

KRYSTYNA PIETRYCH

Elegijne dykcje Aleksandra Wata

Zacznijmy od końca, czyli od wierszy Wata opublikowanych już po jego śmierci. W ineditach znajdziemy jedynie dwa utwory z całego lirycznego dorobku, które poeta sam nazwał elegiami. Pierwszy z nich to *Elegia biurokraty*, drugi — *Na piękną jesień 1953 r.* (z podtytułem *Elegia*) — oba nie były drukowane wcześniej, tj. przed wydaniem *Wierszy zebranych* (Kraków 1992), oba z rękopisów męża wydobyła Ola Watowa¹, oba, jak można sądzić, powstały pomiędzy rokiem 1953 a 1956. Obu także nie zdecydował się Wat włączyć do opublikowanego w 1957 r. tomu *Wiersze*. Warto im się przyjrzeć, wyznaczają bowiem dwa bieguny Watowskiej elegijności.

Elegia biurokraty

W cieniu wielkiego brata nie spało się spokojnie —
co prawda
to prawda.
Za to w dzień, za to w dzień — jakaż to była pycha!
Ach żyło się, żyło się w cieniu wielkiego brata.

Frygać kotletów troje i popić literkiem,
Zrypać sekretarkę i gnać w limuzynce,
dać w kark petentowi, podwładnych nastraszyć...
Ach, żyło się, żyło się w cieniu wielkiego brata.

¹ Zob. *Od wydawców*, w: A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 539–540. Wiersze pochodzą (według informacji Oli Watowej): *Na piękną jesień* — z *Notatnika 1953*, *Elegia biurokraty* — z *Moraliiów*. Krzysztof Rutkowski, pierwszy edytor pism Wata, ustalił, że *Moralia* powstały w latach 1953–1957 — zob. K. Rutkowski, *Nota redakcyjna*, w: A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. i P. Pietrychowcie, Warszawa 2001, s. 6.

I w tym nawet był jakiś pieprzyk osobliwy:
w wygodce, w prezydium czy w ciepłej limuzynie,
tupiąc na podwładnych czy pisząc donosy
słuchać jak zapiszczał gdzieś w dołku fistułą
Strach...

Ach, żyło się, żyło się w cieniu wielkiego brata².

[1956]

Monolog partyjnego aparatczyka tęskniącego za minionym czasem to w istocie wiersz rozrachunkowy, syntetycznie prezentujący realia życia w systemie stalinowskim. Trywialna rzeczywistość sowieckiego państwa ukazana tu została przez zastosowanie liryki roli i ironiczną kreację podmiotu lirycznego, od którego poglądów sam Wat jest oczywiście jak najdalszy. W ten sposób sportretowany został typowy partyjny urzędnik, czerpiący małe korzyści z funkcjonowania w mechanizmie władzy rozdającej swoim funkcjonariuszom określone przywileje. Jego wyznanie — czynione z perspektywy czasu, kiedy najlepsze już minęło, z refrenicznie powracającym westchnieniem: „Ach, żyło się, żyło się w cieniu wielkiego brata” — ujęte zostało w elegijną formę, mającą wyrażać żal za tym, co bezpowrotnie utracone. Podmiot i jednocześnie bohater tego wiersza uosabia najbardziej typowe cechy sowieckiego obywatela — koniunkturalizm i działanie pod wpływem strachu. Tak poeta kreuje sarkastyczny wizerunek sowieckiego *everymena*, tyleż podporządkowanego dziejącym się procesom politycznym, co współtworzącego system władzy oparty na terrorze i oportunizmie.

Warto zauważyć, że w *Moraljach*, a więc w notatkach Wata z lat 1953–1957, w których Ola Watowa odnalazła *Elegię biurokraty*, znajdziemy jeszcze niejednego ironicznie skonstruowany portret drobnego beneficjenta władzy ludowej³. W efekcie Wat, wydobywając różne warianty egzystencji w określonej rzeczywistości politycznej, czerpiąc z własnych obserwacji życia z początków PRL-u, buduje biografię przeciętnego obywatela sowieckiego państwa.

Elegia biurokraty zdaje się nawiązywać do retorycznego *exemplum*⁴. Jak pisze Jerzy Ziomek:

² A. Wat, *Poezje*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 364.

³ Zob. choćby *Dziennik bez samogłosek*, s. 14, 16, 18.

⁴ Na rolę i znaczenie *exemplum* w poezji Wata zwrócił uwagę i wnikliwie tę kwestię omówił Przemysław Rojek, zajmując się wierszem *Biografia* — zob. P. Rojek, „*Historia zmacona autobiografią*”. *Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009, s. 159–172.

Exemplum jest [...] definiowane jako „kommemoracja”, czyli wspomnienie lub przypomnienie zdarzenia [...] rzeczywistego lub fikcyjnego, użytego w funkcji perswazyjnej. Istotną cechą [...] *exemplum* jest fakt, że, w odróżnieniu od innych argumentów, *exemplum* pochodzi „spoza sprawy” [...]. Sprawą jest w tym sensie całokształt zdarzeń będących przedmiotem sporu, narady i pochwały (lub nagany), *exemplum* zaś nie podlega postępowaniu dowodowemu, ponieważ do faktów [...] odnosi się tylko poprzez podobieństwo⁵.

Wat bez wątpienia uwydatnił w *Elegii biurokraty* funkcję perswazyjną — miała z wiersza płynąć nauka o niegodziwości i trywialności życia w państwie sowieckim, a także o niszczącym wpływie stalinizmu na ludzką egzystencję, zaś argument potwierdzający prawdziwość tego rozpoznania stanowi właśnie przykładowo skonstruowana biografia obywatela, któremu tak dobrze się „żyło w cieniu wielkiego brata”. Wat nawiązywał w ten sposób także do *exemplum* jako gatunku literackiego często wykorzystywanego w homiletyce czy literaturze dydaktycznej, która oferowała przykłady do naśladowania — w przypadku *Elegii...* oczywiście mamy do czynienia z jaskrawym antywzorem.

Wat zatem w *Elegii biurokraty* osobliwie gra tonacją elegijną. Czyniąc z niej istotny modulant wypowiedzi sowieckiego urzędnika, *de facto* używa elegijności w celu ośmieszenia i skompromitowania postawy wykreowanego dla celów wychowawczych antybohatera lirycznego. Elegijność zostaje tu nie tyle ironicznie przełamana⁶, co specyficznie odwrócona i zakwestionowana (dodatkowo podkreśla to element sytuacyjnie komiczny: „piszczący w dołku fistułą strach”) — jej wariant sparodiowany w konsekwencji realizuje zadania typowe dla *exemplum*.

A teraz drugi biegun Watowskiej elegijności:

Na piękną jesień 1953 r.

Elegia

Kto zmierzy bezmiar moich cierpień?

Czas tylko — bólu powiernik.

Już minął styczeń, minął sierpień.

Przemija październik.

⁵ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 107.

⁶ Zjawisko ironicznej elegijności opisała Anna Legeżyńska w książce *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

Żywcem przypiekany, bez chwili ochłody,
 Wołam do śmierci: „Przybądź!”
 Gracje z nimfami wiodą korowody,
 Na wodach żegluję łabędź.

I życiu pilne prace się sporzą,
 Nad ziemią Nadzieja się waży,
 I tylko starzy, zbolali i chorzy —
 Jak krepa na pięknej twarzy

To wiersz bardzo osobisty. Jego autobiograficzny charakter wydobywa już inicjalny wers, cała pierwsza strofa zaś w skrócie rekapitułuje przebieg choroby Wata, która rozpoczęła się ostrym atakiem w styczniu 1953 r. Z kolei początek strofy drugiej — „Żywcem przypiekany, bez chwili ochłody” — ma oddać najostrzejsze bólowe doznania, o których poeta pisał w dzienniku:

No więc kiedy po trzech dniach rozpaczliwych starań odwieziono mnie wreszcie do szpitala, choroba była w najostrzejszej fazie. Cały zespół opuszkowy Waldenberga — lekarze wiedzą, co to znaczy. Laikowi wystarczy powiedzieć, że czułem się, jakby mi czołg miażdżył głowę i całe ciało. Piekące bóle lewej strony tułowia i prawych kończyn. Zwężony przełyk, mdłości, czkawka, światłowstręt, zawroty i ból głowy, podwójne widzenie⁷.

Jednak nie o wierną relację z najosobiściej tragicznego doświadczenia tutaj chodzi. Kolejne wersy nie tyle wydobywają, ile raczej przesłaniają autobiograficzny plan wiersza, aktywizują bowiem wywiedzione z tradycji strategie mówienia, dążąc tym samym do uniwersalizacji tego, co osobiste. Najpierw apostrofa do śmierci, potem symbolicznie sugestywny obraz gracji, nimf i pływającego łabędzia, następnie kontrast wydobyty pomiędzy porządkiem ziemskich i nadziemskich spraw, i w końcu — zamykające wiersz mroczne porównanie. To jednak nie wszystko. Wat, chcąc jeszcze dobitniej zaznaczyć retoryczny wymiar tekstu, stosuje wyrazistą archaizację („pilne prace się sporzą”), a także stylizację przez odwołanie do silnie skonwencjonalizowanego modelu wersyfikacyjnego. Sięga po zakorzenione w tradycji sposoby mówienia, wypróbowując ich przydatność — sprawdza, czy za pomocą „starych języków” uda się wypowiedzieć ból własny, teraz odczuwany. W ten sposób buduje swoją elegię bólu

⁷ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 35.

i rozpaczy — mniej z materii życia (choć w ciele jest jej początek), bardziej z repertuaru kulturowych masek i lingwistycznych kodów.

Obie powyższe elegie, polityczną i osobistą, tak — zdawać by się mogło — różne, łączy jedna zasadnicza cecha: wyraźnie w nich zaznaczona (nad)świadomość gatunkowej formy. To ona sprawia, że w pierwszym przypadku przez parodię, w drugim — przez zabiegi stylizacyjne i kulturowe rekwizyty ujawnia się krytyczny stosunek Wata do języka (języków?) elegii. Aby go wnikliwiej rozpoznać, sięgnijmy po kolejne przykłady.

Wiersz *Wierzby w Ałma-Acie*, napisany w 1942 r. w Kazachstanie, jest w poezji autora *Ciemnego świecidła* przypadkiem odosobnionym⁸. Wydaje się bowiem wierszem po prostu elegijnym, niepodważającym możliwości wypowiedzienia kwestii najistotniejszych takim właśnie trybem, nieopatrzonym żadnym autorskim znakiem dystansu czy ironii. Decydujące są w tym przypadku sytuacja i okoliczności, w jakich ten utwór powstał — Wat wówczas zwalniany z więzień i deportowany do Kazachstanu, pozbawiony jakichkolwiek wieści o żonie i synu (wiersz dedykowany jest „zaginionej rodzinie”) w konfrontacji z rzeczywistością sowiecką wyraża nie tylko tęsknotę za krajem, ale w pamięci silnie zakorzenionej w domowej przestrzeni upatruje możliwość ocalenia. Zestawienie „wierzby ałmaatyńskiej” i „suchej wierzby z ulicy Rozbrat”, gór Tian-Szań i rodzimych Tatr dokonuje się tu nie tylko na prawach kontrastu, stanowi także swoistą introdukcję do uruchomionego procesu przypominania warszawskiej przeszłości, utkanej ze wspomnień intymnych, przeżywanego miłości czy wywiedzionych z czasów dzieciństwa. Tęsknota za tym, co minione, wyrażona zostaje w nostalgicznej aurze emocjonalnej wiersza, natomiast powracająca jak refren trawestacja biblijnego psalmu staje się nakazem wierności ojczyźnie. Ojczyźnie — co warto podkreślić, bo jedyny to bodaj przypadek w twórczości Wata — przez figurę „walczącej”, „w krwi spienionej”, „pięknej dumą swych mogił” Warszawy, uwznioślonej i heroizowanej. Jak słusznie zauważył Wojciech Ligęza: „Modlitewna, inkantacyjna fraza oraz uroczyście apostrofy podkreślają ważność sprawy”⁹. I to ważność, dopowiedzmy, w sensie podwójnym: patetyczny, biblijny styl i wzniosła poe-

⁸ Na wyjątkowość tego wiersza zwrócili uwagę też Tomas Venclova (*Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Gorlicki, Kraków 1997, s. 225–229) i Ewa Boniecka (*Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, Gdańsk 2008, s. 71–76).

⁹ W. Ligęza, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 100.

tyka wyrażają bowiem zarówno najbardziej osobiste przeżycia i wspomnienia związane z rodziną, jak i tęsknotę wygnańca za ojczystym krajem, dając także poczucie trwałego z nimi związku. Jak rzecz rozpoznawał Tomas Venclova:

[...] imaginowane spotkanie samotnego wygnańca z przyrodą miasta i własną młodzieńczą miłością okazuje się pomocne w utwierdzeniu się w tożsamości. Rozłączony siłą z ojczyzną i z rodziną [...], poeta mimo to niezmiennie jest z nimi zjednoczony¹⁰.

Wierzyby w Alma-Acie zaskakują traktowaną niezwykle serio elegijną tonacją u twórcy, który przed wojną w swych młodzieńczych tekstach burzył w ramach awangardowych eksperymentów tradycyjne sposoby wypowiedzi, prześmiewczo obnażając fiasko dotychczasowych stylów i dykcji. Venclova, pisząc o dadaistyczno-surrealistycznym poemacie Wata, zauważył:

Jednym z najbardziej rzucających się w oczy rysów *Piecyka* jest obsesja brudu, nieczystości [...] i gwałtu, któremu należy poddawać nieustannie zastane formy i uładzone konwencje, a którego symptomem jest gwałt zadawany regułom języka¹¹.

Wierzyby w Alma-Acie to utwór, w którym konwencjonalność nie staje się przeszkodą, „wolny [...] od mistyfikacji, ani na chwilę nie schodzi z wysokiego tonu, jego przejrzystość zaś jest niemal klasyczna”¹². Wiersz ten wydaje się powrotem do „starych” wzorców poezji: stanowi połączenie elegii osobistej i patriotycznej, nierozzerwalnie ze sobą splecionych. Po taki tryb, „pieśni tułaczey” sięgnie Wat wygnaniec na sowieckiej ziemi, znajdując w nim szansę mówienia o rzeczach dla siebie najważniejszych. Postąpi jak wielu wówczas poetów rzuconych daleko od kraju, melancholijnie wspominających ojczyznę; z jednej strony zbliży się swym poetyckim idiomem do skamandrytów, „których nostalgia znajdowała ujście w wierszach i poematach wskrzeszających czas miniony”¹³, z drugiej — nawiąże do modelu liryki martyrologicznej, idealizującej przeszłość i patetycznie heroizującej teraźniejszość.

Tak tradycyjnie brzmiącego elegijnego tonu nie odnajdziemy już w powojennej poezji autora *Mojego wieku*. Kolejne tomy —

¹⁰ T. Venclova, op.cit., s. 229.

¹¹ Ibidem, s. 87.

¹² Ibidem, s. 227.

¹³ J. Święch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1999, s. 355.

począwszy od *Wierszy* (1957), przez *Wiersze śródziemnomorskie* (1962), aż po *Ciemne świeciddo* (1968) — przynoszą, rzecz można, bogatą polifonię elegijnych głosów. Wszystkie jednak poświadczają krytyczny i zdystansowany stosunek do możliwości budowania wypowiedzi niezapośredniczonej, niekorzystającej z różnego typu cytatów i zapożyczeń, niebędącej sumą „wcześniej powiedzianego”. Konieczność ponowienia tego, co już było, powtórzenia istniejącego wzorca mówienia organizuje sposób kształtowania wypowiedzi w późnej twórczości poetyckiej Wata. Jak sam pisał w szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*:

[...] tak się niefortunnie stało, że chyba właśnie od czasu romantyków artyści jak gdyby nagle zjedli jabłko z drzewa wiadomości złego i dobrego. Nagle odkryli konwencjonalność form i z tą chwilą, z tym nowym, nieznanym dawniej poczuciem konwencjonalności zrodziło się poczucie *déjà vu, déjà lu, déjà peint*, stare przekleństwo Eklezjasty: „Wszystko co jest — było”. Ratunku szuka się w pościgu za czymś nowym, ale gdy się raz ma poczucie konwencjonalności, wszystko nowe konwencjonalizuje się w rękę. Jedynym wyjściem z tego magicznego koła szablonu i antyszablonu jest nie reinwencja języka, ale reinwencja samego poety. To znaczy pisanie wierszy jako przeistaczanie własnej psychiki i odwrotnie: przeistaczanie własnej psychiki w twórczość¹⁴.

Wat, który za młodu przerobił awangardową lekcję odkrywania literackich łądów nowości i oryginalności, ma świadomość tego, że „literatura z istoty swej [...] jest plagiatowa”¹⁵, że utwór w pełni nowatorski, suwerenny, niezależny od tradycji nie istnieje¹⁶. Wie, że jedyna droga, jaką można podążać, wiedzie poprzez obszary literackości dawno już zdobytej i wielokrotnie eksplorowanej, że sięgać można jedynie po już istniejące style, gatunki, dykcje — i z nich, nimi, na nich budować swój głos. Intertekstualność jest więc i koniecznością, i szansą własnej wypowiedzi. Dlatego elegijne wiersze w później twórczości Wata są stylizacjami, trawestacjami, pastiszami bądź parodiami — mniej

¹⁴ A. Wat, *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, w: *Publicystyka*, oprac. P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 723.

¹⁵ *Ibidem*, s. 727.

¹⁶ Tomas Venclova, zestawiając poglądy autora *Poematu bukolicznego* ze stanowiskiem Jurija Lotmana, pisze: „W latach dojrzałych Wat był bliski uznania wielotekstowości za podstawowy wyróżnik tekstu literackiego jako takiego”. T. Venclova, *op.cit.*, s. 308–309.

lub bardziej czytelnymi nawiązaniem do utrwalonych sposobów mówienia elegijnymi językami.

Używam terminu „elegijność” w znaczeniu współczesnym. Nie mam zatem na myśli jakichkolwiek wyznaczników formalnogatunkowych, które od dawna wszak przestały obowiązywać. Podążając w kierunku wskazanym przez Annę Legeżyńską, przyjmuję, że dziś:

Elegijność oznacza aurę emocjonalną wiersza, która buduje temat przemijania i nostalgiczno-melancholijne, a niekiedy depresyjne samopoczucie podmiotu. [...]

W utworach elegijnych sytuację liryczną określa „gest pożegnania”: refleksja nad przemijaniem, próba scalenia życia, podsumowanie klęsk i zwycięstw, przygotowanie do nadchodzącego kresu¹⁷.

Tom *Wiersze* zdominowała tak właśnie pojęta, rozpisana na wiele głosów, tonacja elegijna. Mamy bowiem tutaj do czynienia z inwariantnymi sposobami przedstawiania pewnego sposobu przeżywania świata, wynikającego z ekstremalnego doświadczenia bólu i choroby. Twórczość autora *Ciemnego świecidla* to fenomen tekstowego świadectwa doświadczenia jak najosobistej tragicznego: wieloletniego cierpienia psychosomatycznego. Wat pisze najdosłowniej o własnej skórze, własnym ciele, własnym cierpieniu; stale i na różne sposoby opowiada historię swego bólu, zmagania się z nim i kolejnych upadków. Próbuje ciągle na nowo wrażyć ten wymiar własnego życia, korzysta z różnych dykcji, języków i stylów, które w efekcie budują melancholijno-autoironiczny obraz „ja” lirycznego, rozpoznającego i rejestrującego w otaczającym świecie przejawy rozpadu, katastrofy, śmierci. Ujmuje doświadczenie własnego życia wieloaspektowo, próbuje oświetlić je z różnych stron; raz zajmuje go bardziej wymiar duchowy, innym razem — czysto cielesny. I choć nieraz wikła się w sprzeczności, jednemu nakazowi pozostaje wierny: pragnie dać wyraz — zmieniającej się wraz z upływem kolejnych dni i lat, poddanej rytmowi to nasilającego się, to słabnącego bólu — dojmującej prawdzie własnego doświadczenia. Prawdzie wyrażanej często właśnie rozmaitymi tonami elegijnymi.

Już słynny wiersz ****W czterech ścianach mego bólu...* — otwierający tom z 1957 r., realizujący tradycyjny wzorzec wersyfikacyjny, oparty na jednej wiodącej metaforze ciała więzienia, w którym symboliczne znaczenia (ciemności, zła, śmierci) wynikają ze znaczeń utrwalonych w tradycji — kreuje sugę-

¹⁷ A. Legeżyńska, op.cit., s. 17–18.

stywną aurę emocjonalną. Podmiot uwięziony we własnym ciele ze szczególną intensywnością doświadcza somatycznej opresji. Niczym skarga brzmią słowa: „Gdzieś tam pewno lecą lata/ z ognistego krzaka życia” — przywołujące inną, niedostępną rzeczywistość. Stają się wyrazem żalu i tęsknoty za życiem toczącym się gdzieś „tam”, na zewnątrz głucho zamkniętej celi bólu. Wat tylko pozornie wybiera tutaj konfesję, w istocie posługuje się wzorcem konwencjonalnym, silnie zrygoryzowanym (metrum, koncept metafora). Odpowiedzią na ból jest bowiem w przypadku tego wiersza wyostrenie świadomości, maksymalne napięcie intelektualne, oddzielenie „ja” umysłu od „ja” cierpiącego ciała. Jasność myśli, klarowność słowa, moc nazywania postawione zostają wobec „niemoty” cierpiącego ciała. Słowo sytuuje się tu na antypodach cielesności, chce być jej przewyciężeniem i zaprzeczeniem. Mimo że doświadczenie ciała zapisuje, to nie po to, by o nim świadczyć, ale — aby mu do końca nie podlegać, aby się z nim nie identyfikować, by stanąć po stronie myśli i przejrzywej konstrukcji. Przeniknięte smutkiem i rezygnacją westchnienie, które pojawia się w zakończeniu, jest istotnym sygnałem świadczącym o nie do końca udanym, bo niemożliwym, procesie zapanowania jasną, konceptualną formą nad ciemnością udręczonej materii. Elegijność byłaby więc tutaj rewersem porządkującego, sensotwórczego działania poetyckiego, odsłaniałaby te sfery podmiotowości, które pozostają we władaniu ciała i emocji.

Inną jakość elegijnego tonu ujawniają wiersze szpitalne z cyklu *W okolicach cierpienia* (*W szpitalu, ***I znów się dzień zaczyna gruchaniem synogarlic..., Noc w szpitalu*). Wat posługuje się w nich niemal tradycyjną formą liryki wyznania, ponawiając stare sposoby mówienia, przywołuje litanijno-modlitewne zwroty, gra sugestywnymi kontrastami, stosuje enumerację jako figurę niewyraźności. Gesty te w kontekście całego tomu nabierają jednak szczególnego znaczenia — są wykonywane ze świadomością powtarzania fragmentów rozpoznawalnego repertuaru elegijnego. Ujawniając zatem retoryczny wymiar poetyckiego słowa, kwestionują możliwość bezpośredniego komunikowania wyrażanych treści. Świadomość powtórzenia nie skazuje jednak Wata na milczenie. Przeciwnie, uświadamia konieczność korzystania ze zdeponowanych w tradycji kodów i tworzenia z nich dykcji własnej. Dlatego też Wat będzie sięgać po kolejne „stare” elegijne języki.

Wiele utworów, nie tylko z tomu *Wiersze*, odwołuje się do wzorców poezji senilnej i testamentarnej. Niezwykle często pojawiają się w nich motywy funebralne, mają miejsce „gesty po-

żegnania”, sporządzany jest ostateczny bilans życia. Można tu choćby wymienić teksty tak osobiste, jak *Kołysanka dla konającego* czy ****Czemu mnie z trumny wyciągasz...* – stylizowane na pełen żalu i smutku monolog, czyniony ze świadomością zbliżającego się kresu.

Wat, *poeta doctus*, żegna się także z mitem śródziemnomorskim, a pożegnanie to staje się jednocześnie diagnozą kondycji naszej cywilizacji „chorej i delikatnej”¹⁸, skazanej – podobnie jak on sam – na zatrąę. Takie katastroficzne rozpoznanie przynoszą teksty: *Odjazd na Sycylię*, *Wieczór – noc – ranek* czy *Odjazd Anteusza*.

Z kolei wiersze *Buchalteria* czy *Na naszej ulicy*, pochodzące z *Ciemnego świecidla*, układają się w tragiczny rachunek elegijny, którego domknięcie stanowi albo świadomość kolejnych zbliżających się cierpień, albo przecucie własnego pogrzebu, „który odbędzie się o jedenastej i pół”¹⁹. Wat korzysta w tym przypadku z dykcji typowej dla liryki osobistej, w innych zaś tekstach zastosuje ekwiwalentyzację uczuć i wyrazi je za pomocą psychizacji pejzażu (np. *Pejzaż*, *Widzenie*, *Noc jesienna w górach z oliwkami i pełnią księżycy*). W tym samym celu posłużył się ekfrazą, wydobywając z malarstwa Pierra Bonnard’a czy Odilon Redona kolorystyczną symbolikę związaną ze starzeniem się, umiowaniem, śmiercią (*Przed Bonnardem*, *Na wystawie Odilon Redona*). Tonacja wszystkich tych wierszy jest ciemna, dominuje w nich nastrój smutku, rezygnacji, wszystko przenika poczucie przemijania i utraty.

Podobną funkcję pełnią także wiersze składające się na cykl *Sny*. Wypełniają go wieloznaczne i sugestywne obrazy zagubienia, rozpacz, trwogi, przerażenia: lecące ptaki skazane zostają na zatrąę, bo wszędzie „Tylko woda. Nic tylko woda” i ani „kruższyny ładu” (*Sen flaminga*); sen starości wypełnia „tylko kurtyna z kiru”; *Poranek nad wodą* przynosi istic boschowskie bestiarium wywiedzione ze snu starotestamentowego proroka Daniela; *Potępniony*, który już tytułem określa kondycję podmiotu, mocą upiornej transformacji zmienia staroświecki młynek do kawy w piekielną maszynę tortur kruszącą ludzkie kości²⁰. Wszystko prowadzi do ostatecznego poznania celu własnego życia:

¹⁸ A. Wat, *Odjazd na Sycylię*, w: *Poezje*, s. 236.

¹⁹ A. Wat, *Na naszej ulicy*, w: *ibidem*, s. 59.

²⁰ Zob. wnikliwą interpretację zwłaszcza tego cyklu Anny Sobolewskiej „*Poczekalnia sądu ostatecznego*”. *Sen w poezji Aleksandra Wata*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999, s. 185–200.

Dokąd? Czy ja wiem dokąd?!
W każdym razie — ku zatracie.

Kontynuują to rozpoznanie *Sny sponad Morza Śródziemnego*, druga część *Wierszy śródziemnomorskich*²¹. Kolejne części tego cyklu także układają się w swoisty rejestr strachów i przerażeń. Kreowana w nich rzeczywistość jest opresyjna w stosunku do bohatera i niesie poczucie zagrożenia, lęku, osaczenia. W Watoskich snach zagrożenie umyka próbom ukonkretnienia i dookreślenia, jest nieuchwytnie, niemożliwe do precyzyjnego nazwania, poddaje się tylko opisom przybliżonym, mniej lub bardziej metaforycznym, którym sprzyja oniryczna poetyka. Buduje się ciemna atmosfera wszechogarniającej trwogi, osaczającej bohatera zewsząd: z cielesności pełnej bólu i wpisanej w nią śmierci, z planu realnych i potencjalnych historycznych wydarzeń, z transcendentnych wyżyn gniewnego i okrutnego absolutu. Sny koszmary przynoszą rozpoznanie straszliwych praw rządzących człowiekiem i światem, dopełniając elegijny rachunek.

Wat wykorzystuje także często pojawiający się w poezji elegijnej topos podróży. W cyklu *Obce miejsca, obce twarze* swój poetycki kształt znalazły wrażenia z wyprawy Wata na Południe. Włoskie przestrzenie przemierzone w celach terapeutycznych nie dają jednak w swej poetyckiej realizacji pocieszenia ani — tym bardziej — radości, ewokują mroczne sensory i ciemne treści. *Przypomnienie Wenecji* to wiersz o Wenecji widmowej i mrocznej. Nie znajdziemy w nim rozświetlonych obrazów pełnych ludzkiego gwaru i gołębi z placu św. Marka. Wenecja Wata jest ciemna, niepokojąco związana z rozkładem i śmiercią.

W wierszach rzymskich wypełniona śladami przeszłości przestrzeń Wiecznego Miasta rodzi nostalgiczną zadumę nad przemijaniem i melancholijną refleksję nad nietrwałością ludzkich miast. Wiersz *W Rzymie*, będący poetyckim opisem rozświetlonego, małego kościółka Kuźmy i Damiana na Forum Romanum, wydobywa kontrast pomiędzy światem współczesnym a mitycznym światem przeszłości. Pojawiający się w „świecie rubinu i starego złota” gołąb to nie widomy znak obecności, jak można by się spodziewać, Ducha Świętego, lecz „przybysz z innego słonecznego świata, / domownik dwóch białych kolumn/ Kastorpa i Polluksa”. Tamten świat, świat antyku, jest jego do-

²¹ Pisałam o tym dokładnie w książce *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999, s. 107–165.

mem dającym mu poczucie radosnej wolności; ten świat, świat chrześcijański, staje się napawającym trwogą więzieniem.

I wiersze florenckie. Pierwszy z nich, *We Florencji*, poświęcony pamięci Jana Lechonia, pisany tercynami, nawiązuje swym pastiszowym charakterem do poetyki autora *Karmazynowego poematu*. Spacer „duszy znękaney” po „mrocznej” Florencji, spotkanie na moście nad Arno Giotta, jego tajemnicza przepowiednia: „Jeszcze przeżyć masz tyle, Sienę i Rawennę./ Choć pod śmiercią — żyj kto żyw — pośród marlin” — nabierają sensu bardziej uniwersalnego. To jakby zapowiedź wkraczania w problematykę egzystencjalną, stawiania pytań o wybór własnej „drogi na Asyż”, a także o możliwość ocalenia przed cierpieniem i śmiercią. Drugi utwór, *Przed ostatnią piętą Michała Anioła*, uznawany za jeden z najważniejszych wierszy religijnych autora *Mojego wieku*²², przynosi dramatyczne świadectwo własnego bólu ukrytego pod podmiotowym kostiumem, będącym konfiguracją trzech postaci: Nikodema, Michała Anioła i samego Wata — co reprezentatywne dla Watowskiej poetyki ciągle zmieniających się ról przybieranych w wierszach. W istocie bowiem *Pieta Rondaniani* jest poetyckim wykładem na temat istoty sztuki, religii, cierpienia i śmierci — wykładem wynikającym z tragicznej sytuacji życiowej autora. Odpowiedź na pytanie: „Bo mnie jaka czeka nagroda/ — prócz Gehenny ogniowej?” przynosi finał wiersza:

Nicość
Może
Morze milczenia.

Topos podróży połączony z toposem przejścia organizuje także pierwszy cykl *Wierszy śródziemnomorskich*, choć ta realizacja staje się szczególnym wariantem (niemożliwej) katabazy. Poeta wędrowiec przemierzający prowansalskie pejzaże udaje się najpierw w góry, w „świat kamienny”, który ma być możliwością uwolnienia się od spraw ludzkich i dotarcia do esencji bytu. Schodzi jednak w krąg ziemskich spraw, lecz nie po to, aby w nich uczestniczyć, ale by odkrywać ukryte pod nimi „treści sekretne”, przeświecające przez to, co widziane. W planie najgłębszym wędrowka ta jest podróżą do kresu własnego życia, podobnie jak wyprawa podjęta w wierszu *Schodzenie*, zamykającym *Ciemne świeciddo*. Na końcu swej drogi poeta-bohater-

²² Zob. J. Borowski, „Między bluźniercą a wyznawcą”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998, s. 215–216.

–podmiot – już nie Orfeusz, z którym Wat identyfikował się w *Wierszach somatycznych* – żegna kreowaną rzeczywistość mitu. „[...] w chwili, kiedy ostatecznie zapadła decyzja o odejściu – pisze Jacek Brzozowski – kiedy stawało się ono bliskie i realne, ów Orfeusz tracił mistyczne złudzenia i tęsknoty, gubił swoją «orficką» metafizykę i eschatologię, i tym samym otwierał się na nagą rzeczywistość ostatniej drogi”²³. A ta ostatnia droga pozbawiona zostaje perspektywy eschatologicznej: „to tylko trzy łokcie pod ziemią”²⁴.

Wat przewartościowuje również topos mądrej starości. We fragmencie VIII *Pieśni wędrowca*, pierwszego cyklu *Wierszy śródziemnomorskich*, ironicznie przywołuje słowa Seneki: *aetas serenitatis*, dodając do nich sarkastyczny komentarz. W konfrontacji z doświadczeniem bohatera poematu, *alter ego* Wata, powyższe rozpoznania ujawniają swą śmieszność i okazują się całkowicie fałszywe. To tylko „słowa, słowa”, które mogły niegdyś wyrażać istotne prawdy, dziś natomiast tym boleśniej uświadamiają swą anachroniczność i bezużyteczność. Stary poeta nie jest mędrce ani filozofem doświadczającym u schyłku życia spokoju i spełnienia; jest – jak autoironicznie konstatuje – „starym grzybem”, pogrążonym w chaosie własnych myśli, wydanym na pastwę ciemnych sił natury i historii.

Przez reinterpretację toposu starego poety ujawnia się drugi – ironiczny – biegun Watowskiej elegijności, kształtujący tak wyraziście dykcję przywoływanej na początku *Elegii biurokraty*. Wiersze autora *Ciemnego świecidła* częściej jednak łączą wzniosłość z trywialnością, tragizm ze śmiesznością, ton serio z zabiegami parodystycznymi – niż konsekwentnie realizują estetyczną i stylową jednorodność. Jak pisze Stanisław Barańczak, zwracając uwagę na antytetyczność tej poezji: Wat to „poeta powagi i patosu osiągniętego diapazon biblijnych proroków, ale zarazem poeta drwiny z samego siebie i groteskowej błazenady”²⁵. Dlatego też w jednym tekście współbrzmia dwie elegijne tonacje: ironiczna i tragiczna. Ironiczna organizuje początek i całą pierwszą część wiersza *Przed Breugblem starszym*:

Praca jest dobrodziejstwem

Ja wam to powiadam, ja – leń zakuty!

Który przebarłoczyłem się w tyłu więzieniach! W czternastu!

²³ J. Brzozowski, *Notatki do „Wiersza ostatniego”*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, s. 160.

²⁴ A. Wat, *Schodzenie*, w: *Poezje*, s. 76.

²⁵ S. Barańczak, *Wat: cztery ściany bólu*, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992, s. 33.

I w tyłu szpitalach! w dziesięciu! W gospodach — bez liczby!
Praca jest dobrodziejstwem²⁶.

Druga, poważna i tragiczna, pojawia się po autotematycznym komentarzu: „nie kpij!”, zmieniając całkowicie wymowę tekstu, który od tego miejsca staje się refleksją na temat śmierci.

Która jest jak morze,
gdzie każdy jest Ikarem, jednym z niespełna trzech miliardów,
a poza tym tyle dzieje się wkoło
a wszystko jednakowo małoważne, właśnie: małoważne,
a tak trudne, tak nieludzko trudne, tak bolesne!²⁷

Elegijność Wata odsłania także czasem swe jaśniejsze strony. W niektórych wierszach pojawiają się akcenty hymniczne oddające piękno i wspaniałość świata. *Nieszpory w Notre-Dame* to zapis wyjątkowej chwili, w której „odradza się dusza zaszczyta”. Światło przenikające poprzez witraże do wnętrza katedry, łączące się z muzyką Bacha — tworzy wraz z nią synestezyjny „chór kolorów”, staje się widzialnym znakiem obecności Ducha Świętego i wprowadza wszechogarniający spokój. *Paryż na nowo*, po wielu latach ponownie zobaczony przez Wata²⁸, jest źródłem już nie tylko spokoju, ale także radości życia, daje poczucie zachwyty i uniesienia. Przestrzeń Paryża jest niczym arkadyjska kraina — każdy element pejzażu, każde zdarzenie, nawet najbliższe, posiada niezwykłą moc: ujawnia piękno, ład i dobro istnienia. Jasna strona świata ukazywana jest jednak w tej poezji stosunkowo rzadko — można tu jeszcze wymienić wiersze: *Dobra chwila*, *W kawiarni na Place de la République*, *W barze, gdzieś w okolicach Sévres-Babylone*, fragment IX *Pieśni wędrowca*. Równie rzadko pojawiają się w niej tony łagodnej melancholii, pogodnego pożegnania z bliskimi, ze światem, z własnym życiem, takie jak w wierszach ****Żmije i ważki w dobrej zgodzie...* czy ****Uroda rzeczy nadziemskie...*, w których dochodzi do pogodzenia przeciwieństw, do pełnego wyciszenia, do otwarcia nadziemskiej perspektywy.

Podsumujmy. Nie mówi zatem Wat jednym językiem, nie wybiera jednej najbardziej odpowiedniej dykcji, która dawała-
by możliwość wypowiedzenia siebie i własnego doświadczenia,

²⁶ A. Wat, *Poezje*, s. 183.

²⁷ Ibidem, s. 184.

²⁸ Aleksander Wat był po raz pierwszy w Paryżu w młodości, w latach 20. Wspomina ten pobyt często zarówno w swoim dzienniku pisanym, jak i mówionym.

bo przecież do takiego nierozzerwalnego połączenia życia i pisania dążył, skoro uwierzytelnieniem poetyckiego słowa miały być twarz i los poety²⁹. Próbuje raczej mówić różnymi elegijnymi głosami, raz pełnymi smutku, melancholii, rozpacz, raz ironii i sarkazmu — takimi, jakie w danej chwili wydają się najwłaściwsze. Ma świadomość, że nie istnieje jeden język, który mógłby pomieścić i wyrazić wszystko. To wiedza zdobyta już za młodu. „Cokolwiek można powiedzieć o *Mopsożelaznym piecyku* — pisze Venclova — jeden jego rys wydaje się oczywisty: tekst ten posiada odniesienia do niemal nieskończonej liczby innych tekstów, a wśród nich nie ma żadnego tekstu nadrzędnego, tekstu «ostatniej instancji», w którym zakotwiczony byłby sens utworu”³⁰. Można to rozpoznać, dotyczące spotęgowanej intertekstualności młodzieńczego poematu, w pełni odnieść do dojrzałej poezji autora *namopaników*, którą cechuje wyraźna nadwyżka retoryczna. Wydaje się, że Wat sytuuje się pomiędzy *homo serius* a *homo rhetoricus*. Pomiedzy, ponieważ z jednej strony nie wierzy już ani we własną spójną podmiotowość, ani w proces komunikacji prowadzony w sposób jasny i szczerzy, z drugiej zaś — język nie stanowi dla niego ani centrum świata, ani instancji ostatecznej³¹. Nie może „dowolnie bawić się językiem”³², nie jest jedynie (choć bywa) błaznem, czasami (wcale nie rzadko) staje się kapłanem³³. Zdając sobie sprawę z kryzysu tożsamościowego i językowego, uparcie, wciąż od nowa podejmuje próby wyrażenia własnej egzystencji. Tworzy — jak pisze Przemysław Rojek — „narrację tożsamościową w oparciu o pewną uniwersalność kulturową, zakorzoną [...] w powtarzalności i ponadjednostkowości struktur retorycznych”³⁴. Wykorzystuje zdeponowane w kulturowym repertuarze elegijne kody i, traktując je jako tworzywo, buduje z nich wielogłosowe kompozycje, które jednak nie stają się bytem czysto tekstowym, stanowią bowiem mimo wszystko odzwierciedlenie osobistego doświadczenia.

²⁹ Zob. A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 267.

³⁰ T. Venclova, op.cit., s. 308.

³¹ Zob. M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003, s. 217–220.

³² R.A. Lanham, *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven 1976, s. 4, cyt. za: M. Rusinek, op.cit., s. 218.

³³ Zob. L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*, w: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, oprac. Z. Mentzel, t. 2, Londyn 1989.

³⁴ P. Rojek, op.cit., s. 168. Wnioski Rojka wynikające z rozważań na temat retoryczności Wata wydają mi się jednak zbyt daleko posunięte; nie nazwałabym autora *Ciemnego świecidła* po prostu poetą retorycznym nawet we współczesnym, złożonym znaczeniu terminu „retoryka” — zob. rozdział „*Homo rhetoricus*” w *deltach rzek zapuszczenia*, w: ibidem, s. 267–279.

KRYSZYNA PIETRZYCH

Aleksander Wat's elegiac diction

The present article tries to show and characterize Aleksander Wat's poetic diction included in the pool of the kinds of the literary elegiac mood and mournful strains used by the writer. Wat does not employ just one language that would offer the power of expressing oneself and convey one's own existential experience — he speaks with varied elegiac voices: be it full of sadness, melancholy and despair, be it filled with irony and sarcasm. In fact, the elegiac tone in its traditional variation is to be found only in one war poem, whereas all his post-war poetic volumes bring a rich polyphony of varied elegiac voices. Wat's late poetic writings is underlined by a necessity to renew what has already happened, to repeat the existing pattern of expressing oneself, and thus forms a particular elegiac intertextuality. In this way, such rhetorical dimension of the word is revealed that challenges the feasibility of getting the content through in a straightforward manner. The awareness of repetition, however, does not restrict the author to silence — just the opposite, it makes him aware of a necessity to draw from codes lodged in tradition and thus to create a collage-like diction of his own.

Key words: elegiac mood, twentieth-century Polish poetry, literature and Communism, the topos of the old poet, Aleksander Wat.

KRYSZYNA PIETRZYCH — profesor nadzwyczajny w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku UŁ. Autorka monografii o poezji Aleksandra Wata: *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata* (1996) oraz edytorka jego pism: *Dziennik bez samogłosek* (2001). Zajmuje się przede wszystkim polską poezją współczesną. Ostatnio opublikowała książkę *„Co poezji po bólu?” Empatyczne przestrzenie lektury* (2009). Redaktor naczelna czasopiisma „Czytanie Literatury”.
e-mail: pietrych@op.pl