

JERZY KANDZIORA

Intensywność Wata

Bogactwo publikacji na temat Aleksandra Wata, tworzących dziś pokazną bibliografię, nie zmienia faktu, że twórczość tego poety wciąż inspiruje badaczy. Wiedza o niej narastała stopniowo, tak jak stopniowo docierały do nas teksty autora – po pierwsze dlatego, że część z nich ukazywała się po jego śmierci (*Mój wiek* w 1977, *Świat na boku i pod kluczem* w 1985, *Dziennik bez samogłosek* w 1986 roku), po drugie, ponieważ w latach PRL dzieła te funkcjonowały w kraju jako „książki zbójcekie”, trudno dostępne, pierwsze zaś pełne i nieocenzurowane wydanie poezji Wata ukazało się w roku 1992. Ostatnie dwie dekady to niezwykła obfitość opracowań o pisarzu, także w postaci druków samoistnych – ponad dziesięciu już książek jednoautorskich (w tym monografia Tomasa Venclovy *Aleksander Wat. Obrazoburca* z 1996, przekład polski w 1997) oraz czterech tomów zbiorowych. Piąty ukazał się właśnie pod auspicjami Instytutu Filologii Polskiej UAM i jemu poświęcone są te uwagi.

Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata, wydane pod redakcją Agnieszki Czyżak i Zbigniewa Kopcia¹, wydrukowane są Profesor Ewie Wiegandtowej z okazji jej jubileuszu. Książka zawiera dwadzieścia cztery szkice, w większość autorstwa polonistów poznańskich, prezentowane w trzech działach: „Między estetyką a epistemologią”, „Między doświadczeniem a historią” i „Między biografią a konwencją”. Trzykrotne powtórzenie w tytułach tych części przyimka „między” wydaje się zdradzać trafną intuicję redaktorów zbioru o swego rodzaju niepochwytności czy wielowymiarowości Wata i jego twórczości. Tekst dzieła i tekst biografii są w niej obecne niemal rów-

¹ *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopec, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, ss. 352.

norzędnie, a nadto dopełniają ją ważne konteksty: kulturowy (sfera mitów antycznych), religijny (judaizm i chrześcijaństwo), historyczny (kilkuletni akces Wata do komunizmu, doświadczenie więzień i zsyłki do ZSRR). Ta swoista palimpsestowość twórczości i biografii oraz bogactwo kontekstów zdają się rozsadzać dyskurs polonistyczny. Odczytując poznański tom, chciałbym zatem szukać odpowiedzi na pytanie, jak autorzy zgromadzonych w nim artykułów radzą sobie z ową wielowymiarowością Wata, jak starają się uniknąć zagubienia w palimpseście dzieła spleczonego z biografią. I według tego właśnie kryterium zamierzam przedstawić – w pewnym sensie alternatywnie w stosunku do układu zaproponowanego przez redaktorów – zebrane w tomie szkice.

Nim jednak to uczynię, słowo poza porządkiem tej prezentacji o artykule, który ową zmienność oblicz Wata oraz splotów biografii i twórczości szczególnie podkreśla. Tekst Tadeusza Bujnickiego *Aleksandra Wata Broniewskiego portret osobisty*, ukazujący nieproste relacje między obu poetami, kończy się konkluzją, że krytyczny portret powojennego Broniewskiego w *Moim wieku* był jakąś formą samowywyższenia się Wata. Najbardziej interesujące wydają się jednak w tym szkicu – niezależnie od głównego wątku – wyłaniające się jakby dwa idiomy biografii i zarazem twórczości pisarskiej: idiom ciągłości (konsolidacji) oraz idiom przemiany (dekompozycji). Broniewski uosabia ten pierwszy. Jest twórcą konsekwentnie niosącym przez historię swój wizerunek poety rewolucjonisty. Wata tymczasem historia przemieniała do głębi i wielorako, światopoglądowo, religijnie, artystycznie i, by tak rzec, somatycznie. Jakie wyznaczyć koordynaty między biografią i twórczością, tak wielokrotnie przełamanymi w przypadku tego poety? Szkic Bujnickiego najbardziej chyba wyodrębia owo pytanie, choć może nie to było celem autora.

Tekst Bujnickiego usytuowany jest w środkowej części *Elementów do portretu*. Wcześniej jednak silny impuls do refleksji o wielowymiarowości – czy też niewymiarowości – Wata daje lektura kilku szkiców usytuowanych w części pierwszej, pisanych z perspektywy historii literatury, skupiających się na przedwojennej twórczości poety: okresie futurystyczno-dadaistycznym. Znamienne, że wszystkie one przeciągają czy przesuwają Wata poza futuryzm, ku sąsiednim formacjom lub nurtom literatury, poszukując już to jego związków z wcześniejszą europejską awangardą poetycką (Baudelaire, Rimbaud), już to antycypacji przyszłych zjawisk literatury polskiej (katastrofizm).

Ten pierwszy rodzaj powinowactw prezentują dwa artykuły na temat futurystycznego poematu Wata *Ja z jednej strony i Ja*

z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka – Radosława Okulicza-Kozaryna *Futurystyczny koniec symbolizmu? Baudelaire przy Watowskim piecyku* i Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony „JA” (Miliard Rimbaudów, trans, trauma + Wat)*. Swoistym mottem dla nich jest konstatacja Włodzimierza Boleckiego na temat „dziwnego futuryzmu” *Piecyka*: „nie jest utworem, który mógłby powstać na ulicy. Miejscem jego narodzin jest oczywiście Biblioteka”². Oba teksty imponują głębokością i erudycyjnością rozpoznań. Okulicz-Kozaryn rozwarstwia sam tekst *Piecyka*, szuka w nim znaków Baudelaire’a w języku i topice, a równocześnie przywołuje szeroki horyzont kulturowy Młodej Polski, stwierdza, że „poematowi Wata dużo bliżej do Młodej Polski [...] niż do futuryzmu” (s. 65). Kuczyńska-Koschany gromadzi najpierw poszlaki na temat obecności Rimbauda w *Piecyku* w sferze autokomentarza i recepcji, która jest dla niej jakby systemem luster i polem dedukcji, a kiedy sięga po fragment *Piecyka* i sonet Rimbauda, układając trójkąt Rimbaud – Iwaszkiewicz (tłumacz) – Wat, jej narracja przyspiesza i widać, jak czujne sejsmografy działają u tej badaczki w momencie konfrontacji z samym utworem.

Drugi kierunek – powiedzmy – „defuturyzacji” Wata w tomie poznańskim prowadzi ku katastrofizmowi i najkonsekwentniej realizuje go Barbara Sienkiewicz w artykule *Młodzińczyk Wat – między anarchizmem i katastrofizmem*. W tym inspirującym tekście autorka wskazuje na powinowactwa z katastrofizmem niektórych wczesnych wierszy futurystycznych Wata, a przede wszystkim – opowiadania *Bezrobotny Lucyfer*. W jej odczytaniu katastrofizm tego utworu w prosty sposób wynika z obrazu współczesnej cywilizacji, której niejako „recenzentem” jest tytułowy Lucyfer. Rozważania autorki uzupełniłbym refleksją, że potencjał katastroficzny opowiadania skrywa się też w samej wizji społeczeństwa futurystycznie „rozregulowanego”, obśmianego w swoich fetyszach, niekoniecznie jednak na wskroś zepsutego. Społeczeństwa różnokierunkowego i zatomiowanego, które jakby gotowe jest już do nowej funkcjonalizacji, a bezrobotny Lucyfer jest tym, kto tej nowej funkcjonalizacji dokona, nada zbiorowości „słuszny” kierunek. On właśnie, przyszły dyktator (zupełnie już wizjonerski okazuje się tu wątek Lucyfera jako Chaplina), wydaje mi się uosobieniem przecucia nowych totalizmów.

² W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 104.

W trzech „defuturyzujących” Wata artykułach mamy zatem odpowiedź historyków literatury na niepochwytność pisarza, odpowiedź polegającą na ukazaniu go w relacjach, w napięciach, w niezaklasyfikowaniu. Inną odpowiedzią byłoby pochwycenie, „przyszpilenie” Wata w jednym utworze, wybranym wierszu, z nadzieją, że ta mikroskopowa metoda interpretacji pojedynczego utworu, niewykłajająca w rozległe konteksty, autokomentarze, pozwoli powiedzieć coś istotnego o całej poezji Wata. Jest to druga, obecna w tomie obok historycznoliterackiej, tym razem interpretacyjna perspektywa oglądu twórczości Wata. Nurt interpretacyjny stanowi, trzeba powiedzieć, mocną stroną *Elementów do portretu*. Reprezentują go cztery szkice, które chciałbym przedstawić parami. Najpierw zatem byłyby to teksty: Pawła Próchniaka *Wat: klucz do przepaści (na marginesie „Wierszy śródziemnomorskich”)* i Marcina Jaworskiego *Orestes na wakacjach*. Łączy je to, że oba dokonują deszyfracji kodów kulturowych, starają się odtworzyć, odsłonić kryptotekst wpisany w utwór. Skupiają się na dłuższych tekstach wierszowanych Wata, operujących otwartą przestrzenią poetycką, naznaczoną pejzażowością.

Szkic Próchniaka przerzuca pomost między *Piecykiem* (1920) i *Wierszami śródziemnomorskimi* (1962). W tym więc sensie także przekracza granice futuryzmu. W części pierwszej autor porównuje zwłaszcza „ciemne” ingrediencje obu dzieł – profetyzm śmierci, bólu, „stany udręczonej sobą świadomości” (s. 103). W dalszych rozważaniach odnalezione przez Próchniaka w futurystycznym poemacie kody biblijne okazują się kluczem do zrozumienia kilku epifanijnych obrazów z młodości Wata, zawartych w *Snach sponad Morza Śródziemnego*. Efektowna to i nad wyraz udana konstrukcja interpretacyjna. Wspomnienie obrzędu bar micwy trzynastoletniego chłopca oraz witryny warszawskiej cukierni „u Greka” z początku wieku powiązane zostają z historią Jonasza opuszczającego brzuch wieloryba i z motywem otchłani z Apokalipsy św. Jana.

Marcin Jaworski musi realizować swe deszyfracje jakby w odwrotnej kolejności. Dane na powierzchni poematu *Wieczór – noc – ranek* (1957) odwołania do mitu Orestesa, postaci, jak wiadomo, splamionej zbrodnią i pokutującej za nią, rozpoznaje jako skrywające realną biografię Wata i jego rozliczenie z niegdysiejszym zaangażowaniem po stronie komunizmu. Jaworski celnie podkreśla na koniec także ważność rozrachunku Wata z dawnym, futurystyczno-symbolistycznym programem estetycznym, późniejszy zwrot poety ku „ziemi”, doświadczeniu. Może wobec tego autor zgodzi się z konkretniejszym, do

konanym w tym duchu odczytaniem sceny mordu Orestesa na „czarnej piękności z Oklahomy”. Czy nie jest to autoparodia, w filmowym stylu, „mordu” na cywilizacji zachodniej, dokonawanego przez Wata – propagandystę w czasach, gdy redagował komunistyczny „Miesięcznik Literacki”? Tę interpretację pośrednio podpowiada lektura innego artykułu z tomu, autorstwa Zbigniewa Kopcia („*Prestuplenie*” Aleksandra Wata), o którym powiem jeszcze osobno.

Drugą parę tekstów interpretacyjnych *Elementów do portretu* stanowią szkice Jana Galanta *Noc mówi. O jednym wierszu Aleksandra Wata* oraz Piotra Śliwińskiego *Wiersz, szczelina w bólu*. Opisują one swoistą – jak powiada pierwszy z autorów – epistemologię poetycką Wata w zmaganiach z izolacją i bólem. Sukces tych interpretacji zdaje się wynikać w obu wypadkach z trafnego wstępnego rozpoznania. Galant, biorąc na warsztat wiersz *Co mówi noc?*... (1956), za kluczowe dla dramaturgii utworu uznaje doświadczanie przez stalinowskiego więźnia zatarcia granicy między dniem i nocą. Śliwiński natomiast, czytający utwór *W czterech ścianach mego bólu*... (1956), podkreśla na początku zasadniczą dyspozycję poznawczą Wata – imperatyw zmiany miejsca i punktów obserwacji świata. Sformułowanie tych podstawowych obserwacji pozwoli interpretatorom dotrzeć do tego, co określa dynamikę prezentowanych przez nich wierszy. W przypadku *Co mówi noc?*... będzie to krzyk torturowanej kobiety, odgłos skrajnej manifestacji cierpienia, który staje się punktem orientacyjnym dla zagrożonego szaleństwem beczasowości więźnia. W utworze *W czterech ścianach mego bólu*... zaś niszczącym zespoleniem z bólem zachwieje metafora „czterech ścian”, która zdefiniuje nową podmiotowość bohatera w relacji do władzy owego bólu.

W przedstawionych parach interpretacji rysuje się znamienna biegunowość otwarcia i zamknięcia. Interpretacje Próchniaka i Jaworskiego opisują otwarcia pejzażowe i kulturowe, Galanta i Śliwińskiego – stany osaczenia i znieruchomienia. Wydaje się, że dialektyka otwarcia i zamknięcia to jedna z podstawowych figur biografii i twórczości Aleksandra Wata. Jej najbardziej znaną manifestacją jest scena na dachu Łubianki opisana w *Moim wieku*, kiedy to w jednym punkcie czasu i przestrzeni zbiegają się dwa przeciwstawne doświadczenia egzystencji. Oczywiście „otwarcie” należy tu rozumieć zarówno dosłownie, jako otwartą przestrzeń, jak i przenośnie, jako możliwość obcowania z obszarami cywilizacji i kultury, a „zamknięcie” z kolei – jako zarówno uwięzienie, izolację przestrzenną, jak i symboliczne, jako zamknięcie bólem, który blokuje komunikowanie się

ze światem i czyni przestrzeń kultury, duchowości, niedostępną. Jest to, by tak rzec, bardzo silna konstrukcja losu, zapośredniczona wielorako: w przestrzeni realnej i symbolicznej, także somatycznie, opierająca się wszelkim mitologizacjom, próbom banalizacji, powielania, wpisywania w jakiegokolwiek schematy tyrtejskie czy sentymentalne.

Ta sprawa nie dawała mi spokoju, kiedy czytałem bardzo rzetelny artykuł Joanny Maleszyńskiej *Na dachu Łubianki*. Autorka dopisuje szeroki komentarz kulturowy do owej sceny olśnienia Wata muzyką Bacha podczas spaceru na dachu więzienia wiosną 1941 roku. Obejmuje on kwestię muzyki w biografii Wata, koncepcję Sorena Kierkegaarda trzech faz życia, z których trzecią, religijną – zdaniem autorki – owo przeżycie więzienne zapoczątkowuje u poety. Nawiązuje do rysunków Giovanniego Piranesiego, w ładnym fragmencie kojarząc cykl *Carceri* z rzeczywistością sowieckich więzień, a wreszcie, z racji podobnego epizodu muzycznego, przywołuje hollywoodzką produkcję *Skażani na Shawsbank*. Poruszamy się tu jednak – muszę i to powiedzieć – w sferze absolutnego uduchowienia przez badaczkę przeżycia Wata. I przyznam się, że chyba w związku z tym w pewnym momencie przestałem rozpoznawać, czuć siłę i autentyczność tej sceny więziennej, rozumieć powody jej nieusuwalności z mojej pamięci.

Siłą bowiem owego obrazu Wata, a ogólniej całej jego twórczości, jest komunikowanie się zarówno ze sferą duchową, jak i materialną naszego świata. Ten rodzaj wrażliwości leży także u podstaw relacji z dachu Łubianki. W wersji Wata jest to wydarzenie somatyczno-duchowe i takim do końca pozostaje. Przedmiotem nieustannej obserwacji Wata jest współobecność libido, rozbudzenia seksualnego ciała pod wpływem muzyki, oraz – quasi-religijnych doznań, stanu wzmożonej percepcji muzyki Bacha w jej religijnym i ziemskim pierwiastku. Wydaje się, że nie zrozumiemy trwałości tej sceny w literaturze polskiej, kiedy jej lekcja podążać będzie tylko w kierunku eksponowania wzniosłości i *sacrum*. Natomiast zrozumiemy ją lepiej, starając się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ta scena wydaje się zupełnie niepodatna na mitoburcze deprecjacje i bachtinowskie odwrócenia współczesnego antydyskursu, choćby tego pokoleniowego, odrzucającego całe obszary literatury jako skażone absolutyzacją doświadczenia zbiorowego i historycznego.

Trzeci z kolei wyodrębniający się nurt prac w tomie *Elementy do portretu*, znów będący odpowiedzią badaczy na wielowymiarowość i palimpsestowość Wata, sposobem ich osławiania, tworzą artykuły skupiające się na t o p i c e jego twórczości. Tę drogę

wybrało sześciu badaczy. Zamysł byłby taki oto: wyodrębnić pojedynczy motyw twórczości, śledzić jego rozwój i mieć zarazem pod kontrolą przenikanie się w nim tekstu dzieła i tekstu biografii. Właściwie wszystkie omawiane w zbiorze motywy osadzone są również w biografii Wata, co przecież nie jest oczywiste w przypadku prac poświęconych topice pisarza. W przypadku Wata staje się to regułą. Można zatem te artykuły uporządkować według stopnia nasycenia motywów jego biografii.

Najpierw więc byłyby to szkice o motywach najsilniej osadzonych w somatyzmie Wata. Anna Legeżyńska w tekście *O głównej różnicy między Watem a Miłoszem* prezentuje motyw *wstrętu*, przybliżając, jak pisze, abominacyjną wrażliwość Wata i ukazując ją na tle afirmującej świat wrażliwości Czesława Miłosza. W szkicu stopniowo wzbogaca ona obraz motywu o realizacje tekstowe, od wczesnych ewokacji futurystycznych, poprzez wywołane chorobą umocnienie motywu, aż do ukazania go w ramach heretyckiej teologii zawartej w *Poemacie bukolicznym* (1964). Ta teologia generuje „poetykę wstrętu”, groteski, Bóg objawia się tutaj pod postacią dżdżownicy. W związku z tym obrazem sięgnąłbym jeszcze po zapis z *Dziennika bez samogłosek* o fatalnym wyrzuceniu przez Wata z lepianki na zesłaniu w Kazachstanie modliszki i jej kokonu, co skończyło się dla niego – jest o tym przekonany – tyfusem³. Opis modliszki, w którym podziw miesza się ze wstrętem, zawiera dokładnie te same konotacje (boskość, siła i okrucieństwo, fatum, brzydota i piękno, metamorfoza, zabobonny lęk), które Legeżyńska powiązała z motywem, potwierdza więc trafność jej rozpoznań, a nadto jeszcze raz ukazuje wstręt jako doświadczenie egzystencjalne Wata.

Temat, który podejmuje Justyna Szczęsna w szkicu „*Twarzą zwrócony do śmierci*”, jest o tyle trudny, że wymagał także uporania się z aspektem religijnym twórczości Wata, z odpowiedzią na pytanie, co Wat sądził o chrześcijańskiej perspektywie zmartwychwstania – bo to oczywiście rzutowało na jego obraz *śmierci*. I zdaje się, że trafne wyeksplikowanie tej podstawowej sprawy, zgodne z duchem najlepszych analiz zamieszczonych w tomie (zwłaszcza artykułu Jerzego Świącha *Dlaczego Wat nie dowierzał ewangeliom*), otworzyło autorce drogę do pomyślnego, wolnego od afektacji i bliskiego empirii tekstowej uporania się z tematem. Po lekturze artykułu pozostaje w pamięci kilka terytoriów tanatycznych Wata, którym można by nadać nazwy (częściowo

³ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. i P. Pietrychow, Warszawa 2001, s. 111–113.

za autorką): „śmierć-wybawicielka”, „strach przed śmiercią”, „śmierć tuż obok”, „ja – żywy trup”, „agonia”, „milczenie”, „bez eschatologii”. Uzupełniłbym ten zbiór o „samobójstwo”. W przypadku tematu *śmierci* wymyślniejsze konstrukcje wywodu byłyby złym rozwiązaniem. Dodajmy jeszcze, że narracja Szczęsnej ma w sobie jakąś nadwyżkę pozasłowną, nutę elegijną, która pozostawia czytelnika poruszonym.

Od realnej biografii Wata zaczynamy się nieco oddalać w kolejnej grupie toposów – w wersji mitologiczno-literackich imion własnych (*Faust, Orfeusz, Eurydyka*). Kornelia Ćwiklak w szkicu *Motywy faustyczne w twórczości Aleksandra Wata* szeroki katalog cech Fausta i Mefista, sytuacji, stanów ducha, postaw wobec świata i ludzi, wywiedzionych z tragedii Goethego, konfrontuje bardziej może z biografią i osobowością Wata niż z jego twórczością. Szczegółowej lekcji *Fausta* nie towarzyszy tu równie dokładne wskazanie nawiązań do postaci Fausta w samych tekstach Wata⁴. Jest to więc raczej próba doprecyzowania pewnej intuicji o faustyczności pisarza w różnych wymiarach. Poczuciu trafności wielu tych obserwacji towarzyszy jednak wrażenie nadmiernej „wszystkożerności” klucza faustycznego. Agnieszka Czyżak w szkicu *O Eurydyce* pozwoliła sobie natomiast, jak sądzę – z dobrym rezultatem, na wyeliminowanie realnej biografii Wata i jego żony z rozważań, a mit Orfeusza i Eurydyki uczyniła kluczem interpretacyjnym wszystkich wykreowanych w twórczości Wata portretów małżonków, nie tylko tych zawierających wprost odwołanie do mitu. Artykuł ujawnia ponadto, w jak niekonwencjonalny sposób Wat ów mit eksploatował. Przywołany przez autorkę piękny fragment *Wierszy somatycznych* czerpie z mitu przemienność jasności i ciemności, jakby filmowo multiplikowaną, wplatając ją w scenkę w pokoju, chyba hotelowym, i w tej zwykłości wyłania się pulsująca otchłań między uderzeniami serca, która zbliża małżonków do siebie i do śmierci, a cały wiersz komunikuje z nieskończonością. To jeden z tych frag-

⁴ Ważnym tropem mogłyby być nieuwzględnione przez autorkę liczne uwagi Tomasa Venclovy o elementach faustycznych w niedokończonej powieści *Ucieczka Lotha*. Badacz postrzega ją jako zamierzoną replikę Wata na powieść Thomasa Manna *Doktor Faustus* (T. Venclova, *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Gośliński, Kraków 1997, rozdział: „»Ucieczka Lotha«: próba rekonstrukcji”, s. 268–289). *Notabene*, Ćwiklak przywołuje książkę Venclovy jedynie za pośrednictwem artykułu Adama Dziadka „*Śmieszny Faust warszawski*” – o wierszach Aleksandra Wata, i to w wątkach znacznie mniej istotnych dla tematu. Faustyczność jest dla Dziadka w istocie jedynie metaforą interpretacyjną pewnych cech poezji Wata – intertekstualności, wchłaniania przez nią najróżniejszych pierwiastków świata.

mentów, który potwierdza bezwzględną słuszość obserwacji Miłosza o nowoczesności poezji Wata⁵.

Grupę artykułów dotyczących topiki Wata zamykają dwa zawarte w tomie *Elementy do portretu* dotknięcia *tematu żydowskiego*. Ścisłej, dotknięciem jest przede wszystkim krótki, zwiczny, ale niezwykle celny szkic Janiny Abramowskiej *Trzy wiersze o zwierzętach*. Rozpoczęty kilkoma ważnymi zdaniami o recepcji Wata, o złożoności jego genealogii, podkreślającymi ciężenie osobistych losów pisarza na pracach badaczy, tekst ten, paradoksalnie, także w końcu dociera do jego biografii – do doświadczenia żydowskiego, które najnieoczekiwanej otwiera sensory trzech wierszy: *Żółw z Oxfordu*, *Być myszą...*, *Sen flaminoga*. O ile pierwszy z nich zawiera wyraźną żydowską „sygnaturę”, o tyle dwa pozostałe mają ją ukrytą, i przenikliwie została ona przez autorkę odczytana.

Znacznie dłuższy jest tekst Beaty Przymuszały *Wiersze Wata o Zagładzie – wizja jako rodzaj świadectwa*, po raz pierwszy czytający tytułową grupę tematyczną utworów przedmiotem interpretacji. Budzi on uznanie, a zarazem skłania do życzliwego dialogu. Autorka prezentuje pięć utworów powstałych między rokiem 1946 a 1956 (dodać by należało wiersz *Drubowie jedli ze złotych talerzy...* z 1964 roku, interpretowany w tomie przez Jerzego Święcha). Przybliżając te wiersze, podkreśla, że są one zapisami Zagłady w istocie poetycko nieopisywalnej, dokonany- mi przez człowieka, który jej uniknął. Poeta może tylko wyrazić stan swego nią porażenia, zastąpić opis Zagłady rejestracją szoku świadka.

Podążając za interpretacjami autorki, na dwie sprawy zwróciłem szczególną uwagę. Mam wrażenie, że czasem zbyt szybko ucieka ona w ową tezę, że u Wata samoobserwacja czy swoista poetyka szoku zastępuje niemożliwe obrazy Zagłady. W wierszu *Kładąc się do snu...* niejudaistyczna symbolika – „nowogotycka” katedra z krwi i kości, motyw pochodni, szyszaków, profili ze spiżu i brązu – może wyrażać nie tyle pomieszanie czy estetyzację, ile pewien dyskurs historiozoficzny, być ironicznym obrazem pangermańskiej wielkości, neopogańskiego kultu, budowanych na ciałach ofiar Zagłady. Ale jest w refleksji o estetyzacji jakiś trop. Należałoby rozważyć, czy niektóre ekwiwalenty Zagłady (katedra z kości, zerwane liście) nie są rekwizytami jakos zużytymi, obciążonymi przedwojenną jeszcze estetyką, nie wiem – strach pomyśleć – młodopolską? Jakby Zagłada nie miała

⁵ Cz. Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, w: idem, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 50.

jeszcze wyrazistego znaku, jakby to, że anihilowała do popiołu, dotarło do poetów nieco później (zob. *Odczytanie popiołów* Jerzego Ficowskiego). I to jest właśnie ta druga sprawa – szukania języka, sygnalizowana przez autorkę, ale chyba nie do końca wyeksplikowana. Wyraźnie lepsze są wiersze Wata o Zagładzie powstałe nie zaraz po wojnie, ale datowane później: *Wielkanoc* (1956) i *Druhowie jedli ze złotych talerzy...* (1964). Ten pierwszy operuje figurą odwrócenia sceny początkowej, ten drugi jest quasi-apokryfem, i oba szczególnie poruszają swą pozasłowną i nieretoryczną prawdą.

Jest w książce *Elementy do portretu* jeszcze jeden artykuł, który bliski byłby grupie studiów o topice Wata. Byłby... gdyby autorka, porównując dzieła trzech pisarzy, zechciała sięgnąć po zupełnie inny tekst jednego z nich. Mielibyśmy wówczas studium poświęcone trzem realizacjom *political fiction*. Mowa o szkicu Krystyny Jakowskiej *Wat – Jasiński – Gombrowicz*, i wydaje mi się, że byłoby ciekawiej, gdyby zestawiono w nim *Bezrobotnego Lucyfera*, *Pałę Paryż* i – nie *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933), ale *Historię (Operetkę)*, niedokończony dramat Gombrowicza z 1951 roku. Jego na poły fantastyczna akcja toczy się w latach 1914 i 1933–1935 w gabinetach cesarza i Piłsudskiego, i Gombrowicz po raz pierwszy ukazał tu, w jaki sposób dyktat formy stawia naprzeciw siebie władców i narody⁶. Być może gdyby Wat poznał ten dramat, inaczej oceniałby Gombrowicza, o którym w 1964 w *Dzienniku bez samogłosek* pisze, że nie wyszedł „poza wieczny dylemat farsy, dramatu snobizmu towarzyskiego”⁷.

Wracając znów do zasady konstrukcyjnej niniejszej prezentacji poznańskiego zbioru – grupowania szkiców jako różnego rodzaju odpowiedzi na wielowymiarowość i palimpsestowość dzieła Wata – pragnę teraz opisać ostatnią już, dostrzeżoną w tomie, strategię badawczą. Byłaby ona odwrotnością skupiania się na pojedynczym utworze czy motywie literackim i polegałaby na przekraczaniu w różnoraki sposób granic samego tekstu Wata, na podejmowaniu, w którymś momencie, lektury z perspektywy niepolonistycznej – socjologicznej, historycznej czy aksjologicznej. Szkice należące do tej grupy są często wyrazem nie tylko profesjonalnego, ale także osobistego stosunku do omawianych utworów. Są świadectwem poruszenia nie tylko dziełem, ale i losem, historią, przeżyciem religijnym.

⁶ K.A. Jeleński, *Od bosości do nagości. O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza* [1975], w: idem, *Chwile oderwane*, wybór i oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2007. *Historię (Operetkę)* podał do druku Jeleński w paryskiej „Kulturze” (1975 nr 10).

⁷ A. Wat, op.cit., s. 174.

Klucz *socjologiczny* w czytaniu Wata zastosowały m.in. dwa najbardziej chyba epickie szkice zbioru. Erazm Kuźma w artykule „*Nieświęty belkot*” *we wczesnej twórczości Aleksandra Wata* definiuje w kategoriach socjologicznych akces Wata do futuryzmu – jako gest „innego”, obcego, polskiego Żyda. Poetę popycha do futurystycznej rewolty przeciw systemowi językowemu polszczyzny fakt kojarzenia go z opresyjnością tekstów endeckich, antysemitycznych. Badacz buduje też analogię m.in. do sytuacji Jacques’a Derridy, także „innego”, Francuza i zarazem algijskiego Żyda, przywołuje jego określenie rodzimego języka francuskiego jako „protezy oryginalnej”, nacechowane ambivalencją identyfikacji i obcości.

Doskonałe studium Jerzego Świącha *Dlaczego Wat nie do wierzał ewangeliom* swój dynamizm także zawdzięcza uchwyceniu pewnego dysonansu społecznego, egzystencjalnego Wata: doświadczenia życia na styku judaizmu i chrześcijaństwa (symbolicznie w dzieciństwie poety splota się wizerunek ojca – znawcy Kabały – i piastunki Anny Mikulak, prowadzącej małego Wata na nieszpory). Świąch ukazuje w powojennej poezji Wata dramatyczne egzegezy, a właściwie korekty ewangelii wpisane w formę wierszy – apokryfów (m.in. *Trzy sonety*), w których kluczowa jest nieufność wobec obrazów Chrystusa jako Zbawiciela, dochodzenie poety do prawdy o człowieku – Chrystusie.

Także Przemysław Czapliński czyta autora *Mojego wieku* poprzez doświadczenia społeczne, pragnie „zrozumieć zmienne w twórczości Wata relacje między estetyką i zaangażowaniem” (s. 29). W szkicu *Jego wiek* dzieła interesują badacza jako punkty graniczne społecznych, ideowych wyborów pisarza, jako ich zapowiedź (*Bezrobotny Lucyfer* – otwarcie na komunizm) albo rekapitulacja (*Ucieczka Lotba* – czyniona *ex post* analiza źródeł zaangażowań w ideologie masowe). Czas niepisania w tym socjologizującym ujęciu jest równie ważny, jak czas twórczy w życiu Wata. Także język artystyczny faz twórczości (np. dadaizmu) stanowi dla Czaplińskiego przede wszystkim symptom pewnych stanów krytycznych, poprzedzających lub zamykających owe zaangażowania. Węzłami tekstu są nader wnikliwe analizy koniunktur, jakie niosła Watowi historia społeczna.

Perspektywę *zbiorowego doświadczenia historycznego* przynoszą dwa szkice. Nina Taylor-Terlecka (*Pisarze na zesłaniu – preteksty i konteksty*) ukazuje los Wata jako niewielki tylko fragment rozległej historii zsyłek Polaków do ZSRR w okresie wojny. To odczytanie, nacechowane swoistym egalitaryzmem w obliczu wspólnego cierpienia, ma w sobie niepowstrzymany imperatyw

gromadzenia relacji, zawsze z podaniem imion własnych⁸, które komponują się w skupienia wątków, m.in. „przesłuchania”, „obieg tekstów”, „wydarzenia” (prowokacja lwowska, aresztowania, redakcja „Czerwonego Sztandaru”), „biblioteki więzienne”, „nieoczekiwane spotkania”, „Dostojewski”, „Guląg jako świat poza mapą”, „Bóg”, „natura”, „krajobraz w przeżyciach zesłańców”. Jest w owej topografii tematów metafora wędrówki, a zarazem mapy, czyli – „kartografia duchowa”, jak pisze autorka pod koniec tekstu, dając klucz do jego czytania. Zbigniew Kopeć w źródłowym szkicu „*Prestuplenie*” Aleksandra Wata podejmuje analizę zawartości archiwalnych roczników komunistycznego „Miesięcznika Literackiego” z lat 1929–1931, rekonstruuje zawarty w nich propagandowy obraz świata i opisując rolę Wata jako redaktora pisma. Artykuł służy w istocie kilku innym szkicom w tomie, znakomicie konkretyzując komunistyczny okres biografii poety, przywoływany często przez badaczy. Pozornie oddalony od twórczości Wata, wydaje się także inspirujący dla interpretatorów, wydobywa bowiem z niebytu figury komunistycznej propagandy, które przetworzone, w ironicznym cudzysłowie, mogą kryć się w tekstach pisarza, tak bardzo autobiograficznych (np. poemat *Wieczór – noc – rano*).

Powiedzmy wreszcie o *aksjologicznym* odczytywaniu Wata, które podejmują badacze zatroskani o sytuację pewnych wartości, postrzegający je jako zagrożone czy deficytowe we współczesnym świecie. Lekcję Wata traktują oni jako sposobność, by te wartości odnowić, przypomnieć. Taki w istocie cel przyświeca Bożenie Chrzastowskiej w szkicu *Poezje Wata czytane w 2010 roku*. Rozpoczyna się on polemiką z niektórymi odczytaniem konwersji poety, jego więziennego nawrócenia, jako wydarzenia doraźnego i ograniczonego w czasie, a w szerszym horyzoncie – upomina się o miejsce *sacrum* we współczesnym laicyzującym się społeczeństwie. Na nieco innej zasadzie – intymizacji czy interioryzacji wartości – Bogumiła Kaniewska w szkicu „*Ja jestem Ty*”. W *poszukiwaniu trzeciej prawdy* buduje obszar wzruszeń wokół małżeństwa Watów. W jakimś sensie także Seweryna Wysłouch, w artykule *Diabeł zsekularyzowany, metafizyka zsekularyzowana i świadomość postsekularna*, aktualizuje Wata. Czyta go zrazu polonistycznie, a następnie przenosi swe rozważania w obszar refleksji filozoficznej o współczesnych postawach poznawczych. Zastanawia się nad prognostyczną siłą opowiadań *Bezrobotny Lucyfer* i *Żyd Wieczny Tulacz*, z których

⁸ Autorka przywołuje w przypisach i cytatach piętnaście książek wspomnieniowych.

drugie wpisuje się silnie w mit Wyjścia, żydowski w swej proweniencji, obecny we współczesnych koncepcjach *sacrum*.

Grupa szkiców poszukujących formuły uspójniającej obraz Wata poza samym dziełem, odwołujących się do kontekstów socjologicznych, historycznych czy aksjologicznych, jest szczególnie interesującym rodzajem świadectw lektury, ponieważ częściej może niż w innych tekstach, pojawia się tu zjawisko pewnej nadorganizacji, czasem intencja perswazyjna. Artykuł Święcha, wprowadzający nas w apokryficzną aurę poezji Wata, sam ma w sobie coś z natchnionych mów prorockich. Akapity na długość strony, zdania jak tunele, które przemierza się w poczuciu ich wagi, parafrazują jakby epicką nieuchronność świętych przekazów czy objawieniowych narracji. O wyspowej, „kartograficznej” konstrukcji eseju Taylor–Terleckiej już wspominałem. W kręgu tekstów aksjologicznych zwraca uwagę perswazyjność szkicu Chrzastowskiej, która nadaje religijności Wata linearną, teleologiczną nieuchronność, oraz liryczne *decorum* w artykule Kaniewskiej, nieunikającym uwzniośleń, sentencjonalności (liczne motta) i będącym jakby „powrotem do źródeł”, do świętości małżeństwa.

Kończąc rozważania nad tomem *Elementy do portretu*, pragnę podkreślić, że przedstawiona tu alternatywna propozycja uporządkowania szkiców zgromadzonych w zbiorze nie ma charakteru polemicznego w stosunku do rozstrzygnięć redaktorów, a jedynie jest głosem w dyskusji nad książką, a szerzej – nad twórczością Wata. Zależało mi, aby w tym odmiennym uszeregowaniu szkiców wyeksponować moment konfrontacji badaczy z twórczością wielowarstwową i trudną. Ale myślę, że w ten sposób także uwydatniłem walory samej książki: właśnie jej wielowarstwowość i bogactwo. Zbiór ten wysoko umieszcza poprzeczkę w badaniach nad Watem, a sam pisarz jawi się w nim jako postać niezwykle intensywna, człowiek wielu biografii, artystycznych i ludzkich.

JERZY KANDZIORA

The intensity of A. Wat

The article discusses a collection of literary essays *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata* published and edited by Poznań-based specialists in Polish literature and dedicated to Professor Ewa Wiegandt. The starting point for the discussion is the observation that the authors of the essays had to grapple with the elusiveness and multi-dimensional character of the output of A. Wat, with the entanglement of

the text of his works with the text of his biography, and finally with the multitude of its cultural contexts. The reviewer distinguishes four research currents in the collection of essays, each being a different answer to these particular traits of Wat's writing. Historical and literary studies in the book show the author in his relations and as a non-categorizable author, and challenge the Futurist character of his juvenile writings by juxtaposing them with earlier Symbolism and later Catastrophism. The interpretative study current tries to find ways to define Wat through reading his individual works. Here, the overriding opposition between "closeness" and "openness", so pivotal in the poet's works, becomes apparent. The current of thematology that present Wat's literary *topoi* in relation to his biography is well represented in the volume. Finally, the studies that cross the strictly literary horizon try to capture the multi-tier structures of Wat's works, reinterpreting them from the sociological, historical or axiological perspectives. The final conclusion of the review is the acknowledgement of the richness offered by the book that corresponds well to the intensity of works and the biography of the author.

Key words: Aleksander Wat, Futurism, Communism, Symbolism, Catastrophism, literature in exile, Judeo-Christian tradition, mythology.

Jerzy Kandziora – zatrudniony w Pracowni Poetyki Teoretycznej Instytutu Badań Literackich PAN na stanowisku profesora. Zainteresowanie twórczością konkretnych pisarzy (m.in. Brandys, Konwicki, Woroszyński, Barańczak, Ficowski, Jeleński) łączy z refleksją nad kontekstami społecznymi literatury, zagadnieniem ról pisarskich, narracjami doby PRL-u. Wydał m.in.: *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku* (1993) i *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* (2007). Artykuły publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Zeszytach Literackich”. Nadto prace dokumentalistyczne i edytorskie, m.in. bibliografia *Bez cenzury 1976-1989. Literatura – ruch wydawniczy – teatr* (1999, współautor i redaktor tomu), współautorstwo tomów Polskiej Bibliografii Literackiej.
e-mail: juk@autograf.pl