale nie tak samo. XX-wieczny wędrowiec nie może po prostu pójść tym samym szlakiem, co jego XIX-wieczny poprzednik. XX-wieczny poeta nie może kopiować romantycznej dykcji. Może ją przepisać. Ten pełen dystansu stosunek do tradycji nieustannie będzie dawał o sobie znać.

Pierwszym sygnałem tego, że mamy do czynienia z mową „cudzą” i dykcją zapośredniczoną, a więc z iluzją romantycznego stylu, jest wielość i odmienność używanych przez Wata rejestrów języka – od wzniosłego i patetycznego do ironicznego i kolokwialnego. Czasem jeden z nich organizuje całe cząstki

¹² Zob. *ibidem*, s. 42.

¹³ *Ibidem*, s. 167.

tekstu (na przykład konsekwentnie wysoki styl *Pieśni II*, groteskowo-ironiczny *Pieśni VI i VII*), czasem zmiany następują błyskawicznie w obrębie jednego fragmentu (najczęściej dzieje się tak w drugiej części poematu, w *Snach sponad Morza Śródziemnego*, ale także w *Pieśniach V* czy *VIII*). Płaszczyzna języka staje się także swoistym laboratorium służącym do prowadzenia z ducha awangardowych eksperymentów. Raz jest to nader wyrazista instrumentacja głoskowa (na przykład „W jego kleszczach szczelnie chwycona trzeszczy kość, stary mebel” – *Pieśń VIII*), innym razem logoreicznosc i symultanicznosc wypowiedzi oddawana konstrukcją nawiasową (na przykład w *Pieśniach II* czy *IV*) bądź przekraczanie granic tradycyjnej semantyki wypowiedzi i osuwanie się mowy w bełkot (na przykład „Marzysz, stary grzybie, marzykujesz, marzykulujesz” – *Pieśń VIII*). Kod romantyczny zaburzany i kwestionowany jest właściwie nieustannie poprzez stałą obecność stylizacji na inne języki – biblijne, staropolskie, barokowe. Rzeczą znamioną jest fakt, że inni czytelnicy właśnie te nawiązania uznali za pierwszoplanowe, nie dostrzegli zaś inspiracji romantycznych¹⁴. Jednak uważna lektura poematu wskazuje jednoznacznie na uprzywilejowane miejsce romantyzmu jako tradycji dla Wata w tym utworze najważniejszej i nadrzędnej.

To rozpoznanie dotyczy nie tylko szeroko pojętego rejestru stylistycznego, ale także kilku najistotniejszych w *Wierszach śródziemnomorskich* kwestii problemowych. Po pierwsze, następuje tu swoista destrukcja romantycznego toposu podróży, który – o czym już pisałam – Wat wykorzystuje, aby pokazać nieprzekraczalne dla XX-wiecznej kondycji trwałe uwikłanie podmiotowości w egzystencję, bez możliwości osiągnięcia esencjalnie pojętego „serca kamienia”. Po drugie, negacji podlega także romantyczne widzenie natury jako bytu pierwotnego, tajemnego, sprzyjającego mistycznym wtajemniczeniom. Natura staje się domeną „próchnienia, gnicia, rozkładu”, każdy element świata organicznego jest tym procesom poddany – nawet kamień skazany jest na niszczenie, bo podlega erozji. Naturalistyczny język, jakiego Wat w tych fragmentach poematu używa (na przykład „Śniedz na ścierwie kamiennym. Złuszczenie, parszywienie skrofulicznego jej dziecięcia” – *Pieśń IV*), wydobywa nie tylko intensywnosc takiego sposobu doświadczania świata, lecz także szczególny rys podmiotowości silnie uwikłanej w cielesność i odczuwającej wstręt wobec wszystkiego, co naznaczone piętnem nieuchronnego rozkładu¹⁵. Po trzecie, również doznanie wstrętu

¹⁴ Zob.: Z. Łapiński, op.cit., T. Venclova, op.cit.

¹⁵ Warto byłoby pójść tropem rozpoznać Julii Kristevej, podkreślającej podmiotowotwórczą funkcję poczucia wstrętu (zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*).

określa postawę podmiotu wobec historii, wydobywając jej absurdalność, nikczemności i trywialności (*Pieśń VI i VIII*).

Drugi cykl poematu, *Sny sponad Morza Śródziemnego*, również kwestionuje wzorzec romantycznego poznania, tym razem oparte na wierze w rewelatorską moc snu. Romantyzm nie tylko uczynił sen tematem literackim, ale także nadał mu rangę stanu wyjątkowego, w którym „duch wyzwolony z więzów ciała wchodzi w kontakt ze swoją prawdziwą ojczyzną, ze swym duchowym źródłem i wymiarem metafizycznym”¹⁶.

W konstrukcji całości *Sny* są nie tyle ciągiem dalszym *Pieśni* – ich nocną, śnioną kontynuacją – choć porządek linearny całości mogły to sugerować. Bohater Wata odbywa raczej wyprawę równoległą, symultaniczną w stosunku do dziennej wędrowki, dającą inny rodzaj wtajemniczenia. Następujące po sobie fragmenty tego cyklu układają się w szczególny rejestr strachów i przerażeń. Kreowana w nich rzeczywistość jest opresyjna w stosunku do bohatera i zawsze niesie poczucie zagrożenia, lęku, osaczenia. W Watowskich snach koszmarach buduje się ciemna atmosfera wszechogarniającej trwogi, osaczającej zewsząd bohatera: z cielesności pełnej bólu i wpisanej w nią śmierci, z planu realnych i potencjalnych historycznych wydarzeń, z transcendentnych wyżyn gniewnego i okrutnego Absolutu.

Sny zatem, podobnie jak *Pieśni*, przynoszą poznanie uniwersalnych praw rządzących człowiekiem i światem. Pierwsze motto tego cyklu przywołuje słowa Hamleta, który mówi o „złych snach” niszczących poczucie wewnętrznej swobody i wolności; drugie odwołuje się do mniej znanego fragmentu dramatycznego Słowackiego *Księcia Michała Twerskiego*, w którym mowa o „straszliwych snach”, którymi Bóg „nas ciągle karał i ciągle przerażał”. Wat ponownie więc wskazuje romantyczne źródła swej inspiracji, przypominając i wydobywając analogię między snem a poezją, wyprowadzoną z przekonania o nadprzyrodzonym źródle inspiracji poetyckiej i sensnej. Jak rzecz trafnie ujmuje Maria Cieśla-Korytowska:

Dla romantyków [...] nie był istotny fakt fizjologicznego wyłączenia świadomości, jaki ma miejsce podczas snu; liczyło się wyłączenie aktywnego myślenia, rozumowania logicznego i poznanie pozarozumowe, instynktowne, intuicyjne. Sen był więc jednym ze sposobów

Esejo wstręćie, przeł. M. Falski, Kraków 2007). „Ja” poematu także mocno określa się poprzez *abjekt*. Sam Wat w dzienniku tak pisał o sobie: „[...] należę do tych, dla których własne «ja» jest *le moi baïssable*” (A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. i przypisy K. i P. Pietrychowie, Warszawa 2001, s. 204).

¹⁶ M. Cieśla-Korytowska, op.cit., s. 78.

poznania bezpośredniego, pozostającego w najbliższym związku z innymi sposobami: intuicją, lekturą, szaleństwem¹⁷.

Jednak w *Wierszach śródziemnomorskich* rzecz tylko z pozoru wygląda podobnie jak w romantyzmie. W przeciwieństwie bowiem do wizyjnych snów romantyków, sny Wata są ostentacyjnie „zrobione”, co znaczy, że w sposób jawny przekraczają poetykę oniryczną, kwestionują wizyjność, wprowadzają sygnały dystansu, ujawniające swą konstrukcyjność i konwencjonalność. Świadczy o tym, analogicznie jak w przypadku *Pieśni*, mieszanie stylów, ironia, bufonada, groteska. Wat tworzy imitacje sennych wizji. Jego strategia w równej mierze polega na wykorzystaniu potencjału tradycji, wedle której sen pojmowany jest jako źródło poznania, co na nieustannym dystansowaniu się wobec tej tradycji. Przykłady można by mnożyć. Sięgnijmy choćby po dwa pierwsze *Sny*. W pierwszym mamy do czynienia ze swoistym zapisem seansu psychoanalitycznego i ironicznym, deziluzyjnym zanegowaniem wykładni freudowskiej („I co znaczy ten sen, doktorze? Tylko proszę bez sexu”), w drugim bohater w sposób groteskowy naśladuje los biblijnego Jonasza i jednocześnie sarkastycznie komentuje toczące się wypadki, na przykład:

Pierwsze lata młodości spędziłem
w brzuchu ryby. Ze starej rodziny
Balistes Capricus. Miałem lat niespełna
trzynaście, gdy mnie wypłula.
Piękną zaiste parabolą.
Toż to był przelot!

Dotądem nie oprzytomniał
z wstrząsu narodzin.

Watowi nie chodzi jedynie o parodię i negację, lecz – jak sądzę – także o ukształtowanie takiego sposobu ekspresji, który łączyłby ton serio i ton buffo, wskazując tym samym na nieusuwalne pęknięcie w świadomości podmiotu, rozpiętego pomiędzy wizją a jej prześmiewczym podważeniem.

Takich wewnątrztekstowych sygnałów dystansu próżno szukać w utworze zamykającym śródziemnomorski poemat. Wiersz *Poezja* wypełnia obraz kosmicznego, monumentalnego zjawiska: olśniewającej, świetlistej eksplozji, w wyniku której poezja – dotąd jakby rozproszona w międzyplanetarnych przestrzeniach –

¹⁷ Ibidem, s. 83.

przyjęła kształt kuli „ciemnej po wierzchu, a w środku ramicami wyiskrzzonej światła”. Ten mistyczny obraz współbrzmi z romantycznymi koncepcjami, wedle których poezja istnieje w sposób absolutny, gdyż „ludzka poezja jest tylko naśladowaniem poezji boskiej, która zawarta jest w całym stworzeniu; ziemia jest «poematem Boga»”¹⁸. U Wata poezja-gwiazda, umieszczona została u początku bytu, by ukrywszy się w kuli, „zachodzić w pełnię” i w końcu wypłynąć „radosną linią arielowego lotu”, i rozproszyć się w świecie. Fryderyk Schlegel pisał o boskim prawzorze, wszechobecnej poezji (*Urpoesie*); nazywał ją poezją transcendentną, łączącą to, co realne, i to, co idealne, to, co doczesne, i to, co absolutne.

Poezję symbolizuje także drzewo, co z kolei potraktować można jako odwołanie do romantycznego mistycyzmu natury, a więc do poczucia jedności z nią, a więc z całym bytem. Dla Wata takim szczególnym elementem świata natury, z którym odczuwał duchowe powinowactwo, było właśnie drzewo. W dzienniku pisał: „Nie ma większego cudu niż zielone drzewo. Drzewo u samego szczytu stworzenia. Urodzić się w następnym wcieleniu hamadriadą. Rosnąć z drzewem, żyć z drzewem i umrzeć razem z nim”¹⁹.

Poezja-gwiazda i poezja-drzewo to symboliczne wizje stanowiące próby oddania dwu ściśle z sobą połączonych aspektów poetyckiej wizji. Dołączyć trzeba do niej jeszcze trzeci element związany z rolą i zadaniem poety, który jest łącznikiem pomiędzy sferą kosmicznego bytowania poezji a ziemską rzeczywistością. Dlatego Wat przywołał zdanie Hölderlina o poetyckim sposobie zamieszkiwania ziemi (*Pieśń IV*); za Novalisem zaś mógłby powtórzyć: „Uczestniczymy w misji: doskonalenie ziemi jest naszym zadaniem”²⁰. Owo „doskonalenie” nie jest, oczywiście, w przypadku Wata dążeniem do jakiejś pełni czy doskonałości, lecz polega na nieustannym zmaganiu się z ciemnością widzianego świata. Jedyne jasnym punktem jest w nim poeta, który wdziera się w ciemność, by rozjaśnić ją sobą i tym samym jej się przeciwstawić²¹. Poezja staje się dla niego formą poznania najgłębiej wnিকającą w rzeczywistość, także w jej wymiar transcendentny.

Wiersz *Poezja*, w przeciwieństwie do *Pieśni* i *Snów*, nie zawiera jednoznacznych sygnałów podważających romantyczny kod.

¹⁸ M. Cieśla-Korytowska, op.cit., s. 160.

¹⁹ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 48.

²⁰ Novalis, *Kwiatny pył*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1975, s. 176.

²¹ Zob. M. Kozielski, *Czerń, śmierć, ciemność*, „NaGłos” 1991, nr 5.

Inaczej jest w przypadku języka, obrazowania, symboliki, które konsekwentnie odsyłają nie tylko do romantycznej estetyki, ale także do romantycznych koncepcji i idei. Nie znaczy to jednak, że Wat w końcu postanowił mówić językiem Hölderlina.

Dystans wobec, zdawać by się mogło, konsekwentnie realizowanego sposobu wypowiedzi buduje się tutaj poprzez silnie oddziałujący kontekst dwu poprzednich części kwestionujących możliwość wyrażania treści aktualnych za pomocą takiego trybu²². Jeśli zaś brać pod uwagę szerszy kontekst wypowiedzi Wata, to tym wyraźniejsza staje się jego świadomość konwencjonalności każdego stosowanego języka. W liście do Józefa Czapskiego tak reagował na jego uwagi o udziwnieniu i niejasności *Pieśni wędrowca*:

Oczywiście sprawa ciemności jest nieodłączna od wszelkiej poezji współczesnej, żywej [...]. To jest nieuchronne, bo wszystko, co dało się naprawdę powiedzieć klarownie, jasno, co dało się zobiektywizować – zostało już powiedziane, genialnie. Wszystko, co dzisiejszy poeta dziś mówi klarownie jak dawni, to – na dobrą sprawę – lepsze czy gorsze stylizacje, powtórki [...]²³.

W *Dzienniku bez samogłosek* dodawał:

Tego, właśnie tego stwierdzenia: *du déjà vu, du déjà vécu* szukam stale i szukam nie tylko w „życiu”, ale, wbrew pozorom, w moich wierszach, i w tym upatruję moją odmiennność na tle dzisiejszej poezji. Bo dzisiejsze w moich wierszach są reguły, dzisiejszy brak reguł, dzisiejsze elementy – jakże inaczej? Nie jestem kopistą, ani antykwariuszem – przecież nie nowości szukam, ale właśnie ciągłego uwierzytelnienia nowych układów rzeczy, słów, rytmów dawnych, wielokrotnie już przeżytych. *Nil novi* nie jest filozofią moją, jest moja tarczą, bo w „nowym” jest przerażający sens nieistnienia, skoro „nowe”, o ile jest nowe, powstało z niczego. [...] Głupcy, którzy w poezji ubiegają się o nowość za wszelką ceną, tak samo są niedorzeczni jak kopiści starych wzorów i pozorów rzeczy. Ich wysiłki są śmieszne i daremne: gdy raz zasiało się w artyście poczucie konwencjonalności, wszystko, wszystko bez wyjątku, co będzie, będzie mu się konwencjonalizowało w rękę [...]²⁴.

²² Utwór zamyka *Wiersze śródziemnomorskie* tylko w sensie linearnego zapisu, następowania po sobie kolejnych części. Daty powstania zarówno *Pieśni*, *Snów*, jak i *Poezji* wskazują raczej na ich simultaniczną równoczesność; być może nawet datowany na styczeń 1962 r. wiersz *Poezja* był, jeśli uwzględnić porządek chronologiczny, nie ostatnią, lecz pierwszą częścią poematu.

²³ A. Wat, *Korespondencja*, t. 1, s. 64.

²⁴ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 148.

Wat nie chce być zatem ani kopistą, ani nowatorem. Chce poprzez powtórzenie „uwierzytelnienia nowych układów rzeczy, słów, rytmów dawnych, wielokrotnie już przeżytych”. Odnawianie starego wzorca nie jest literacka igraszka, skoro chodzi o „uwierzytelnienie”. Co to właściwie znaczy? Dla Wata najwyższą stawką jego twórczości jest własna tożsamość i życie: „wiedzieć, dotknąć, odczuć, że to, co jest, już było, że to, co w tej chwili przeżywam, było już przeżyte i przeżywane, że zatem jest w mocy ludzkiej, zatem mojej mocy **to** przeżyć”²⁵. Powtarzanie dykcji romantycznej to nie popisy własną erudycją ani intertekstualna żonglerka, lecz próba (s)konstruowania własnej podmiotowości opartej na tych elementach zaczerpniętych z tradycji, które zawierają w sobie potencjał wyrażania jednocześnie dawnego (już-zapisanego) i osobistego (teraz-zapisywanego) doświadczenia.

Taka lektura śródziemnomorskiego poematu skłania do postawienia zasadniczego pytania: dlaczego Wat wykorzystuje tak konsekwentnie właśnie romantyczną dykcję i czyni z niej swoją matrycę własnego języka? Owa matryca jest co prawda ciągle kwestionowana, degradowana, negowana, ale jednak pozostaje podstawowym kodem podlegającym nieustannemu procesowi prze-pisywania.

I Wat, i romantycy doświadczali świata po Weberowsku „odczarowanego”, świata popękanych horyzontów, rozproszonych sensów, skonfliktowanych wartości. Doświadczali także własnej, niejednoznacznej, niepełnej, dynamicznej, zmiennej, często dramatycznie rozdartej podmiotowości²⁶. Poszukiwali zatem środka, który mógłby jakoś te potrząskane na zewnątrz i wewnątrz kawałki poukładać na nowo, nadać im porządek, strukturę, znaczenie. W przypadku autora śródziemnomorskiego poematu najwyższą stawkę poszukiwań stanowi odnalezienie sensu własnej egzystencji i cierpienia. Nie literatura jest tu najważniejsza, lecz życie. Zapewne dlatego Wat sięga po takie sposoby ekspresji, znane w tradycji, które po pierwsze silnie łączą żywioł kreacyjny z planem biograficznym, po drugie stawiają najbardziej fundamentalne pytania egzystencjalne, a po trzecie

²⁵ Ibidem, s. 147. W innym miejscu dziennika Wat zapisał: „Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – niestety – spoza samej poezji. Jedynym uchwytnym gwarantem jest szczerłość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić”. (A Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 267).

²⁶ Zob. A. Bielik–Robson, *Wstęp*, w: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński et al., oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001.

obejmują swoim zasięgiem możliwie najszersze *spectrum* ludzkich spraw²⁷. Gdy Wat zwraca się do romantyzmu, nie literackie zabawy mu w głowie; mówiąc językami wieszczów, nie parodiuje ich i nie ośmiesza. Wat nie jest jednak twórcą naiwnym, który sądziłby, że w wieku XX można po prostu pisać i myśleć tak, jak Słowacki czy Novalis. Jest świadom sztuczności każdej konwencji, również tej, którą wykorzystuje. Ale używa jej serio, nawet jeśli się wobec niej dystansuje. Daje wyraz przekonaniu, że mowa zapośredniczona i strategia metaliteracka przynajmniej w jakiejś mierze pozwolą mu wyrazić także jego własne „przekłète problemy”, że dzięki takiej po-romantycznej dykcji skonstruuje obraz siebie jako spójnej podmiotowości. Wat sięga więc po cudze języki, ale chce mówić o sobie, choćby nie-swoim, pożyczonym od innych głosem. W żywioł spontanicznej ekspresji już bowiem nie wierzy.

Pierwszoplanowy jest tu problem wynikający ze świadomości kryzysu języka, z którym Wat zmagał się już od swojego młodzieńczego debiutu. W *Mopsożelaznym piecyku* ośmieszył symboliczne kody i symboliczne uniwersum; posługując się ironią i groteską, parodiował je i kompromitował. Ale problem z językiem nie polegał jedynie na sprzeciwie i odrzuceniu – jak sam Wat mówił – „secesji, która po prostu weszła w swoją fazę autowysmiania, autoprzederżniania”²⁸. Młodopolska, symboliczno-emotywna metaforyka przez swoją ostentacyjną ekstremalność ujawniła mechanizm – wedle diagnozy Nycza – „zautomatyzowania i petryfikacji języka, który miał służyć zindywidualizowanej ekspresji stał się zbiorem opresyjnych klisz i zużytych szablonów”²⁹, obnażając tym samym swój zwodniczy i mistyfikujący charakter. Bezpośrednia ekspresja zatem przestaje być możliwa – od tego momentu zawsze będzie niebezpośrednia, zapośredniczona, świadoma własnej umowności i sztuczności. A to nakazuje twórcy ostrożność i dystans wobec opresywnej i wyobcowującej władzy języka. Poeta nie może więc już niczego po prostu powiedzieć „od siebie”. Mówiąc, musi mieć świadomość języka i konwencji, którymi się posługuje i które są niezbędne, bo w ogóle pozwalają mówić, co jest niebezpieczne, bo podporządkowują sobie każdy indywidualny głos artysty. Poczucie kryzysu języka i wyrażania – jeden z najważniejszych rysów moderni-

²⁷ Sam zresztą powie o sobie: „[...] w istocie jestem XIX-wieczny”, jednoznacznie wskazując własny kulturowy rodowód (A. Wat, *Rapsodie polityczne*, w: idem, *Świat na boku i pod kluczem*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1991, s. 292).

²⁸ A. Wat, *Mój wiek...*, t. 1, s. 49.

²⁹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 68.

stycznej świadomości – jest rudymenem Watowskiej dykcji. Dlatego używanie wielości języków stanie się dla niego koniecznością – pozostaje albo wielogłosowość, albo milczenie. Słowo „nie-własne”, „układ krzywych zwierciadeł języka”³⁰ to jedyna szansa na wyrażanie siebie – zawsze niebezpośrednie, niepełne i nieskończone.

Świadomość wyrażania łączy się wprost z konstrukcją podmiotowości. W twórczości Wata wygląda to tak, jak trafnie rzecz ujął Nycz, że „podmiot wyrażając się w dziele równocześnie kształtuje się i samookreśla”³¹. Nie jest zatem bytem wobec tekstu niezależnym i odrębnym, lecz przeciwnie – dopiero poprzez konstrukcję konstytuuje własną podmiotowość. Wat daleki jest zarówno od młodopolskiego kultu sztuki³², jak i od postmodernistycznych zabaw literaturą³³. Przyznając poezji wyjątkowo wysoką pozycję, nie czynił z niej jednak „substytutu transcendencji”³⁴, poezja nie stawała się dla niego bóstwem samym w sobie; nie miała także charakteru niereferencyjnej metaliterackiej gry. Była, jak starałam się pokazać, bodaj najlepszym narzędziem poznania świata i siebie, ale nie celem samym w sobie. Miała prowadzić do wtajemniczenia, które dokonywało się mocą poetyckiej kreacji. Oczywiście Wat jest solipsystycznie zapętłony – nie da się w jego tekstach oddzielić rzeczywistości od na wskroś subiektywnego sposobu jej percepcji, zawsze uwikłanej w cielesne doświadczenie i jednostkową, biograficzną perspektywę.

Jak pisze Nycz, modernistyczny podmiot

wypełnia swą naturę, podążając za wewnętrznym głosem, życiową siłą czy nieuświadomionym impulsem, który wszakże nie miał określonego kształtu ani jasnego ukierunkowania przed swym wyartykułowaniem³⁵.

Artykułując, używając do tego różnych zdeponowanych w tradycji języków, stylów, głosów – staje się. Lecz nigdy do końca i ostatecznie.

³⁰ Ibidem, s. 114.

³¹ Ibidem, s. 96.

³² Nie mogę zgodzić się z poglądem Agaty Stankowskiej, która twierdzi, że „w myśleniu Wata «bycie w poezji» jawi się jako uczestnictwo w swoiście podmiotowym absolutie. Poezja jest tu substytutem transcendentu” – zob. A. Stankowska, „*żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic*”. *O twórczości Czesława Miłosza*, Poznań 2013, s. 158.

³³ Zob. W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu” (Wat – inne doświadczenie)*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2.

³⁴ A. Stankowska, op.cit., s. 158.

³⁵ R. Nycz, op.cit., s. 96.

Dlaczego zatem Wat – pytam raz jeszcze – rewizjonistycznie wykorzystuje w *Wierszach śródziemnomorskich* romantyczną dykcję, czyniąc z niej swoisty subkod własnego języka? Ponieważ – jak sędzę – kłopoty nowoczesnej tożsamości mają swe źródło w romantyzmie, który odkrywa – po pierwsze – świat jako domenę ścierających się przeciwieństw, po drugie – refleksyjną świadomość kwestionującą substancjalną jedność podmiotu, po trzecie wreszcie – podmiotowość jako zadanie do realizacji poprzez różnego typu artykulacje i narracje³⁶.

KRYSTYNA PIETRYCH

Re-writing Romanticism? About One of the Poetic Dictions of Aleksander Wat

The article is an attempt to read *Wiersze śródziemnomorskie* (*Mediterranean Poems*) – one of the most prominent texts of the modernist Polish poet Aleksander Wat. The author is interested in the relation of this text with Romanticism, consisting not only in a variety of intertextual and aesthetic references, but, what is most significant, in the realization of a Romantic concept of subjectivity in the way of perceiving and experiencing the world. The author follows the demonstrations of this subjectivity in the consecutive fragments of the Mediterranean poem, indicating multifaceted character of Romantic trappings and dependencies, especially those of epistemological kind. This kind of reading of the Mediterranean poem inclines one to pose a fundamental question: why Wat, in a revisionist fashion, makes use of the Romantic diction in *Mediterranean Poems*, making of it a kind of a subcode of his own language? It happens so because the difficulties of modernist identity have their source in Romanticism, which, firstly, discovers the world as a domain of conflicting oppositions, secondly, – as a meditative consciousness questioning the substantive unity of the subject, thirdly, – subjectivity as a task to be realized by various types of articulations and narrations.

Keywords: poems by Aleksander Wat, modernist poetry, Romanticism, subjectivity, intertextuality.

Krystyna Pietrych – profesor w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu UŁ. Autorka monografii o poezji Aleksandra Wata (*O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, 1996) oraz edytorka jego pism (*Dziennik bez*

³⁶ Podążam tu za diagnozą Charlesa Taylora, której propagatorką na gruncie polskim jest od wielu lat Agata Bielik-Robson – zob.: A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004; A. Bielik-Robson, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008.

samogłosek, 2001). W roku 2009 opublikowała książkę „*Co poezji po bólu?*” *Empatyczne przestrzenie*. Redaktor naczelna rocznika „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”. Kierownik Interdyscyplinarnego Centrum Badań Humanistycznych UŁ. Główny obszar jej badań stanowi XX-wieczna poezja polska.