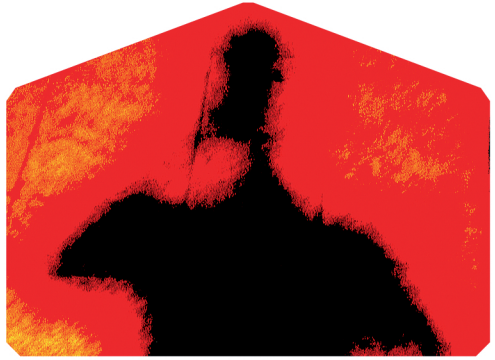


SOJUSZ i KONTRASTY



Aleksander Wat: forma życia

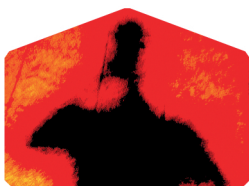
Studium o pisaniu,
doświadczeniu,
obecności



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

**Paweł
Paszek**

Paweł Paszek, doktor nauk humanistycznych, zatrudniony w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jego zainteresowania badawcze lokują się w obrębie antropologii kultury i literatury, teorii i praktyk interpretacyjnych, filozofii nowożytnej, filozofii kultury, antropologii przestrzeni i ekokrytyki. Autor książki *Literatura życia otwartego. Fragmenty lekturowe przy wierszach Mariusza Grzebalskiego* (Katowice 2017) i licznych artykułów naukowych, współredaktor dwóch książek monograficznych.



Aleksander Wat: forma życia

Studium o pisaniu,
doświadczeniu, obecności



Pamięci dziadka Henryka (1940–2019)

Paweł Paszek

Aleksander Wat: forma życia
Studium o pisaniu,
doświadczeniu, obecności

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2021

Seria: *Oikos*. Komparatystyka Literacka i Kulturowa (1)

Redaktor serii

Aleksandra Kunce

Rada naukowa serii

Magdalena Abraham-Diefenbach, Piotr Bogalecki, Ilona Copik, Vicente Durán Casas, S.J., Danú Alberto Fabre Platas, Zbigniew Kadłubek, Dariusz Kulas, Ewa Łukaszyk, Tadeusz Miczka, Alina Mitek-Dziemba, Ekaterina Nikitina, Krystyna Paradowska, Paweł Paszek, Karolina Pospiszil, Tadeusz Sławek, Olga Topol

Recenzent

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Spis treści

Wykaz skrótów 7

Wstęp 9

Część I

Doświadczenie. Podmiot. Poetologia 29

Doświadczenie 36

Podmiot 61

Poetologia 76

Aleksander Wat 86

Część II

Pisanie: intryga otchłani 115

Tekstualna galaktyka Wata 122

Subiectum in lingua 183

Intryga otchłani 236

Część III

Pisanie: imię własne 305

Praeambulum 334

Kamień i życie 348

Życie idiomatyczne 444

Imię własne 536

Spis treści

Część IV

Rekapitulacja 583

Zakończenie **623**

Bibliografia **629**

Indeks nazw osobowych **675**

Summary **689**

Résumé **691**

Wykaz skrótów

odnoszących się do dzieł
Aleksandra Wata

- | | |
|--------------------------|---|
| (W, 1957) | – Wiersze. Kraków 1957. |
| („T”, 1962) | – Wiersze śródziemnomorskie. A. Pieśni wędrowca. „Twórczość” 1962, nr 7. |
| (WŚ, 1962) | – Wiersze śródziemnomorskie. Warszawa 1962. |
| (CS, 1968) | – Ciemne świedldo. Paryż 1968. |
| (WW, 1987) | – Wiersze wybrane. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Warszawa 1987. |
| (SHK, 1991) | – Świat na haku i pod kluczem. Oprac. K. Rutkowski. Warszawa 1991. |
| (PZ, 1992) | – Poezje zebrane. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Kraków 1992. |
| (BL, 1993) | – Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści. Wyb. i oprac. W. Bolecki, J. Zieliński. Warszawa 1993. |
| (UL, 1996) | – Ucieczka Lotha. Oprac. W. Bolecki. Warszawa 1996. |
| (P, 1997) | – Poezje. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Kraków 1997. |
| (DBS, 2001) | – Dziennik bez samogłosek. Oprac. K i P. Pietrychowicie. Warszawa 2001. |
| (K I, 2005 / K II, 2005) | – Korespondencja. Oprac. A. Kowalczykowska. Warszawa 2005. |

Wykaz skrótów

- (CNP, 2007) – *Coś niecoś o „Piecyku...”*. Brulion. „Zeszyty Literackie” 2007, nr 99.
- (WŚCŚ, 2008) – *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemnie świeci dło*. Oprac. J. Zieliński. Gdańsk 2008.
- (WW, 2008) – *Wybór wierszy*. Oprac. A. Dziadek. Wrocław 2008.
- (MW I, 2012 / MW II, 2012) – *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Oprac. R. Habielski. Kraków 2012.
- (P, 2008) – *Publicystyka*. Oprac. P. Pietrych. Warszawa 2008.
- (N, 2015) – *Notatniki*. Oprac. A. Dziadek, J. Zieliński. Katowice 2015.
- (DBS, 2018) – *Dziennik bez samogłosek*. Oprac. M. Kmieciak. Kraków 2018.

Wstęp

Chwała sztuki streszcza się w tworzeniu, w twórczości.

(Steiner, 2004, s. 30)

Piszę. Piszę o tym, że piszę. W myśli widzę siebie piszącego o tym, że piszę, i mogę także ujrzeć siebie patrzącego na to, jak piszę. Przypominam sobie samego siebie piszącego, a także oglądającego siebie podczas pisania. I widzę siebie przypominającego sobie, jak patrzę na siebie piszącego, i przypominam sobie siebie, jak oglądam się sam we wspomnieniu, że pisałem, iż piszę, widząc siebie piszącym, że pamiętam, iż widziałem już dawniej siebie piszącego, że pamiętałem, iż widziałem siebie, jak pisałem, i że pisałem, iż piszę, że pisałem. Mogę też sobie wyobrazić siebie piszącego, że napisałem, iż mógłbym sobie wyobrazić siebie piszącego, że napisałem, iż wyobrażałem sobie siebie piszącego o tym, że widzę siebie piszącego, że piszę.

(Elizondo, 1983, s. 5)

BO JA PISZĘ PISZĘ i coraz więcej dowiaduję się o tym, czego nie wiem, i tego „nie wiem” pisząc dowiaduję się, może wyprawa po nie wiem, nie wiem, powiedz mi, pokaż mi, wsadź to w mnie, powiej to w mnie, żebym miał czy miała czy miało odpowiedź na pytanie, twoje czy moje albo jeszcze czyjeś, lub niczyje, bo może sam krajobraz tu leży, albo i nawet tego krajobrazu nie? Bo może to tylko myśl tego, czy tej

co w jaskini, ku jasnemu zwrócone, i to czy ten czy ta w jaskini je ma? Czy że jej czy jemu czy temu się widzi że widzi je, czy też ten czy to czy ta patrzy i widzi co jest – bo, co jest, jest – i jest tylko tam i tylko tam naprawdę?

(Falkiewicz, 2009, s. 71)

Literatura jest doświadczeniem. Przy tym zdaniu, przy jego znaczeniach, w bliskości jego sensów odkrywamy niemalże wszystko, co zostało napisane w niniejszej książce. W perspektywie względnie uściślających zasad i w ascetologicznym spotkaniu z literaturą w lekturze, w zespole gramatyki i retoryki, w pieśni języka, pośród opowieści i głosów, pośród tekstów będziemy, co rusz, odnajdywać refleksy, zastosowania, interpretacje i realizacje pierwszego zdania: literatura jest doświadczeniem. Taka bardzo ogólna konstatacja wskazuje na, znaczny rozmiarem, obszar humanistycznego namysłu, w którym spotykają się z sobą antropologia kulturowa, literaturoznawstwo, estetyka, filozofia, a także, co być może najważniejsze, etyka (powiązana, mówiąc najogólniej, z przygodami twórczej obecności w tekstach i pozostająca w ścisłej relacji z problemem samego obcowania z tekstami). Niezbędne okażą się zatem działania skracające dystans, praca nad głębią ostrości, a przede wszystkim skrupulatne, doświadczeniowe czytanie. W ten sposób chcemy skierować naszą uwagę na pewną praktykę życia, której zasadniczy *modus* łączy się z twórczym pisanem mającym walory absolutnie egzystencjalne. Uwagi te wiedą bezpośrednio do drugiego zdania, równie istotnego, jak pierwsze, do którego także będziemy nieustannie wracać: dzieło Aleksandra Wata – głównego bohatera książ-

ki – należy rozumieć przede wszystkim jako pisaną formę życia. Zdanie to również wymaga wyjaśnień i skrupulatnej suplementacji – niniejsza książka jest próbą wywiązania się z tego zadania. Wat, mówiąc wprost – począwszy od debiutanckiego *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* (1919), będącego dziełem-próba rozbitcia formy w celu spotkania z prawdą „ja”, przez pisanie zawiązujące ścisłą relację z życiem w *Wierszach* (1957), a zwłaszcza w *Wierszach śródziemnomorskich* (1962), aż po *Ciemne świedldło* (1968), włączywszy w to zarówno projekty prozatorskie, eseistyczne i krytyczne, szkice wierszy, wszelkie próby lyryki oraz epiki, jak i zapisy, noty, wspomnienia – pisaniem praktykował i pisaniem realizował swą egzystencję.

Słowa początkowe – nasze pierwsze zdanie – stanowią parafrazę osobliwego oświadczenia, które wypowiada, a raczej zapisuje Malte Laurids Brigge, postać stworzona przez Rainera Marię Rilkego (*Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, 1910). Tytułowy bohater – a zarazem fingowany autor i narrator tej niewielkiej w rozmiarach, stylizowanej na notatnik, powieści – jest postacią hipersensytywną, cechuje go osłabienie i egzystencjalna prekarność, szczególnie *vulnérabilité*¹. Ta ostatnia cecha, będąc nieprzypadkowym stygmatem, który sytuuje Maltego wśród najbardziej reprezentatywnych postaci nowoczesnej literatury, okazuje się atrybutem pewnego rodzaju obecności. Chodzi tu o niewymienne i nieprzechodnie znamię poznawczej

¹ *Vulnérabilité* (franc.) można oddać polskim związkiem wyrazowym ‘podatność na zranienie’, ‘czułość wobec bodźców’, ale również ‘wrażliwość’, ‘kruchość’. Bogate pole semantyczne w centrum swym zawiera łaciński termin *vulnus*, który oznacza ‘ranę’, ‘uraz’ czy też ‘cios’.

zarliwości, winietę chwiejnego, niemocnego stawania się, ekwiwalent intensywności egzystencji i przeżyć. Nie odkrywamy zresztą żadnej rewelacji, bo *vulnérabilité* to danina dzieci moderny. Dzieło Rilkego z całą pewnością można uznać za traktat o tej właśnie przypadłości. Powinnością naszą jest również wspomnienie w tym miejscu o pewnym fakcie z biografii Rilkego, mianowicie kryzys twórczy, który dotknął autora *Sonetów do Orfeusza* w 1910 roku i trwał przez kilka lat, zapoczątkowały przedłużające się prace nad *Pamiętnikami Maltego* – dzieło to, pisane przez niemalże sześć lat, można w istocie uznać za poetologiczny dokument osobistego doświadczenia, świadectwo zmagania się z literacką i językową materią tudzież opowieść o rozziwach ducha, o dramatach i rozterkach toczących się w intymnych głębiach. Nie ma wątpliwości, że w Maltem przeglądał się sam Rilke, jego związek z ową postacią wydaje się wprost organiczny. Oto fragment szczególnych dezyderat i wyznań Maltego, z których zaczerpnęliśmy:

Poezje nie są bowiem, jak ludzie sądzą, uczuciami (uczucia miewa się dość wcześnie) – są doświadczeniami. Gwoli jednej strofy trzeba wiele miast zobaczyć, ludzi i rzeczy, trzeba znać zwierzęta, trzeba czuć, jak latają ptaki, i znać gest, z jakim małe kwiaty otwierają się o świcie. Trzeba umieć myśleć wstecz o drogach w nieznanym stronach, o niespodzianych spotkaniach i rozstaniach, których nadejście widziało się dawno – o dniach dzieciństwa jeszcze nie wyjaśnionych, o rodzi-
cach, których się martwić musiało, skoro dziecku radość nieśli, a dziecko jej nie rozumiało (była to radość dla kogoś innego), o dziecięcych chorobach, co poczynają się tak dziwnie w tylu ciężkich i głębokich przemianach, o dniach w cichych, bez-

szmernih izbach i o rankach nad morzem, o morzu w ogóle, o morzach, o nocach podróżniczych, co w dal szumiały hen w górze i z wszystkimi gnały gwiazdami – a to jeszcze nie dosyć, jeżeli komuś wolno myśleć o tym wszystkim! Trzeba mieć wspomnienia wielu nocy miłosnych, z których żadna nie była równa drugiej, krzyku rodzących i wspomnienia lekkich, białych, śpiących położnic, które się zamykają. Ale i przy kochających trzeba było spędzać czas, przy zmarłych trzeba było siedzieć w izbie z otwartym oknem i miarowymi szmerami. A nie wystarcza i to jeszcze, że się ma wspomnienia. Trzeba je umieć zapomnieć, jeśli jest ich wiele, i trzeba mieć tę wielką cierpliwość czekania, póki nie wrócą. Bo wspomnienia same to jeszcze nie to. Dopiero kiedy krwią się staną w nas, spojrzeniem i gestem, czymś bezimiennym i nie dającym się odróżnić od nas samych, dopiero wtenczas zdarzyć się może, iż w jakiejś bardzo odosobnionej godzinie pierwsze słowo poezji wstanie pośrodku nich i z nich wyjdzie (Rilke, 1959, s. 29)².

Wszelka próba opowieści o splocie literatury i doświadczenia jest próbą opowieści o literaturze w ogóle. Niemniej, z przywołanego fragmentu wyłania się wyjątkowa, naszym zdaniem, warta szczególnej uwagi, sylweta pewnej koncepcji pisania, mianowicie pisania *in extremis*, pisania radykalnego. Wszystko, co zostało wymienione, enumeracja zdarzeń i zjawisk, zarówno tych przynależnych światu fizycznemu, jak i tych przynależnych psychice, spraw biologii i spraw duszy, kwestii pamięci, refleksji, inności i obcości – włączając w to przemilczaną resztę, za którą ręczy *enumeratio*, której prawem jest przemawiać także w imie-

² Por. Rilke, 2011; zob. Kuczyńska-Koschany, 2018, s. 117–132.

niu tego, czego nie wliczono w werbalny rachunek – ma stać się fundacją, zasadą, jednym witalnym organem piszącego i pisanego. Wszystko to ma stać się jednocześnie wydarzeniem tego, który pisze, i obecnością wiersza – krwią, sensem, spojrzeniem, gestem. Pisanie oznacza, że tekst wraz z poetą przekracza pewien próg, wstępuje w *dominium* szczególnej rzeczywistości. W ten sposób literatura staje się i jest doświadczeniem. Podobnie rzeczony fragment dzieła Rilkego odczytuje Maurice Blanchot:

Tego, kto poświęca się dziełu, przyciąga ono do punktu, w którym znosi próbę własnej niemożliwości. Wówczas dzieło staje się doświadczeniem, lecz cóż znaczy to słowo? W jednym z fragmentów *Maltego* Rilke powiada, że „wiersze nie są uczuciami, lecz doświadczeniami. Gwoli jednej strofy trzeba wiele miast zobaczyć, ludzi i rzeczy...”. Rilke nie chce przy tym powiedzieć, że wiersz to wyraz bogatej osobowości, zdolnej do życia i różnych przeżyć. Wspomnienia są niezbędne, ale tylko po to, by je zapomnieć, by w zapomnieniu, w ciszy głębokiej przemiany narodziło się u kresu słowo, pierwsze słowo wiersza. Doświadczenie oznacza tu kontakt z byciem, odnowienie w tym kontakcie samego siebie, oznacza próbę, która jednak pozostaje nieokreślona (Blanchot, 2016, s. 93).

Pisanie – jako doświadczenie przekroczenia – zmierza ku odsłonięciu i odkryciu zaciemnionej strefy, skąd dociera do nas mowa. Pisanie to *ekstasis* (ἔκστασις)³ – nagłość i dynamizm kryzysu, krytyczny moment, przemiana i przejście. Do tego nawołuje rodzące się dzieło i pieśń języka. Pisa-

³ Kwestię tę bardziej szczegółowo omawiamy w części I.

nie, będące formacją⁴ życia w życiu, oznacza próbowanie egzystencji i – jak pisze Blanchot – odnowienie kontaktu z byciem. Niewykluczone, że to na tym przede wszystkim polega istotny sens spotkania *vis-à-vis* z tkaniną tekstu, którą można zedrzyć, której można dotknąć, dalej tkąć lub rozpruwać, nawet jeśli okaże się, że z ciemności skrytej za ową tkaniną dociera do nas mowa tej obecności, która jest tylko przebraniem lub nagim „nic”. Literatura będąca doświadczeniem staje się ruchomą, to znaczy pracującą i ewoluującą, sygnaturą uobecniającego się życia – pisanie w tym rejestrze odkrywamy jako inwestyturę obecności, *ars poetica* zaś przedstawia się jako gra, która toczy się o naprawdę wysoką stawkę. Analogicznie, wobec praktyk pisania *in extremis*, możemy mówić o powołaniu do życia osobliwego stylu lektury⁵, ale dzieje się to dopiero w trakcie czytania

⁴ Termin „formacja” będziemy rozumieć podobnie jak ma to miejsce w kolokacjach: „formacja osobowościowa”, „formacja intelektualna” czy „formacja duchowa”. W ten sposób nazywamy złożony proces docierania do formy, pracy w jej obrębie (kształtowanie, dojrzewanie, strukturyzowanie, poznawanie, realizowanie).

⁵ W formule „styl lektury” zawiera się odniesienie do *Świadectw i stylów odbioru* Michała Głowińskiego. Nasza propozycja wydaje się zresztą pewną okazjonalną kumulacją tych stylów odbioru, które przekształcają lekturowo tekst w duchu alegorii, symbolu, *mimesis*, również mitu, jednak najbliższym nam do stylu ekspresyjnego i estetyzującego – w paradoksalnym zestawie dwie te drogi wiążą się w doświadczeniowym stylu lektury. Zgodnie z ustaleniami Głowińskiego, „w stylu ekspresyjnym [...] zjawiskiem najistotniejszym jest sytuowanie czytanego utworu wobec nadawcy. Autor jest tutaj kimś innym niż tylko owym dalekim sprawcą, od którego odłączyć można wypowiedź i uznać, że zdobyła byt autonomiczny. Traktowany jest jako *sui generis* składnik tekstu, skoro cała lektura ma doprowadzić do ujawnienia jego właściwości, a wszystko, co w dziele obecne, interpretowane jest jako syndrom, a niekiedy nawet – bezpośredni przekaz jego osobowości. Ekspresyjny styl odbioru zakłada

i nie ma tu jakiegoś wybitnego znaczenia skrupulatne przygotowanie teoretyczne, mamy raczej na myśli swoistego i okazjonalnego „ducha” czytania, który tylko częściowo pozostaje pod naszą kontrolą. Styl lektury, który chcemy zaproponować, wiąże się w żywiołowym spotkaniu z tekstem, z konkretnym tekstem – jeśli pisanie oznacza stwarzanie, także w sensie stwarzania podmiotu, a nawet więcej, stwarzania piszącego, to uwzględnivszy nieco odmienne warunki i nieco inne zasady, również czytanie jest stwarzaniem, konkretnym przejściem przez konkretny tekst. Czytać to przychodzić do siebie, w intensywności rozpoznania, aż po zatracenie i etyczną przemianę. Swoiste instrukcje i świadectwa stylu lektury zaangażowanej, obsesyjnej czy ekstatycznej – nie tyle w sensie euforii (choć bywa i tak), ile w sensie przekraczania progów poznawczych, egzystencjalnych, nawet cielesnych – odnajdujemy w wielu dziełach nowoczesności. I tak na przykład w jednym z najbardziej znanych incipitów literatury, jakim jest początek pierwszej części *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, bo-

więc nieustanną obecność autora, a każdy element utworu interpretować można jako – świadomy lub nieświadomy – przejaw jego świata intymnego, jego odczuwania, jego wyjątkowej i z natury niepowtarzalnej sytuacji wewnętrznej. Podstawową właściwością tego stylu jest więc to, że zmierza do indywidualizacji” (Głowiński, 1975, s. 25). Natomiast w stylu estetyzującym najważniejsze jest dążenie do odbioru dzieła literackiego jako dzieła sztuki. „Nie znaczy to w żadnym wypadku, by świadomość, iż dzieło sztuki jest specyficznym typem wypowiedzi, nie mogła towarzyszyć poprzednim stylom odbioru, tutaj jednak przybiera ona szczególną postać. Idea sztuki dla sztuki staje się dyrektywą konkretyzacyjną, a podstawowymi kategoriami – tak czy inaczej rozumiane – piękno i forma. Lektura koncentruje się przede wszystkim na samym dziele i wyklucza wszelkie jego pojmowanie o charakterze instrumentalnym” (Głowiński, 1975, s. 26).

hater najpierw informuje o tym, że przez długi czas kładł się spać wcześniej, następnie jednak opisuje lekturowe doświadczenie: „[...] we śnie, nieustannie przewijały mi się przez głowę myśli związane z tym co przed chwilą przeczytałem, przybierały one jednak charakter dość osobliwy: zdawało mi się że to ja sam byłem tym o czym traktowała książka: kościołem, kwartetem, rywalizacją między Franciszkiem I a Karolem V”⁶. Podobna autointerrogacja otwiera *Golema* Gustava Meyrinka: „Nie śpię i nie czuwam, ale w półśnie, w duszy to, co przeżyłem z tym, com czytał i słyszał, miesza się jak strumienie o różnych barwach i przejrzystości. [...] Kim jest teraz »ja«?”⁷. O lekturowym przeisto-

⁶ Cały fragment: „Przez długi czas kładłem się spać wcześniej. Niekiedy, zaledwie zgasilem świecę, oczy zamykały mi się tak szybko, że nie zdążyłem powiedzieć sobie: »Zasypiam«. Pół godziny później budziła mnie myśl, że pora nareszcie zasnąć; chciałem odłożyć książkę, którą, jak mniemałem, wciąż jeszcze trzymałem w dłoniach, i zgasić światło; już we śnie, nieustannie przewijały mi się przez głowę myśli związane z tym co przed chwilą przeczytałem, przybierały one jednak charakter dość osobliwy: zdawało mi się że to ja sam byłem tym o czym traktowała książka: kościołem, kwartetem, rywalizacją między Franciszkiem I a Karolem V” (Proust, 2018, s. 33). Należy podkreślić, że Krystyna Rodowska – autorka przekładu, z którego skorzystaliśmy – zaproponowała wiele nietypowych rozwiązań interpunkcyjnych (por. Proust, 1956, s. 25).

⁷ Wyodrębniony przez nas fragment należy do otwierającej powieść Meyrinka wizji poznawczego kresu: „Światło miesiąca spłynęło w nogi mojego łóżka i rozpostarło się jak wielki, jasny, płaski kamień. Gdy pełnia księżycy kurczy się, a lewa jego strona poczyna nikać niby twarz, ku której starość się zbliża, która marszczy się i chudnie, wówczas, w takie godziny nocy, opanowują mnie dziwne trwogi i niepokoje. Nie śpię i nie czuwam, ale w półśnie, w duszy to, co przeżyłem, z tym, com czytał i słyszał, miesza się jak strumienie o różnych barwach i przejrzystości. [...] Kim jest teraz »ja«? Chcę się gwałtem dowiedzieć, ale dorozumiewam się, że już nie mam żadnego organu, którym mogę stawiać pytania. Wtedy lękam się, że głupi głos znowu się przebudzi i znowu zacznie nieskoń-

czeniu mówi także wiersz Wallace'a Stevensa *W domu była cisza, a świat był spokojny*: „W domu była cisza, a świat był spokojny / Czytelnik stał się książką: letnia noc // Była jak świadomość bycia książką / W domu była cisza, a świat był spokojny”⁸. Inne jeszcze, z pewnością bardziej radykalne, doświadczenie czytania zostało przedstawione w *Tomaszu Mrocznym* cytowanego już Blanchota:

czoną gadaninę o kamieniu i słońnie. I tak kręcę się w kółko” (Meyrink, 2004, s. 12–13).

⁸ Cały wiersz Stevensa: „W domu była cisza, a świat był spokojny / Czytelnik stał się książką: letnia noc // Była jak świadomość bycia książką / W domu była cisza, a świat był spokojny. // Dało się słyszeć słowa, jakby nie było książki. / A przecież czytelnik pochyłał się nad kartkami, // I chciał tak pozostać, tak bardzo chciał być / Uczonym, któremu objawi się prawda książki. // A letnia noc to doskonałość myśli. / W domu była cisza, bo tak musiało być. // Ta cisza była częścią znaczenia i umysłu: / Dostępem do doskonałości na stronie. // A świat był spokojny. Prawda w spokojnym świecie, / W którym nie ma innych znaczeń, sama jest // Spokojna, sama jest latem i nocą, sama / Jest czytelnikiem: schylonym, czytającym do późna” (Stevens, 2008, s. 64). W oryginale *The House Was Quiet and the World Was Calm*: „The house was quiet and the world was calm. / The reader became the book; and summer night // Was like the conscious being of the book. / The house was quiet and the world was calm. // The words were spoken as if there was no book, / Except that the reader leaned above the page, // Wanted to lean, wanted much most to be / The scholar to whom his book is true, to whom // The summer night is like a perfection of thought. / The house was quiet because it had to be. // The quiet was part of the meaning, part of the mind: / The access of perfection to the page. // And the world was calm. The truth in a calm world, / In which there is no other meaning, itself // Is calm, itself is summer and night, itself / Is the reader leaning late and reading there” (Stevens, 1971, s. 358–359). Zob. również wiersze: Stanisława Grochowiaka *Widzieli go* (w: Grochowiak, 1978, s. 183) oraz Rilkego *Zaczytany/Der Lesende* (Rilke, 1974b, s. 66–67; por. Kuczyńska-Koschany, 2017, s. 219–231).

Tomasz pozostał w swoim pokoju i czytał. Siedział z rękami splecionymi na czole, wpierając kciuki w skórę u nasady włosów, tak pochłonięty lekturą, że nawet się nie poruszał, kiedy otwierano drzwi. Wchodzący widzieli jego książkę niezmiennie otwartą na tych samych stronach i byli przekonani, że udaje. On zaś czytał. Czytał z niezrównaną uwagą i wnikliwością. Przy każdym znaku znajdował się w tej samej sytuacji co samiec modliszki tuż przed pożarciem. Jedno wpatrywało się w drugie. Słowa wychodzące z książki, która nabierała śmiertelnej mocy, słowa spokojne i błogie, przyciągały muskające je spojrzenie. Każde z nich, niczym na wpół przymknięte oko, pozwalało wnikać w siebie owemu nazbyt żywemu spojrzeniu, którego w innych okolicznościach by nie zniosło. Tomasz wślizgnął się zatem w te korytarze, podążając naprzód bez przeszkód, aż do chwili, gdy dostrzegło go wnętrze słowa. Nie odczuwał jeszcze strachu, przeciwnie, była to chwila niemal przyjemna, którą miałyby ochotę przedłużyć. Jako czytelnik wpatrywał się radośnie w tę małą iskierkę życia, którą bez wątpienia rozbudził (Blanchot, 2009, s. 19–22)⁹.

⁹ Warto przyjrzeć się całej zapisanej przez Blanchota scenie lektury – tu podajemy jej dalszy ciąg: „Z przyjemnością przeglądał się w oku, które go widziało. Jego przyjemność stała się wielka. Tak wielka, tak bezlitosna, że doznawał jej z niejakim przerażeniem, a kiedy się wyprostował, co za nieznośna chwila, nie otrzymując od swego rozmówcy najmniejszego znaku, dostrzegł całą dziwaczność sytuacji, kiedy zwykłe słowo obserwowało go niczym żywa istota, i to nie jedno słowo, lecz wszystkie słowa zawarte w tym jednym, wszystkie, które mu towarzyszyły i które z kolei same zawierały w sobie inne słowa, niczym zastęp aniołów sięgający nieskończoności, aż po oko absolutu. Nie odrywając się od tekstu tak pilnie strzeżonego, z całych sił starał się nad sobą zapanować, uporzeczywie nie odwracał odeń oczu, wciąż jeszcze mając się za wnikliwego czytelnika, kiedy oto słowa zawładnęły nim i zaczęły w nim czytać. Wzięły go w posiadanie nadzmysłowe ręce, zatopiły się w nim zęby nabrzmiałe sokami; całym swoim żywym ciałem wszedł w anonimowy kształt słów, nadając

Lektura oznacza radosne wpatrywanie się w tekst, które jest jednocześnie czymś więcej niżli percepcją i recepcją – jest udziałem w tekście. Dopiero lekturowa partycypacja i udzielność¹⁰ rozbudza „małą iskierkę życia” („petite étincelle de vie”) (zob. Blanchot, 1986, s. 28). Prowadzi to ostatecznie do przemiany tekstu w coś, co jest „niczym żywa istota” („être vivant”) (zob. Blanchot, 1986, s. 28), która wpatruje się w czytelnika – dodajmy, z taką samą intensywnością, jaką czytelnik darzy tekst. Tak oto, w doszczętej lekturze, sytuacja i konstytucja czytelnika zmieniają się: staje się on „bierny, urzeczony i odsłonięty” (Blanchot, 2009, s. 20). Nie jest to jednak bierność w sensie bezwolnego poddania się, utraty własnego słowa – w bierności odsłonięcia, w ekspozycji na tekst ma miejsce szczytowy moment: triumf literatury, *ekstasis* czytającego. Lektura, tak jak pisanie, umożliwia odnowienie kontaktu z byciem. Prowadzi do tego istotne zmaganie: „Zmagał się z czymś niepochwytym, obcym, o czym by mógł powiedzieć: to nie istnieje, a jednak czuł, że to coś napełnia go trwogą i błędzi w zasięgu jego samotności” (Blanchot, 2009, s. 20).

Pisanie jako forma życia, życie pośród tekstów i życie tekstami, mogą zostać pomyślane tylko jako egzystowanie wśród śladów, znaków wodnych, przydrożnych „błędnych wskazów” (Leśmian, 1983, s. 160). Oczywiście, taka pisząco-czytająca egzystencja oznacza nieustanne wahanie, niu-

im własną substancję, kształtując ich wzajemne powiązania, darowując słowu być własny byt” (Blanchot, 2009, s. 19–22). Zob. również scenę czytania opisaną w *Maltem* Rilkego (Rilke, 1958, s. 47–53).

¹⁰ W sensie ofiarności, gotowości do czynu, uczynności.

ansowanie, jest ruchliwa i niemocna. Zdaje się, że w tym właśnie duchu pytał siebie samego Aleksander Wat: „[...] zamiast harmonii rozdarcie, i urywki. Może to i tylko to jest byciem poetą?” (MW II, 2012, s. 83)¹¹. Problem ten, choć nie powszechny wśród twórców, stanowi jedną z kluczowych rozterek bycia w pisaniu i pisania w byciu, owej formy życia, którą jest pisanie. Kiedy Tomasz Mizerkiewicz w artykule *Co jest tobą w innych*, poświęconym Andrzejowi Falkiewiczowi, podkreśla, że dla autora *takim ściegiem*. problem „własnego śladu” jest jednym z najbardziej istotnych, nie ma na myśli egoizmu ani miłości własnej Falkiewicza, ale pewien rodzaj, a właściwie pewną praktykę, pisania, które, aby być rzetelne, prawdziwe, ważne, musi aspirować ku formie życia, nieustannie osiągać ją i nieustannie tracić. Tu ujawnia się znaczne podobieństwo twórczości Falkiewicza i Wata – autorzy ci pragnęli uczynić pisanie „pewną osobową formą” (Mizerkiewicz, 2013, s. 267, 283).

Zdaje się, że Falkiewicz gorąco wierzył, iż to, co przeniknęło tekst, wszyło się weń, a co było przeżyte i doświadczone naprawdę, również naprawdę zostanie przeczytane. W jednym z fragmentów *takim ściegiem*. Falkiewicz pisał: „»JEST DLA SIEBIE jednocześnie polem swojej bitwy, widownią swojej przegranej i mauzoleum własnej klęski«. Te słowa pochodzą z myśliwskiej noweli Faulknera, lecz mówią o polowaniu trudniejszym. Są definicją literatury” (Falkiewicz, 2013, s. 184). Pierwsze zdanie, ujęte w cudzysłów, należy do charakterystyki Sama Fathersona – bohatera *Dawnych ludzi* Williama Faulknera (Faulkner, 1966, s. 153–154),

¹¹ Rozwinięcia, zob. wykaz skrótów na stronie 8.

ale Falkiewicz czyni je częścią własnej definicji literatury. Fragment, podany przez nas, ma ciąg dalszy: „On [Faulkner – P.P.] o swojej pisarskiej klęsce mówił często. Zastanawiam się, jak wyglądałaby jego wygrana. Chyba tak: bohaterowie zmaterializowani i prawie żywi wychodzą z kart książki, już żywi ładują broń, wsiadają na konie, scalają rozparcelowane grunta, wytyczają granice swych posiadłości. [...] Każde rozwiązanie inne musi oznaczać klęskę. Bo jest tylko jeden problem literatury wart uwagi i warty zachodu, jeden problem serio: żeby słowo stało się ciałem. Słowo musi dążyć do swego dopełnienia – to jego naturalny kierunek. Ten kierunek słowa rodzi literaturę o ambicjach najwyższych. O ambicjach tak wielkich i tak zarazem prostych – że uśmiechną się dzisiaj pobłażliwie i nie zrozumieją” (Falkiewicz, 2013, s. 184–185). Falkiewicz, jak wszystko na to wskazuje, ambicje, o których pisał, wprowadzał w życie swych tekstów. Możemy chyba uznać, że cel swojej wiary w pewnym sensie osiągnął i osiąga nadal – na przykład wtedy, kiedy czytelnik wzięwszy w ręce ostatnie dzieło Falkiewicza, noszące tytuł *ta chwila*, zatrzyma wzrok na sygnaturze wpisanej w motto widniejące na piątej stronie. Ten osobliwy, wydestylowany fragment-punkt-ślad, prawdziwy tekst-*être vivant*, brzmi: „– chwila, w której to piszę, / w której to czytasz” (Falkiewicz, 2013, s. 5).

W bliskości epigramu Falkiewicza odnajdujemy następujące słowa Wata: „[...] czytelnik »staje się«, istnieje tylko i ciągle *im Werden* i od wiersza do wiersza rozwija się ze swoim poetą” (P, 2008, s. 721), czy też: „[...] pisanie wierszy jako przeistoczenie własnej psychiki i odwrotnie: przeistoczenie własnej psychiki w twórczość. W ten sposób praca

indywiduacji, którą czytelnik autentycznie przerabia, czytając wiersze autentycznie nowego poety, jest odbiciem, a raczej analogicznym powtórzeniem wewnętrznej pracy poety nad przeobrażeniem samego siebie” (P, 2008, s. 723). Przedstawione przykłady stanowią tyleż pomocnicze, ile właściwie niezbędne zaplecze w prezentacji metody czy właśnie owego stylu, jakim posługiwaliśmy się w trakcie pracy badawczej. Lektura, którą chcemy tu zaproponować, mogłaby zostać określona jako „czytanie zorientowane na pisanie”. W następujących po sobie częściach i rozdziałach to, co kryje się za tą formułą, będzie się, mamy nadzieję, nieustannie dookreślać, definiować i operacjonalizować – w części I charakteryzujemy między innymi związki naszego przedsięwzięcia z propozycjami takich badaczy, krytyków i filozofów, jak Adam Dziadek, Ryszard Nycz, Paul de Man, Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Giorgio Agamben czy wspomniany i cytowany już Maurice Blanchot. W części II i części III przedstawiamy lekturowe zbliżenia do wybranych dzieł autora *Ciemnego świedźla*, ostatnia – IV część – zawiera swego rodzaju rekapitulację i podsumowanie naszego przedsięwzięcia. W większości nasze analizy opierają się na metodach tekstologicznych, ale przyjmują różne strategie – hermeneutyczne, psychoanalityczne, tematyczne, momentami również dekonstrukcjonistyczne i dekonstrukcyjne. Chcemy jednak zaznaczyć, że w żadnym wypadku nie przejmowaliśmy koncepcji teoretycznych z całym dobrodziejstwem inwentarza, mając na uwadze przede wszystkim to, co lekturowo mówią teksty Wata. Z pewnością kluczowa okazała się dla nas perspektywa badawcza „poetyki doświadczenia”, której Nycz (2012)

nadał indywidualny charakter, niemniej sięgamy również do szeroko pojętych antropologicznych i filozoficznych rozpoznań podmiotu, świadomości, estetyki, w tym także do folkloru, teologii i kryptoteologii¹².

Dziwić może skupienie lekturowej uwagi wyłącznie na dwóch dziełach Wata, mianowicie na *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* oraz na *Pieśniach wędrowca*. Uzasadnienie tego ograniczonego skądinąd wyboru – choć należy podkreślić, że odwołujemy się także do innych wierszy, licznie przywołujemy zapisy z *Dziennika bez samogłosek*, fragmenty *Mojego wieku* i *Notatników* etc. – moglibyśmy podzielić na bardziej subiektywne i bardziej obiektywne. To pierwsze jest raczej trywialne – poza tym, że uznajemy *Piecyk*¹³ i *Pieśni wędrowca* za najwybitniejsze osiągnięcia Wata, to przede wszystkim, z całego jego dorobku, dzieła te są nam po prostu najbliższe. Natomiast bardziej obiektywnym wyjaśnieniem jest fakt, że dysponujemy już zwartymi opracowaniami Watowskiego *opus*, które w monograficznym ujęciu holistycznie prezentują albo całe życie twórcze Wata wraz z dziełami – tu mamy na myśli książkę Tomasa Venclovy *Aleksander Wat – obrazurca* (Venclova, 2000), albo w sposób niemalże wyczerpujący ujmują jego jakąś część – tu mamy na myśli książki O „*Wierszach śródziemnomorskich*”... Krystyny Pietrych (1999) oraz „*Historia zmącana biografiją*”... Przemysława Rojka (Rojek, 2009). Nadto dysponujemy sporą liczbą monografii wielo-

¹² Pojęcie kryptoteologii wiąże się z ważną dla naszego przedsięwzięcia propozycją rozumienia nowoczesności w duchu hebrajskiego witalizmu, którą przedstawia Agata Bielik-Robson (2008).

¹³ Najczęściej będziemy posługiwać się taką skróconą formą tytułu.

autorskich, w których podjęto watologiczną problematykę z wielu różnych perspektyw. Bibliografia przedmiotowa dotycząca twórczości Wata jest dosyć znaczna, wystarczy spojrzeć na zestawienie końcowe, niemniej jednak dzieło autora *Mojego wieku* umożliwia wiele odczytań, często odmiennych, a nawet przeczących sobie, co więcej, wydaje się, że taki pluralizm lekturowy jest dla dzieła Wata środowiskiem najważniejszym. Stąd też nasze ograniczenie do dwóch utworów – chcieliśmy maksymalnie zbliżyć się do konkretnych tekstów, wejść w głębię ostrości, a zarazem przyjrzeć się ich horyzontom. Skupiona, nieustanna, wielokrotna, zawracająca co rusz do punktu wyjścia lektura tekstów Wata jest niezwykle pouczająca – nie tylko otwiera przed czytelnikiem przepotężne uniwersum literatury, żywą „Bibliotekę Babel”, ale również infekuje obsesją tekstualności, radością czytania, wynajdywania Blanchotowskich „iskierek życia”, a nade wszystko szkoli w pokorze, w cierpliwości, jest ćwiczeniem *sensu stricto*. Spotkanie z poezją Wata to spotkanie z tekstem i tekstami, z literaturą i z kosmosem literatury, ale przede wszystkim to spotkanie z życiem, które woła w stronę opowieści, tak jak opowieść woła w stronę życia. Pisanie Wata bowiem, wedle określenia Rojka jest „bio/bibliografią, czyli czymś, co będąc pisaniem o sobie, jest jednocześnie ustawiczną próbą odnalezienia lepszego sposobu opowiadania” (Rojek, 2009, s. 38).

*

Książka niniejsza w dużej mierze opiera się na pierwszej części mojej rozprawy doktorskiej *Pisanie doświadcze-*

Wstęp

nia. *Poetologia i podmiotowość w twórczości Aleksandra Wata i Leo Lipskiego*. Oczywiście, gdyby nie pomoc życzliwych i wspaniałych osób przedsięwzięcie to nie doszłoby do skutku. Przede wszystkim chciałbym podziękować mojemu Mistrzowi – Profesorowi Leszkowi Zwierzyńskiemu, wspaniałemu naukowemu przewodnikowi i promotorowi, zawsze gotowemu nieść pomoc w rozwiązywaniu problemów – zawiłych, tajemniczych, „świecących” i „mrocznych” – które w trakcie przygód lekturowych z Watem (i nie tylko z Watem) częstokroć zjawiały się nagle i niespodziewanie. Dziękuję za inspiracje, okazywaną cierpliwość, za wspaniałe rozmowy, wyjazdy w góry, seminaria, wykłady, za Przyjaźń. Wyrazy wielkiej wdzięczności kieruję do Pani Profesor Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, autorki recenzji książki – propozycje merytorycznych uzupełnień, istotne interpretacyjne inspiracje oraz wszelkie spostrzeżenia i sugestie pozwoliły oczyścić i wzbogacić tekst książki. Dziękuję recenzentom rozprawy doktorskiej – Pani Profesor Annie Węgrzyniak i Panu Profesorowi Arkadiuszowi Bagłajewskiemu – za istotną krytykę i rady, które w pełni wykorzystałem w trakcie pracy nad książką. Wyrazy wdzięczności zechcą także przyjąć najbliższa rodzina i przyjaciele – również za inspiracje, wsparcie. Szczególne podziękowania kieruję w stronę Basi – za obecność, pomoc, za dobre – najważniejsze – słowo.

Część I

Doświadczenie
Podmiot
Poetologia

Doświadczenie	36
Podmiot	61
Poetologia	76
Aleksander Wat	86

Doświadczenie. Podmiot. Poetologia

Ktoś, ty lub ja, przychodzi i mówi: *chciałbym w końcu nauczyć (się) żyć*.

W końcu, ale dlaczego?

Nauczyć (się) żyć: dziwna dewiza [mot d'ordre].

[...] Jak dalece można bowiem przetłumaczyć jej idiom?

(Derrida, 2016b, s. 11)

Życie z definicji nie jest czymś, co uczy się samo od siebie – nie jest więc czymś, czego można się nauczyć. Nie można się go nauczyć od siebie samego, od życia i poprzez życie. Jedynie od innego i poprzez śmierć. A w każdym razie od innego na krawędzi życia. Na krawędzi zewnętrznej – chodzi tu o heterodyaktykę pomiędzy życiem i śmiercią.

(Derrida, 2016b, s. 11)

Problem „formy życia” w naszym przedsięwzięciu, jakkolwiek nań spoglądać, prezentuje ambiwalentny charakter – z jednej strony wydaje się, że w przypadku „bio/bibliograficznego” pisania Aleksandra Wata owa kwestia całkowicie przynależy do osobliwości dzieła, jako twórczo-egzystencjalna fundacja i szczególny *modus operandi*; z drugiej strony sprawa „formy życia” generuje szereg komplikacji natury naukowo-badawczej, krytycznej czy właściwie hermeneutycznej. Samo wyrażenie „forma życia” nawet w obrębie

nauk biologicznych nie jest jednoznaczne, a wprowadzając je w ekosystemowe, kulturowe i kontekstowe sieci pojęć i praktyk, którym można za Edgarem Morinem nadać miano otwartej „całości antropologicznej”¹, natrafiamy na kłopoty związane z definiowaniem, deskrypcją oraz z operacyjnym stosowaniem owego wyrażenia. Nasz desygnat nie posiada klarownych cech, które mogłyby zostać, ot tak, objęte definicyjnym limitem. Nie pozostaje to bez wpływu na jakość dyskursu – jak wiemy, nieścisłość kluczowych pojęć nie służy jasności wyrazu. Inną kwestią jest, że „forma życia” w humanistyce może być ciągle traktowana jako byt

¹ Jak powiada Morin: „Życie i kontynuacja istnienia, »radości życia« i jego samo powielanie się, metabolizm i reprodukcja, to, co jednostkowe i to, co generatywne, są wzajem względem siebie celami i środkami i nic nie może przewyciężyć nierozstrzygalnej ambiwalencji okrywającej zagadkę złożoności. Co się tyczy człowieka, wieloznaczność jest tu trojaka: nie wiemy czy »cel«, »realitas«, istota człowieka tkwi w gatunku, w społeczeństwie czy w jednostce, nie wiemy, czy jednostka i społeczeństwo służą gatunkowi, czy wreszcie gatunek i jednostka służą społeczeństwu. Znaczy to, że problem celu, ostatecznej czy też pierwszej *realitas* gatunku, społeczeństwa, jednostki, nie może być formułowany w terminach hierarchii; należy przyjąć, że są one jednocześnie wzajem dla siebie celem i środkiem, że relacja ta jest zarazem uzupełniająca się, współzawodniczącą, antagonistyczną i nieciągłą. Komunikacja między gatunkiem, układem genetycznym i społeczeństwem nie jest bezpośrednia, lecz mediatyzowana przez mózg sapiens; między jednostką a gatunkiem zieje szczelina tragiczna, oświetlana i pogłębiana przez świadomość śmierci. Tą drogą i w ten sposób człowiek doprowadza do paroksyzmu niepewną grę złożoności. Człowiek jest wytworem tej właśnie niepewnej gry, w której jego *praxis* staje się wytwórcza. Gra ta jest zarazem grą ładu i nieładu, permanentnej dezorganizacji i stałej organizacji, informacji i szumu, entropii i negentropii. W przypadku człowieka jest to gra ze wszystkich znanych nam najbardziej skomplikowana, otwarta i niepewna, co nie wyklucza, że być może istnieje gdzie indziej (we Wszechświecie, sam Wszechświat) jeszcze większy stopień złożoności” (Morin, 1977, s. 258–259).

zbędny, nawet groźny. Niemniej jednak, i nie bez uporów, pozostajemy przy „formie życia”, czyli formie tego, co formy akurat nie znosi, choć właśnie przez nią się przejawia, wydarza, w niej staje się rodzajem obecności². Wynika z tego jeszcze jedna, równie istotna, kwestia, która przemawia za „formą życia” jako kategorią w pełni odpowiednią dla naszego przedsięwzięcia, mianowicie chodzi o rodzące się z każdym jej przejawem i wydarzeniem, należne jej, osobliwe *principium individuationis*: „W sercu formy mieszka smutek, ślad utraty. [...] Jeśli wyrazić to w sposób mniej prosty, forma »zostawiła wyrwę« w potencjale niebycia, zmniejszyła rezerwuar tego, co mogłoby zaistnieć” (Steiner, 2004, s. 34). Wydaje się więc, że wszelka forma ma w sobie coś z amfibologii – zмага się z ofensywą z dwóch stron: z jednej przyjmuje frontalny atak nadmiaru, hipersemiozy, armii „sensów” nacierających od strony bycia; z drugiej natomiast chce rozerwać ją próżnia tego „sensu”, który przypuszcza szturm od strony niebycia. Dochodzi tu zatem do pewnego spotkania – ogólna zasada obraca się w niepowtarzalną dyferencję, staje się *haecceitas*, formuje się osobliwość – „forma życia” (Agamben, 2008b, s. 23–27).

² Tu zbliżamy się do Agambenowskiej „formy-życia”: „By the term *form-of-life* [...] I mean a life that can never be separated from its form, a life in which it is never possible to isolate something such as naked life. A life that cannot be separated from its form is a life for which what is at stake in its way of living is living itself. What does this formulation mean? It defines a life – human life – in which the single ways, acts, and processes of living are never simply *facts* but always and above all *possibilities* of life, always and above all power” (Agamben, 2000, s. 3–4; zob. Geulen, 2012, s. 121–131).

Za uchybienie należałoby uznać pominięcie milczeniem kwestii dyskursywnego dramatu, który wiąże się z samym pojęciem „życia”, a także z próbami jego paradygmatycznego umocowania. Interesujące może się więc wydawać to, iż niejako wbrew kłopotliwej naturze definiowania i operacjonalizacji owego pojęcia od pewnego czasu obserwujemy wśród humanistycznych dyscyplin wzmożone zainteresowanie kwestią „życia”. Wystarczy przywołać Jacquesa Derridę, w szczególności jego późne pisma i rozmowy (zob. m.in. Derrida 1993; 2004 oraz Bielik-Robson, Sadzik, red., 2018), ale także Gillesa Deleuze’a (2017), Gila Anidjara (2012, s. 227–266), Giorgia Agambena (2008a) czy Roberta Espósito (2015), a na polskim gruncie, poza licznym gronem komentatorów przywołanych autorów, można wskazać choćby Dariusza Czaję (2002), Grzegorza Jankowicza (2014), a zwłaszcza Agatę Bielik-Robson (2012). Podkreślmy od razu, że w naszym przedsięwzięciu nie dokonujemy żadnej rewolucyjnej reorganizacji w obrębie rozumienia wymienionej kwestii, nie szukamy również rodowodu czy źródłowego sensu terminu „życie”. Znaczenia, jakie „życie” zyskuje w naszym namyśle – zgodnie z horyzontem semantycznym wyznaczonym skądinąd wraz z wyliczeniem konkretnych badaczy, autorów i filozofów – będą oscylować od biologicznego pojmowania, przez figuralne stosowanie, po zbliżenie do sensów egzystowania i egzystencji, ale nade wszystko „życie” będzie dla nas znaczyć różnorodne *signifiants* istnienia, którego fosforyzująca idiomatyczność intensyfikuje się zwłaszcza w doświadczeniach immanencji i transcendencji świata, siebie i innych, w doświadczeniach estetycznych, w korespondencjach i korelacjach ze srodo-

wiskiem i kulturą, czy wreszcie w etycznym wezwaniu³. Dlatego punktem ogniskowania staje się dla nas każdorazowo „ktoś”: podmiot, autor, Wat, osoba, czytelnik. Wychozimy zatem, podobnie jak wspomniany przed momentem Czaja, od stosunkowo anachronicznego ujęcia „życia” – jak powiada Wilhelm Dilthey:

Słowo życie oznacza coś każdemu z nas najlepiej znanego, rzeczywistość najintymniejszą, ale równocześnie i najmniejszą, ba, zupełnie niemożliwą do zbadania. Czym jest życie – zagadka to nie do rozwiązania. Wszelki namysł, wszelkie myślenie i badanie wyrasta z tak niezbadanej rzeczywistości. Korzenie wszelkiego poznawania tkwią w tym niepoznawalnym w swej pełni życiu. Można opisywać życie. Można uwydatniać jego poszczególne cechy charakterystyczne. Można śledzić w tej wzburzonej melodii jej jak gdyby rytm i akcent. Ale nie można rozebrać życia na czynniki. Życie jest nieanalizowalne. Żadna formuła, żadne wyjaśnienie nie jest w stanie wyrazić, czym jest życie. Pojawiając się w życiu i istniejąc w układzie życia, myślenie bowiem nie może nawrócić poza życie. Życie pozostaje dla myślenia niedocieczonym jako dana, do której ono samo należy, poza którą zatem nie może ono nawrócić. Myślenie nie może nawrócić poza życie, ponieważ jest jego wyrazem. Najważniejsze pojęcia, z pomocą których pojmujemy świat, są kategoriami życia. Jakimże sposobem mogli-

³ W świetle pism Derridy można stwierdzić, że „Życie [...] to sama aporetyczność, ciągłe trwanie w sprzeczności, a w związku z tym także – odwlekanie apokalipsy. Dlatego też wszelkie ostateczne rozwiązanie to śmierć, co historia potwierdziła wielokrotnie, dobitnie demonstrując, że wszelkie *Endlösung* to wyjątkowo śmiercionośny pomysł, od Holokaustu począwszy, a na ziszczonym komunizmie kończąc” (Bielik-Robson, Szadzik, 2018, s. 12).

byśmy z pomocą pojęć, wyodrębnionych i poprzez abstrakcję oczyszczonych z życia, wyjść poza życie? (Dilthey, 1993, s. 87)⁴.

Pytanie, które zamyka *passus* z zapisków Diltheya, stanowi właściwe otwarcie namysłu. Być może tylko w ten sposób – nieustannie kwestionując i pytając, pracując w cieniu „zagadki” i „tajemnicy” – należy rozumieć sprawę „życia”?

⁴ Czaja w artykule *Życie, czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kultury* interesująco rozwija Diltheyowskie ujęcie życia: „[...] dla Diltheya polemizującego z różnymi odmianami filozofii świadomości to właśnie »życie« stanowiło fundamentalną i nieredukowalną podstawę namysłu nad człowiekiem. Pojęcie »życia« skierowane było przeciwko wszelkim uroszczeniom rozumu abstrakcyjnego, przeciwko wszelkim konstrukcjom teoretycznym, niemającym umocowania w empirii. W miejsce świadomości pojawia się u niego życie jako pierwsza, podstawowa struktura znacząca, jako sposób bycia człowieka. Nie przypadkiem Heidegger będzie podkreślał swój dług wobec Diltheya (czy heideggerowskie *Dasein* jest powtórzeniem, czy rozwinięciem diltheyowskiego »życia« w innym języku pojęciowym, to osobny problem). Dilthey wielokrotnie utrzymywał, że wszystkie pojęcia, którymi próbujemy opisywać i interpretować zachowania człowieka, właśnie z życia się wywodzą, że innymi słowy: »życie poznaje życie« (czyżby prasformułowanie tezy o poznawaniu »kultury przez kulturę«?). I jest to sytuacja trwała. Poza życie, jako pierwotne *datum*, nie można wyjść, z niego pochodzą kategorie, które stać się mogą narzędziami jego opisu. Pojęcie życia wprowadza Dilthey z całą towarzyszącą mu dwuznacznością. Jest bowiem życie przedmiotem, ale i podmiotem poznania. Kategorie życia nie są jedynie formami pozwalającymi okiełznać chaos doświadczenia, ale równocześnie sposobami, w jakich życie się uzewnętrznia. [...] Czym jest dokładniej owo »życie«, jak je rozumieć? Niewątpliwie jest czymś innym niż fenomen czysto biologiczny, i to bodaj jedyna rzecz, o której można powiedzieć bez żadnych dwuznaczności. Dilthey dookreślał je wielokrotnie, oddawał jego znaczenie w wielu terminach i określeniach metaforycznych. Bez wątpienia jego eksplikacja tego pojęcia daleka jest od tak miłej sercu uczonego jednoznaczności. Chciałoby się powiedzieć, że jest równie bogata i wieloznaczna (co dla wielu znaczy po prostu: mętna i pokrętna) jak... samo życie” (Czaja, 2002, s. 11–12).

Myślenie, jeśli jest uczciwe, o życiu nie mówi nam więcej, niż my sami wiemy, bo żyjemy. Myślenie tylko wypowiada życie w sposób bardziej wyartykułowany, wyraźniejszy co do różnic i układu. A ponieważ życie zawsze pozostaje dla nas zagadką, przeto i uniwersum musi pozostać dla nas zagadkowym (Dilthey, 1993, s. 87).

Zdaje się, że podobnie myślał Derrida, kiedy pisał o dziwnej dewizie, w której wyrażona zostaje chęć nauki życia – dewiza ta nie obywa się bez pytań pomocniczych, które ostatecznie zasłaniają wyrażoną w niej wolę. O jakie życie chodzi? O jakie chęci? Jaka miałaby to być nauka? Życie jest idiomem – znaczy to, że „życie nie potrafi żyć inaczej” (Derrida, 2016, s. 12) niżli w sposób niepowtarzalny, wydarzeniowy i ekstatyczny, ale w sensie nieustannego przekraczania limitów i definicji. Wprawdzie można tłumaczyć „życie” na wszystkie możliwe języki, niemniej zawsze pozostaje ono nie-źródłowym, a zarazem *arche*-icznym idiomem, tym, co nie podlega trwałej i ustalonej metafrazie, wymyka się tak prawom rachunku, jak i dyskursywnej legislatywie – może być tylko i wyłącznie od początku, *da capo senza fine*, frazowane, pisane, opowiadane, doświadczane i praktykowane (Anidjar, 2012, s. 234–241, 247–266). Dodajmy, że w ten sposób chcemy rozumieć „formę życia” jako właśnie tego rodzaju uporczywą ascetologię, praktykę i ćwiczenie. Dlatego też, w ramach naszych rozważań, pojęcie życia ciągle podlega suplementacji, jest dookreślane, rozszerza się i koncentruje, ale przede wszystkim pozostaje w bliskości z konkretnymi realizacjami, w nieustannej więzi z formą – możemy zatem rzec, że pisanie jest formą życia,

gest twórczy jest formą życia, myśl jest formą życia, tekst jest formą życia – cokolwiek będące ekspozycją podmiotowości, czy – szerzej – praktyką obecności (w tym także *via negativa*), a co ma związek z artykulacją i organizacją doświadczenia w dziele, w sztuce, w literaturze, jest, wedle naszej opinii, specyficzną i osobliwą formą życia.

Doświadczenie

Powinniśmy się otworzyć na to, co przychodzi: zdarzenie i doświadczenie.

(Derrida, cyt. za: Burzyńska, 2013, s. 495)

Deskryptywne zawężenia i ukonkretnianie pojęć są, rzecz jasna, z pewnych względów konieczne, jednocześnie należy mieć na uwadze, iż usilne, zapamiętałe dążenie do definiowania zupełnego i wyczerpującego, może się okazać tyleż bezsensowne, co niestosowne. Pozostaje nam zatem niuansowanie pomiędzy tymi bardzo wąskimi, a tymi nazbyt ogólnymi formułami wyjaśniającymi. Szczególnie ważne okazują się dla nas wszystkie te próby definicyjne, które mają charakter nominalny i są w pewnym sensie okazjonalne. Przyjrzyjmy się zatem wsparciu, jakie zapewniają „formie życia” cztery pojęcia uzupełniające – doświadczenie, artykulacja, organizacja i podmiot. O ile kwestie podmiotowości, organizacji i artykulacji należą do głównego katalogu zagadnień określających aspekty procesu twórczego, o tyle kategoria doświadczenia – mimo że od pewnego czasu jesteśmy świadkami wzmożonego zainteresowania „doświadczeniem” jako szczególnie ważną, ale także nad-

zwyczaj sporną, kwestią humanistyki⁵ – wydaje się równie nieprzejrzysta i problematyczna⁶, jak dookreślana przez nią

⁵ Właściwie należałoby tu powtórzyć diagnozę Nycza, który wskazuje: „W ostatnich latach jesteśmy świadkami tryumfalnego powrotu kategorii doświadczenia jako istotnej a niekiedy centralnej – a przy tym rzeczywiście transdyscyplinarnej – problematyki wszystkich właściwie nauk humanistycznych i społecznych [...]: socjologii (Giddens), psychologii (Bruner), historii (Ankersmit), filozofii (Agamben), estetyki (Shusterman), historii idei (Qay), historii kultury (Berman), językoznawstwa (Lakoff i Taylor), filozoficznej interpretacji literatury (LaCapra, Lacoue-Labarthe). Z natury rzeczy odgrywać ona musi także ważną rolę w antropologii i w badaniach kulturowych, jakkolwiek w tej pierwszej głównie w zakresie jednego z »uniwersaliów« badawczych oraz metodologicznego problemu translacji »żywego doświadczenia« na etnograficzny »gesty opis«; w tych drugich zaś na ogół w aspekcie swego poznawczego wymiaru” (Nycz, 2012, s. 139–140); zob. m.in. Payne, Shad, eds., 2003; Jay, 2008; Lubaszewska, 2009; Foster, 2010; Turner, Bruner, red., 2011; Wolska, 2012; Majewski, 2015. Interesujące sugestie na temat kategorii doświadczenia przedstawia w późnym okresie swej filozoficznej twórczości Derrida (zob. m.in. Derrida, 1995, s. 197–215). Szczególnie dla nas ważne pozostają swoiste medytacje Blanchota nad doświadczeniem i jego związkiem z literaturą, które zawarł w dziele *Przestrzeń literacka*, przede wszystkim w VII części zatytułowanej *Literatura i źródłowe doświadczenie* (Blanchot, 2016, s. 249–298).

⁶ Nieprzejrzystość i problematyczność doświadczenia wynika po części z pewnej tradycji rozumienia owego pojęcia – rzecz tę wielokrotnie wyjaśnia Nycz: „Teza o »upadku« czy kryzysie doświadczenia w dobie nowoczesności – sformułowana po raz pierwszy bodaj przez Waltera Benjamina [...], a potem wielokrotnie potwierdzana, między innymi przez Theodora W. Adorna, Hannah Arendt, Giorgio Agambena – bez wątplenia trafnie wskazuje na malejące znaczenie oraz marginalizację pozycji tradycyjnej koncepcji doświadczenia dla czasów nowoczesnych oraz modernistyczno-awangardowej literatury i sztuki. Warto jednak zdać sobie sprawę z tego, iż teza ta nie odnosi się (by ograniczyć się tu do obszaru literatury) do wielu, bogatych i zróżnicowanych odmian tradycjonalistycznie pojętych sposobów uprawiania literatury w tym czasie, jak również do dynamicznie się wówczas rozrastającej literatury popularnej (masowej), ani też [...] do innych (w szczególności: nowych) postaci doświadczenia, których możliwości i potrzeba artykulacji ogni-

„pisana” czy „tekstowa forma życia”. Pomimo tych zastrzeżeń „doświadczenie” stanowi dla nas jedno z najważniejszych pojęć, którymi będziemy się posługiwać przy okazji lektury dzieł Wata, widząc w nim szczególnie element fundujący proces formacji egzystencji, obecności czy wreszcie – i po prostu – życia (zob. Jaworski, 1993; Domański, 2002).

Doświadczenie jako pisanie i pisanie jako doświadczenie – ta paralelna sekwencja przypomina chiasm, w którym – jak wiadomo – dochodzi do czegoś w rodzaju semantycznego równania. Nie należy jednak zapominać, że chiasm to również odwrócone powtórzenie, które sprawia, że figura ta staje się układem znaczeń i sensów zależnych od siebie na mocy różnicy. Nie tylko wpływają na siebie i oświetlają się wzajem, ale także doprowadzają do swoich przemian, interpretacyjnego otwarcia, nieusuwalnej zadry czy nierozstrzygalnego konfliktu. Już na wstępnym etapie naszej refleksji okazuje się, że ujęcie heterologii doświadczenia jako pisania i pisania jako doświadczenia prowadzi wprost do nieokreśloności i nierozstrzygalności.

skowały zainteresowania i inwencję najwybitniejszych twórców nowoczesnej literatury. Jeśli jednak w tych dwóch pierwszych przypadkach wypracowane wcześniej sposoby artykulacji doświadczenia (tradycyjnie pojętego) stawały się składnikami repertuaru spetryfikowanych konwencji literatury i znakami jej stereotypowo rozumianej fikcjonalności, to w przypadku trzecim mamy do czynienia z istotnie nową sytuacją. Profuzja nowych, niepokojących odmiennością, »bezimiennych« początkowo doświadczeń nie tylko doprowadziła do prób ich wchłonięcia, uchwycenia i wypowiedzenia przez literaturę, ale też spowodowała zmianę pozycji samego doświadczenia (na osi język sztuki – rzeczywistość) i w konsekwencji wywołała przemianę literatury (a w każdym razie nowoczesnej koncepcji jej pojmowania i uprawiania)” (Nycz, 2012, s. 208–209).

Wydaje się jednak, że można wskazać tu trzy otwarte drogi rozumienia owej chiazmowej perspektywy: po pierwsze, wynika z niej, że początek pisania tkwi w doświadczeniu; po drugie – odwracając porządek – w pisaniu ma swój początek doświadczenie oraz, nieco radykalizując, pisanie jest doświadczeniem; po trzecie, wspomniana korelacja zakłada pewną możliwość podmiotowości, świadomości i obecności jako współrozwijających się i współistniejących z pisany tekstem, wierszem, dziełem – inaczej mówiąc: piszący powołując do życia tekst, powołuje do życia siebie. Doświadczenie jako pisanie i pisanie jako doświadczenie opiera się na relacyjnych i nierelacyjnych związkach między piszącym a pisany. Truizm ów nie usuwa zasadniczego kłopotu samego doświadczenia, które jako kategoria znacząca zakłada na tyle obszerne pole semantyczne oraz bogate archiwum kontekstualne, związane z ogromem fabuł i narracji filozoficznych, historycznych, estetycznych, a także odwołuje się do elementów potocznego rozumienia i „naturalnego obrazu”, iż wskazanie zniuansowanych sensów i znaczeń okazuje się, mówiąc delikatnie, sporym wyzwaniem.

Zacznijmy od tego, że doświadczenie możemy schematycznie i ogólnie podzielić na doświadczenie przeżywane *hic et nunc* i doświadczenie opowiadane *post factum*. Pierwsze pozostaje w związku z wydarzeniem, należy do porządku dziejącego się „tu i teraz”, jako aktyw bycia jest sprawą absolutnej terażniejszości. Drugie natomiast to raczej rzecz rozumowej i intelektualnej obróbki, narracji, opowieści, bywa traktowane jako postfaktyczna eksperjencja i forma wiedzy. Pierwsze rozumienie doświadczenia oka-

zuje się trudne do ujęcia – skoro wydarza się niejako *ante portas*, przed werbalną *stasis*, jest raczej czymś w rodzaju widma, nieprzejętą przez sens, bez-znaczeniową, lecz do-
tkliwą, nawet bolesną, „realnością”, ruchomym, dziejącym się spektrum, które, gdy tylko zdołamy je dostrzec naszą racjonalną „aparaturą”, po prostu uchodzi tudzież przemienia się. Z tego powodu najczęściej spotykamy się z namysłem nad doświadczeniem, które zostało przetłumaczone na rozpoznawalne znaki, zostało przemienione w dyskurs, w mowę, stało się tekstem. Innymi słowy, najbardziej popularne doświadczenia to te, które z porządku spektralnego przeszły w porządek reprezentacji⁷. Taki jest również

⁷ Tego rodzaju stanowisko badawcze przyjmuje m.in. Paweł Majewski, analizujący wczesne przejawy tekstualizacji doświadczenia w piśmiennictwie starożytnej Grecji: „Pojęcie »doświadczenia« przeżywające obecnie renesans po długim okresie zaniedbania w czasach dominacji antypodmiotowych modeli myślenia o świecie ludzkim jest nadszycząz niezależne i problematyczne, a przecież ma ono – w przyjmowanym dziś zakresie – długą historię, sięgającą przynajmniej czasów Davida Hume’a, o ile nie Francisca Bacona. [...] przez »doświadczenie« rozumiem zasób danych zmysłowych docierających do świadomości jednostki poprzez jej biologicznie ukształtowany aparat percepcyjny, a następnie poddawanych wolicjonalnej, emocjonalnej i refleksyjnej kategoryzacji w jej umyśle. Przetworzone w ten sposób dane łączą się z zasobem symboli i pamięci kulturowej, z którego jednostka ta czerpie wiedzę o świecie i do którego może dodać własną cząstkę jako członek społeczności mającej historię, tradycję i tożsamość – a wszystko to składa się ostatecznie na treść »doświadczenia«. Takie ujęcie problemu sytuuje możliwie niezależnie od podziałów między naturalistycznymi i kulturalistycznymi metodami uprawiania refleksji antropologicznej i to usytuowanie jest zamierzone. [...] Tekstualizacja zasobu bezpośrednich danych świadomości jest środkiem umożliwiającym ich przekaz symboliczny w stronę innych świadomości, które nie znajdowały się w kręgu fizycznej propagacji tych danych. Ujmując rzecz prościej – dzięki zapisom i tekstom ludzie mogą opowiadać innym ludziom o własnych przeżyciach, spo-

punkt wyjścia naszego przedsięwzięcia, niemniej jednak całym naszym staraniem będzie próba wskazania trzeciej możliwości myślenia o doświadczeniu, która wyłania się ze skrzyżowania tych dwóch, oględnie i w uproszczeniu przedstawionych, ścieżek. Oczywiście, rozważania nasze mają dosyć jasny kontekstowy kurs, mianowicie, próba spotkania doświadczenia jako wydarzenia i przeżycia oraz doświadczenia jako rozumienia i wiedzy sprowadza się do pisanej formy życia, w której następuje heterologiczne otwarcie – doświadczenie, które wydarza się w chwili pisania. Jeśli zatem przyjrzeć się semantycznej konstelacji, w którą wpisuje się nasze rozumienie doświadczenia, ukaże się nam ruchoma figura stworzona z takich pojęć, jak próba,

strzeżeniach i refleksjach snutych na ich podstawie, przy czym nie jest tu konieczny kontakt osobisty, jak przy słowie żywym, artykułowanym z całym bogactwem pozawerbalnych środków komunikacji. Przeżycie, obserwacja i działanie – trzy wielkie dziedziny łączące i angażujące sferę mentalną człowieka wraz z jego sferą cielesną, motoryczną oraz czynnościową, i składające się na całość »doświadczenia« – w swoim językowym refleksyjnym wyrazie, zapośredniczonym przez aparat hierarchicznie ustrukturuowanych pojęć i kategorii językowych, tworzą to, co zwykliśmy potocznie nazywać »wiedzą«. W kręgu kultury europejskiej i we wszystkich innych kulturach ludzkich, w których pismo i związane z nim praktyki rozwinęły się na tyle, by przyjąć rolę naczelnego medium przekazu treści kulturowych, możliwość przekazu doświadczenia (wynikającego z przeżycia, obserwacji i działania) na odległość, czyli możliwość tworzenia wiedzy tekstowej, jest tak oczywista, że uczestnikom tych kultur trudno sobie wyobrazić jakąkolwiek alternatywę dla tego stanu rzeczy. Lecz, powtórzmy raz jeszcze, żaden element tej sytuacji medialnej nie jest oczywisty ani sam przez się zrozumiały, natomiast wszystkie stanowią efekt procesów kulturowych, które użytkownicy kultury w ich początkowych fazach słabo sobie uświadamiali, w fazach późniejszych zaś często uznawali je za naturalne, przejrzyste i obojętne dla procesu ekspresji i przekazu doświadczenia” (Majewski, 2015, s. 11, 14–16).

doznanie, dowodzenie, eksperyment, wiedza, ale także świadczenie, świadectwo, przeżycie, przeżywanie. Nie ma w tym, jak widać, żadnej rewelacji – są to przecież sensy doświadczenia obecne w wielu tradycjach językowych. Dla przykładu: w niemieckim *Erfahrung* znaczną rolę odgrywa „procesualność”, obecna w semantyce „przebywania drogi”, „podróży”; we francuskim *expérience* i angielskim *experience*, oprócz tych już uprzednio wskazanych, ważne okazuje się „przekroczenie” czy „wykroczenie” wynikające z łacińskiego źródła *experior* i *experimentum*. Owe egzemplaryczne znaczenia i sensy mają charakter uniwersalny – wychodzą od próby, przechodzą przez eksperymenty i formy, by trafić do punktu „zero” języka, w ten sposób suponując limit podmiotu, świadomości, obecności, jednocześnie sugerując, a nawet wstępnie zakładając, przekroczenie, przemianę czy przeistoczenie, stwarzają dla kategorii doświadczenia definicyjną, czy właściwie transfinicyjną, fabułę⁸.

Przy tej okazji chcielibyśmy również zwrócić uwagę na to, że pojęcia dzieła, wiersza, tekstu zyskują w naszych rozważaniach dynamiczny charakter „działania”, „wier-

⁸ Victor Turner rozpatrując doświadczenie w świetle etymologii i semantyki leksemów określających ową kategorię w różnych systemach językowych, przedstawił interesującą deskryptywną fabułę pojęcia doświadczenie: „»Przechodzimy«, »bojaźliwie«, przez »niebezpieczeństwa«, podejmując »eksperymentalne kroki«. To brzmi jak Diltheyowski opis *erleben*, przeżywania, sekwencji wydarzeń – rytuału, pielgrzymki, dramatu społecznego, śmierci przyjaciela, przedłużającego się wysiłku lub innego przeżycia (*Erlebnisse*). Takie doświadczenie jest niepełne do momentu, w którym któraś z jego »części« zostaje »przedstawiona« w akcie twórczej retrospekcji, gdzie zdarzeniom i przeżyciom przypisane zostaje »znaczenie« – nawet jeśli znaczenie równa się »brakowi znaczenia«” (Turner, 2005, s. 23–26; por. Nycz, 2012, s. 233–238).

szowania” i analogicznie „tekstowienia”. Suplementacja ta sprawia, iż wymienione pojęcia pozostają w ścisłej relacji, niemalże w synonimicznym związku, przy czym nie pozbawiamy ich poszczególnych i indywidualnych semantycznych cech, które każdorazowo określa i akcentuje kontekst użycia. Pewnym przywilejem obdarzamy, mimo wszystko, pojęcie tekstu odgrywa ono szczególną rolę przy okazji omawiania kwestii rytmu, „znaczącości”, cielesności. Ponadto „tekst” w naszym ujęciu pozostaje w nieustannej przyległości do „tekstury”, „tkaniny”, „tkanki”, a także w bliskości, a właściwie w związku z czasownikiem „tkać”. Tekst, który wchodzi w czynną, aktywną relację z doświadczeniem, staje się żywą teksturą – gdy przemawia piszące ciało, tekst zamienia się w pulsującą i wrażliwą tkankę. W ten sposób tekst i doświadczenie realizują niebywałą „zażyłość”. Być może sens owej „zażyłości” oddaje domyślna parafraza jednego z epigramatów Anioła Ślązaka, którą Roland Barthes w *Przyjemności tekstu* podsuwa czytającemu na myśl: tym samym okiem, którym widzę tekst, i on mnie widzi⁹. Dzieło, wiersz, tekst, tak jak mowa i pisanie, w świetle doświadczeniowego rewersu przeobrażają się nieustannie w aktyw obecności, okazują się zatem nie tyle narzędziem, ile specyficznym *sensorium*, polem wydarzenia, formą w działaniu.

⁹ Odnosimy się do następującego fragmentu: „Na scenie tekstu brak rampy: za tekstem nie stoi ktoś aktywny (pisarz), a przed nim ktoś pasywny (czytelnik); nie ma podmiotu i przedmiotu. Tekst podważa odwieczne nawyki gramatyczne: jest obojętnym okiem, o którym egzaltowany autor, Anioł Ślązak, mówi: »Tym samym okiem, którym widzę Boga, i On mnie widzi«” (Barthes, 1997, s. 21).

Przedstawiona semantyczna konstelacja doświadczenia w zestawieniu ze szczególną biografią Aleksandra Wata – w której, w jednym nurcie, łączą się tragiczny los XX wieku, egzystencja wystawiona na szaleństwo okrutnego stulecia, dotknięta chorobą cielesność, sztuka awangardowa i nurty klasycystyczne, świadectwa, traumy, fikcje, literatura, intymistyka i polityka – wpisuje się w szereg historycznych rejestrów idei i koncepcji. Są to zatem okolice Diltheyowskich *Erlebnis* i *erleben* (zob. Dilthey, 1982; Kudero-wicz, 1987; Leśniewski, 2007, s. 212–221; Jay, 2008, s. 321–337), jednocześnie blisko nam do kryzysowych diagnoz Waltera Benjamina i Theodora W. Adorna (Benjamin, 2012; 2018; Adorno, 1990; 2005; Jay, 2008, s. 445–508) oraz do rekonfiguracji kategorii doświadczenia przedstawionych przez Jacquesa Derridę¹⁰, Rolanda Barthesa (zob. m.in. Barthes, 1997; 2011; 2017), Michela Foucaulta¹¹, Georges Bataille’a (Bataille, 1998) oraz cytowanego już Maurice’a Blanchota (Blan-

¹⁰ Aby we właściwy sposób przedstawić kwestię doświadczenia w refleksji Derridy, musielibyśmy przytoczyć taką liczbę cytatów i fragmentów, że powstałaby prawdopodobnie sporych rozmiarów antologia Derridiańskich ekscerptów. Zamiast tego odsyłamy do książki Anny Burzyńskiej *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, zwłaszcza do rozdziału: *Derrida i doświadczenie* (Burzyńska, 2013, s. 489–617). Por. m.in. (szczególnie dla nas istotne) Derrida, 2000; 2003.

¹¹ Tu za znaczące uznajemy uwagi, które Foucault poczynił przy okazji próby określenia własnych metod pracy – w jednej z rozmów z Duccio Trombadorim Foucault wyjaśniał: „[...] the books I write constitute an experience for me that I’d like to be as rich possible. An experience is something you come out of changed. If I had to write a book to communicate what I have already thought, I’d never have the courage to begin it. I write precisely because I don’t know yet what to think about a subject that attracts my interest. In so doing, the book transforms me, changes what I think” (Foucault, 1991, s. 27).

chot, 2016, s. 249–298). Koncepcje te nie prezentują, rzecz jasna, spójnej wizji, pozostają one raczej w krytycznej dyspucie, w swego rodzaju dialogicznej relacji. Mimo to, albo właśnie dzięki temu, doświadczenie jawi się jako problem aktywny i aktualny, dla nas zaś przyjmuje status kwestii kluczowej, grającej główną rolę w zjawisku zwanym egzystencją twórczą. Podkreślenia wymaga fakt, że kategoria ta, w prezentowanym tu rejestrze tez, hipotez, uwag i obserwacji, zyskuje pewną, niemożliwą do pominięcia, cechę będącą, w sensie arystotelesowskim, pełnoprawnym atrybutem: „[...] doświadczenie [jak się okazuje – P.P.] nie jest wrogiem czy ideologiczną odwrotnością tekstualności, [...] lecz jej korelatem. Nie istnieje zatem wybór [...] pomiędzy językiem a doświadczeniem, ponieważ możliwe jest ich pogodzenie” (Jay, 2008, s. 517). Powtórzmy zatem: doświadczenie jest korelatem tekstualności – cecha ta staje się dla nas arcyważną, także z tego powodu, że wprowadza doświadczenie do bardziej ogólnego dyskursu, nie odbierając mu wszak akcentowanej przez nas jego specyfiki (doświadczenie jako pisanie i pisanie jako doświadczenie). Co ciekawe, tym, który najbardziej przyczynił się do przerzucenia owego niebywałego pomostu między tekstem a doświadczeniem, okazuje się Derrida. Jak przekonuje David Wood (2002, s. 26), myśl autora *Prawdy w malarstwie* przedstawia pewną ewolucję, która pozostaje bezpośrednio związana ze sposobem jej prezentacji, w tym sensie Derrida jawi się nam jako ekscentryczny fenomenolog, filozofujący twórca, piszący „teksty-formy-życia”. Martin Jay referując stanowisko Wooda, wskazuje, że

Derridę należałoby odczytywać jako radykalnego fenomenologa, nieustannie angażującego otwartość doświadczenia przeciwko domykającemu charakterowi rozumu pojęciowego. Słowo „doświadczenie” [...] może być wprawdzie mylące, o ile przywodzi na myśl jednolity podmiot, wzbraniający się przed otchłanią utraty znaczenia. [Wood – P.P.] Przekonuje jednak, że jeśli zrównamy je z drżeniem spowodowanym przez konfrontację z tą utratą, doświadczenie stanowi w słowniku Derridy termin uprzywilejowany. W rzeczywistości [...] rozwój pism Derridy nie jest „niczym innym jak *doświadczeniem odzyskanym*. Dekonstrukcja, jeśli wolicie, jest doświadczeniem doświadczenia” (Jay, 2008, s. 518)¹².

Koncepcja doświadczenia jako korelatu tekstualności łączy się z myślą o doświadczeniowym aspekcie pisania – pisanie reprezentuje, moderuje i realizuje doświadczenie. Warto w tym miejscu przywołać obserwacje Michela de Certeau, które dotyczą relacji między językiem a doświadczeniem mistycznym. De Certeau zwraca uwagę na osobliwy sens spotkania języka z tym, co niepowtarzalne, pojedyncze i jednostkowe. Nie bez znaczenia okazuje się także to, co francuski antropolog kultury – i tu raczej opierając się na intuicji – uznaje za źródła owego spotkania. Język w spotkaniu z tym, co totalnie niejęzykowe, prezentuje się jako czysty ruch pomiędzy podmiotem a wypowiedzią. Nie trzeba wspominać, że owa przestrzeń, w której porusza się zapracowany – aż do zapamiętania się – język jest tą samą przestrzenią, gdzie możemy poszukiwać „mistycznego kosmosu” („mystic space”), którego nie obejmuje ju-

¹² Fragment w cudzysłowie: Wood, 2002, s. 26.

rysdykcja trwałej wiedzy. Najważniejsze pozostaje jednak to, jak stwierdza de Certeau, że „Praca pisania, która rodzi się z ruchu języka (»animation of language«) ma swe źródła w pragnieniu innego”¹³. Jeśli uznamy te uwagi i intuicje za pewien „model”, możemy założyć, że doświadczenie w szczególny sposób wiąże się z językiem – powstaje ścisła relacja między wypowiedzią – podkreślmy: subiektywnym aktem wypowiedzi – a sposobem, w jakim ów akt jest realizowany. Praca pisania w takim samym stopniu stwarza doświadczenie, w jakim doświadczenie przyczyniło się do jej rozpoczęcia – o tyle ma swoje źródła, o ile są one stwarzane w trakcie pisania. W tym sensie doświadczenie mistyczne, które jest odmianą „doświadczenia-granicy” (zob. Blanchot, 1997, s. 98–105), jest możliwe jako opowieść, jeśli znaczenie zyskują pęknięcia w języku, luki „pełne” tego, co nie podlega obiektywizacji, osamotnione znaczące (*signifiants*) nierozstrzygalności w nieskończonej grze prowadzonej w pustce.

I tu szczególnej wartości nabiera dla nas pewna krytyczna uwaga Derridy, który w *Cogito i historii szaleństwa* stwierdza, że w lekturze Kartezjusza zbyt przywiązani jesteśmy do schematu *ratio*, kiedy to właśnie autor *Roz-*

¹³ „The act of *utterance* becomes separated from the objective organization of statements. And it lends mysticism its formal characteristics – it is defined by the necessary relation between the subject and messages. The term ‘experience’ connotes this relation. Contemporaneous to the act of creation, outside an unreadable history, ‘utopian’ space having provided a new faculty of reason a non-place in which to exercise its ability to create a world as text – a mystic space is constituted, outside the fields of knowledge. It is there that the labour of writing which is given birth through the animation of language by the desire of the other takes place” (Certeau, 1986, s. 89; por. Jay, 2008, s. 543–545).

prawy o metodzie okazuje się szalonym zuchwalcem, dokonującym swego rodzaju zwrotu, gestu na miarę doświadczenia-limitu (Derrida, 2004b, s. 97; zob. Jay, 2008, s. 516 oraz Terrada, 2001, s. 22–24). W odczytaniu Kartezjańskiego *Cogito-sum*, autor *Widm Marksa* proponuje wymianę obiektywu – zamiast ustabilizowanego rachunku racjonalnego sceptycyzmu i skrzętnie prowadzonej metody – proponuje on wzięcie pod uwagę radykalnego auto-eksperymentu, zapomnienia się w doświadczeniu (Derrida pisze o „przenikliwym doświadczeniu” – *expérience aigüe*¹⁴, można to jednak odczytać również jako „ostre doświadczenie”, któremu bliżej do czegoś w rodzaju doświadczenia szczytowego, *peak experience*, doświadczenia-wrzeciona). Doświadczenie graniczne przekracza dyskurs, ale będąc transgresją, niesie z sobą możliwość inwencji, ingresu niepowtarzalnej *haecceitas*,

¹⁴ Jak pisze Derrida w *L'écriture et différence*: „L'audace hyperbolique du Cogito cartésien, son audace folle que nous ne comprenons peut-être plus très bien comme audace parce que, à la différence du contemporain de Descartes, nous nous sommes trop rassurés, trop rompus à son schéma plus qu'à son expérience aigüe, son audace folle consiste donc à faire retour vers un point originaire qui n'appartient plus au couple d'une raison et d'une déraison *déterminées*, à leur opposition ou à leur alternative. Que je sois fou ou non, *Cogito, sum*. A tous les sens de ce mot, la folie n'est donc qu'un cas de la pensée (*dans la pensée*)” (Derrida, 1967, s. 86). Podany fragment w przekładzie Krzysztofa Kłosińskiego: „Hiperboliczne zuchwalstwo Cogito, jego szalone zuchwalstwo, w którym dziś może nie czujemy zuchwalstwa, bo w odróżnieniu od współczesnych Kartezjusza mamy zbyt wielką pewność, zbyt przywykliśmy do jego schematu, bardziej niż do jego przenikliwego doświadczenia, szalone zuchwalstwo Kartezjusza polega więc na zawróceniu do jakiegoś punktu początkowego, nienależącego już do pary utworzonej przez pewien określony rozum i nierozum, ani do ich opozycji czy alternatywy. Szalony czy nie, Cogito, sum. We wszystkich znaczeniach tego słowa szaleństwo stanowi jedynie przypadek myślenia (w obrębie myślenia)” (Derrida, 2004b, s. 97).

w następstwie tego wszystkiego stwarza pole do szczytowej refleksji, ale w tej samej mierze, o czym nie można zapominać, możliwym czyni nagły upadek. W tym sensie „przenikliwe doświadczenie” Kartezjusza, „ogień, który ogarnął jego mózg”, mogą faktycznie stanowić ukryte przez niego atrium, które musiał przebyć, aby dotrzeć do nobliwych komnat swojej refleksji, zarówno do *Cogito*, jak i do *sum*¹⁵.

Niekanoniczne i raczej peryferyjne przeżycia granic ludzkiego i językowego zajmują skądinąd ważne miejsce w estetycznej nowoczesności (zob. m.in. Sheppard, 2004, s. 125). Bliskie doświadczeniom mistycznym, nie są z nimi tożsame, ale, podobnie jak w refleksji de Certeau, ukazują głęboką, ścisłą zależność od tego, jak doszły do głosu, jak znalazły się pośród rzeczy i myśli. Reasumując: poczynszy od łaski infanta-niemowcy¹⁶, przez przeżycia potocznej codzienności, wszelkie przygody i intrygi kontyngencji ist-

¹⁵ Jeden z pierwszych biografów Kartezjusza, Adrien Baillet, pisał o autorze *Rozprawy o metodzie*: „Dociekania [...] wprawiały jego umysł w gwałtowne podniecenie, wzrastające coraz bardziej wskutek nieustannego wysiłku, do którego go zmuszał, nie dopuszczając żadnej odmiany w postaci spaceru czy towarzystwa. Zmęczył go do tego stopnia, że ogień ogarnął jego mózg” (cyt. za: Poulet, 1977a, s. 71–72). O doświadczeniowej fundacji Kartezjańskiego przewrotu – włączając w nią doświadczenie w pewnym stopniu autonomiczne – świadczą również analizowane przez Pouleta obrazy senne Kartezjusza. Autora *Rozprawy o metodzie* owe intensywne nocne wizje miały nawiedzać w 1619 roku, ich szczegółowe opisy odnajdujemy w listach z tamtego okresu (zob. Poulet, 1977a, s. 70–102).

¹⁶ Formułą infant-niemowca (dalej również dziecko-infant, a także po prostu infant) określamy podmiot/osobę na przedjęzykowym etapie psychosomatycznego rozwoju (łac. *in-fans*, *in-fantis* oznacza m.in. niemy, niemowlęcy). Dziecko-niemowca nie dysponuje możliwością artykulatoryjnej osłony, nie ma zdolności do wyrażeniowej auto-terapii mowy – egzystując w niejęzykowym mówieniu, przed upadkiem w język, przylega poniekąd ściślej i bardziej bezpośrednio do zdarzeń i przeżyć, a bez

nienia, przez określoność i nieokreśloność zjawisk, zdarzeń i osób, przez doświadczenia-limity i „doświadczenia-granice”, po ostateczne zamilknięcie – język jest niezbywalnym aktywem doświadczenia, nawet wtedy, kiedy zdaje się niewystarczający, nieskuteczny, nawet wówczas odgrywa swoją partię, zostawia w sentencjach samodzielne resztki, fragmenty, odpryski, eholalie.

W ramach działań zapowiadających naszą właściwą lekturę dzieł Wata, chcielibyśmy w tym miejscu przedstawić pewną okazjonalną wspólnotę formujących doświadczeń, które z jednej strony powołały do życia dzieła i teksty, a z drugiej gruntownie przekształciły konstytucje podmiotowości osób, których były udziałem, dekonstruując ustalone w ich świadomości modele epistemologiczne, a nawet, w niektórych wypadkach, konfigurując ontologiczne struktury. Krótką, ułożoną zgodnie z chronologią, listę otwiera Edward Munch i jego słynny *Skrik* (*Krzyk*, 1893). Geneza wspomnianego dzieła, a właściwie dzieł, powstało ich bowiem kilka, tkwi najpewniej w niezwykłym, nagłym i bardzo intensywnym przeżyciu, które Munch opisywał jako wzniosłe, a zarazem przerażające współodczuwanie z naturą – w okolicach stycznia 1892 roku w trakcie przechadzki na obrzeżach Oslo, w synestezyjnym zestroju miał on usłyszeć przeciągły krzyk, który przesywał krajobraz, topografię, morze i niebo, całą widzianą przestrzeń¹⁷. Bli-

mediatyzującej i przechwytyjącej struktury doznania i uczucia pracują jako bardziej suwerenne doświadczenie (zob. Agamben, 1993, s. 3–10).

¹⁷ W dzienniku Muncha widnieje taki oto – opatrzone numerem 34 – zapis: „One evening I was walking / out on a hilly path / near Kristiania – / with two / comrades. It / was a time when life / had ripped my / soul open. / The sun was going / down – had / dipped in flames / below the

skie przeżycia Muncha jest doświadczenie Rilkego, które określił on jako przejście na drugą stronę natury – jak pisał skryty w gramatyce trzeciej osoby: „Stopniowo zaczął zdawać sobie sprawę, że doświadcza nigdy wcześniej nieznanego uczucia: miał wrażenie, jakby z wnętrza drzewa [o które się opierał – P.P.] przechodziły w niego prawie niezauważalne wibracje” (Rilke, 2010, s. 139–143; por. Nycz, 2012, s. 146). Zdarzenie to, opisane przez Rilkego w krótkiej narracyjnej formie zatytułowanej *Przeżycie (Erlebnis)*, miało miejsce w Duino na początku 1913 roku. Znacznie bardziej wstrząsający „obraz” przedstawia Franz Kafka – chodzi o fragment należący do cyklu krótkich form powstałych na przełomie 1917 i 1918 roku podczas pobytu Kafki w domu swojej siostry Ottli, w Zürau: „Śmierząca suka. Matka wielu miotów, dotknięta teraz częściowym rozkładem, w dzieciństwie była dla mnie wszystkim. Nie ustająca w swej bezwzględnej wierności, węszy za mną, ja zaś musiałbym być kimś innym, żeby ją uderzyć. Uciekam więc. Cofam się przed nią” (Kafka, 2007, s. 22)¹⁸. Bliska śmierci, stara

horizon. / It was like / a flaming sword / of blood slicing through / the concave of heaven. / The sky was like / blood – sliced with / strips of fire / – the hills turned / deep blue / the fjord – cut in / cold blue, yellow, and / red colors – / The exploding / bloody red – on / the path and hand / railing / – my friends turned / glaring yellow white – / – I felt / a great scream / – and I heard, / yes, a great / scream – / the colors in / nature – broke / the lines of nature / – the lines and colors / vibrated with motion / – these oscillations of life / brought not only / my eye into oscillations, / it brought also my / ears into oscillations – / so I actually heard / a scream – / I painted / the picture *Scream* then” (Munch, 2005, s. 64–65; por. Heller, 2006, s. 18 oraz Bociek, 2010, s. 299–300).

¹⁸ Kafka przebywał w Zürau (obecnie Siřem) w posiadłości jego siostry Ottli, od września 1917 do kwietnia 1918 roku. W tym przypadku nie ma pewności, że opisany przez Kafkę epizod wydarzył się faktycznie, tu-

i schorowana suka, towarzyszka zabaw narratora-Kafki, kiedy był dzieckiem, zbliża się doń, a ten pełen dojmującej pamięci, a zarazem całym swoim jestestwem wzdrygający się z obrzydzenia, pragnie tylko przed nią uciec, ale przeczuwa, że owa ucieczka nie powiedzie się – pies wreszcie dotknie go swoim ciałem, swoją raną, chorobą, skazaną obecnością: „Do końca życia [...] będę nosił na rękach ślad po mięsie, w którym ruszały się robaki” (Kafka, 2007, s. 22). Innego rodzaju wstrząs, przypominający swoiste *satori*, wspomina w *Doświadczeniu wewnętrznym* Bataille (przypuszczalnie zdarzenie to miało miejsce w 1925 roku) – opisuje on, jak

dzień, że był to jego własny epizod, niemniej jednak sugestywność opisu sprawia, że wydaje się on w pełni należeć do rzeczywistości doświadczenia autora *Procesu* – podajemy całość zapisu/aforyzmu w przekładzie Artura Szlosarka: „Śmierdząca suka. Matka wielu miotów, dotknięta teraz częściowym rozkładem, w dzieciństwie była dla mnie wszystkim. Nie ustająca w swej bezwzględnej wierności, węszy za mną, ja zaś musiałbym być kimś innym, żeby ją uderzyć. Uciekam więc. Cofam się przed nią. Krok po kroku. Już sam jej oddech jest wystarczającym powodem, taki jest nieznośny i wstrętny. Jeżeli mi się odwrót nie powiedzie, zagna mnie w głąb podwórza i przyprze do muru; już dostrzegam to miejsce kątem oka. Będzie tam na pewno chciała zgnieć na mnie, ze mną. Moje ręce jednak do śmierci będą pamiętać, jak je lizała. Do końca życia (ale czy to za szczyt?) będę nosił na rękach ślad po mięsie, w którym się ruszały robaki” (Kafka, 2007, s. 22; por. Kafka, 2018, s. 423–424 [autorem tłumaczenia tego konkretnego aforyzmu jest w owej edycji Łukasz Musiał]). Zapis, który przywołujemy, funkcjonuje również pod tytułem *Życie (Ein Leben)* i należy do zbioru, czy też cyklu notatek, obserwacji, zapisów i fragmentów znanego jako *Osiem notatników*. Niestety w jedynej polskiej edycji *Ośmiu notatników* Kafki z 1995 roku, w rzeczonym zapisie przeoczono istotny błąd tłumaczenia – zainteresowanych odsyłamy do publikacji (Kafka, 1995, s. 23). Warto zauważyć, iż przedstawiony przez Kafkę obraz łączy pewne podobieństwo z obrazem zawartym w sonecie Jeana Arthura Rimbauda pt. *Le dormeur du val*, w którym zostaje opisane doświadczenie spotkania z ciałem martwego pruskiego żołnierza (Rimbaud, 1993b, s. 44 oraz Rimbaud, 1993a, s. 53).

w czasie nocnego spaceru przez Paryż doznał niczym niezapowiedzianego, niepoprzedzonego żadnym szczególnym zjawiskiem osobliwego olśnienia: „[...] najgłębsza istota każdej rzeczy otwarła się przede mną, obnażona jak gdybym umarł”¹⁹. Bezpośrednie, wprost kollaptyczne doświadczenie bliskości śmierci było udziałem przywoływanego już wcześniej Maurice’a Blanchota – autor *Tomasza Mrocznego* w 1944 roku stanął naprzeciw plutonu egzekucyjnego i „cudem” ocalał. O incydencie tym właściwie niewiele wiadomo – sam zainteresowany przez wiele lat swojego twórczego życia nie zabierał w tej kwestii głosu. Pięćdziesiąt lat po tym wydarzeniu ukazała się narracyjna forma *L’instant de ma mort* (w polskim przekładzie *Chwila mojej śmierci*), w której Blanchot opisuje scenę „śmiertelnego” zbliżenia do śmierci: „Pamiętam młodego mężczyznę – mężczyznę wciąż jeszcze młodego – któremu sama śmierć, i być może błąd niesprawiedliwości, przeszkodziły w umieraniu. [...] Wiem – czyż wiem – że ten, do którego mierzyli Niemcy, czekając aż padnie ostateczna komenda, doświadczył uczucia nadzwyczajnej lekkości, niemal błogości (nic w tym jednak ze szczęścia) – niezawisła radość? [...] Pozostaje jedynie uczucie lekkości, które jest samą śmiercią, albo ściślej,

¹⁹ Wspomnienie tego niezwykłego doświadczenia Bataille opisał w części drugiej *Doświadczenia wewnętrznego*: „Z [...] katastrofy rozumu zyski czerpały niepokój, poniżenie, bierność i bylejakość: nieco dalej zaczynało się święto. Pewne jest, że owa miałość, a równocześnie skontrastowane z nią »niemożliwe« eksplodowały nagle w mej głowie. Przestrzeń rozgwieżdżona śmiechem otwarła przede mną swoją mroczną otchłań. Przechodząc ulicę du Four, domyśliłem się nagle tej nieznannej »nicości«... negowałem otaczające mnie szare mury, gwałtownie runąłem w jakiś zachwyty. Ogarnął mnie boski śmiech: parasol złożył się nad moją głowę (umyślnie okryłem się tym czarnym całunem)” (Bataille, 1998, s. 94–95).

chwilą mojej śmierci od tej chwili zawsze w zawieszeniu” (Blanchot, 2006, s. 301–302; por. Blanchot/Derrida, 2000, s. 3–9; zob. Mościcki, 2007, s. 9)²⁰.

Nasz okazjonalny, prywatny kanon doświadczeń ekstremalnych chcielibyśmy zamknąć trzema radykalnymi przeżyciami Aleksandra Wata. Pośród pewnej liczby opisanych przezeń tego rodzaju doznań szczególną wartość przedstawia doświadczenie, które Wat określił jako „epifanię naturalnego”²¹. Miało ono miejsce wiosną 1941 roku, podczas jednego z więziennych spacerów, które odbywały się na dachu moskiewskiej Łubianki. W trakcie przechadzki autor *Mojego wieku* usłyszał muzykę Bacha (pierwot-

²⁰ Warto wspomnieć, iż podobne doświadczenie było udziałem Fiodora Dostojewskiego, który 12 grudnia 1849 roku stanął przed plutonem egzekucyjnym – śmierć miała być karą za udział w ruchu pietraszewców: „[...] trzydziestu czterech entuzjastów furieryzmu trafia do najstraszniejszego rosyjskiego więzienia – twierdzy Świętych Piotra i Pawła nad Nową. [...] 22 grudnia 1849 na plac Siemionowski przewieziono skazańców w celu dopełnienia ostatniego aktu. Makabryczny moment oczekiwania na publiczną egzekucję, gdy pozostawała mu [Dostojewskiemu – P.P.] jeszcze minuta życia, wrył się na trwałe w jego pamięć. Był to jednak »żart« Najjaśniejszego Pana. W »ostatnim momencie« do pomostu, na którym miały się rozleć pierwsze strzały plutonu egzekucyjnego, przycwałował jeździec z wiadomością, iż wyrok śmierci został zamieniony przez cara na katorgę. Dla Dostojewskiego będą to cztery lata w Omsku nad Irtyszem” (Smaga, 2016, s. VIII).

²¹ Po latach zastanawiał się nad istotą owego przeżycia: „[...] czym był mój Bach na dachu Łubianki, jeżeli nie epifanią naturalnego, obecnością transcendentu? Był jedyny, niepowtarzalny, ale dłaczego osobny, nie włączył się w sieć zjawisk, nie wywołał żadnych następstw, żadnego rezonansu, poza jakże płaskim stwierdzeniem bezsilnej mizerności tego wszystkiego, co mnie otaczało, całego groźnego imperium Stalina? I czym były medytacje moich utajonych nocnych przeżyć, właśnie moje utożsamienia, bez możliwości, bez nadziei, bez drogi do wyjścia poza siebie?” (MW II, 2012, s. 361).

nie sądził, iż był to finał *Pasji wg św. Mateusza*, ostatecznie jednak pozostało owe dzieło nierozpoznane (zob. MW II, 2012, s. 135–137) – muzyka, wraz z aurą wczesnej wiosny, doprowadziła Wata do szczególnego przeżycia, które ponad dwadzieścia lat później komentował następująco: „Myślę, że nade wszystko napięcie między rzeczą boską a rzeczą świecką uchyliło na chwilę rąbka do przeżycia na dachu Łubianki” (MW II, 2012, s. 137)²². Echem owego przeżycia

²² Opis owego doświadczenia zajmuje sporo miejsca w *Moim wieku*, dlatego też podajemy dłuższy cytat – złożony z dwóch fragmentów – w nadziei przybliżenia charakteru owej epifanii naturalnego: „Gdzieś przed Wielkanocą zaprowadzono nas na dach – nie wiem, dlaczego – pierwszy raz jeszcze za dnia, to znaczy był już półmrok, zmierzch. Jednak niebo i powietrze, przedwiośnie tu dopadało łatwiej swoje ofiary, bo byliśmy ofiarami. Więc to odczułem mocniej. Odczułem przedwiośnie, odczułem jeszcze muzykę. Wyobraź sobie, na Wielkanoc radio nadało Bacha *Pasję św. Mateusza*. Ale akurat to było już zakończenie i to dobiegło do mojego odcinka dachu. Druga muzyka usłyszana od czasu uwieżenia. Nadano już finał niestety, a potem coś rosyjskiego, Szostakowicz, nie wiem. Ale coś bardzo ładnego i zresztą także uroczystego, bardzo świątecznego. [...] Ale tu jesteśmy na tym dachu, te dwadzieścia minut spacerów, mówimy o przedwiośniu i o tej impetyczności soków życia w przyrodzie, w powietrzu, naokoło mnie. Mój Boże! W końcu miałem wtedy lat dopiero 41, a czułem się już nawet nie stary cieleśnie, ale sędziwy, poza wiekiem. Więc właściwie fałszywe, urojone soki, ale ta impetyczność była niesłychanie we mnie silna. I na tym spacerze, na wąskiej przestrzeni o zmierzchu, na dachu Łubianki, z widokiem na wieże Kremla, Bach, finał *Pasji św. Mateusza*. W jakimś miejscu, gdzie jeszcze była Pasja, ale już był początek czy zapowiedź zmartwychwstania. Zmartwychwstanie było zawsze dla mnie, w moim stosunku do chrześcijaństwa, punktem największego oporu, zmartwychwstanie ciała i zmartwychwstanie Chrystusa. W gruncie rzeczy tak naprawdę mówiąc, chrześcijaństwo zawsze kończyło mi się na krzyżu. A tu jest zapowiedź rezurekcji. Jest Pasja, ale jest, jak to u Bacha, egzaltacja, *exultavit*, jakaś, zdawałoby się, zgodność z sokami życia budzącego się na nowo. Pozornie jest łucznik, to jest religia słonecznego Boga, egipska, czy Attisa, który umiera na zimę, cykl roku, i który zmartwychwstaje (powstaje) z rozdartych części

jest między innymi wiersz *Nieszpory w Notre-Dame*, którego ostatnie cztery wersy brzmią: „Ogień to żywy. W nim się odradza / dusza zaszczuta. Feniks umarły. / Sois tranquille, mom âme... Sei ruhig, mein' Seel' // Sei ruhig” (PZ, 1992, s. 244). Kolejnym dwóm opisanym przez Wata doświadczeniom chcielibyśmy przyjrzeć bliżej – pozostają one, zgodnie z intencją autora *Ciemnego świedźla*, w ścisłej relacji. Pisze Wat:

Miałem nie więcej niż dwa lata a pamiętam, jakby to było dziś. [...] Wiem od rodzeństwa, że w tym czasie pasją moją było zbieranie ołówków i bezładne kreślenie figur. [...] Zdziwienie, że z dwóch rzeczy powstała trzecia, nowa, od nich odmienna, i zaraz potem: że ja zrobiłem tę rzecz i mogę ją robić do woli, kiedy zechcę, zdziwienie to było tak intensywne i swoiste, że odczuwam je jako pierwsze zdziwienie w moim życiu, a także jako jedną z najintensywniejszych emocji. [...] Zgódźmy się więc nazwać reakcję na bazgroty moim pierwszym zdziwieniem [...]. Było ono, powtarzam, tak silne i napięte, że bez namysłu i wahań zestawiam je tylko z innym zdziwie-

na nowo, na wiosnę. W koncepcjach religiológów i antropologów śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa odnosi się do tych archetypów, do archetypów Boga zmarłego i zmartwychwstałego, słonecznego Boga. A nic podobnego. A nic podobnego. Właśnie na Łubiance, właśnie na tym dachu i właśnie dlatego, że z niesłychaną ostrością czułem, jak bardzo moje ciało jest bez soku i odcięte od natury – widziałem w *Pasji* Bacha istotną, no po prostu przepaścistą, różnicę między Chrystusem a Attisem. Bo zachodziła tu taka gra, nie wiem, dialektyczna czy niedialektyczna. Dobrze. Jest natura. Ja jestem *Naturmensch*. Natura zmartwychwstaje. W muzyce, którą słyszę, w tej jakiejś nadbudowie wyższej, Bóg zmartwychwstaje. Jest zgodność między mną – naturą, która zmartwychwstaje, a Bogiem, który też zmartwychwstaje” (MW II, 2012, s. 130–131, 133–134; zob. Stankowska, 2013, s. 145–179).

niem, późniejszym o lat czterdzieści. [...] Było to w Ałma Acie, w maju 1944. Mieszkaliśmy wtedy w osiedlu na wydmach, 80 kilometrów od stolicy, nad rzeką Ili [...]. Ola leżała na paratyfus, ja byłem na ostatnich nogach, wycieńczony po serii więziennej i po tygodniowym ciężkim tyfusie. Ale w domu nie było nic do jedzenia, trzeba było jechać na *tołkuczkę*²³, do Ałma Aty, żeby sprzedać dwa koce, które cudowną łaską losu nadeszły właśnie z Iranu. [...] w maju 1944, na tym placu, w jaskrawym słońcu [...] w skwarze [...], który [...] łagodziły powiewy [...] z gór Tien-szan, których wyniosły profil z oślepiająco białymi śniegami rysował się nieodwołalnie, jak los, kiedy się już dokonało – wśród zbitego tłumu, wystawiającego różnokolorowe szmaty, stałem olśniony blaskiem pięknego dnia, zewsząd szturchany, popychany, potrącany i ledwo utrzymujący się na

²³ Spotykana do dziś w Azji Środkowej nazwa, którą określa się bazar. Jak w innym miejscu wspomina Wat: „*Tołkuczka* odegrała pewną rolę w moim życiu, więc może ją opiszę troszeczkę. Olbrzymi plac, może taki jak Krasnaja Płoszczadź, większy niż Plac Saski w Warszawie. W dzień to Sodomia i Gomora, jakieś kłębawisko szmat i ludzi. Kolorowych. Wszystko sprzedawano. Gwoździe, pojedynczy kalosz, a jednocześnie bardzo porządne rzeczy, złoto. Wszyscy trzymają kurczowo swoje dobra, przewieszane przez rękę, albo trzymają w ręku, albo cała rodzina robi fortyfikację, bo kręcą się tam *urkowie*. I milicjanci. Trzeba wiedzieć, że o ile NKWD było grozą w Rosji, to milicjanci byli przeważnie niedożywieni, bardzo anemiczni, jak senne muchy późną jesienią. Snuli się. Krzyki nieprawdopodobne w dwudziestu językach, narzeczach. To w dzień. Ale mimo zimy noc ciemna choć oko wykol. Na tym olbrzymim placu gwiazdy, które nic nie oświetlają. I jak poprzednio w Dżambule, potworne, grząskie, wsysające błoto, glina. Olbrzymi plac i naokoło z daleka, gdzieś-niegdzie światełka w *izbuszkach*, przeważnie bardzo daleko – naftowe lampy, które znowu nic nie oświetlają. I chodzisz, i chodzisz, i płaczesz, bo ci nogi grzęzną, nie jesteś w stanie ich czasem podnieść, musisz się zatrzymywać. Topielnia nie wciągnie cię w głąb, ale nie możesz zrobić kroku dalej. Jest bardzo ciemno, i ciemność jest taka, że narzuca ciszę” (MW II, 2012, s. 281–282).

opuchniętych nogach. [...] Nagle popchnięty silniej, potknąłem się o kamień, do którego przyparłem nogi i upadłem jak długi. [...] Ciemno mi było przed oczyma, ale czułem, że silne ręce podnoszą mnie, niosą i kładą gdzieś, na stół kramarski [...]. [Po chwili – P.P.] odzyskałem wzrok, nie na długo, ale wszystko widziałem, wyraźniej i wyraziściej, i czyściej niż normalnie, bez tej jakiejś diafragmy ocznej, z której istnienia zdajemy sobie dopiero sprawę w takich jak ta chwilach. [...] Ja, Aleksander Wat z Warszawy, znad Wisły, z ubocza parku Frascati – umierający wśród tego tłumu nędzarzy, gdzieś pod Pamirem! [...] W trakcie tego ugasania, które na zegarku trwało może sekundy, ale we mnie miało rytm i ciąg powolny, w ostatniej zapewne chwili powiedziałem sobie – [...] TO TAK się umiera. [...] Zestawiam te dwa tak od siebie odległe i tak od siebie różniące się wszystkim zadziwienia, nie dla proceduru literackiego, chociaż nie lekceważę już sztuk i umiejętności, ale jestem za stary, żeby poświęcać dla niego wątek wewnętrzny. I cóż to za proceder, skoro wiem, że nie potrafię uwiarygodnić nikomu związku wewnętrznego tych dwóch sytuacji. Bo nie znalazły się też obok siebie z przypadku luźnych skojarzeń. Chociaż tak we wszystkim różne, mają przecież tożsamą intensywność w pamięci, budzą we mnie akcent wewnętrznego przeświadczenia ich wagi w moim życiu, jakiegoś ukrytego nawet przede mną powinowactwa, nad którym nie chcę się zastanawiać [...] (DBS, 2001, s. 225–226, s. 228–229).

Elementem łączącym te dwa odległe w czasie i na pozór różne doświadczenia jest obecny tak w jednym, jak i w drugim newralgiczny moment rozpoznania siebie. Obydwa przeżycia stają się swoistymi katalizatorami autoprojekcji, która zmienia się w sygnaturę obecności: ja jawię się przed

sobą, w sobie i w świecie; w przypadku pierwszym: tworzę; w drugim – umieram. Przemawiają tu jednostkowość i niepowtarzalność. Dzięki indeksalnemu związaniu konkretnej osoby i konkretnego doświadczenia możemy stwierdzić, że linie bio-grafii i bio-logii dosłownie splatają się; to, co semantyczne, i to, co somatyczne, łączy się, tworząc niebывałą wspólnotę, ową w sercu swym smutną i zranioną – jak napisał George Steiner – formę. Obydwa epizody stanowią swoiste sceny rozpoznania, wariacje na temat *auto-anagnorismós* (αὐτό-ἀναγνωρισμός). „Doświadczenie-granica” okazuje się ekspozycją – rozbłyskiem bezpośredniego wystawienia ciała i rozumu – na bycie samo (por. Lévinas, 1999, s. 68). W podobieństwie do Derridiańskiego założenia, że u podstaw *Cogito-sum* tkwi „wymiatające” doświadczenie-wrzeciono, Watowskie *expérience aiguë* zostawia po sobie epistemiczną próżnię, która wymaga ponownego rozpoznania. Podkreślmy – nie oznacza to „utraty gruntu” bycia. Przeciwnie, to chwila „bezpośredniego” przyłgnięcia do bycia – oznacza to odnowienie z nim relacji, zderzenie zasłony z imienia własnego. W tym sensie jest to rozpoznanie. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że zacytowane przez nas fragmenty pochodzą z tekstu, który został zatytułowany *Dlaczego piszę wiersze?* (zob. DBS, 2001, s. 225–232).

Doświadczenia opisane przez Wata, w zestawieniu z próbą odpowiedzi na pytanie o genezę własnej twórczości, przypominają, w pewnej mierze, słynną scenę z *Odysei*. Mamy na myśli epizod Odyseusza na feackim dworze, a konkretnie moment, w którym zabiegi męża Penelopy, mające na celu ukrycie własnej tożsamości, odnoszą skutek przeciwny. Jednak nie chodzi nam o spostrzegawczość

i ogładę gościnnego Alkinosa. Jak pamiętamy, protagonista eposu, w treści pieśni, którymi uświetniano ucztę rozpoznaje historię o samym sobie – Odyseusz zalewa się łzami i w ten sposób zdradza swą tożsamość, odsłania swą obecność w chwili, gdy uświadamia sobie, że stał się opowieścią. Wydaje się jednak, że to nie pieśń, która opiewa jego dzielność, a zarazem świadczy o jego nieobecności wśród żywych, wstrząsa nim najbardziej. Chodzi raczej o rozpoznanie samego siebie w wychodzącej mu naprzeciw śmierci, która – jak teraz pojmuję – z jednej strony jest mu zapisana, z drugiej zaś to on sam, dzięki pieśni, jest już na zawsze wpisany w ową nadchodzącą śmierć (zob. Homer, 1953, s. 104–120). Reasumując, pisanie oznacza zarazem ekspozycję na doświadczenie i doświadczenie samo, wydaje się, że zawsze jest pracą jednoczesnego skrywania i odsłaniania – dlatego Wat łączy historię swojego pisania z historią swoich istotnych rozpoznań: „[...] ja zrobiłem tę rzecz i mogę ją robić do woli [...]. Ja, Aleksander Wat [...]. TO TAK się umiera” [DBS, 2001, s. 225, 229]. Podobnie Bataille w chwili otwarcia kryje się pod złożonym parasolem – parasol staje się figurą języka, który zamykając, otwiera, kryjąc zaś, odsłania: nocą, w głębokiej ciemności, autor i wszystkie otaczające go rzeczy świata stają wprost w świetle otwarcia i przekroczenia, niczym w chwili śmierci, zostaje zdarta zasłona. Podobnie Rilke – dodajmy, że częściowo czyni to również Blanchot – kiedy usiłuje zasłonić własne „doświadczenie-granicę” gramatyką opowieści w trzeciej osobie, tylko pozornie chroni w głębokości tajemnicy swoją eksperyencję. Praca pisania dokonywana *post factum* staje się świadectwem, jednak nie tożsamości autora z bohaterem narracji, a samej obecności

osoby w pisaniu o rzeczonym incydencie. Można rzec, że dochodzi tu do istotnej konfiguracji – pisanie o wydarzeniu staje się obecnościowym wydarzeniem pisania. Im bardziej Bataille, Rilke, Blanchot – należy tu również wymienić Kafkę, który w większości najważniejszych swych dzieł posługiwał się narracją trzecioosobową – skrzętnie kryją się za połą płaszcz-języka, tym bardziej rozpoznajemy ich rysy i cechy szczególne (Zawadzki, 2008, s. 457–46), ich niepowtarzalną „odyseję” tekstów i życia. Dzieje się tak dlatego, że literatura za każdym razem stawia i spełnia jednocześnie warunek – możliwość życia dziejącego się w obrębie pisania i lektury, wydarzającego się wraz z dziełem sztuki.

Podmiot

Rozkosz tekstu niesie ze sobą również przyjacielski powrót autora. Powracający autor nie jest oczywiście tym, którego zidentyfikowały instytucje [...], nie jest to nawet bohater biografii. Autor, który wychodzi ze swojego tekstu i wchodzi w nasze życie, nie posiada spójności; jest prostą wielością „czarowań”, miejscem kilku zapamiętanych szczegółów, a oprócz tego źródłem olśnień powieściowych. [...]. To nie osoba (cywilna, moralna), to ciało.

(Barthes, 1996b, s. 10–11)

Kiedy Jean-François Lyotard w 1981 roku przedstawił swoje stanowisko w sprawie zasadności posługiwania się kategorią „doświadczenia”, stwierdzając, iż jako operacyjna figura należy ono już tylko do zamierzchłej nowoczesności, przy okazji wskazał, częściowo wbrew swej historycznej tezie, pewien sens struktury konieczności i konsekwencji,

która nadal tworzy, jak się zdaje, związek nie tylko z ową zdezaktualizowaną figurą, ale także z procesualną naturą doświadczenia jako aktywu podmiotu w jego czasowej obecności. Przyjrzyjmy się słowom Lyotarda:

Przede wszystkim wymaga ono [doświadczenie – P.P.] podmiotu, instancji „ja”, kogoś, kto mówi w pierwszej osobie. Wymaga porządku czasowego w rodzaju XI księgi *Wyznań* Augustyna (dzieła nowoczesnego, o ile w ogóle takie istniało), w którym perspektywa przeszłości, terażniejszości i przyszłości ujmowana jest zawsze z punktu widzenia nieuchwytnej świadomości terażniejszej. Poprzez te dwa aksjomaty określić można istotową formę doświadczenia: nie jestem już tym, czym jestem, i nie jestem jeszcze tym, czym jestem. Życie oznacza śmierć tego, czym się jest, a śmierć ta potwierdza, że życie ma znaczenie, że nie jest kamieniem. Trzeci aksjomat nadaje doświadczeniu jego pełny wymiar: świat nie jest bytem całkowicie zewnętrznym wobec podmiotu, jest wspólną nazwą rzeczy, w których podmiot wyobcowuje się z siebie, by do siebie dotrzeć, by żyć (Lyotard, 1998, s. 85; cyt. za: Jay, 2008, s. 511; por. Lyotard, 2010, s. 56–58).

Doświadczenie potrzebuje tekstu i podmiotu, podobnie jak podmiot – nawet jeśli widzimy w nim wyłącznie gramatyczną figurę czy też semantyczne nawarstwienie – pożąda jakiegos doświadczenia, historii, ciała. Nie zapominajmy jednak, że aksjomaty, które przedstawia Lyotard, należy traktować z pewną rezerwą – w tym sensie, że są to tylko i aż „aksjomaty”. Wszakże nowoczesność, o której autor *Poróżnienia* mówi, należy uczynić odpowiedzialną za osłabienie siły wszelkiego wizerunku. Nie trzeba również

przypominać, że to w chwilach jej triumfów doszło do zatarcia granic między kardynalnymi kategoriami, a także zniesiono obowiązek esencjalnego sensu – akcje doświadczenia i wiedzy wyraźnie spadły. Dlatego też Lyotard może włożyć w usta nowoczesnego podmiotu precyzyjną, tyleż uroczą, ile dramatyczną autoprezentację: „[...] nie jestem już tym, czym jestem, i nie jestem jeszcze tym, czym jestem” (Lyotard, 1998, s. 85). Podmiot nowoczesny jest niekonieczny i przypadkowy, nie jest pozycją *constans* – przeciwnie, jest pojedynczym i specjalnym ruchem, fabułą przygodności, nieprzejrzystą intrygą egzystencji. Niestabilny i słaby podmiot pozostaje w równie niestabilnej i słabej relacji ze swym środowiskiem, co więcej, relację tę musi nieustannie zawiązywać, ciągle ponownie ustanawiać i określać: „[...] świat nie jest bytem całkowicie zewnętrznym wobec podmiotu, jest wspólną nazwą rzeczy, w których podmiot wyobcowuje się z siebie, by do siebie dotrzeć, by żyć” (Lyotard, 1998, s. 85). Konstatację Lyotarda możemy nieco zmodyfikować i zamiast słowa „świat” użyć słowa „tekst” – otrzymamy wtedy interesujący opis doświadczenia pisania będącego podróżą, szczególną drogą przez teksty, którą podmiot przebywa, kierując się nieustannie w stronę szczytów życia. Nie trzeba chyba przekonywać, że literatura właśnie w taki sposób powołuje podmiot, animuje go, przesuwa ku obecności. Znaczy to wszystko, że historia literatury jest w takim samym stopniu historią doświadczenia, w jakim pozostaje historią podmiotowości:

Poczynając od Kartezjańskiego *cogito* wraz z wynalezieniem tożsamości, świadomości i jaźni w rozdziale 27. księgi II Roz-

ważań dotyczących rozumu ludzkiego Locke'a, przez suwerenne ja albo *Ich* u Fichtego, przez świadomość absolutną u Hegla, przez ja jako narzędzie woli mocy u Nietzschego, przez *ego* jako jeden z elementów podmiotowości u Freuda, przez fenomenologiczne *ego* u Husserla, przez *Dasein* Heideggera (wymierzone jawnie przeciwko ja u Kartezjusza, ale jednak będące zmodyfikowaną postacią podmiotowości), przez ja jako podmiot wypowiedzeń performatywnych (takich jak „przysięgam”, „zakładam się”) w teorii aktów mowy J.L. Austina i innych, do podmiotu rozumianego nie jako coś obalonego, ale jako problem do przebadania w myśli dekonstrukcyjnej i postmodernistycznej – cały okres świetności literatury uzależniony był od takiej lub innej idei jaźni [*self*] jako samoświadomego i odpowiedzialnego podmiotu [*agent*]. Nowoczesne ja można obciążyć odpowiedzialnością za to, co mówi, myśli i robi, włączając i to, co robi, pisząc dzieła literackie (Hillis Miller, 2014, s. 17–18)²⁴.

Źródeł nowoczesnego podmiotu²⁵, zgodnie z ustaleniami Martina Heideggera, winniśmy upatrywać w nowożytnej

²⁴ Jak się wydaje, warto zauważyć również tendencję przeciwną wobec tej przedstawionej przez Hillisa Millera – literackie ja równie często stanowiło i nadal stanowi inspirację filozoficznego i antropologicznego konstruowania i modelowania rozumienia i praktyk osoby, jaźni czy świadomości.

²⁵ W syntetycznym skrócie rzecz przedstawia Łukasz Białkowski: „Pojęcie podmiotu jest jednym z kluczowych dla współczesnej humanistyki, niemniej karierę w ostatnich kilkudziesięciu latach zawdzięcza swojej radykalnej krytyce. Najbardziej nośne i dyskutowane koncepcje, oscylujące wokół zagadnienia podmiotowości, skupiały się – by ująć to najszerszej – na tematyzowaniu możliwości, które wymknęły się kulturze, nauce i filozofii ze względu na dominację perspektywy antropocentrycznej. Kategorię podmiotowości ewokowano, podkreślając jej opresywne, zawłaszczające i totalizujące aspekty. Innymi słowy, współczesne dyskusje nad podmiotowością wyłaniają się z krytyki tego nurtu

wykładni bytu, której ukoronowaniem pozostaje, zastępująca świat, idea „światoobrazu” (Heidegger, 1977b, s. 128–167; Białkowski, 2015, s. 16–19). W związku z tym *subiectum* nowożytne należy rozumieć poprzez greckie *ὑποκείμενον* (*hypokeimenon*) oznaczające „podstawową rzecz”, czyli to, co poprzedza i co jest podstawą: „Nie jest to decydujące, że człowiek wyzwala się z dotychczasowych więzi do siebie, lecz to, że gdy człowiek staje się podmiotem, przekształca się w ogóle jego istota. Słowo *subiectum* trzeba nam oczywiście rozumieć jako przekład greckiego *ὑποκείμενον*. Nazywa się tak to, co leży-pierwsze (*das Vor-liegende*) i co jako podłoże gromadzi na sobie wszystko. [...] człowiek staje się tym bytem, na którym ze względu na swoje bycie i swoją prawdę opiera się wszelki byt” (Heidegger, 1977b, s. 141; por. Agamben, 2008, s. 103). W swojej krytyce podmiotowości jako immanencji Emmanuel Lévinas wyjaśnia ten Heideggerowski wątek następująco: „Ja ustanawia się pozycjonalnie, czyli naprzeciw świata, i ta pozycja jest obecnością Ja wobec samego siebie. Podmiot jako Ja to ten, kto siebie trzyma, siebie posiada, jest panem siebie jako świata. Podmiot ten jest w konsekwencji początkiem, tak jakby był przed wszystkimi rzeczami. Upewnia świat, jakby był jego początkiem” (Lévinas, 2008, s. 218). Ostatecznie, zdaniem Heideggera, nowożytność funduje w kwestii związku podmiotu i języka coś w rodzaju pierwotnego pęknięcia: „[...] metafizyczne znaczenie pojęcia podmiotu [którym obdarowuje nas nowożytność – P.P.] pozostaje zrazu w żąd-

filozofii, który rozumiano jako szereg wariacji na temat podmiotu transcendentnego – konstytuującego rzeczywistość i będącego zarazem warunkiem możliwości jej zrozumienia i jej sensu” (Białkowski, 2015, s. 16).

nym wyraźniejszym stosunku z człowiekiem i w ogóle w żadnym – z Ja” (Heidegger, 1977, s. 141). Konsekwencją tego pęknięcia może okazać się utrata łączności z sobą samym z powodu dominacji figury zastępczej – kiedy władzę nad „ja” utrzymuje wizerunek „ja”, „ja” zostaje odsunięte, a właściwie oderwane od procesu egzystencji. Kiedy obecność „ja” zostaje oddalona, jej funkcję zaś przejmuje dyrektywa indywidualizmu, człowiek nie tyle jest prezencją, ile *subiectum* rozumianym jako reprezentacja: „Jedynie tam, gdzie człowiek jest już z istoty podmiotem, istnieje możliwość ześlizgnięcia się w wynaturzenie subiektywizmu w sensie indywidualizmu” (Heidegger, 1977, s. 145). Inaczej mówiąc, podmiot jako przedstawienie trzyma władzę nad żywym człowiekiem, a dyskursywna konstrukcja jest faktycznym zarządcą świata. Aberracja indywidualizmu, związana z nieustannym wzmacnianiem dyskursu, doprowadziła do utraty pierwotnej relacji ze światem – oznacza to ostateczne zerwanie kontraktu.

Inną kwestią pozostaje pewne przeświadczenie, jakoby w rozroście i odchyleniu indywidualizmu, który Heidegger najwyraźniej potępiał, tkwiła zapowiedź pragmatystycznych przewag, a ostatecznie i tego, co historia idei nazywa zwrotem językowym czy lingwistycznym (Rorty, 1967). Tak w znacznym skrócie można przedstawić drogę od podmiotu jako reprezentacji do świata jako języka: „Język jako tworzywo rzeczywistości, język jako granica naszego świata, język jako narzędzie rozumienia i porozumienia – oto główne zasady teorii społecznej oraz filozofii zachodniej po zwrocie lingwistycznym, który z roli języka jako horyzontu myśli uczynił paradygmat” (Kruszelnicki, 2011, s. 97).

Zestawiając owe diagnozy z naszym przedsięwzięciem, możemy stwierdzić, że podmiot to po prostu pewien szczególny język. Dzięki tej konstatacji możliwe jest – z jednej strony – uwzględnienie ogólnych ustaleń *linguistic turn*, z drugiej – ich przekroczenie, przywołaną bowiem wcześniej szczególność można pojmować w duchu indeksalnego znaku, deiktycznego, a jednocześnie transgresyjnego, wskazującego nietożsamą ze znakiem, choć relacyjnie z nim związaną, konkretność, jaką stanowią, na przykład, kryjące się za zaimkiem „ja”: nieuchwytna realność i immanencja, twórcze uniesienia i radości, ale również sekretne traumy, skryty ból i uciążliwości. Okazuje się zatem, że w cieniu gramatyki kryje się coś, czego ona nie uwzględnia, w świetle rozumu zaś pozostaje to niewidoczne, albo uznaje się to za „błąd”, który należy wyeliminować. I tu pomocna okazuje się propozycja *pensiero debole* Gianniego Vattima, który poza konfiguracją ontologii rewaloryzuje myślenie o języku, o słowie i wreszcie o dziele sztuki (por. Vattimo, 2006, s. 43–133). Skoro „ja” ani o sobie, ani o świecie nie jest w stanie powiedzieć niczego, co mogłoby okazać się sądem o esencjalnej wartości, wagę zyskują cierpliwe działanie i uporczywa aktywność, praca w obrębie egzystencji zwana „przebozeniem” – *Verwindung* (Vattimo, 2006, s. 160–165). Andrzej Zawadzki to z ducha Heideggerowskie pojęcie tłumaczy jako „przyjście do siebie, ozdrowienie, pożegnanie, pozostawienie, przekroczenie, które jednak nosi w sobie cechy przyjęcia, dostosowania i pogłębienia” (Zawadzki, 2009, s. 99). Dzieło sztuki jako *Verwindung*, pozostając w korelacji z ciemnym *origo* doświadczenia, staje się sprawą podmiotu, który w powtórzeniach i różnicach podejmuje wyzwanie

egzystencji, wkracza w intrygę istnienia poprzez etyczne sytuowanie i estetyczną obecność:

Dzieło sztuki może być miejscem „odkładania się prawdy”, bowiem prawda nie jest metafizycznie stabilną strukturą, lecz wydarzeniem. Jednocześnie prawda właśnie jako wydarzenie może wydarzać się tylko w owym rozbiciu słowa, które jest monumentalnością, formułą, światłocieniem, *Lichtung*. To, co pozostaje, ustanawiane jest przez poetów: nie tyle w znaczeniu „to, co trwa”, ile „to, co zostaje”: ślad, wspomnienie, monument. Do tej właśnie prawdy, ogołoconej z autorytarnych cech metafizycznej oczywistości, odwołuje się każde inne doświadczenie prawdy – także tej, której doświadczamy w weryfikowalności pozytywistycznych nauk. I to właśnie ta prawda jest w stanie nawiązać źródłowy kontakt z wolnością [...], który trzeba dopiero wyjaśnić, również wsłuchując się w poezję (Vattimo, 2006, s. 69).

Świadkiem i dowodem *Verwindung* jest więc słowo będące wstrząsem przeżycia, słowo-doświadczenie, rozbite, rozchylone, przełamane – to słowo, które spogląda tam, gdzie gramatyka rzuca najciemniejszy cień, wkracza w rejony, których gramatyka nie odwiedza. Dlatego z owej pracy „przebolenia”, „przyjścia do siebie”, „ozdrowienia”, „pożegnania”, „pozostawienia”, „przekroczenia” wyłaniają się teksty niestabilne, fragmentaryczne, pełne luk, słabych i momentalnych monumentów. Podkreślmy jednak, że nie nawołujemy tu do odrzucenia gramatyki, na przykład w duchu radykalnego indywidualizmu Benedetta Crocego, w którego pismach można usłyszeć zaproszenie do zapamiętałej

celebracji subiektywnego doświadczenia²⁶. Przeciwnie, to właśnie dzięki stanowczej lekcji gramatyki możemy dostrzec miejsca ciemne, „błędy”, wykolejenia, katachrezy życia, które pozostają indeksami faktycznej pracy, prawdziwej formacji.

W świetle poczynionych uwag pisanie nie jest wyłącznie próbą relacji język – język. Dzięki wyszczególnieniu przez konkretną *Verwindung* pisanie staje się praktyką relacji, a właściwie korelacji, tekst – podmiot, dzieło – osoba, forma – życie. Próba w tym wypadku oznacza przemienianie i, mimo wszystko, powtórzymy to raz jeszcze – rozpoznawanie. Tropy te były zresztą niejednokrotnie podejmowane w refleksji o podmiocie i obecności autora w dziele – jak pisał Foucault:

²⁶ Jak pisze Croce: „Język ma naturę poezji i sztuki: językiem, artystyczną ekspresją człowiek uchwytuje indywidualną rzeczywistość, tę jedyną w swoim rodzaju wibrację, którą duch chwyta intuicyjnie i której nie wyraża przy pomocy pojęć, lecz jako dźwięki, tony, kolory itd. Stąd też język pojęty w swojej prawdziwej naturze i w całej rozciągłości jest adekwatny do rzeczywistości. Iluzja nieadekwatności rodzi się wtedy, gdy język zostaje pomyłony z fragmentem języka, jako coś oddzielonego od organizmu, do którego należy. W ten sposób papier, papier, o którym mówię, to nie tylko słowa, które wyrażają ten papier, lecz to, co moje oczy, lub lepiej, co cały mój duch widzi i przedstawia poprzez dźwięki, kolory [...]” (Croce, 1948, s. 83–84, cyt. za: Białkowski, 2015, s. 33–34). Indywidualistyczne aspekty myśli Crocego komentował trafnie m.in. Maurycy Mann: „Mowa ludzka jest nieustanną twórczością. Ile indywiduów na świecie, tyle sposobów mówienia i pisania; zatem reguły gramatyczne nie mają sensu i nawet w szkole nie powinny być stosowane. Gramatyka jest zbiorem przesądów, a słowniki zbiorem zabalsamowanych trupów. Croce daje się ponieść wichrowi takich rozumowań, co mu zresztą nie przeszkadza pisać tego z zachowaniem wszelkich reguł i przesądów gramatycznych, nie wyłączając ortografii” (Mann, 1930, s. 17; por. Białkowski, 2015, s. 23–36).

Punktem wyjścia jest dla mnie sformułowanie Becketta: „A co to za różnica, kto mówi, rzekł ktoś, co to za różnica, kto”. W tej obojętności rozpoznać można, jak mi się zdaje, jedną z podstawowych zasad etycznych współczesnej literatury. Powiadam „etycznych”, gdyż obojętność ta nie odnosi się wyłącznie do sposobu mówienia lub pisania. To raczej swoista, wciąż przyjmowana, choć nigdy nie wcielana w życie reguła, która określa nie tyle pisarstwo kulminujące w wytworze, co samą praktykę pisania. [...] Należy przede wszystkim stwierdzić, że dzisiejsza literatura wyzwoliła się z tematu ekspresji: odsyła jedynie do samej siebie, a jednak nie zostaje pochwycona w sidła wewnętrzności, gdyż utożsamia się z własnym zewnętrzem. Oznacza to, że jest ona polem gry znaków podporządkowanych nie tyle oznaczonej treści, co samym elementom znaczącym; oznacza też to, że nieustannie balansuje ona na granicy eksperymentu, co sprawia, iż stale przekracza samą siebie, reguły, którym jest podporządkowana i które wciąż wystawia na próbę. Pisanie rozwija się jako gra, która zmierza nieuchronnie poza własne granice i kieruje się ku zewnętrzu. W pisaniu nie chodzi o objawienie lub uwznioślenie gestu pisania, nie chodzi też o przyszpilenie podmiotu w języku. Chodzi natomiast o otwarcie przestrzeni, w której piszący podmiot nieustannie znika (Foucault, 1999a, s. 200–201).

Należy podkreślić, że słowa Foucaulta nie absolutyzują nieobecności jako jedyne i jedynie słusznego atrybutu piszącego autora. Dzieło – a w szczególności dzieło-doświadczenie – powstaje z ekscesu i nadmiaru, i jako eksces-nadmiar aktualizuje wskazaną przez Foucaulta otwartą przestrzeń. Zatem na wstępie nie ma tu miejsca dla autora będącego totalizującą wszelki sens „boską” instancją. Koncepcja Fo-

ucaulta, w której pisanie odbiera podmiotowości obecność, by tak rzec, „znikając ją”, ma znaczenie, gdy pisanie nie jest wyłącznie pozostawianiem po sobie śladów – pisanie musi tu w istocie oznaczać zachodzące równolegle narodziny szczególnego źródła, ów „powrót do samego załączka, z którego wykiełkują sens i jego podmiot” (Kristeva, 2017, s. 6). Dlatego też pisanie jest przede wszystkim praktyką obecności, ćwiczeniem, mozołem znikania, aż do nieobecności i z powrotem:

Czym więc nie jest pisanie pojmowane jako praktyka? Po pierwsze nie wytwarza ono autotelicznego porządku estetycznego, nie zawiera się w nim, nie kreuje stabilnego sensu, odseparowanego od innych przestrzeni doświadczenia. Nie tworzy zatem całkowicie odrębnej rzeczywistości słowno-przedstawieniowej, oddzielonej szczelnie od samego życia; jest grą, lecz sytuuje się poza sferą tekstu, wykraczając nieustannie, ale również nieuchronnie ku zewnątrz; kształtuje egzystencję tego, kto pisze, oraz tego, kto czyta; wchodzi w rozmaite relacje z porządkami instytucjonalnymi, społecznymi itd. [...] Gest wystawienia się na to, co przekracza, jest właśnie momentem wyjścia w stronę zewnątrz, a zarazem chwilą konfrontacji z tym, co od języka, pisania i literatury inne, chwilą, w której pisanie przechodzi na stronę nieoczekiwanego rozbłysku doświadczenia. Po drugie [...] idzie [...] o wydarcie „ja” spod władzy konwencjonalnej właściwości języka i nadanie mu innego – niż empiryczny bądź transcendentalny – charakteru realności. Praktyki pisania nie można więc pojmować ani w ramach ćwiczenia umysłu czy według logiki duchowego zadania, lecz w porządku, który przekracza język pojmowany jako system. Na tym polega paradoks [...]: mówić można jedynie pod nie-

obecność języka, praktykować pisanie oznacza zrezygnować z obecności mowy. Trzeba jednak pamiętać [...] – cały czas chodzi [...] o arbitralny system różnic, w którym „ja” może istnieć jako element rozsadzający spójną całość lub [...] jako pusty znak, szyfter, komunikujący zarazem obecność podmiotu, jak i jego fikcyjność, wyłączenie z jednostkowości, następujące pod naporem normatywnego systemu znaczeń. Poszukiwanie miejsca dla podmiotowości nie może odbywać się pod znakiem ustanowienia homologii między językiem i podmiotem jako funkcją ogólnego systemu czy struktury, lecz na zasadzie tropienia śladów niespoistości, pęknięć, nierozstrzygalności. Z tej perspektywy tym właśnie byłby podmiot mówiący – śladem własnej nieobecności (Momro, 2010, s. 270–271).

Otwarta przestrzeń pisania – przestrzeń nieustannego znikania *subiectum* oraz rewelacji języka i odwrotnie: przestrzeń nieustannego znikania języka oraz wyjawień podmiotu – okazuje się równocześnie przestrzenią odradzania się mowy i obecności. Piszący znika w pisanim, przechodzi na drugą stronę, przeciwną względem ekspresji i wyrażania, a jednocześnie gest ten pozostaje ekspozycją, sam język i sam sens przywołują piszącego: znikać w pisanim, otwierać tę przestrzeń tekstu, w której „piszący podmiot nieustannie znika”, może wyłącznie ten, który nieustannie się rodzi. Zwraca na to uwagę Giorgio Agamben:

Autor musi pozostać niewyrażony w dziele, a mimo to – i przez to właśnie – potwierdza swoją obecność; podobnie też podmiotowość ukazuje się i stawia najzacieklejszy opór właśnie w punkcie, w którym dostaje się we władanie rozgrywających nią urzędów. Podmiotowość wyłania się tam, gdzie żywa jed-

nostka krzyżuje się z językiem, i rozgrywając się w nim bez reszty, obnaża w geście swoją fundamentalną nieredukowalność do tej gry. Cała reszta jest tylko psychologią, a w psychologii nigdy nie znajdziemy czegoś takiego jak podmiot etyczny czy forma-życia (Agamben, 2006, s. 92–93).

Nie brakuje w historii literatury świadectw o pisaniu odsłaniającym „fundamentalną nieredukowalność” podmiotowości, nie tyle poprzez interesujący czy ambitny styl, ile w rozpoznaniu i przemianie piszącego, które zachodzą w procesie twórczym – splot oddechu z językiem, tekstu z ciałem, wszelka żywa konfrontacja, wspomniana przed momentem *Verwindung*, wszystko to ma często charakter dosłowny, wręcz fizyczny i fizjologiczny: „Od czasu jak wymyśliłem to, co musi się zdarzyć w części trzeciej [Dzwonów²⁷ – P.P.] – notuje w dziennikach Charles Dickens – przeżyłem wiele troski i wzruszeń, jak gdyby ta rzecz była czymś rzeczywistym; nie dawało mi to spać w nocy. Kiedy to wczoraj skończyłem, musiałem się zamknąć, bowiem twarz mi nabrzmiała, była dwukrotnie większa niż zwykle i ogromnie śmieszna” (cyt. za: Dilthey, 1982, s. 68). Rzecz tego konkretnego doświadczenia, jak przekonuje Wilhelm Dilthey, należy do bardziej ogólnego „przepotężnego życia cerebralnego” (cyt. za: Dilthey, 1982, s. 68), które prowadzą tworzący. Dilthey w dalszych partiach rozprawy *Wyobrażenia poety* (skąd zaczerpnęliśmy wyznanie Dickensa) formułuje tezę mówiącą o pewnej prawidłowości, mianowicie: „Skoro [...] w życiu przedstawień (*Vorstellungsleben*) powstają zmiany pod wpływem wrażeń z życia zewnętrznego, po-

²⁷ Dickens, 1989.

budzane są w nim procesy kształtowania postrzegania i myślenia i oczywiście zmienia się również stan uczuć, to wynikają stąd impulsy, które zwrotnie oddziałują na stan zewnętrzny” (cyt. za: Dilthey, 1982, s. 83). Kwestia ta nie budzi zastrzeżeń, pozostaje zresztą w ramach jeszcze nowoczesnego sposobu rozumienia doświadczenia, niemniej jednak warto podkreślić wspomniane przez Diltheya swoiste sprzężenie zwrotne: życie przedstawię – w naszym wypadku pisanie – wkracza w obręb tego, co zewnętrzne, mówiąc radykalnie, ma ono swój pełny udział w życiu wtedy, kiedy przemienia piszącego albo czytającego. Odmieniona twarz Dickensa staje się ekwiwalentem doświadczenia szczytowego, jest przejściem przez kryzys, przekroczeniem progu, symptomem faktycznej *ekstasis*. Podobnie rzecz tę ujmuje Wat w szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*: „Jedynym wyjściem z tego magicznego koła szablonu i antyszablonu jest nie reinwencja języka, ale reinwencja samego poety. To znaczy pisanie wierszy jako przeistoczenie własnej psychiki i odwrotnie: przeistoczenie własnej psychiki w twórczość. W ten sposób praca indywiduacji, którą czytelnik autentycznie przerabia, czytając wiersze autentycznie nowego poety, jest odbiciem, a raczej analogicznym powtórzeniem wewnętrznej pracy poety nad przeobrażeniem samego siebie” (P, 2008, s. 723). Charakteryzowana przez Wata praktyka pisania łączy w sobie wszystkie poruszane przez nas kwestie – poznania, ontologii, etycznego wezwania, ale przede wszystkim zostaje przezeń wyraźnie zaznaczony niezbywalny fakt pracy pisania, którą wykonuje ktoś – konkretna osoba pisaniem przemieniająca się. Pisanie jest tu zatem prawdziwą formacją życia w życiu,

tekst zaś staje się szczególnym indeksem reinwencji, mozołu, przeboleń i przeistoczenia.

Podsumowując, podmiot jest nie tylko językiem czy figurą semantyczną, jest również agensem języka i żywotnością figur; jest instancją, pustką, doświadczeniem, nieobecnością, *signifiant* angażu, indeksem osoby, akcjonariuszem tworzenia, świadomością i nieświadomością, imieniem własnym; może być sposobem i formą życia. Nowoczesne *subiectum* okazuje się więc niepewne, osłabione, tkwiące w relacjach zarówno ze światem, jak i z samym sobą, na sposób niezupełnie jasny, trudny, indefinitywny czy transdefinitywny, a zarazem skończony. Literatura, w której przebywa i pracuje tego gatunku podmiot, to twór równie niestabilny, zakładający dla siebie perforowane i nieszczelne ramy, a zatem nie jest hermetycznie zamkniętym opakowaniem sensu, lecz polem wymiany i korespondencji, nieustannie splatanym i rozplatanym węzłem lektur, intertekstualną sceną pełną widm, a pozostając w ścisłej korelacji z egzystencją jawi się – niczym sonorystyczna partytura – jako dynamiczny instruktaż, a zarazem nieukończony biogram doświadczenia. Wskazywane definicyjne rozprężenie na poziomie deskryptywnych sformułowań należałoby, naszym zdaniem, uznać za osobliwy atut. Zezwala bowiem na czytanie znaczeń nie tylko w profilu schematycznej kolokacji teorii i ustalonej metody, ale także w ramach bardziej idiomatycznej praktyki lekturowo-badawczej²⁸. Można powiedzieć, że stanowi

²⁸ Kwestia praktyki badawczej czy też praktykowanej teorii w formie oligoptycznego spojrzenia i nowej idiografii są przedstawione odpowiednio w pracy Ewy Rewers (Rewers, 2012, s. 43–61) oraz w książce

to swego rodzaju wypatrywanie w dziele literackim „znaków szczególnych” (Czaja, 2013, s. 42) ludzkiego jawienia się w świecie, wyszukiwania ekspresji wydarzenia życia i momentu Diltheyowskiego *Erlebnis*. W ten sposób kwestia doświadczenia, jako jeden z głównych problemów krążących wokół centrów antropologicznego rozeznania nowoczesności, tropi paradoksalną, heterologiczną postać: widmo i ciało podmiotu jako szczególną formę jawienia się człowieka w świecie i w sobie.

Poetologia²⁹

Przyjdzie się zastanowić, czy literaturę [...] można w istocie uważać za wyposażenie na życie.

(Lubaszewska, 2009, s. 9, 11)

Dariusza Czai (Czaja, 2013). Krakowski badacz w swej książce interesująco opisuje pomysł nowych idiografii jako swego rodzajów antropologicznych studiów nad życiem / o życiu: „Zacznijmy od nazwy. Jak widać, wolę mówić raczej o »idiografii« niż o »idiografizmie« (jako swoiście naukowej nieomal sformalizowanej metodzie mającej swoje reguły zastosowania). W pojęciu tym ważne są obydwie greckie człony: *idios* – odnoszące się do swoistości, osobności, pojedynczości rozpatrywanego fenomenu i *graphein* – odnoszące się nie tylko do opisu, jak to zwyczajowo się robi, ale zwracające także uwagę na rolę i poznawczy wymiar samego opisywania (pisania). Współczesne idiografie – tak jak je tu rozumiem – mają kwalifikację »nowe«, bo z całą pewnością nie są (i nie chcą być) kalką dawnych idiografizmów. Nie pretendują bowiem ani do naukowości, ani do metodologicznej ścisłości. Sytuują się raczej w przestrzeni »pomiędzy«. Są czymś pomiędzy artystyczną intuicją i racjonalną schematyzacją. Mówiąc krótko: syntezą poznania artystycznego i pojęciowego” (Czaja, 2013, s. 42).

²⁹ Kwestię poetologii w świetle kontekstów świadomościowych analizowaliśmy w artykule *Poetologia świadomości. Podmiot i doświadczenie w twórczości Aleksandra Wata, Leo Lipskiego i Andrzeja Falkiewicza*, który uka-

W *Próbie miłosnej* chciałem ukazać wpływ, jaki wywiera książka na tego, kto ją pisze, i to w trakcie samego pisania. Albowiem wyłaniając się z nas, książka nas zmienia, modyfikuje bieg naszego życia.

(Gide, cyt. za: Blanchot, 2016, s. 96)

Szczególne wydarzenie literatury, będącej pracą dobywania podmiotowego sensu lub bez-sensu z korelacyjnej przestrzeni, wyznaczonej przez pragnienia, racjonalizacje, przeżycia, wyobraźnię, realność, rzeczywistość, ciało i język, rezerwuje w dyskursie miejsce dla myślenia o pisaniu, które jest formą, a właściwie formacją, życia. Pisanie w takim rejestrze faktycznie okazuje się przedsięwzięciem przekraczania progów konwencjonalnej struktury znaku, wreszcie jest to działanie, które konfiguruje tekst i jego relacje z piszącym, a także piszącego i jego relację z tekstem. Stwierdzenie, że pisanie jest nieustannym poszukiwaniem drogi od znaczenia do obecności i *à rebours*, wiedzie do równie oczywistej konstatacji, że tylko wydarzenie lektury może w istocie nie tyle odtworzyć, ile przejść raz jeszcze, od początku, ową drogę od znaczenia do obecności i *à rebours*. Projekt tego rodzaju lektury okazuje się istotnie związany z sensem pisania. Nie chodzi tu w żadnym wypadku o to, aby czytający powtarzał gest piszącego – właśnie dzięki różnicy czasu, obcości, inności, wiedzy, umiejętności, talentu możliwe jest doświadczenie rodzącego się dzieła i podmiotu jeszcze raz. Tym właśnie jest pisana i czytana praktyka jestestwa – nieukończonym, bo niemożliwym do ukończenia, projektem aktualizacji znaczenia życia, powo-

zał się w 2017 roku (zob. Morzyńska-Wrzosek, Kurkiewicz, Szczukowski, red., 2017, s. 61–82).

ływaniem do życia sensu, który operuje w istnieniu. Mamy tu więc do czynienia z aksjologicznie rozpatrywanym wymiarem literackiego parania się, co wynika z położenia znaku równości między staraniem egzystencjalnym i staraniem literackim oraz pozwala mianować literaturę szczególną poręczycielką świadomości. Pisanie, powtórzmy, jest drogą doświadczenia podmiotu. Podmiot pisaniem nie tylko konceptualizuje i koordynuje swoją obecność w świecie i w sobie – należałoby właściwie rzec, że w pisaniu podmiot realizuje ową obecność. Podmiot sam siebie sobą opowiada, pisaniem doświadcza i performuje. Analogicznie rzecz wygląda w przypadku tego, który czyta, czytaniem doświadcza i performuje, a podejmując trud tekstu, przechodząc przez tekst, podejmuje się w istocie wyzwania i wezwania własnej formacji.

Pojmowana tak literatura – egzystencjalnie wartościowana, epistemologicznie i ontologicznie waloryzowana – staje się „pieśnią doświadczenia”³⁰, swoistą ścieżką antropologicznego kształcenia siebie. Z tej okazji, aby nie powtarzać slangowo brzmiących formuł, takich jak „szczególna epistemologia”, „szczególna ontologia”, „specyficzne poznanie”, „osobliwa wiedza”, „specjalna bytowość”, chcielibyśmy skupić znaczenia owych kolokacji w terminie „poetologia”, pojmowanym jednak na potrzeby naszego przedsięwzięcia nieco inaczej, niżli się to utarło (warto zwrócić uwagę na to, że termin „poetologia” raczej nie funkcjonuje na gruncie polskiej nauki o literaturze, jest

³⁰ Odwołujemy się tu, podobnie jak cytowany wcześniej Martin Jay, do słynnej poetyckiej formuły Williama Blake’a „Song of Experience” (Blake, 2000, s. 56–91).

terminem, by tak rzec, ciągle do zagospodarowania³¹).

³¹ Faktycznie coraz częściej spotykamy się z terminem „poetologia” czy też ze sformułowaniem „kategorie poetologiczne”. W pewnym stopniu dochodzi w ten sposób do redefinicji i poszerzenia dykcjonarza klasycznie rozumianej poetyki (choć jest prawdopodobne, że główną rolę w tym odgrywa coraz częściej sprawiająca kłopoty w zachowaniu precyzji, sama fleksja leksemu poetyka). Zgodnie z uwagami Teresy Kostkiewiczowej, kategorie poetologiczne ułatwiają opis korespondencji między sztukami, tym samym pozwalając na pewne wzajemne współokreślanie się dzieł i dyscyplin: „W obszarze jeszcze jednej ponowoczesnej odmiany – »poetyki antropologicznej« niezbędne okazują się »kategorie poetologiczne«, jak: »konwencja«, »akcja«, »epizodyczność«, »narrator«, »narracja«, »bohater«, »reprezentacja«, »porównanie«, »metafora» i inne. Widać więc, że programowane i uprawiane na gruncie ponowoczesnej nauki o literaturze poetyki »przymiotnikowe« nie mogą obyć się ani bez tradycyjnych rozróżnień odnoszących się do elementów składowych wypowiedzi literackiej, ani bez utrwalonego repertuaru terminologicznego. [...] kategorie poetologiczne okazują się przydatne, a nawet niezbędne w poznawaniu budowy i cech stylowych zarówno pism o charakterze dokumentu osobistego, jak i gatunków dokumentarnych, dziennikarskich, reportażowych, ale także hybrydycznych utworów sytuujących się na pograniczu piśmiennictwa literackiego, eseistycznego czy filozoficznego. Autorzy zajmujący się badaniem tego typu gatunków wypowiedzi posługują się z pożytkiem repertuarem narzędzi z obszaru poetyki, poświadczając niejako zjawisko podobieństwa podstawowych zasad organizacji tych dzieł (w obszarach należących do kompetencji poetyki) do budowy wypowiedzi sytuowanych w obszarze literatury. Ciekawe i ważne obserwacje dotyczące potencjału operacyjnego kategorii poetologicznych wiążą się z rozwojem zainteresowań badawczych sztukami wizualnymi jako »systemami semiotycznymi« i ze związaną z tym koniecznością wypracowania narzędzi ich analizy i opisu w perspektywie zakładającej »strukturalną wspólnotę sztuk«. Tego typu ujęcia zaowocowały [...] projektem poetyki intersemiotycznej jako dziedziny badania przekazów o różnym materiale znakowym, które dają się opisywać przy użyciu analogicznych kategorii i pojęć. Podstawą zabiegów realizowanych w tym obszarze jest rozpoznanie relacji między aktami poznawczymi i twórczymi, a więc między konstruowaniem dzieła sztuki a myśleniem. Obserwacje sytuowane w tej perspektywie prowadzą do wniosku, iż »w różnych rodzajach sztuki odnaleźć można analityczne

Swego czasu Erazm Kuźma, analizując kwestie związane z poetyką negatywną, wskazał właśnie na ten termin, ale jednocześnie zastrzegł, że w większości operacyjnych zastosowań na polskim gruncie nie odbiega on w swym zakresie od terminu „poetyka”³². Dlatego też chcielibyśmy tu wyraźnie uzasadnić nasz skromny przypis do historii terminu „poetologia”. Oczywiście, poetyka jako niezbędne pojęcie literaturoznawstwa ma się, naszym zdaniem, dobrze, mimo że obserwujemy coraz częstsza praktykę dookreślania klasycznego pojęcia mniej klasycznymi przydawkami. Wskazuje to, być może, na jakąś, powiedzmy, niewystarczalność deskryptywnego słownika, ale także, co chyba istotniejsze, diagnozuje rozwój samej sztuki słowa oraz innowacyjność w jej konceptualizacjach³³. Szczegóło-

struktury tekstowe», takie jak np. opowiadanie, motyw, metafora, porównanie, powtórzenie, elipsa” (Kostkiewiczowa, 2013, s. 41–43).

³² Jak pisze Kuźma: „Dwudziestowieczne poetyki – jeśli nie są to poetyki na użytek szkolny czy uniwersytecki – różnią się znacznie od poetyk tradycyjnych, dla których wzorcem była poetyka Arystotelesa czy *List do Pizonów* Horacego. Różnią się tym, że są ugruntowane na jakichś ogólnych założeniach teoretycznych, filozoficznych, rezygnując natomiast z normatywności, przestają być nauką o tym, jak należy pisać – i co. Niemcy dla tego rodzaju poetyk stosują nazwę poetologia. [...] Obyczaj językowy w Polsce nie wprowadza rozróżnienia poetyka – poetologia, co nie znaczy, że nie istnieją nasze poetologie. Dla przykładu: konspekt wykładów Romana Ingardena *Poetyka. Teoria literatury artystycznej* zapowiada poetologię. Jest nią *Poetyka teoretyczna* Marii Renaty Mayenowej czy projekt poetyki pragmatycznej teoretyków z Uniwersytetu Warszawskiego” (Kuźma, 1995, s. 41).

³³ Refleksję na ten temat podejmuje m.in. Teresa Kostkiewiczowa: „Czy jednak – w sytuacji zachodzącego od dłuższego już czasu kwestionowania zasadności koncepcji poetyki ukształtowanej przez strukturalizm oraz w warunkach dzisiejszego pluralizmu metodologicznego może funkcjonować (poza »rezerwatem pedagogicznym«) tak pojmowana poetyka jako dziedzina dysponująca językiem pomocnym i użytecznym

wa obserwacja zjawisk literackich, reorientacje, nowe odczytania, a także próby opisu przypadków wykraczających poza ramy dotychczasowych ustaleń, determinują starania w formułowaniu nowych terminów, które pozwoliłyby na bardziej precyzyjne operacjonalizacje teorii. Sami nie mamy jednak na myśli takowego awansu, nasz zamiar jest raczej skromny, chodzi bowiem o nieznaczną reorientację. Nie upatrujemy w poetologii synonimu poetyki negatywnej, ale, podkreślmy raz jeszcze, nie mamy też na myśli tworzenia czegoś zupełnie „nowego”, nie celujemy również w słowo-klucz czy słowo-wytrych. Aprobując wiele z do-

(czy też niezbędnym) dla wszystkich parających się refleksją o literaturze? Czy pomysły różnych (»przymiotnikowych«) poetek prowadzą do nieuchronnego dezawuowania repertuaru pojęć i instrumentarium terminologicznego wypracowywanego przez wiele wieków refleksji poetologicznej, począwszy od *Poetyki* Arystotelesa? Obserwacja praktyk pisarskich realizowanych w publikacjach, które reprezentują te nowe poszukiwania, może dostarczyć istotnych spostrzeżeń dotyczących tej kwestii. Okazuje się, że przedstawiciele różnych orientacji badawczych współczesnego literaturoznawstwa, zmierzający do wprowadzenia doń problemów i ujęć niewystępujących wcześniej w tym dyskursie, nie mogą obejść się bez podstawowych pojęć, od wieków służących do opisu wypowiedzi zaliczanych do literatury. W pismach przedstawicieli »zwrotu kulturowego« spotykamy więc często terminy »bohater« (»postać literacka«), »zdarzenie«, »akcja«, »wątek«, »epizod«, »scena«, a także »opis«, »metafora«, »emblemata«, »jamb«, terminy genologiczne (»dramat«, »tragedia«), a nawet (zarówno degradowana, jak i rehabilitowana) »mimesis«. Nie warto wskazywać dość oczywistych zabiegów bliższego poetyce kulturowej »nowego historyzmu«, którego podstawowa kategoria – narracja – została jawnie zapożyczona z poetyki, posługującej się nią od swych początków jako niezbędną nazwą dla zróżnicowanych, ale mających wspólne właściwości sposobów budowania wypowiedzi” (Kostkiewiczowa, 2013, s. 41; por. Kasperski, Mackiewicz, red., 2004; Korwin-Piotrowska, 2011; Nycz, 2012; Tabaszewska, 2013, s. 53–72; *Poetyka po poetyce*, 2015).

tychczasowych rozpoznań i kontekstów³⁴, pragniemy wyodrębnić z nich, między innymi, kwestie poznawcze jako elementarną zasadę poetologii:

Poznanie tego, co przedstawione w przedstawieniu – pisze Nycz – [...] nie jest poznaniem mniej wartościowym czy pozorowanym tylko dlatego, że nie daje się skonfrontować bezpośrednio z rzeczywistością, choć z pewnością pozostaje poznaniem odrębnego rodzaju. Odrębność ta z kolei polega na tym, że w tym przypadku wypowiedź nie jest wskazaniem (referencją) oraz opisaniem uprzedniego i niezależnego od niej przedmiotu, lecz w całości jawi się jako równoczesny akt ukazywania/formowania przedmiotu poprzez artykulację jego własności (Nycz, 2012, s. 31).

Podkreślmy raz jeszcze to, co już zostało kilkakrotnie powiedziane – wyjątkowość tego rodzaju poznania i tego rodzaju wiedzy polega na tym, że powstają one wraz z tekstem. Jak pisze dalej Nycz:

³⁴ Tu postępujemy zgodnie z monitującą obserwacją Tomasza Mizerkiewicza: „[...] czeka nas, jak można przypuszczać, interesująca weryfikacja słowników poetologicznych, ich nowe konceptualizowanie. Wynikać będzie ono z konieczności uwzględnienia wyjątkowo skomplikowanych i nie dających się uspołnić intuicji dotyczących tego, co literackie. Skoro tekst, dzieło, forma, głos i tekst jawią się jako różne nazwania doświadczonej niczym coś noumenalnego mocy literatury, to towarzyszyć musi temu rozrost słownika poetologicznego i jego nowe konfigurowanie z dotychczasowymi zasobami oraz tradycjami. Nietrudno dojść do wniosku, że podobnie widziana sytuacja tego, co literackie, przysposobi wytwórcę/wytwórczynię wiedzy poetologicznej do szczególnie rozumianej pracy poznawczej. Polegać ona musi na eksperymentowaniu, wypróbowywaniu różnych nowych lub wartych nowego spożytkowania niegdyśszych konceptów. Nasilić warto szczególnie wszelkie odmiany aktywności praktycznych i ćwiczebnych” (Mizerkiewicz, 2015, s. 22).

To literackie poznanie zawiera w części dla siebie specyficzną wiedzę, której zdobycie nie jest możliwe w inny sposób: jest to właśnie wiedza, którą udostępnia nam literatura – o tym, co wprost nieuświadamiane, tłumione, inaczej niż w „pośredni” literacki sposób niedające się opisać, przedstawić czy opowiedzieć. Literacka (artystyczna) reprezentacja wnosi do humanistycznego poznania jeszcze jeden rys dodatkowy. Zawieszając bezpośrednio odniesienia do świata, fikcjonalizuje przedmiot i przez to, że uzależnia go od reprezentacji, kieruje uwagę na władzę przedstawiania (Nycz, 2012, s. 31–32).

Twórcze poznanie i twórcza wiedza to właśnie poetologia. Jej bardziej podstawowy sens wyłania się z etymologii – słowa tworzące poetologię to oczywiście *ποίησις* (*poiesis*), które oznacza po prostu „twórczość”, w tym nade wszystko poetycką (we wcześniejszej formie bezokolicznik *ποιειν* znaczył tyle, co ‘tworzyć’, ‘kreować’, ‘robić coś’, ‘wytwarzać’) i *λεγειν* (*legein*), które oznacza ‘zbierać’, ‘układać’, ‘porządkować’, ‘aranżować’ (derywacyjny rzeczownik *λογος* oznacza ‘wiedzę’, ‘słowo’, ‘mowę’, ‘przemówienie’). Dwa greckie słowa, zespolone w jedno, wskazują na werbalną twórczą czynność, która zarówno organizuje, jak i aranżuje, a nawet tworzy specyficzną wiedzę. Obecna jest więc w poetologii umiarkowana tendencja teoretyczna, a przede wszystkim istnieje dla niej ugruntowanie praktyczne – twórcze pisanie jako twórcza mowa jest stwarzaniem szczególnej wiedzy w następstwie potencjalnie skumulowanej i reaktywującej się w przestrzeni dzieła. Tak pojmowana poetologia wyraźnie odbiega od uniwersalizmu i zmierza ku idiomatycznym dyskursom (Sławiński, 2006, s. 74–76). Związana ściśle z praktyką twórczą określa swoisty przejaw świadomości

i samowiedzy piszącego. Nawiązujemy tu do czynnościowej koncepcji tekstu, która podkreśla jego mediumiczny, ale także dynamiczny charakter:

[...] sztuka i życie do pewnego stopnia wymieniają się [...] własnościami: sztuka przestaje być autonomiczną instytucją odizolowaną specjalnymi regułami od praktyk innych dziedzin życia, życie zaś nie jest już ani terytorium bezpośredniego doświadczenia realności, ani też drogą do poznania trwałej, źródłowej podstawy. Inaczej mówiąc, tekst – czynnościowo, sprawczo rozumiany (w tym: artystyczna praktyka) – przestaje być rodzajem medium, które przesłania bądź udostępnia prawdziwą rzeczywistość. Staje się natomiast rodzajem mediatora (nosiela, nie tylko nośnika) dzięki, któremu, poprzez którego i w którego polu działania konstruowany jest porządek, sens oraz postaci podmiotowo-przedmiotowych relacji (Nycz, 2012, s. 62–63).

Poetologia – poczynawszy od indeksalnych wiązań w literaturze świadectwa, przez fikcjonalne przygody fingowanych podmiotów, a skończywszy na performatywnej literaturze doświadczenia – dookreśla pisaną formę życia i pozostaje z nią w bezpośrednim związku. Odnosząc się jeszcze do przykładów nie-Watowskich, moglibyśmy rzec, że Michel Leiris, zamierzający „stworzyć książkę, która byłaby czynem”, ma na myśli poetologiczny projekt, którego celem jest opowieść o realnej formacji samego siebie – tym miał być właśnie *Wiek męski*³⁵. Poza pewną zbieżnością z obser-

³⁵ Większy fragment wyznania Leirisa: „Stworzyć książkę, która byłaby czynem – taki był mniej więcej cel, który mi się objawił jako własny wtedy, kiedy pisałem *Wiek męski*. Czynem odnoszącym się do

wacjami i uwagami poczynionymi już wcześniej, warto zauważyć pewne podobieństwo koncepcji Leirisa do „książek-doświadczeń” Foucaulta³⁶. Natomiast jedną z bardziej radykalnych realizacji tego, o czym tu mowa, jest słynne zdanie z *Dziennika* Kafki: „Ponieważ nie jestem, nie mogę i nie chcę być niczym innym aniżeli literaturą”³⁷.

mnie samego, ponieważ – pisząc – miałem mocne postanowienie wyjaśnienia (przez samo sformułowanie) ciemnych jeszcze spraw, na które psychoanaliza, jakiej doświadczyłem jako pacjent, zwróciła moją uwagę, nie mogąc ich jednak w pełni wytłumaczyć. Czynem odnoszącym się do bliźnich, ponieważ było oczywiste, że – mimo moich retorycznych zastrzeżeń – po ogłoszeniu tej spowiedzi ludzie będą patrzyli na mnie inaczej niż poprzednio. Czynem wreszcie w planie literackim, czynem, który polegał na wyłożeniu kart i odsłonięciu odwrotnej strony medalu, na ukazaniu – w całej ich nagości – spraw, które tworzyły kanwę mniej lub bardziej przesłoniętą celowo błyskotliwymi pozorami” (Leiris, 1972, s. 11–12).

³⁶ Odnośny fragment wypowiedzi Foucaulta: „The book is merely inscribed in something that was already in progress; we could say that the transformation of contemporary man is in relation to his sense of self. On the other hand, the book also worked for this transformation; it has been, even if in a small way, an agent. That’s it. This, for me, is an »experience-book« as opposed to a »truth-book« or a »demonstration-book«” (Foucault, 1991, s. 42).

³⁷ W tekście tłumaczenie fragmentu dokonane przez Małgorzatę Klentak-Zabłocką (zob. Klentak-Zabłocka, 2013, s. 126). W tłumaczeniu Jana Wertera fragment brzmi nieco inaczej: „Zważywszy, że nie jestem niczym innym jak tylko literaturą, że niczym innym być nie mogę i nie chcę...” (Kafka, 1993, s. 323). W oryg.: „Da ich nichts anderes bin als Literatur und nichts anderes sein kann und will...” (Kafka, 1983, s. 200). Literatura, w takim radykalnym ujęciu nawiązuje dzięki granicznej mediatyzacji łączność z życiem – wracamy tu tym samym do naszego pierwszego zdania: literatura jest doświadczeniem. Gdyby pokusić się o wskazanie refleksyjnej linii podobnych konceptualizacji, należałoby oprócz wymienionych już autorów wskazać poezję jako doświadczenie Roberta Langbauma, prace Deweya i Lacoue-Labarthe’a czy też estetykę *Sosein* Martina Seela. Pisanie w świetle poetologii jest ową praktyką,

Aleksander Wat

Prawdziwe biografie poetów są jak biografie ptaków – niemal identyczne: cała istotna prawda zawiera się w brzmieniu ich głosu. Biografia poety zapisana jest w jego samogłoskach i spółgłoskach, w jego rytmach, rymach i metaforach. Zaświadczając o cudzie życia, dzieło poety zawsze jest w pewnym sensie ewangelią, której wersety samego autora bardziej nawracają niż jego czytelników.

(Brodski, 2008, s. 5)

Przyniosłem wam moje słowa. Mówiłem wam o trudności bycia Żydem, która jest tożsama z trudnością pisania; ponieważ judaizm i pismo są tym samym oczekiwaniem, tą samą nadzieją, tym samym wyczerpaniem.

(Jabès, 2004, s. 136)

([...] korzenie mówią, słowa mają siłę wzrastania [...] poetycki dyskurs otwiera się w samym środku cierpienia): a chodzi o pewien rodzaj judaizmu, który jest narodzinami i namiętnością pisma.

(Derrida, 2004a, s. 201)

Pisanie było dla Aleksandra Wata praktyką egzystencji i życia. Zdaje się, że wszyscy ci, którzy z twórczością ową mieli do czynienia, zgoda się z tą konstatacją. Kwestię tę można zresztą jeszcze radykalizować: „Życie i twórczość – pisze Józef Olejniczak – stanowią w wypadku autora *Wierszy somatycznych* jednię. Pisanie jest tu życiem, życie – pisaniem. Życie okazuje się »księgą«, w której »przegląda się« historia, ból, cierpienie, doświadczenie transcendencji – poezja jest

w której ramach najważniejsze okazuje się działanie będące, jak pisze Nycz, organizacją ludzkiego doświadczenia (zob. Langbaum, 1957; Dewey, 1980; Lacoue-Labarthe 2004; Seel, 2008).

próbą (tylko próbą) zapisania tej księgi” (Olejniczak, 1999, s. 155).

Podjmując się lektury dzieła Wata, wchodzimy w pewną zażyłość – z historiami, z biografią, z opowieścią i opowieściami, ale przede wszystkim jest to zażyłość z tekstem. Sytuacja niniejsza ma faktycznie wielorakie źródła, ale najważniejszym z nich wydaje się, podkreślane przez samego Wata, zespolenie – czy może lepiej rzec: wspólnota – jego „życia poetyckiego” i „życia osobistego” (zob. CNP, 2007, s. 24 oraz N, 2015, s. 836). Innym ważnym czynnikiem pozostaje tu Watowska „teoria” poezji: dla autora *Mojego wieku* pisanie oznaczało formację i tym samym miało być czytanie. W szkicu *Poeta wobec historii* Wat postulował: „Niechaj zdobędzie się [poezja – P.P.] na d e z i n t e g r a c j ę, by na powrót stać się *forma formarum* wewnętrznej integracji człowieka” (P, 2008, s. 684). W *Kartkach na wietrze* natrafiamy zaś na taką refleksję: „Myślę że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz [...] spoza samej poezji. Jedynym uchwytym gwarantem jest szczerłość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić” (DBS, 2001, s. 267).

Zażyłość lekturowa niesie z sobą wiele zagrożeń wobec analitycznych zabiegów i klarowności dyskursu, niemniej jednak należy przyznać, że w naszym wypadku jest ona swego rodzaju warunkiem wstępnym – zgodnie z Watowską koncepcją pisania/czytania jako *forma formarum*. W cytowanych wypowiedziach autora *Ciemnego świedła* można jeszcze wskazać mające tu także istotne znaczenie relacje

zachodzące między porządkami obiektywnymi i subiektywnymi, między biegiem historii i biegiem egzystencji, wolą komunikacji a pragnieniem idiomu – w perspektywie konstrukcji tożsamościowych owe „zamącania” poezji biografiami i biografiami poezją tropi, poza wspomnianym już Przemysławem Rojkiem (Rojek, 2009, s. 39–390), w książce „Wizje splątane z historiami”..., Małgorzata Łukaszuk-Piekara (2000, s. 7–34, 101–150). Ale kwestie dylematów i dialektów tożsamości, jej zmiennych danych wpisywanych w modele mitologiczne, teologiczne i egzystencjalne to jedna strona medalu, drugą jest kwestia samego pisania jako doświadczenia, jako sygnatury, formacji i projektu życia. I tak na przykład „twarz poety”, o której pisze – a właściwie, o którą upomina się – Wat, będąca figurą i sygnaturą wyłaniającą się z pisania, okazuje się jednym z przejawów tego, o czym tu mowa: „twarz poety” jest w tym przypadku w pełni dynamicznym zjawieniem, będąca emanacją stawania się, przypomina imię własne, jest symptomem obecności w tekście, a przede wszystkim objawem życia (Fiedler, 1976, s. 322–341; Toporow, 1980, s. 269–285; Łukaszuk-Piekara, 2000, s. 11–12).

Podkreślmy od razu, że w żadnym wypadku nie sugerujemy przewagi jakiegś nowej wspaniałej zewnętrżności nad tekstem ani też nie mamy na myśli prezentowania autarkicznej pozycji autora – przeciwnie: osłabiony, niemocny tekst to analogon i probierz niemocnego, osłabionego życia. Dlatego też za szczególnie ważne należy uznać te świadectwa lektury dzieł Wata, które są intymne, indywidualne, niemocne, jeśli chodzi o dyskurs, niemethodologiczne, zdradzające osobistą relację czy też właśnie zażyłość: „Chcia-

łem – notuje Czesław Miłosz – napisać o Aleksandrze, który był moim przyjacielem, dużo, bardzo dużo, układałem to w myśli, ale doszedłem do wniosku, że nie potrafię. Nie potrafię z nadmiaru: to życie prowadzi w najdotkliwsze, najbardziej zawiłe sprawy naszego wieku. A także w tajemnicę fizycznego bólu, w bezsilność naszego protestu, który zgłaszamy wbrew urządzeniu świata” (Miłosz, 1990a, s. 49). Cytowany zaś uprzednio Olejniczak, na koniec krótkiego wstępu do swej książki wyznaje: „Nie wiem, czy Aleksander Wat był »wielkim pisarzem«; wiem, że jego doświadczenie, twórczość, legenda mogą stać się – jak stały się dla mnie – ważną poznawczą przygodą” (Olejniczak, 1999, s. 7). Zarówno nadmiar wskazywany przez Miłosza, jak poznawcza przygoda, o której pisze Olejniczak, mają – jak się zdaje – swe źródło w pewnego rodzaju żarliwości, której to właśnie Wat był powiernikiem i luminarzem. Jak pisał o sobie we wstępie do *Rapsodii politycznych*:

Autor nie jest politykiem, to znaczy tym, który historię czyni. Ani historykiem, tzn. tym, który opisuje czyny historyczne. Jest p o e t ą, a mówiąc to nie ma na myśli obojętnego zapewne faktu pisania wierszy, ale że w pewien specyficzny sposób p r z e ż y w a wszelkie przeżycia, więc także dzianie się Historii, i że w pewien specyficzny sposób wiąże zjawiska, fakty i rzeczy oraz wyraża je specyficznie.

Co więcej, jako poeta ma poczucie, które nie opuszcza go nigdy, że między rzeczą a jej wyrazem słownym, a także między słowem a słowem zaciągnięte są i wciąż zaciągają się „błony” (czy „struktury”, żeby być bliższym dzisiejszemu słownictwu) pojmowania i niepojmowania.

A mówiąc „pojmwowanie”, myśli nie tylko o świadomości przytomnej, ale także o pół, o ćwierć i o zgoła podświadomości, bo i one bądź co bądź ujawniają się w takich czy innych przebraniach.

A mówiąc „niepojmwowanie”, nie ma na myśli tajemnic transcendentu (np. Św. Trójcy), ani obszaru nieznanego, z którego wynurzamy się stopniowo jak lodowiec, coraz wyżej i coraz rozleglej, a tak boleśnie mało wobec oceanu i tak trywialnie nisko wobec przestworzy nad nim. Po prostu ma na myśli niepojmwowanie, jakie dzieli struktury czy stany umysłowe odmiennych postaw cywilizacji [...] (ŠHK, 1991, s. 275).

Specyficzne przeżywanie świata i siebie, o którym wspomina autor *Mojego wieku*, jest niczym innym, jak przeżywaniem poetologicznym – Wata pisząc, doświadcza, przechodzi przez zdarzenia, zjawiska, historię, los, krajobrazy i teksty. Szczególnie interesująca jest uwaga Wata w kwestii odczuwania obecności wzrastających „błon”, które nie tylko dzielą słowa i rzeczy, ale także słowa od słów – „błony” te, poza tym, że figuralnie demonstrują poznawcze aporie, powinniśmy również rozumieć na podstawie ich biologicznego czy somatycznego sensu, jako tkanki, delikatne i wrażliwe organiczne tekstury wzrastające wśród rzeczy i słów. W owych „błonach” ponadto zawarty jest także sens zarastania – zostaje to zresztą oddane przez Wata w zwrotach „zaciągniętą są” i „zaciągają się”. Pisanie jest pracą pośród owych „błon”, przedzieraniem się przez nie, tkaniem ich, rozpruwaniem, „pojmwaniem” i „niepojmwaniem” – w tym sensie pisarska praca Wata okazuje się ze wszech miar organiczną, działaniem totalnie cielesnym. Zwrócił na to uwagę, prawdopodobnie jako pierwszy, Kon-

stanty Jeleński: „Wat odkrył na własną rękę to, co przeczuło niewielu filozofów i artystów – że również ciało ma »podświadomość« i że istnieją tereny niezbadane (na skutek uporczywej fikcji dualizmu »ciała« i »duszy«), a kluczowe dla zrozumienia, czym jest »osobowość« biologiczna” (Jeleński, 2010a, s. 83–84). Owa specyficzna obecność cielesności w tekstach Wata należy do najsilniejszych motorów sensotwórczych, pracujących w jego dziele:

Poezja Aleksandra Wata jest [...] nastawiona zarówno na reprezentację doświadczenia literackiego (chodzi głównie o sam akt pisania, praktyki języka, mowę, która sytuuje się w tej poezji na różnych rejestrach – mieszanie stylów i języków), jak i na doświadczenie somatyczne, które poeta próbuje w swoich tekstach reprezentować. Chodzi tu o doświadczenie somatyczne w poezji Wata, a kiedy mówię „doświadczenie somatyczne”, to nie myślę wyłącznie o dręczącej poetę chorobie bólowej, której wyraz znajdujemy w tak wielu jego tekstach, ale myślę też o somatycznym doświadczeniu słów i tekstów oraz ich reprezentacji (Dziadek, 2014, s. 57)³⁸.

³⁸ Kwestię tę Dziadek rozwija w tekście *XX wiek jako doświadczenie somatyczne*: „Somatyzm jest czymś, co emanuje ze wszystkich tekstów autora *Ciemnego świedła*, a wyraża się fizyczną ekwiwalencją pomiędzy ciałem i znakiem. *Sôma* i *sema* są słowami, które ewokują cały ciąg skojarzeń: ciało i znak, ciało rzeczywiste i ciało tekstu, somatyzm i semiologia (jako ogólna teoria znaku i w znaczeniu medycznym jako »symptomatologia«, a więc dział medycyny zajmujący się objawami chorób). Nie chodzi mi w żadnym razie o to, aby banalnie zredukować wskazane w tytule doświadczenie somatyczne do choroby bólowej, z którą pisarz zmagał się przez tak wiele lat swego życia. Nie chodzi o to nawet wtedy, jeśli sam pisarz uznaje w swoich wypowiedziach tę chorobę za efekt jego uwiłkiania w historię. Nie chodzi więc o to, aby rzecz zredukować do *Wierszy somatycznych*. W żadnym razie! Ta potworna choroba, iście traumatyczne

Kwestię choroby bólowej Wata podejmowano wielokrotnie (zob. m.in. Molęda, 2001; Olejniczak, 1999, s. 133–155; Pietrych, 2009, s. 49–104; Szaj, 2018, s. 105–127), dlatego też ograniczamy się tu do powtórzenia wniosków, z których jednoznacznie wynika, że doświadczenie choroby odcisnęło na tekstach Wata wyraźne piętno. Z racji tego ostatniego, a także z powodów, które wymienił Dziadek (somatyczne doświadczenie słów i tekstów), będziemy często posługiwać się pojęciami takimi, jak symptom czy objaw, które przekraczają próg znaczenia i sensu, stając się swoistymi łącznikami między tekstami, wierszami, ciałem, przeżyciem, doznaniem czy w końcu bólem, raną, traumą i pisaniem. Jak słusznie zauważa Nycz:

[...] cierpienie [...] – zwłaszcza w swej najdotkliwszej postaci: bólu fizycznego – jest [...] nie tylko jednym z kluczowych doświadczeń granicznych, ale i szczególnym doświadczeniem

doświadczenie, pozostawiła mnóstwo śladów w całym dojrzałym dziele Wata (także w *Moim wieku*) i przyczyniła się do wyostrenia somatyczności jego doświadczenia i jego ekspresji. Kiedy mówię o śladach choroby w tekstach, myślę nie tylko o tym, co zostało opublikowane, ale też o rozmaitych notatkach rozproszonych w archiwum poety znajdującym się w Beinecke Library, które pozornie mają niewielką wartość, ale każdy z nich stanowi przecież jeden z elementów tekstury życia, doświadczeń i dzieła. Są tu recepty, pokryte notatkami opakowania po lekach (Percodan, Nembutal, Tofranil, Imménoctal), historie choroby w języku polskim i francuskim, elektroencefalogram, nazwiska lekarzy (w Paryżu Stanislas Godlewski, w Sztokholmie profesor Antoni Nils, później w Paryżu Albert Valette), jest też coś w rodzaju tabeli-dziennika choroby, zawierającego oprócz dat dziennych zapis temperatury, szumu w uszach, a także osobną rubrykę nazwaną »inne sensacje«. Przedmioty i świadectwa pojedynczego doświadczenia, pojedynczej egzystencji i pojedynczego cierpienia” (Dziadek, 2012, s. 469).

samej „graniczności” cielesnego istnienia. Uwaga przykuta do życia ciała, całkowicie zamknięta w granicach cielesności, nie jest zdolna do wybiegania ani ku doświadczeniu zewnętrznemu, ani ku doświadczeniu wewnętrznemu; można nawet powiedzieć, iż nie jest zdolna w ogóle do żadnego doświadczenia w tradycyjnym rozumieniu (tzn. doznań uformowanych w pojęcia i wypowiedalnych w języku) (Nycz, 2012, s. 255).

Doświadczenia graniczne, począwszy od tych należących do wymiaru fizyczno-biologicznego, przez egzystencjalne i wewnętrzne *vertigo*, aż po te mające swe źródła w zewnętrznej historii, w przemocy politycznej, rzeczywistej i ideologicznej, wszystko to przeszywa i życie, i dzieło autora *Mojego wieku* – dodajmy dzieło arcynowoczesne, realizujące bowiem niemalże wszystkie główne postulaty kultury nowoczesności, a jednocześnie przekraczające je.

Doświadczeniowe pisanie Wata – w szczególności realizujące się w dziełach poetyckich – niemalże idealnie określa i charakteryzuje jedna z diagnoz postawionych poezji nowoczesnej przez Nycza:

[...] poezja nowoczesna pozostaje trwale naznaczona epistemologiczną niepewnością i nieomal obsesyjnie zaprzątnięta [...] prawdziwie traumatycznym doświadczeniem istnienia, w sensie: wymykania się, niemożliwości rozumowego uchwycenia owej bezpośrednio poznawczo niedostępnej, a nieprzerwanie napierającej, boleśnie oddziałującej – można powiedzieć: dotkliwie nieobecnej – rzeczywistości. Jak streszczał tę [...] sytuację poznawczą Stanisław Brzozowski [...] – „Człowiek nigdy nie poznaje nic pozaludzkiego”; może jednak za sprawą władzy wyobraźni, zwłaszcza poetyckiej, spróbować wznieść

się poza ograniczenia ludzkiej kondycji, rozluźnić je, bądź przynajmniej naturę tych ograniczeń sobie uprzytomnić. W rezultacie poezja staje się terenem swoistego doświadczenia poznawczych i językowych granic, artykulacją historycznej samowiedzy własnej sytuacji, poszukiwaniem nowych sposobów literackiego poznania, bądź wynajdywaniem nieznanych dotąd form organizacji ludzkiego doświadczenia (Nycz, 2012, s. 248–249).

Z całą odpowiedzialnością możemy stwierdzić, że dla tak rozumianej poezji nowoczesnej życie i dzieło Aleksandra Wata okazują się wprost emblematyczne. Jak pisał on w nieopublikowanym za życia tekście *Początek autobiografii*:

Urodziłem się tedy 1 maja 1900 roku, tuż przed majem. Data tego dnia i pierwszego roku nowego stulecia należała w mojej pamięci do tych faktów znamiennych, które są nie tyle symboliczne ile figuralne, w znaczeniu tego słowa Auerbachowskiego *mimesis*: dzieją się na przecięciu dwóch planów, realnego, historycznego, konkretnego i pozahistorycznego, transcendentnego. Na wulgarnym tego poczucia szczyblu manifestacje pierwszomajowe tłumów, żartobliwie przypisywałem sobie, a że w dodatku do czasów ostatnich, 1 maja był zarazem dniem pogodnym, w naszych stronach, zalanych słońcem, pierwszym w istocie dniem wiosny – było to dla mnie, pomimo depresyjnego od zawsze usposobienia, prognostykiem radosnej przyszłości (cyt. za: Dziadek, 2012, 461–462)³⁹.

Data urodzenia Wata zyskuje dla niego samego charakter figuralny – kwestię tę szerzej omawiamy przy okazji lektu-

³⁹ Por. Dziadek, 2014, s. 55.

ry *Pieśni wędrowca*, dlatego tutaj ograniczamy się do jej sygnalizacji jako istotnego elementu w doświadczeniowym aspekcie biografii⁴⁰. Obecnie bardziej interesuje nas inna kwestia, mianowicie chcielibyśmy zwrócić uwagę na część *Początku autobiografii* bezpośrednio poprzedzającą autorefleksję o dacie urodzin. Fragment, o którym mowa, został opublikowany niedługo po śmierci Wata⁴¹:

⁴⁰ W interesujący sposób kwestię tę rozwija Dziadek: „W słynnym eseju, zatytułowanym *Szibbolet dla Paula Celana* i będącym prawdziwą medytacją o dacie, Jacques Derrida zanotował niezwykle znaczące słowa odnoszące się właśnie do daty: »data działa jak imię własne«. Weryfikacja tego stwierdzenia wydaje się oczywista, kiedy podajemy datę urodzin Aleksandra Wata: 1 maja 1900 roku. Rzeczywiście, trudno byłoby podważyć słowa Derridy. Powtórzmy, 1 maja 1900 roku, próg XX wieku i Święto Pracy! To coś więcej niż tylko symbol, o którym mówi Tomas Venclova, jest to coś, co przez swoją ciągłą i uporczywą powtarzalność determinuje całe życie i dzieło, stanowi o ich nierozzerwalności, jest to w pewnym sensie figura antycypująca egzystencję. Data urodzin autora *Mojego wieku* jest niczym *szibbolet* do jego życia i twórczości, *szibbolet*, którego trzeba się nauczyć, aby mieć dostęp do tego nadzwyczajnego dzieła. Intelktualista urodzony u progu XX wieku, zarazem jego bohater, uważny obserwator i analityk miał szczególne predyspozycje do tego, aby o tym wieku mówić w niezwykle sposób. Ten wiek XX był wiekiem gwałtownego przyspieszenia historii, o czym mówił dobitnie w *Essai sur l'accélération de l'histoire* Daniel Halévy, a za nim także Miłosz zarówno w swoim wierszu *L'Accélération de l'histoire*, jak i w różnych miejscach rozproszonych po całym jego dziele, w którym przemiany historyczne minionego wieku stanowią jeden z najistotniejszych tematów wielokrotnie przez pisarza opracowywanych. Historia jest jednym z głównych tematów, który wiąże dwóch pisarzy rozmawiających w tym niezwykle dziele o XX wieku” (Dziadek, 2012, s. 462).

⁴¹ Jak pisze Dziadek, „fragment ów został opublikowany w londyńskich ‘Wiadomościach’ w 1968 roku. ‘Wiadomości’ opublikowały zaledwie krótką część tego niezwykle tekstu, o czym zdecydował zapewne sam wydawca. W archiwum Wata (materiały z Beinecke Rare Books and Manuscript Library, Yale University, nr kat. GEN MSS 705) znajduje się on w kopercie z oznaczeniem t. 31 X, dodatkowo opisany w następujący

Odkąd siebie pamiętam: *vis-à-vis* mego łóźeczka stał zegar ką-
tówka. Cyferblat z zagadkowymi znakami i ruch dwóch wska-
zówek był pierwszym objawem nieruchomości i zagadki ru-
chu. Różnica w szybkości obu wskazówek – pierwszą intuicją
relatywizmu i raptowność przesunięcia ich demonstracją gry
ciągłości i mutacji. Ważniejsze było wahadło: dysk z miedzi
zakończony ostrym szpikulcem i po brzegach ostry. W samej
regularności jego ruchów była dla mnie groźba. Nie wiem te-
raz, jakiej pracy niemowlęcego umysłu, w samej niezmien-
ności i regularności ruchu wahadłowego od-do była założona
konieczność jego transgresji. Zapewne nie myślałem, jakim
sposobem, ale wiedziałem z pewnością, i czekałem na ten
moment z trwogą, której siły i jedyności, a także antynomii
nic już nigdy nie odtworzy, że wahadło sięgnie do mnie, jak
ramię mego starszego brata, poprzez tę głupią kilkumetrową
przestrzeń i ostrym dyskiem przerznie moje gardło, którego
słabość, miękkość, *vulnérabilité*, wątłość znałem od wewnątrz
lepiej niż cokolwiek innego i gardła mnie odtąd fascynowały
(cyt. za: Dziadek, 2012, s. 461–462)⁴².

sposób: »Wiersze dane do druku przez Olę W. do ‘Wiadomości’ w r. 1968«
i jeszcze kolejna uzupełniająca informacja autorstwa Watowej: »Tekst
znaleziony w papierach pośmiertnie (niedrukowany)«” (Dziadek, 2012,
s. 462).

⁴² Obraz doarty z pamięci Wat komentuje w następnym akapicie,
nie podajemy go w głównym cytacie, skupiamy bowiem się na konkret-
nych elementach owego pamięciowego obrazu, niemniej autokomentarz
Wata jest integralną częścią wspomnienia zegara kątownki, stąd resztę
podajemy tutaj: „Nie będę mówił o akustycznych implikacjach. Ciągłość
i jednakowość tyk-tak i rzadkość, oczekiwanie z biciem serduszka i nie-
jednakowość wydzwaniania godzin dały mi poczucie dwóch wymiarów
czasu: jednego zdeterminowanego i determinującego i drugiego kazual-
nego, wkraczającego w życie jak cud, jak przełom, jak pierwiastek szybki –
dzień powszedni i święto, tło tłumy i akt pojedynczy, a że i ta alternacja
powtarzała się dzień po dniu, przekonywało mnie, że akt jednorazowo

Zjawia się tu wspomniany we wstępie symptom-stygmat *vulnérabilité* jako niezbywalna cecha ciała, a właściwie cecha wszelkiej formy życia. Życie, które jest *vulnérabilité*, życie osłabione, przylega do tekstów Wata, przegląda się w nich, tak jak jego teksty przeglądają się w owym prekarnym życiu. Fascynacja gardłem, indeksalnie związana z przeszłym traumatycznym doświadczeniem (*vulnérabilité* jako „traumatyczność”), oznacza – dzięki owej *fascynatio* (wszak poeta to „fascynator”⁴³) – przedłużenie, czy nieustanne trwanie, owego doświadczenia infanta. Nie chodzi tu tylko o przekroczenie progu niemoty, doświadczenie dziecka nie zostaje tu tylko postfaktycznie znarratywizowanym wspomnieniem, ale w istocie ma tu miejsce przekształcenie fascynacji gardłem w fascynację tekstem. Natrafiamy tu na swoistą Watowską „mysią dziurę”, bio-gram, słowo-link, fascynujące *medium* pracujące po dwóch stronach – tekstu i życia, czy też, jak pisze Nycz, „pomiędzy rzeczywistością doświadczenia a doświadczo-

mieści się w układzie zdeterminowanym większym, wyższego rzędu, że lubię, chcę się powtarzać, narzucając naturze rzeczy swój powrót. Naturalnie są to medytacje na temat moich pierwszych doznań (*quarum*) świata, ale nie jestem całkowicie pewny w sześćdziesiątym siódmym roku życia, czy nie posiadałem wtedy zdolności medytowania, potem utraconej szybko w tych latach zapomnienia, cenzury czy kwarantanny, o której mówi Freud” (cyt. za: Dziadek, 2012, s. 460–461; por. PZ, 1992, s. 551).

⁴³ W swego rodzaju *post scriptum* wiersza *Ciemne świeciło* Wat cytuje fragment *Państwa* Platona: „...Poetów – fascynatorów... wyświecimy z naszego Miasta. Wystarczą nam poeci mierni, za to użyteczni: niech naśladowują mowę naszych cnót, a styl ich stosować ma się do reguł, któreśmy wypracowali podejmując trud wychowania wojów” (PZ, 1992, s. 308); por. Platon: *Republika* III, 398A. Niestety nie udało się ustalić źródła, z którego Wat czerpie, ani autora podanego przezeń przekładu.

ną rzeczywistością oraz [...] doświadczoną rzeczywistością a niedoświadczalną realnością” (Nycz, 2012, s. 225). Ów tekstowo-życiowy link wraca w wierszach: w enigmatycznym poemacie *Wieczór – noc – rano*: „Morze nie szumi. Zdrzemnęło się morze. / Orestes z czarną się prześpi pięknnością. / Potem zaciśnie jej gardło szarfą. / O, my beautiful bronze throat! / (Gardła zawsze go fascynowały)” (PZ, 1992, s. 255); pojawia się w *Piecyku*: „Lubię gdy jakiś kat przepiłuje mi na ukos szwy czaszki, gdy kładę końce zaróżowione nerwów pod zapadającą gilotynę godzin” (PZ, 1992, s. 134); wraca w późnym, nieopublikowanym za życia Wata, wierszu (do którego cytowany wyżej fragment stanowił rodzaj komentarza):

Druga. Do brzasku długo.
Krzyk mnie zbudził. Woła?
Grozi? Czaruje? Słów
jeśli to słowa są,
nie pojmuję.
A i ton niepojęty dla mnie.
Czy warto budzić faceta,
skoro nic, absolutnie nic nie rozumie?
Prawda,
po krzyku, po echu, po ciszy,
wejdzie do sypialni posąg marmurowy
i stanie w kącie, tam, gdzie nieomal wiek temu
zegar
mosiężnym dyskiem
śmiertelnie ostrym
godził w miękkość

mego gardła
 Nie mogę powiedzieć,
 że nie byłem ostrzeżony
 w porę.

(Wat, 1968b, s. 2)⁴⁴

Z ciemności pamięci, od byłego niegdyś doświadczenia, biegnie fosforyzującą linią osobliwa fascynacja *vulnérabilité* – groźba, luka niewypowiedzianego, miraż, ale także katalizator figur, symptomów i objawów, odsłonięcie osłabionego życia, enigmat pisanej formy. Dzieło Wata pozostaje zatem ze wszech miar otwarte, zresztą wymaga tego pierwotny symptom-stygmat *vulnérabilité*, który niesie w sobie sens *vulnus apertur*, wreszcie wiąże się to także z zachwycającą zróżnicowaną biografią Wata – jak pisze Małgorzata Łukaszuk: „To poeta, prozaik, eseista, publicysta, historiozof, redaktor, świadek swojego wieku, Żyd i Polak, poeta kultury i jej demaskator; autor między innymi *Mopsożelaznego piecyka*, *Bezrobotnego Lucyfera*, *Wierszy śródziemnomorskich* i *Ciemnego świecidła*, „mówionego” (wraz z Miłoszem) pamiętnika *Mój wiek*; tłumacz m.in. *Braci Karamazow*, Tołstoja, Turgieniewa, Czechowa; kierownik literacki u Gebethnera i Wolffa, redaktor »Miesięcznika Literackiego«; więzień sanacji, Łubianki i Saratowa; zesłaniec i emigrant; laureat i outsider...” (Łukaszuk, 2015, s. 313). Przywołany przez Łukaszuk debiut Wata – *JA z jednej strony* i *JA z drugiej strony mego*

⁴⁴ Wersja skompilowana z pierwodruku, z londyńskich „Wiadomości” oraz z przedruku z *Poezji zebranych* z 1992 roku (podstawowego wydania, z którego korzystamy). W przedruku znajduje się prawdopodobnie błąd: „[...] jeśli te słowa są [...]” zamiast „[...] jeśli to słowa są [...]” (zob. PZ, 1992, s. 434–435).

mopsożelaznego piecyka (1920) – zyskał uwielbienie samego Witkacego⁴⁵, ale jak się wydaje, był on jedynym, lub jednym z niewielu czytelników, którzy zrozumieli wówczas Watoskie przedsięwzięcie. Za to pozytywne recenzje otrzymały późniejsze opowiadania Wata *Bezrobotny Lucyfer* (1927). Jednak tak naprawdę, w swojej skórze poety, Wat zaistniał dopiero wraz z wydaniem *Wierszy* w 1957 roku. Właściwie do końca miał artystycznych – i nie tylko artystycznych – dających się we znaki przeciwników (m.in. Julian Przyboś, Jerzy Putrament), jak i tych, którzy byli jego dziełem urzeczonymi, choć podkreślmy – nie bezkrytycznie (m.in. Kazimierz Wyka, Konstanty Jeleński)⁴⁶.

Błogosławieństwem i zarazem przekleństwem twórczości Wata pozostaje wskazany przez Miłosza nadmiar, a w związku z tym nie-do-określoność, zróżnicowanie i powtórzenia, intensywności i niezrozumiałości – uwagę na to zwrócili redaktorzy jednej z antologii zbierającej artykuły i rozprawy poświęcone autorowi *Mojego wieku*: „Poezja Wata czytana dzisiaj pozostaje niezwykłym zapisem fundamentalnego i uniwersalnego doświadczenia egzystencjalnego – Europejczyka, pisarza, więźnia, uciekiniera, wygnańca, a w końcu człowieka dotkniętego cierpieniem. Nic zatem dziwnego, że prace poświęcone twórczości Aleksandra

⁴⁵ Witkacy zachwycił się debiutanckim poematem Wata *JA z jednej i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* (PZ, 1992, s. 113–139). Ostatecznie poświęcił poematowi Wata pochlebną recenzję (zob. Witkiewicz, 1923, s. 240–248).

⁴⁶ Wątku recepcji nie podejmujemy – nie jest to kwestia, której omówienia szczególnie wymaga nasza lektura. Odsyłamy tu do m.in.: Micińska, 1992, s. 93–107; Forajter, 2001, s. 99–107; Pietrych, 2012, s. 35–64. Pisze o tej kwestii również Venclova w swej monografii (2000).

Wata akcentują pewien kłopot z jej scalaniem” (Wstęp w: Czyżak, Kopec, red., 2011, s. 8).

Kiedy w 1992 roku „Kultura” rozpiła ankietę *Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni*, Janusz Sławiński w odpowiedzi wskazał jako pisarza przecenionego między innymi Aleksandra Wata, pisząc tego rodzaju uroczą formułę: „Wat: złomowisko, na którym walają się bryły szlachetnego kruszcu. W tej twórczości nie ma bodaj nic poza nie-dokonaniami” (Sławiński, 1992, s. 175). Z tej tylko na pozór druzgocącej diagnozy można, naszym zdaniem, wydobyć, a właściwie prze-pisać, te cechy dzieła Wata, które sprawiają, że jest ono akurat w krajobrazie literatury polskiej i światowej elementem wielkiej wagi. Sławiński przywołuje obraz złomowiska, które jest przeciw rodzajem lapidarium, archiwum tego, co porzucone, innymi słowy to ruiny, a te przeciw stanowią jedną z najbardziej rozpowszechnionych, ale też najbardziej precyzyjnych i trafnych alegorii nowoczesności (tu starczy przywołać znaną historiozoficzną tezę Waltera Benjamina⁴⁷). Dalej Sławiński mówi o „walających się

⁴⁷ Chodzi rzecz jasna o dziewiąty fragment *O pojęciu historii* Benjamina: „Istnieje obraz Paula Klee zatytułowany *Angelus Novus*. Przedstawia anioła, który wygląda tak, jakby zamierzał oddalić się od czegoś, w co się wpatruje. Ma szeroko otwarte oczy, otwarte usta i rozpostarte skrzydła. Tak musi wyglądać anioł historii. Twarz zwrócił ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch wydarzeń, on widzi jedną wielką katastrofę, która nieustannie piętrzy gruzy i ciska mu je pod nogi. Chciałby może zatrzymać, pobudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Lecz od raju wieje wichur, który zaplątał mu się w skrzydła i jest tak potężny, że anioł nie może już ich złożyć. Wichur ten gna go niepowstrzymanie w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim po samo niebo rosną zwaliska gruzów. To, co my nazywamy postępem, to ten właśnie wichur” (Benjamin, 2012, s. 316).

bryłach szlachetnego kruszcu” i tu znów w pełni zgadzamy się z sądem autora *Miejsca interpretacji* – w wierszach Wata, w jego całym dziele, odnajdujemy niezliczoną ilość, wciąż na nowo wyłaniających się, iluminacji, fragmentów tak mocnych semantycznie, iż nieraz determinują one lekturę całego wiersza. Bywa również tak, że jeden wiersz prowadzi nas ku kilku różnym odczytaniom, zaprasza jednocześnie do kilku interpretacji. Walające się, jak pisze Sławiński, „bryły” tworzą w istocie konstelacje znaczeń, zagęszczają i intensyfikują pole lektury, pozostają często nieprzejryste, niemalże nieczytelne, przede wszystkim za ich sprawą utwory Wata pozostają nie-dokończone, nie-dopowiedziane, nie-doczytane. Dlatego też, wraz ze Sławińskim, powiemy, że Wat stworzył dzieło nie-dokonań czy może raczej nie-do-konań. Warto zauważyć, a właściwie usłyszeć, że w słowie, którego użył Sławiński, w owych „nie-dokonaniach”, pobrzmiewa również „konanie” – Wat faktycznie pisał blisko konania cielesnego, i nie tylko chodzi tu o te kwestie „doświadczenia-granicy”, które wiążą pisanie z chorobą. Cieleśno-tekstowe nie-do-konania znaczą Watowskie „cierpiące ciało wiersza”⁴⁸, przy czym należy uprzytomnić sobie również negatyw pisania rany, z którego wyłania się nieco egzageryczny sens, mianowicie: życie oślepia najbardziej w chwili, kiedy miejscem jego rozrostu pozostaje rana⁴⁹. Zatem dzieło jako nie-do-konanie oznacza

⁴⁸ Autorem tej formuły jest Ryszard Nycz (2012, s. 244).

⁴⁹ Z *Lekarza wiejskiego* Kafki: „[...] teraz widzę: tak, młody człowiek jest chory. W jego prawym boku, w okolicy biodra, otworzyła się rana wielkości talerzyka. Różowa, o licznych odcieniach, ciemna w głębi, coraz jaśniejsza ku brzegom, lekko granulowana, z krwią zbierającą się nierównomiernie, otwarta jak szyb kopalni. Tak wygląda z daleka. Z bliska

także twórcze słowo skierowane przeciw konaniu – powtarzające się motywy, obsesje, fragmenty, intertekstualne spektakle, mowa inty-mistyczna, wszystko to stanowiło próbę sprzeciwu, prywatną rebelię przeciw śmierci, starania w odwleczeniu nieuchronnej chwili do-konania. Stąd możemy powiedzieć, że jedną z tajemnic tego dzieła jest przedłużanie i transcendowanie skazanego na śmierć ludzkiego życia. Wat: lapidarium, w którego obrębie możemy natrafić na archiwa snów, „Wielką Bibliotekę”, intertekstualne i transtekstualne wieloświaty – dzieło nie-do-konań i jeszcze-życia. Kwestie te znajdują swoje odzwierciedlenia w tkankach i teksturach wierszy, poematów, fragmentów.

Dziadek, zastanawiając się nad formą *Poematu bukolicznego* Wata, zapisał następujące słowa: „Niezwykłość tego przedsięwzięcia można też oceniać miarą oryginalnej formy gatunkowej, jaką wybrał poeta, a bardziej nawet stworzył jakby specjalnie dla tej właśnie jednej, jedynej i niepowtarzalnej wypowiedzi” (Dziadek, 2008, s. LXVII; por. Dziadek, 2000, s. 168). Słowa Dziadka w istocie stanowią trafną charakterystykę twórczości Wata w ogóle. Jednostkowy charakter poszczególnych realizacji jest cechą swoją tej twórczości. Nawet jeśli Wat podejmuje linię wybranej tradycji – najczęściej jednak spotykamy melanz wielu konwencji – to we właściwy sobie sposób dekomponuje ją, konfiguruje jej *événement*, wzbogacając o niepowtarzalne rysy. Autor *Ciemnego świedła* nadaje odom, hymnom,

wygląda jeszcze gorzej. [...] Biedny chłopcze, nic ci nie można pomóc. Odkryłem twoją wielką ranę; zginiesz od tego kwiatu w twoim boku. [...] – Czy ocalisz mnie? – szepce chłopak szlochając, zupełnie oślepiiony przez życie, które roi się w jego ranie” (Kafka, 2016, s. 300).

bukolikom, nokturnom i pieśniom osobny rys – źródeł tego możemy doszukiwać się zarówno w bezpośrednim doświadczeniu Wata, jak i w nieustającej lekturze, której poddawał on historię, estetykę, filozofię, literaturę, dzieła z zakresu botaniki, zoologii czy geografii. Intensywność, gęstość i nadmiar – pojęcia te charakteryzują treści i formy Watowskiego pisania, których diapazon rozciąga się od rytmicznej złożoności, zmienności poetyckiego ruchu, intratekstowego nabrzmienia, po nadmiar semantyczny, ciemnie znaczeniowe i tekstowe „zapadanie”, złożone sekwencje figur retorycznych, nagłe katachrezy – wymieniać można by zapewne jeszcze długo. Dodatkowo wszystkie granicznie wysyczone treści i formy są wzbogacane tajemnicami prywatności, skryte inty-mistyczne znaczenia tkwią w tej twórczości niczym sekrecje w skalnych blokach.

Szukając następnych analogii, możemy rzec, iż dzieło Wata – zwrócili na to uwagę między innymi Dziadek i Rojek – zdradza podobieństwo do formy, którą Barthes określił jako *text scriptible*. W przeciwieństwie do *text lisible*, ta pierwsza wymaga aktywnego udziału w lekturze, nie tyle mechanicznego zrealizowania notacji, ile współtworzenia tekstu⁵⁰. Czytanie wierszy autora *Ciemnego świedła* ozna-

⁵⁰ Przywołujemy tu znane rozróżnienie tekstów na te przeznaczone do prze-czytania, moglibyśmy rzec, że chodzi o teksty czytalne (*lisibles*), i te przeznaczone do prze-pisania, czyli swego rodzaju teksty pisalne (*scriptibles*) (zob. Barthes, 2002, s. 4–5; por. Dziadek, 1999, s. 96). Trafnie w kontekście całej twórczości Wata rzecz ujmuje Przemysław Rojek: „[...] wielość współwystępujących u autora *Ciemnego świedła*, czasem w obrębie jednego utworu, języków literackich i ich pozorne nieuporządkowanie sprawia, że twórczość ta jest – idąc za znaną z S/Z typologią Rolanda Barthes’a – *scriptible*, przeznaczoną do lektury aktywnej, współtworzącej, rekonstruującej, do odczytania, a nie tylko do odtwórczego przeczytania,

cza zatem ćwiczenie, lekturę ascetologiczną⁵¹. We wstępie do *Watowskich Notatników Dziadek* użył również innych interesujących formuł, takich jak: *scrapbooks*, *zibaldone* czy też *pages performatives*:

[...] Wat wracał do poszczególnych zapisków, weryfikował je i wielokrotnie poprawiał. Z tego powodu przypominają one nieco *scrapbooks* czy też *zibaldone* jak w *Pensieri* Giacomo Leopardiego, ale ostatecznie nie są z nimi tożsame. Tworzą one coś, co można by nazwać „wewnętrzzną mapą” tekstów, po której czasami nie da się poruszać bez opracowania legendy znaków i zaznaczeń. Jest to również zbiór oznak (w rozumieniu semiotycznym tego, co pozornie wydaje się mało istotne, a co może uruchomić cały ciąg przyczynowo skutkowy) i wskazówek, które otwierają wielowymiarową przestrzeń tekstualną. Charakter zapisu w notatnikach poety ma bezpośredni związek z całością jego dzieła. Są to z reguły notatki ułożone nieliniarnie, wiele z nich zawiera kilka wersji tekstowych, liczne zmiany, przekreślenia, podkreślenia, zakreslenia na marginesie (nieraz kilkakrotnie), poprawki, dopiski na marginesach, przypisy. Stronice notatników jawią się wskutek tego jako *pages performatives* – do pisania i/lub czytania (*Dziadek*, 2015, s. 10).

lisible. I tak, przykładowo, Wat zaczynał swą przygodę z literaturą jako awangardzista, by kończyć ją jeśli już nie jako klasycysta, to w każdym razie jako – celowo użyjmy tu terminu tyleż nieprecyzyjnego, co obejmującego szerokie pole zjawisk – poeta kultury. Ale dyskurs poetycki pisarza nawet w utworach tak programowo (w samym choćby tytule) odwołujących się do europejskiego dziedzictwa kulturowego, jak *Wiersze śródziemnomorskie*, pozostaje asocjacyjnym, ekstrawaganckim i prowokacyjnie udziwnionym dyskursem awangardowym” (Rojek, 2009, s. 9).

⁵¹ Pomysł literatury ascetologicznej zaczerpnąłem z tekstu Zbigniewa Kadłubka (zob. Kadłubek, 2012, s. 29–44).

Dziadek przedstawia tu zręby swoistej metody pisania, której ślady można dostrzec nie tylko wśród rękopisów, ale także w „gotowych” utworach Wata. Zatem „mieszmasz”, archiwalia, albumy, strony do wykonania, strony do przejścia. Można rzec, że ani zapisy w *Notatnikach*, ani wiersze Wata nie są standardowymi formami, lecz żywą i ruchomą formacyjną gęstwą.

Dzieło Wata mieni się różnymi barwami – jak pisał Miłosz:

Wat w swoich wierszach jawi się cały, taki jaki był w obcowaniu z przyjaciółmi. Mądry zbyt gorzką mądrością, dziecinny, egzotyczny, skłonny do euforii i entuzjasmów, przekuwający te swoje różowe balony makabrycznym humorem, błaznujący, wyjący z grozy, wygrażający Bogu za jego okrucieństwo i uległy jego wyrokom, wierzący i nie wierzący, chrześcijanin i nie-chrześcijanin, świadek zbrodni naszego wieku i świadek wydarzeń pięciu tysiącleci, we krwi noszący pamięć o tym, co mówił w łóżku król Salomon do królowej Saby. Ekstrakt drwiny z siebie i tragedii przyrządzany według logiki snów – w snach trzeba szukać zaczynu jego wierszy, niektóre są po prostu zanotowanymi snami, choć przecie każdy sen, jak wiemy, podlega przeróbce, upoważniając tylko niejako do *écriture automatique*. Tak oto miały zaowocować „słowa na wolności”, po pierwszych futurystycznych (jak wolał Wat: dadaistycznych) próbach ujarzmione w poezji polskiej na kilka dziesiątków lat zarówno przez poezję Skamandra, jak i Awangardy. Te wiersze Wata, które udało mi się przełożyć na angielski, fascynują młodych w Berkeley i San Francisco, ponieważ są *zany* – jak filmy braci Marx. W istocie jednak przyciąga ich pewnie coś, co rzadko spotyka się w smutnej błazenadzie *zany* nowoczes-

nej literatury – ładunek treści, procent od dotkniętej prawdy (Miłosz, 1990a, s. 50).

Z pozornie niewinnego *zany*⁵², które przywołuje Miłosz, poza odniesieniem do stylistyki filmów braci Marx, wyłącza się jeszcze coś, co, jeśli pominąć efekt clowna, prowadzi nas do fundamentalnego dla Wata doświadczenia pisania. Możemy je nazwać radością tekstu. Wśród licznych artykułów i rozpraw, poświęconych Watowskiej twórczości, znajdziemy takie, w których autorzy podejmują się analizy „świętego bełkotu”⁵³. Wszystkie te glosy sugerują, że egzystencjalna i obecnościowa poetologia Wata ma charakter transgresji: albo takiej, do której dochodzi w obrębie tradycji, albo takiej, która dotyczy poznania granic własnego istnienia. Pisane *ekstasis* (ἔκστασις) będące w dziele Wata wyjściem z ustalonej, spetryfikowanej formy, oznacza przede wszystkim ruch – pisanie jest formą ruchu w ruchu, w ten tylko bowiem sposób może przylegać ono do obecności, stać się częścią intrygi egzystencji, osobliwą formą, w której przegląda się życie, ale tylko w tej samej chwili, kiedy to ona przegląda się w życiu. *Vulnérabilité*, poczucie zagrożenia, ciemna „smuga chaosu”, cierpienie wpisane w ciało i w teksty, wszystkie „ciemne świedcidła” tej poezji – owa forma życia powstająca z wierszy, fragmentów, not, prób, poematów, z pisania, jest więcej niż *zany* i jest dokładnie *zany*. Jest radością tekstu zawierającą w sobie wszystkie sensory *ekstasis*: „przesunięcie”, „zwichnięcie”, „zmiana”,

⁵² Słowo to oznacza błazna, głupka, półgłówka.

⁵³ Zob. m.in. Płuciennik, 1999, s. 23–46; Panas, 2002, s. 5–22; Kuźma, 2011, s. 13–28.

„zwyrodnienie”, „wyjście z siebie”, „przeobrażenie”, „zróżnicowanie”, „stanie na uboczu”, „odstąpienie”, „wzburzenie”, „podniecenie”, „pomieszanie zmysłów”, „zdumienie”, „unieśnienie” (Abramowiczówna, red., 1960, s. 82). W późnym, nieukończonym wierszu zatytułowanym *Próba genealogii* (szkic do pierwszych dwóch stanz) Wat próbował się w autolegendzie:

Mój przodek Raszi płąsał w Symchas Torah.
Pouczał w mieście Troyes za Filipa Pierwszego.
Kiedy Gotfryd z Bouillonu szedł do Świętej Ziemi,
zamknięci w jego wieży astronomicznej
radzili, o czym? do białego świtu,
aż przybiegli uczniowie: „Rabbojnaj, już czas porannej
[modlitwy.”
Nazajutrz był dzień trwogi, gdy za Godfrydem – przecież
[filozof Raszi także w Moguncji
tańczył, bo było to w Symchas Torah – ruszyli pauprzy.
Pouczał także w Moguncji i Wormacji. Rozżarci Allemani
spalili jego uczelnię tam, w „noc kryształów” roku 1938.
Przecież glossy mego przodka do Ksiąg Starego Testamentu
trwają ciągle, aramejskie, w każdej ich edycji.
Wnuki moje będą poddanym hrabiego Paryża. I tak koło się
[zamknie,
z przeszło 300-letnim epizodem ojczyzny mojej
nad zimną rzeką Wisłą.

*

Mój pradziad Izrael, maggid z Kozienic,
[płąsał w Symchas Torah,
cudotwórca i jasnowidz. Radził się go xiążę Adam, o czym?
Ród był krzepki, Moskal nadał nazwisko Chwatt, stan
[włościański.

W hucie dziadka, w Truskolaskim, kuto broń dla powstańców,
śródnich zginął waleczny brat jego, Berek (o tym Korzon pisze).
Dziadek dożył lat 87-miu. W Symchas Torah zjadłszy gąskę,
wypiwszy reńskiego flaszkę, zmówił modlitwę,
[odwrócił się do ściany,
wyzionął ducha. Było to w 1870. Ojciec mój najmłodszy
z trzeciej żony z pięknego rodu Loria,
(jej wuj, kanonik – w Symchas Torah? – odprawiał msze
[w Stephanskirche).
Byłem jej ulubieńcem, śliczna staruszka, towarzyszka
[jak jabłuszko
pod aksamitnym czepcem wysadzonym perłami.
[Wywijiała pomarańcze dla mnie
z czerwonej chusty z Madrasu. Te dwie czerwienie, pamiętam,
kochały się jak kazirodcze rodzeństwo.

.....

(PZ, 1992, s. 431-432)

Z tego nie-do-konanego utworu chcielibyśmy wydobyć jeden jego istotny i znaczący punkt-ślad – mianowicie chodzi nam o pewien judaistyczny rytuał, a właściwie szczególne święto, które zamyka siedmiodniową celebrę Święta Szłasów (*Sukkot*). To święto w święcie nosi nazwę *Simchat Tora* (תּוֹרַת הַתּוֹרָה)⁵⁴. Poza oczywistym sensem przedłużające-

⁵⁴ Nazwę podajemy w bardziej rozpowszechnionej wymowie sefardyjskiej – u Wata widnieje zapis „Symchas Torah”, który pozostaje zbliżony do wymowy aszkenazyjskiej. *Simchat Tora* to święto „Znane od czasów średniowiecznych, jest ono najmłodszym elementem Sukot i skupia się wokół rocznego cyklu odczytywania Tory w synagodze. Tego dnia kończy się bowiem roczny cykl i zaczyna nowy, podczas którego w każdy szabat od nowa odczytuje się jeden fragment (*parasha*) z Pięcioksięgu. Tora, objawione święte Słowo, jest ogniwem pomiędzy ludem Izraela i Bogiem, studiowanie Tory stanowi najwyższy nakaz, tak więc koniec,

go naddatku, poza wymiarem jego swoistej kody, *Simchat Tora* ma swoją osobną i ważną funkcję – jest odnowieniem związku z Torą, jest świętem zakończenia rocznego cyklu czytań Pięcioksięgu, a zarazem świętem rozpoczęcia czytań nowego cyklu. *Simchat Tora* oznacza dosłownie *Radość Tory*. Radość ta jest wyrażana tańcem, płasem wokół świętego tekstu: „[...] wszystkie bogato zdobione zwoje Tory zostają wyjęte, pośród tańca i śpiewu niesione są wokół bimy, jak podczas zaślubin” (Gal-Ed, 2005, s. 150). W tym kontekście szczególnie ważne okazują się spostrzeżenia Tomasa Venclovy dotyczące cytowanej przez nas *Próby genealogii Wata*:

Te linie pisane półprozą, suche, mimo to zagadkowe, zdają się być kluczem do znacznej części życia Wata. Jest w nich wszystko: erudycja i magia, stoicyzm i energia, epikureizm i uporczywy lęk religijny; potajemne układy z potężnymi tego świata, doświadczenie polityczne i wojenne, rozsądne rady – i, z wyżyn powinności ducha, całkowite lekceważenie dla perturbacji historycznych; nakładające się na siebie obrazy wojownika, mędrca, prostaczka Bożego – i dominujący wzór: modlitwa, święty płas przed Panem, Słowo – obecne wiek po wieku (Venclova, 2000, s. 23).

W świętym płasie tkwi element szaleństwa, przekroczenia miary i przekroczenia progu – to radosne szaleństwo, któ-

a zarazem początek cyklu witany jest z najwyższą radością. Mężczyznę, któremu przypadł w udziale zaszczyt odczytania kończącego cykl fragmentu, zwie się »oblubieńcem« Tory (*chatan Tora*), a wezwanego do odczytania pierwszego fragmentu nowego cyklu – »oblubieńcem Księgi Rodzaju« (*chatan Bereszit*)” (Gal-Ed, 2005, s. 149).

re przesywa ciało tańczącego. Tańczący jest ekstazą, cały oddany bożej sprawie, staje się formą w ruchu – tańczący wokół świętego tekstu w *Simchat Tora* są *zany*, każda figura, krok czy wzniesienie rąk są radością gestury. „Święty bełkot” – to znaczy pisanie Wata w ogóle – jest świętym płasem tekstu, radością tekstu, formą życia. Jak wyznaje autor *Mojego wieku*, „[...] poezja [...] jest stanem nirwany, pojętej nie jako nicość, ale na odwrót, jako najwyższa pełnia. *Gesang ist Dasein*, powtarzałem sobie za Rilke⁵⁵, i to mi wystarczało” (MW II, 2012, s. 87). Harold Bloom sugeruje, że to właśnie w obsesji tekstualności spełnia się specyficzna żydowskość – być „Żydem” znaczy żyć w objęciach tekstu: „W osobliwym mesjańskim sensie »Żydami« są wszyscy opętani tekstem, i dowolnie jakim” (*O życiu skończonym...*, 2019, s. 66). Dzieło Wata jest przykładem pisarstwa rodzącego się z tego typu „opętań” i „obsesji”⁵⁶ – jego wiersze, poematy i narracyjne formy pełne są intertekstualnego splendoru, intensywności doświadczeń ciała, rozumu i ducha, przekraczają progi konwencji, rozgrywają się poniżej

⁵⁵ Pochodzący z *Sonetów do Orfeusza* – dokładnie z trzeciego sonetu z części pierwszej – zwrot „*Gesang ist Dasein*”, tłumaczono na język polski jako: „śpiew to istnienie” (Jastrun), „śpiewać to być” (Pomorski). W przypadku Wata jest wyrazem odnalezionego na dnie osamotnienia, ontologicznego sensu poezji i literatury w ogóle. Taki ontologiczny sens kształtuje całą późniejszą (powiedzmy od 1941 roku) poetologiczną opowieść Wata, tę niezwykłą odyseję świadomości poszukującej (zob. Rilke, 1974b, s. 268–269; 2006, s. 272–273).

⁵⁶ Jak pisze Bloom: „Jeśli jest coś nieprzemijającego w żydowskim zainteresowaniu dla tekstu, to być może powinniśmy dostrzec w nim pewną zbawczą, elitarną pozostałość, która w osobliwie mesjańskim sensie uczyni »żydami« tych wszystkich – i pogan, i Żydów – którzy oddają się namiętnym studiom” (Bloom, 1982, s. 322, 329; cyt. za: Bielik-Robson, 2008, s. 340, przyp. 1).

i powyżej zasady fikcjonalności jako teksty-ekstazy i teksty-bio-gramy. W centrum – powinniśmy powiedzieć: w ruchomym centrum naszych rozważań – mieści się pracujące dzieło poetyckie jako to działanie Wata, w którym nabiera siły i wartości nie-do-konany projekt literatury radykalnej przekraczającej wymiary i limity konwencji. Dzieła literatury tego gatunku są rzeczą nie tyle reprezentacji doświadczeń i życia, ile po prostu ich prezencją i wydarzaniem (por. Gumbrecht, 2012, s. 165; Gumbrecht, 2004).

Część II

Pisanie: intryga otchłani

Tekstualna	
galaktyka Wata	122
<i>Subiectum in lingua</i>	183
Intryga otchłani	236

Pisanie: intryga otchłani

(Lektura *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*)

[...] “xenotext” – a beautiful, anomalous poem, whose “alien words” might subsist, like a harmless parasite, inside the cell of another life-form.

(Bök, 2008, s. 229)

[...] ziemia Zachodu gwałtownie zapadła się pod nogami; obecność i nieobecność bogów, ich odejście i uporczywe trwanie wyznaczyło tam centralną i pustą przestrzeń [...]. Śmierć Boga mocniej naznaczyła nasz język niż poczucie lęku przed nicością: milczenia, które zastąpiło boską zasadę, nie wypełni już żadne dzieło, które nie zechce być czystą paplaniną. Język zajął więc pozycję suwerenną; dochodzi do nas zewsząd, z miejsca, gdzie nikt nie zabiera głosu, lecz staje się dziełem tylko wówczas gdy, wracając do źródeł własnego dyskursu, mówi w stronę nieobecności. W tym znaczeniu każde dzieło jest próbą wyczerpania języka; eschatologia stała się w naszej epoce strukturą doświadczenia literackiego, którego wagi nie można już przecenić.

(Foucault, 1999b, s. 29–30)

Nasz obiekt nie jest dokumentem filologicznym czy historycznym, depozytariuszem prawdy, którą należy odszukać, lecz obszarem *significance* tekstu.

(Barthes, 2001, s. 98)

JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka Aleksandra Wata jest dziełem wczesnego i nierównego stylu; to dzieło dysharmoniczne, krnąbrne, zbliżające się do granic nie-literatury, w części oddane we władanie aleatorycznego dryfu, stanowi stenogram przedziwnej wymiany i dialogu między świadomością i nieświadomością, jest wreszcie partyturą prawdziwego doświadczenia. Debiut Wata to tekst pisany śpiesznie, powstały w domenie *misterium auctoris*, pełen wykroczeń względem pryncypium selekcji i miary (zob. MW I, 2012, s. 41-42), bezsprzecznie pozostaje dziełem fascynującym – w trakcie lektury ów *texte terrible* dosłownie przemienia się w *texte scriptible*. Wymagający lekturowego angażu, „nie-do-czytalny” *Piecyk* pilnuje zawzięcie własnej enigmy, jednocześnie pozostaje bezgranicznie otwarty. Dlatego też tekstu *Piecyka* nie sposób po prostu zestandaryzować, tkwi w relacjach z różnymi zasadami historycznoliterackimi, filozoficznymi i estetycznymi – od awangardowego kursu, w którym daje o sobie znać prymat życia nad sztuką, przez przedziwny autentyk spowiedzi duszy zakłóconej, po zapis mistycznego uniesienia¹. To legendarne już dzieło, ten zadziwiający i kłopotliwy tekst wydarza się na przecięciu całego uniwersum innych tekstów, wewnątrz wielkiego archiwum historii, splata systemy, nicuje style myślowe, miesza narracje filozoficzne, neguje i afirmuje, jest pozą,

¹ Przykładowego zestawienia najważniejszych prac o *Piecyku* dokonał Władysław Panas – tak przedstawia się katalog jego autorstwa: Baranowska, 1984; Bolecki, 1989; Pietrych, 1992; Venclova, 1994; 1997 (rozdz. III *Mopsożelazny piecyk*); Januszkiewicz, 1998; Bocheński, 1999; zob. Panas, 2002, s. 5. Z nowszych opracowań warto wymienić: Okulicz-Kozaryn, 2011; Kuczyńska-Koschany, 2011; Dziadek, 2014 oraz Lipszyc, 2015.

maską i bezpośredniością, przedstawia obrzydliwość i piękno, brud, rozdartą cielesność, erotykę, fosfor życia.

Przypuszczalnie w owym cyklonie kultury i życiowego ferworu da się wskazać – pozwalając sobie na swoistą koniekturę czy rodzaj fikcji założycielskiej – pewne kryterium antropologiczne, które obejmowałyby, jak sądzimy, w stopniu dostatecznym kompozycję ambiwalencji i nieokreśloności *Piecyka*. Zadanie to, w co wierzymy, spełnia hipoteza doświadczeniowej fundacji dzieła, wsparta na czynnościowej koncepcji tekstu. Roztaczamy w ten sposób wizję *Piecyka*, rodzącego się z głębi egzystencjalnej i obecnościowej rozterki, zmierzającego do twórczej, poetologicznej organizacji doświadczenia siebie – w debiucie Wata być może przede wszystkim chodziło o poznanie i próbowanie siebie na nowo. Mowa tu o przedsięwzięciu ze wszech miar radykalnym – mamy przed sobą tekst w pewnym sensie „przesunięty”. *Piecyk* jest bowiem dziełem, które pracuje – i tak też powstawało – między nieświadomością a świadomością (nieświadomość ↔ tekst ↔ świadomość). Dzieło to nie jest dzieckiem świadomości, nie rodzi się w świetle rozumu i dnia. Podobieństwo do zapisu automatycznego narzuca się samo, ale nawet względem działań surrealistów francuskich *Piecyk* wypada niczym jakieś ekstremum. Co więcej, dzieło to nie zostało przeszłą rewelacją, interesującym przedsięwzięciem i ciekawostką pewnego okresu w twórczej biografii Wata. Autor *Piecyka* chyba nigdy nie rozstał się ze swym pierwszym tekstem – pod koniec życia wrócił do swojego debiutu, dokonując ważnej względem całej swej twórczości autohermeneutyki tego dzieła. W 1967 roku notował:

Piecyk pisałem w 4 czy 5 transach, w styczniu
1919 (ba[rdzo mroźnym], przy 39°–40° gorączki podejm[ując]
[(czerwonka),
potem w nocy zimowe, gdy wracałem z ekscentrycznych
[wędrówek cygańskich,
przy żelaznym piecyku. Wprawiałem się w stan transu
aby „wyzwolić swoje wiedźmy”. Młodociany 18 letni
śmieszny Faust warszawski, zbuntowałem się przeciwko
książkom, przeciw 15 parunastolet[niemu]u latom życia w
książkach, chciałem „żyć”. Na parę lat przed André
Bretonem, ale z tej samej co on inspiracji
Freudowskiej, obmyśliłem doszedłem do *écriture
automatique* nazywałem to samozapisem, automigawką.
Zeszyty mało czytelne odni[osłem] zaniósłem (dzięki
[zasiłkowi pani
Bronisławy ?) do drukarni Wszechświat, ani
razu m ieh nie przejrzawszyczytawszy tego, co w stanie
wyłączonej kontroli ra[ejonalnej] logicznej,
[w Dämmerungszustand
napisałem. Posunąłem się dalej niż Breton: chciałem
dać szansę przypadkowi, nie zrobiłem korekty, właściciel
drukarni, półinteligent, pijak, który zagustował w
futuryzmie, po swojemu odczytał miejsca źle czytelne.
(N, 2015, 830)²

² Jeden z notatników Wata, znany jako „ostatni zeszyt”, gdzie znajduje się rękopis *Coś niecoś o „Piecyku”*, zawiera dwie wersje podanego przez nas fragmentu – oto ta druga wersja:

Piecyk napisałem w transach: w-w styczniu 1918 r. przy gorączce
[39-4[0]°, potem
w lutym, gdy późną nocą po północy wracałem wróciwszy
[z cygańskiej włóczgi, zasiadałem
przy żelaznym piecyku, na przemian grzeją pisząc gorączkowo
[i grzejąc skostniałe palce.

Przez lat niemal 15 żyłem w książkach, książkami, dla książek. Nigdy
 [przedtem
 nie ośmieliłem się pisać, i powołanie, zdolności ~~pechały~~ kierowały
 [mnie do matematyki,
 czasem rozprawki filozoficzne i to po niemiecku, jedna z nich
 [sprawiła, że prof.
 Kotarbiński przyjął mnie od razu na seminarium dla doktorantów,
 [gdzie byłem „futurystą”
 słowem ~~byłem~~ *trouble-tête*, gdzie zniechęciłem się do uniwersyteckiej
 [filozofii.

[...]

Byłem więc pełen głosów, wizji, właściwych wiekowi,
 [temperamentu, sensu i wiary.
 Ale wtedy właśnie, w roku 191[8] śmieszny śmieszny tragikomiczny
 [młodociany Faust,
~~powiedziałem~~ ~~sobie~~ zbuntowałem się: *Grau ist alle [Theorie]*. Pisanie
 [było zaklęciem
 medytacyjnym, żeby wyzwolić siebie od tego wszystkiego,
 [co napisano w ciągu z górą 4000
 lat! Psychoterapią. ~~Wtedy~~ Pisząc
 Zanim odważyłem się pisać, zanim nabyłem jako tako umiejętność,
 [przemyślałem o
 sam problem ~~pisania~~, cały problem ~~pisania~~ ~~ex~~ ~~na~~ ~~techniczny~~
 eksperymentalnej poezji.
~~Ale~~ ~~potrzeby~~, ~~cele~~

Na parę lat przed André Bretonem i ~~po~~ z tej samej

[co ~~ten~~ ~~wiel~~[ki] on inspiracji (ale
 miałem lat tylko 18!) wpadłem na to od razu, na *écriture automatique*,
~~pisanie~~ zapis poza wszelką kontrolą rozumu i bez selekcji, w stanach
 [transu
Dämmerungszustand przyćmionej świadomości (*Däm*[*merungszustand*])
 [i co więcej te

swoje kajety mało czytelne, ani razu
 nie przejrzałe zanosiliem do drukarni i co gorzej nie ~~robiłem~~
 [pilnowałem korekty, ~~zdając~~ ~~się~~
 żeby dać szansę przypadkowi [...]. (N, 2015, s. 852)

Warto mieć na uwadze obie wersje – stanowią nie tylko znaczące powtórzenie, ale także w swoisty sposób, dzięki różnicującym detalom, dopełniają się (por. CNP, 2007, s. 21).

Wybraliśmy transkrypcję notatnikowej wersji fragmentu *Coś niecoś o „Piecyku”*, mając na uwadze, że pozostałe wersje podlegały redakcji podmiotów zewnętrznych i chociaż w każdej zredagowanej wersji zachowano istotę oryginału, to jednak wersja autorska pozostaje dla nas kluczowa. Nasza intencja jest w pełni jasna – podany przez nas tekst należy do zbioru ostatnich ineditów autora *Piecyka*, można więc powiedzieć, że są to jedne z ostatnich słów przezeń zapisanych. Zestawienie słów pierwszych – mamy na myśli debiutanckie dzieło Wata – ze słowami ostatnimi, które *nota bene* dotyczą tegoż debiutu, ma wymiar znaczący, a właściwie da się w tym dostrzec znamiona pewnej symbolicznej relacji i symbolicznego otwarcia. Wpółaleatoryczny *Piecyk* oraz pełen skreśleń, wahań, niepewności ostatni tekst o *Piecyku* – niejasne znaczenia i niejasne sensy powstają w specyficznym napięciu, rodzącym się między tymi dwiema wypowiedziami, przy czym ostatnia wypowiedź rezerwuje dla siebie dodatkową funkcję kody, rzucając pewne światło na wypowiedź pierwszą. To pierwsze słowo i słowo ostatnie stanowią miarę dla nieuchwytnych granic Watowskiej formy życia, która rodziła się i trwa jako literatura, jako pisanie.

Wydaje się, że wszelka symboliczna relacja, którą niczym nimb niesamowitości zyskuje jakiś znak, sprawia, że zostaje on otwarty na nieskończoność – w wymiarze zarówno wnętrza, jak i zewnątrz, skupienia i rozproszenia, obecności i nieobecności. Dlatego ewoluująca symboliczna relacja rzuca światło (a być może również cień) na całość języka, na język jako taki. Odkrywa go jako strukturę, która może nie mieć końca. Granice semantycznego *continuum*

są granicami ludzkiej wyobraźni. Tekstowy byt dryfuje wśród nieokreślonej liczby innych tekstowych bytów przeszłych, obecnych i ewentualnych przyszłych – ograniczone są tylko pola widzenia, widnokreśli. W sukurs przybywają symboliczne relacje. Ale symbol jest znakiem niespełnionym, zakłada niedopisaną i niejasną historię sensu, który się jeszcze nie wydarzył – zapowiedziany pustym miejscem pozostaje mimo wszystko tylko brakiem czy luką. Dlatego jest również znakiem ludzkiej słabości, świadkiem osłabionego rozumu. Symboliczna relacja powstaje z deficytu w obrębie pracującej myśli – doświadczenie, przeczuć, intuicja albo rewelacyjna inwencja, zew lub przekłeta trauma, które wyjaśnia się z wyłączeniem aspektów *poiesis* i *fictio* (za to z wyłącznym użyciem protokołu *ratio*) okazują się niczym więcej, jak tylko opowieściami języka odartego z żyjącego życia, to język nieprzenoszący się, język w odwrocie. Symbol przybywa tu z pomocą – stwarza znaczącą nieobecność, miejsce dla *signifiants* życia. Dlatego pod pewnymi względami może on oznaczać także „powołanie” tekstu do życia³. W miarę możliwości będziemy jednak unikać metafizycznej wykładni symbolu – mamy bowiem na myśli symbol, który jest bardziej znakiem-figurą w polowie nieokreślonej i niedopowiedzianą, niemającą na celu tego, co ponadświatowe, niezmiennie czy esencjalne. Symbol zapewne nadal daje do myślenia (Ricoeur, 1975, s. 7–24), ale symboliczna relacja wręcza nam również możliwość

³ Jak pisze w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich* Lucyna Nawarecka: „Symbol nie może stać się narzędziem, nie można go używać, trzeba go przeżyć” (Kadłubek, Mytych-Forajter, Nawarecki, red., 2017, s. 463; por. Ricoeur, 1988, s. 233–254).

nieskończonego braku i pokazuje bliskość nieobecności, to horyzontalność bez hieratycznej hierarchii. Symbole, będąc tymi znakami, które w tekst wnoszą życie, są także, o czym nie powinniśmy zapominać, sygnałami deficytu, pustki, niebycia. W ten sposób symboliczna relacja staje się referentem życiowego zakłopotania, kiedy tylko pomyślimy, że drugiej połowy symbolicznego znaku równie prawdopodobnie mogło nigdy nie być.

Piecyk zdradza swoją formę literacką na rzecz formy życia – oczywiście za sprawą swego twórcy i rezydenta. Ale możemy wskazać także ruch akurat przeciwny – *Piecyk* również zdradza życie na rzecz literatury. Analizy i interpretacje, które chcemy przedstawić, są przede wszystkim zdaniem relacji z lektury dzieła. Należy jednak pamiętać, że *Piecyk* to przede wszystkim pracujący tekst, to tekst w działaniu. W tym tkwi przesłanka i swego rodzaju predykat pozwalający stwierdzić, a właściwie zdiagnozować, wskazany wcześniej i kluczowy dla naszego przedsięwzięcia pewien rodzaj opętania i obsesji: tekst-życie.

Tekstualna galaktyka Wata

Jest niemiłe i doskwiera mej skromności to, że jestem każdym nazwiskiem z historii.

(Nietzsche, 1994, s. 394)⁴

⁴ Słynne wyznanie Nietzschego, który w liście do Jakoba Burckhardta przekonuje: „Was unangenehm ist und meiner Bescheidenheit zusetzt, ist, daß im Grund jeder Name in der Geschichte ich bin“ (Nietzsche, 1954, s. 1351) <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/>

Pisarz zgromadził tu zbyt wiele spraw podobnych; wrażenie, jakie sprawia całość, nie doznaje z tego powodu jakiegoś uszczerbku, ale niewątpliwie cierpi na tym zrozumienie. Musimy poprzestać na zaakcentowaniu najbardziej spektakularnych spośród owych motywów sprawiających wrażenie niesamowitych, by zbadać czy także w tym wypadku dopuszczalne jest wywodzenie ich ze źródeł infantylnych. Chodzi tu o motyw sobowtórstwa we wszystkich jego stopniach i formach, a więc o występowanie osób, które trzeba uważać za identyczne ze względu na identyczny wygląd, o intensyfikowanie tego stosunku za sprawą przeskakiwania procesów psychicznych od jednej osoby do drugiej – co określilibyśmy mianem telepatii – tak że jedna ma udział w wiedzy, czuciu i przeżywaniu drugiej, o utożsamienie jednej osoby z drugą, tak że błądzimy w kwestii ich „ja” lub przenosimy obce „ja” na miejsce własnego, a zatem chodzi tu o podwojenie „ja”, o podział „ja”, o zamianę „ja” – i w końcu o stały powrót tego samego, o powtarzanie w kolejnych generacjach tych samych rysów twarzy, charakterów, losów, czynów przestępczych, ba, nawet imion.

(Freud, 1997, s. 247)

„Ja” = „nie-ja” – to najwyższe twierdzenie wszelkiej nauki i sztuki.

(Novalis, 1984, s. 198)

Skoro nie ma duszy [...] to zamiast niej musi być jakaś inna...

(Ważyk, 1982a, s. 183)

Czeka na twe przyjście, by sercem poigrać jak sersem.

(PZ, 1992, s. 122)

Briefe/1889/278.+An+Jacob+Burckhardt,+6.1.1889 (dostęp: 10.07.2019). Por. Seem, 2000, s. XVII.

Osobliwość poematu Wata zauważalna jest już na poziomie odczytania tytułu. Powtórzmy: *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*. Zgrywa, która przeradza się w utrapienie – tytuł ten, mówiąc oględnie, jest irytujący, drażniący, nawet dotkliwy. Czytelnika wita tu, na progu dzieła, złożona syntagma, bez jawnego orzeczenia, skrywająca gdzieś ten istotny element – „JA” po prostu jest? A może stoi? Siedzi? Może tańczy, biegnie, upada (w tekst)? Oto anons konfesji, krótkie oświadczenie, albo zgłoszenie obecności niezwyklego *subiectum*, rozmnożonego lub podzielonego, które frontalnie napada na czytelnika. Przychodzi na myśl *elephantiasis*, tekstowy przerost, wyraz pretensji, efronteria, a przy tym denegacja stylu, porzucenie dobrego smaku i nieprzyzwoitość – w istocie odczuwamy dosłowne i figuralne *faux pas*. Czytelnik siłą zostaje wmieszany w tekstową fiksację, w wariacką intrygę obecności, poczętą przez bezceremonialnie odkrywający się, pojedynczy i mnogi zarazem, podmiot. Zdaje się, że nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że „JA” z *Piecyka* należy do najdziwniejszych literackich i lirycznych „ja” w literaturze polskiej – hiperbolicznie⁵ eksponowane częstotliwością zjawień, powtórzeniami, graficznym wyróżnieniem. Podmiot debiutu Wata szczytuje w dezynwolturze.

Status tytułowego „JA” – zarówno tego „JA z jednej strony”, jak i tego „JA z drugiej strony” – nie jest oczywisty, wedle gramatyki mamy tu do czynienia ze swoistym wypowiedzeniem, równorzędnie złożoną językową syntagmą, którą charakteryzuje powielony porządek składniowy, na-

⁵ Ma tu znacznie także matematyczna definicja krzywej płaskiej, otwartej, o dwóch oddalających się ramionach.

tomiast w ramach retoryki można stwierdzić, iż mamy do czynienia z czymś w rodzaju repetycji i enumeracji. Wynika z tego horyzontalne usytuowanie, które nie zakłada hierarchicznej struktury, innymi słowy, żadne z „JA” nie przedstawia się jako nadrzędne wobec drugiego – właściwie możemy powiedzieć, że to obłądne zgłoszenie obecności, tak jakby raz wypowiedziana własna prezencja wymagała już zawsze powtórzenia i suplementacji. Nie wiadomo jednak do końca, czy mamy do czynienia z dwiema emanacjami „JA”, czy też jest tylko jedno – ulegające niby dyspersji – „JA”. Zdania są podzielone i tak na przykład Krystyna Pietrych skłania się ku wersji pierwszej:

Zaimek „JA” pisany dużymi literami, od razu wskazuje na wyjątkową, uprzywilejowaną pozycję podmiotu, określa teren artystycznej penetracji, kieruje uwagę na świat wewnętrzny autora. [...] budowa gramatyczna tytułu sugeruje konfrontację dwóch „JA” – można podejrzewać różnych i zapewne względem siebie przeciwstawnych (Pietrych, 1992, s. 68).

Syntaktyka tytułowej formuły opiera się, jak już to stwierdziliśmy, na operacji powtórzenia. Składniowy paralelizm, wedle którego konstatujemy podział, tworzy figurę przypominającą *conduplicatio* – powtórzenie tego samego. Można zatem pomyśleć o takiej sytuacji podmiotowej, w której mamy do czynienia jednak z „JA” pojedynczym, lecz powstającym przez dyspersję, czyli takie rozszczepienie, którego wynikiem jest widmo, spektrum będące swoistą grą z obecnością. Gdy wybieramy wersję „JA” pojedynczego, które projektuje się dilogicznie, zaraz zgłasza pretensję

wersja druga – „JA” jest przecież jawnie podwójne, obecne po dwóch stronach. Jesteśmy niejako zmuszeni pozostawić obie drogi otwarte, a także uwzględnić różnice między nimi jako dodatkową przestrzeń znaczącą. Nie możemy również pominąć ewentualności, że tytuł to tylko humbug, nic ponad fioł czy fiksum-dyr dum. Ale czy można z fiksacji wyrugować do cna skrytą w niej rzecz znacznej powagi i usunąć na zawsze tkwiącą w niej potencjalność metody? W przywołanym „dyr dum” pobrzmiewa przecież francuskie *dire du mal*, jakieś złe słowo kładące smugę cienia na weselu języka. Wesołość jego ruin nie jest w stanie zasłonić faktu, że grunt, na którym stoją owe resztki, jest ciemny, groźny, niepoznany. Ta wesołość czy radość, o której wspomina sam Wat, jest radością wyzwolenia się z form spetryfikowanych – przywołując czas okolic swego debiutu, mówi on o duchowym weselu, świat zrujnowany oznaczał świat uwolniony: „[...] à la longue wesołe ruiny, [...] przedmiot do wesela duchowego, bo tu można właśnie coś zbudować, to jest wielka niewiadoma, podróż w niewiadome, wielkie nadzieje, że z tego, z tych ruin właśnie...” (MW I, 2012, s. 29)⁶. Wat osta-

⁶ Przywołujemy tu Watowską diagnozę doświadczeń futurystycznych: „[...] przed nami nie było tych potworów, tylko na odwrót, było walenie się, ruiny, à la longue wesołe ruiny, rozumiesz, przedmiot do wesela duchowego, bo tu można właśnie coś zbudować, to jest wielka niewiadoma, podróż w niewiadome, wielkie nadzieje, że z tego, z tych ruin właśnie [...]. Starczyło jedno hasło, jedno małe odkrycie, jedno zdanie składające się z trzech wyrazów: »słowa na wolności«. Rozumiesz, to hasło, że słowa mogą być na wolności, że słowa są rzeczą, i że można z nimi robić, co się żywnie komu podoba, to była jednak olbrzymia rewolucja w literaturze, to była taka rewolucja jak – powiedzmy – Nietzschego: »Bóg umarł«. Bo nagle słowa są na wolności, można z nimi wszystko robić” (MW I, 2011, s. 29–30).

tecznie określa te radości jako poronne, nie to jest jednak dla nas kluczowe – porzucenie formy, bez względu na to, czy mówimy o szerokiej rewolucji, czy o doświadczeniu wewnętrznym, oznacza rozbłysk, zachłyśnięcie się, zawrót głowy, przejaw prawdy pozbawionej ciężkiego skafandra, lecz jednocześnie, porzucając formę i jej rozpacz, wpadamy wprost w objęcia rozpaczy bezformia. Dialektyka ta pracuje już na poziomie tytułu debiutanckiego dzieła Wata.

Pełny tytuł *Piecyka* zawiera w sobie potencję wielu sensów, którą przyznajemy formom otwartym: przed nami inskrypcja kodująca splątanie podmiotowości i gramatyki, kombinację obrazów i znaczeń, z których powstaje zaskakujący lekturowy gambit. Specyficzny zestrój semantyki i syntaktyki sprawia, że informacja ulega zniekształceniu, jest niejasna i miesza wstępne rozpoznania. Niemniej jednak tytuł dzieła Wata zachowuje immunitet. Jest tytułem w ścisłym tego słowa znaczeniu – to nazwa własna, formuła jednostkująca dzieło (Wójcicka, 2006, s. 114–115), która ponadto zawiera rodzaj luki w semantycznej orientacji, zapowiadając wszystkie pozostałe – naszym zdaniem kluczowe – luki w specyficznej strukturze *Piecyka* (rzecz wyjaśniamy w kolejnych partiach). Poza tym tytułowa prezentacja wywołuje szereg innych niecierpliwości. Przede wszystkim wzmaga się w nas chęć pełnego odkodowania całej formuły i odsłonięcia właściwej ostensji, relacji i deiksy (Agamben, 2008b, s. 102) tego chyba najbardziej osobowego z zaimków. Bez określonego pola możliwych desygnatów pozostajemy w trudnej, by nie rzec patowej, sytuacji. Gdyby tego było mało, stopień defamiliaryzacji i uniezwyklenia zostaje spotęgowany jeszcze przez przed-

miot znajdujący się między tym „JA z jednej strony...” i tym „JA z drugiej strony...”, który jest raczej powszechnie znany, jednakże w utworze Wata zyskuje status dziwotworu. Mamy na myśli dziwny „piecyk”, który – co wnioskujemy z obecnego w tytule zaimka dzierżawczego – jest własnością tego równie dziwnego podmiotu. Wychylony poza obszar klasycznego gatunku piecyków z żelaza czy żeliwa zwanych potocznie „kozami” (Bolecki, 1991, s. 76) sprawia wiele kłopotów. Powodem tego jest, między innymi, frapująca cecha, którą reprezentuje przymiotnik „mopsożelazny”. To przezeń „piecyk” traci dorzeczość i bezpośrednią referencję, a jednocześnie narzuca się czytelniczej percepcji: „Mopsożelazny piecyk – pisze Pietrych – wokół którego »dziać się ma historia« bohatera, jest tworem dziwnym, nie do końca rzeczywistym – jakimś połączeniem poczciwego mopsa i żelaznego piecyka, fantasmagorią imaginacji Wata. Nie jest postrzeżeniem świata zewnętrznego, ale wyobrażeniem, funkcjonującym na prawach pełnej rzeczywistości – jak we śnie” (Pietrych, 1992, s. 68).

Nie bez znaczenia jest to, że „piecyk” stanowi ostatnie ogniwo tytułowej syntagmy i w pewien sposób, niczym przypadkowo amplifikowana semantyczna kadencja, demontuje nadętość „JA”. Co więcej, forma zdrobniła wzmacnia ironię, a „mopsożelazność” ośmiesza fanfarowość pierwszej części tytułu. „Piecykowi” Wata – zarówno przedmiotowi opisywanemu, jak i poematowi – daleko do czystości izotopu. To, z czym mamy do czynienia, przywodzi na myśl źle sporządzony stop, błędny amalgamat o niejednorodnej strukturze. Domena żartu i dziwactwa kryje całkiem solidną porcję dramatyizmu, tragizmu i zgro-

zy. Uwolniony od klasycznej formy, dosłownie i w przenośni przeinaczony „piecyk” nie jest przedmiotem poręcznej użyteczności. Na poziomie semantycznego obrazowania staje przed nami najpierw przedmiot emanujący miłym ciepłem, lecz niemalże w tej samej chwili zostajemy wyprowadzeni na manowce, zostajemy wprost wrzuceni w prywatę wyobraźni – przedmiot codzienności staje się z jednej strony przedmiotem wprowadzającym ironiczny kurs, a z drugiej – zapowiadającym jakiegoś rodzaju niesamowitość. Wreszcie „piecyk” jest tym, co mieści się w wymiarze „pomiędzy”, to wielowymiarowe *intermedium* – przerwa dzieląca i łącząca ekspozycję „JA”, zarazem obraz i tekst, stylistyczny efekt i gramatyczna materializacja.

„Piecyk”, jak się okazuje, nie tylko z powodu „mopso-żelazności” jest genetyczną mutacją – przesunięty na koniec zdania jest jego składniową osią, środkiem, dosłownie wkracza w zdanie ze świata przedstawionego, z semantycznego wymiaru przenosi się do porządku gramatycznego. Peryferyjne słowo „piecyk” okazuje się prawdziwym punktem grawitacyjnym, utrzymującym tę dziwną dialektyczną i niedialektyczną podmiotowość. Faktycznie „piecyk” da się traktować na różne sposoby: jako spójnik lub znak oboczności jawiący się obrazowo, posiadający złożone semantyczne rozwinięcie. Dlatego, *per analogiam*, możemy stwierdzić, że ten obraz-znak, figura i interpunkt („i” ↔/≡ „piecyk”) zestawia, a zarazem dzieli tytułowe „JA”. Opisane pole funkcji i znaczeń pozwala „piecyk” widzieć dynamicznie, nie tylko jako kluczowy rekwizyt, ale także jako figuralne kuriozum znaczące trudną do pojęcia przestrzeń „pomiędzy”, przestrzeń łączącą przystającą – a zarazem

oddalone od siebie – elementy. Przypomina to ruch sensotwórczy tropologicznej struktury, najbardziej odpowiadającej pracy signifikacji w symbolu, który ewoluując od odpowiednika, przez korespondenta z nieskończonością, staje się w radykalnej wersji mediatorem między obecnością a nieznaną, inną, obecnością czy nieobecnością⁷.

Pozostaje jeszcze kwestia „mopsożelazności” charakteryzująca gatunkowo-ontologiczno-materialny modus „piecyka”. To wyzwanie dla wyobraźni jest sporym kłopotem

⁷ Podobnie jak wcześniej, tak i tu odnosimy się do źródłowego znaczenia greckiego *σύμβολον* (*súmbolon*), które opowiada nam dzieje niewielkiego, kruchego przedmiotu przełamane go na znak przyjaźni, uczuć, interesów, również w celu przekazania jakiejś tajemnicy – *σύμβολον* niesie sekret, tajną wiadomość, której nie udźwignie język definitywny (w obszarze języka łacińskiego podobną rolę odgrywały przedmioty zwane *tessera hospitalis*). Symbol zwalnia język codzienny z pewnego wysiłku. Rolę znaczeniowórczą przejmują widoczna fraktura – linia złamania, oderwania, granica podziału. Sprawa jednak jest bardziej skomplikowana, bo *σύμβολον*, jak zresztą później symbol, należąc do porządku obecności, implikuje istnienie drugiej części – zakłada dla niej możliwość obecności, a tym samym sugeruje ewentualną całość. Nie przeszkadza w tym fakt, że *σύμβολον* jest również wyłącznym indeksem przeszłego rozłam i utraty. Przedstawiony tu dialektyczny standard możliwości i niemożliwości, obecności i nieobecności należy do istotnego nurtu zachodniej refleksji. W ruchu sensotwórczym, którego moderatorem jest *σύμβολον*, mamy do czynienia z inwencją pragnienia obecności z jednocześnie świadomością, że *σύμβολον* pozostaje przede wszystkim sygnałem nieobecności. Założenie, że istnieje druga część, a zatem i możliwość ich spotkania, ma taką samą moc, jak założenie, że druga część przepadła na zawsze, a całość pozostaje pięknym snem podmiotu refleksyjnego. W symbolicznej relacji nie chcemy widzieć, jak to czyni Paul de Man, przede wszystkim mistyfikacji i „jednoczącej mocy”, ale „moc” nieobecności, puste ręce, które – choć ledwie – to jednak jeszcze pamiętają kształt niegdyś trzymanego przedmiotu, zadanie do wykonania, język jako taki, „wypadek szczególny i problematyczny” (Culler, 2000, s. 342; zob. Man de, 2003, s. 143–169 oraz Ziomek, 1994, s. 155–156).

filologiczno-semantycznym. Nie wydaje się możliwe określenie definitywnego referencyjnego znaczenia neologizmu „mopsożelazny”. Można chyba tylko wskazać pewne domniemane pola semantyczne niejednokrotnie wpisane w siebie wzajemnie. W trakcie próby rozpoznania poszczególnych znaczeń „mopsowatości” i „żelazności” uderza pomieszanie niewspółmiernych jakości kryjących się za nazwami, od których zostały utworzone owe przymiotniki. Mops to oczywiście znana rasa psów z grupy molosów (*molossus*), ale mopsy (czy raczej mopki) to także mniej znany rodzaj latających ssaków z rzędu nietoperzy, należących do rodziny molosowatych. W kwestii mopsów-nietoperzy należy stwierdzić, że prócz zwyczajowego lęku, które budzą te wspaniałe zwierzęta, musimy zwrócić uwagę na kontekst kulturowy królestwa nocy, z którym wiąże się wprost figura nietoperza. Odpowiada to nocnej włóczędze watowsko-*piecykowego* podmiotu. Jeśli chodzi o mopsa-psa, cóż, leksykony symboli raczej milczą, natomiast zdaje się, że nie będzie zbytnią przesadą zwrócenie uwagi na pewne brzmieniowe podobieństwo między „piecykiem” i „pieskiem”. Zatem *coincidentia oppositorum*, aleatoryczny półprodukt albo gra brzmień. Trudno rozsądzić jednoznacznie. Jeszcze inną ścieżkę proponuje Tomas Venclova:

Dziwaczny przymiotnik »mopsożelazny« sprawia wrażenie jednego jeszcze dadaistycznego pokazania języka. Niemniej na jego spotkanie czytelnik zostaje przygotowany. Słowo »mops« kilka razy pojawia się wcześniej w tekście. Zauważmy, że bohater *Obłoku w spodniach* Majakowskiego, w przyływie manii wielkości, obiecuje spacerować z Napoleonem na smyczy, jak

z mopsem. Z kolei w groteskowym i parodystycznym utworze *Tańce śmierci* pióra Felicjana Faleńskiego (koniec wieku dziełnastego), być może znanym Watowi, występuje mądry profesor Mopsus. Wreszcie niepodobna wykluczyć, że Watowi szło o dowcip obcojęzyczny, zrozumiały tylko dla czytelnika angielskiego: *pig iron*, więc »płynne po wytopie żelazo w formie« (= *pig*, które to słowo oznacza także »świnie«; po polsku używa się w tym wypadku nazwy »gąska«) i *pug iron* (*pug* = »mops«) (Venclova, 2000, s. 439–440, przyp. nr 83)⁸.

Warto odnotować także replikę na uwagi Venclovy autorstwa Marii Cyranowicz, która w „piecyku” dostrzega od-rasowany twór: „A tymczasem przecież *Piecyk* nie jest nawet rasowy! Gdzie mu tam do mopsa czy czystego żelaza! To zwyczajny, chociaż i niezwykły, mieszaniec. Mopso-żelazny (nie bądźmy przemądrzali i odłóżmy na bok dowcip angielskojęzyczny) to po-tworek rodem z krainy groteski: eksponujący zarówno swoją hybrydyczność, jak i hibris po prostu” (Cyranowicz, 2002, s. 24). Ta krótka polemika, wraz z tym, co wcześniej ustaliliśmy, pokazuje, że obraz-znak-figura „piecyka” z „mopsożelaza” nie jest statyczną instalacją. Ulokowany po jej dwóch stronach podmiot dynamizuje całość – *Piecykowy* podmiot staje się „piecykowym” podmiotem, a podmiotowy „piecyk” figurą rozpalonych sensów dzieła – inaczej mówiąc: „piecyk” to *signum facere* stającej się podmiotowości.

Właściwie grupa ta („JA” – „piecyk” – „JA”), orbitując w przestrzeni tekstowej, wychyla się w stronę czytającej-

⁸ Autor *Rozmowy w zimie* wspiera się uwagami poczynionymi przez Włodzimierza Boleckiego. Zob. Bolecki, 1991, s. 102–158.

go niczym ruchomy relief. Bliski tego spostrzeżenia pozostaje głos Tomasza Bocheńskiego, który w tytułowym „mopsożelaznym piecyku” chce widzieć coś między *objet trouvé* a kubistyczną martwą naturą, coś między cytatem z faktycznego świata a przedmiotem poddanym wielokrotnemu oglądowi jednocześnie. Takie ujęcie przestrzenne „wyrzeźbionej”, „wyrzeżanej” tekstowej grupy nie pozostaje bez konsekwencji. Mamy wtedy możliwość, jak przekonuje Bocheński, stwierdzenia pojedynczości „JA”, które jest raczej niespójnym, zdynamizowanym, krążącym wokół „piecyka” podmiotem, uchwyconym panoramicznie w językową syntagmę, markującą symetryczny układ. Dwie emanacje podmiotu mają zatem źródło w „JA”, projektującym się wraz z kolejnymi oglądami i obrotami, co rusz dokładając odprysk, uchwycony kontur czy powidok do powstającego obrazu. „JA” zjawia się to tu, to tam, przedstawiając wieloperspektywiczny modus tekstowego bycia (Bocheński, 1999, s. 7–22). Jak pisze Bocheński:

Dla ruchu JA nie stosuję jednak ani wyrażenia „rozdwojenie jaźni”, ani tym bardziej określenia „sobowtór”, ponieważ te terminy po pierwsze określają zużyte (w początkach XX w.) konstrukcje artystyczne, a po drugie spełniły już swoją niechlubną rolę – obezwładniania frazesem skandalu niezwykłości. Pisząc o *Piecyku*, trudno jednak między naiwnym, romantycznym wyobrażeniem szaleństwa a psychiatryczną kwalifikacją choroby odnaleźć semantyczną niewinność nazywania; trudno balansować między „rozdwojeniem jaźni dającym wgląd w istotę rzeczy” a „schizofrenicznym atakiem” (Bocheński, 1999, s. 10).

Przedstawiona linia genezy obrazów i powstająca wraz z nimi podmiotowość *Piecyka* zdradzają podobieństwa do działań i dzieł wielu twórców pierwszej połowy XX wieku – Bocheński wymienia Picassa, Braque’a, Grisa, Marcoussisa, Duchampa, Raya, Massona, Bellmera, ale także Cézanne’a, Klee, wcześniejszego nieco Ensora oraz Ernsta i jego sztandarowego *Słonia Celebes* (1921), któremu, zdaniem Bocheńskiego, bardzo blisko do tytułowego obiektu poematu Wata. Amorficzny, niesłownikowy i niejednoznaczny charakter *Piecyka* nadaje mu cały zespół cech dzieła o proveniencji awangardowej pierwszej połowy XX wieku – tu warto przywołać jeszcze jedno dzieło Maxa Ernsta, mianowicie pochodzący z 1920 roku obraz *Dada-Gauguin* (widzimy na nim odseparowane od siebie tajemniczymi przedmiotami trzy sylwetki ludzkie, które wydają się jedną osobą w trzech zjawieniach). Sugestie i ustalenia Bocheńskiego pozwalają widzieć *Piecyk* jako jedno z pierwszych dzieł dwudziestolecia międzywojennego wymierzonych w zasiedziałe formy, będących eksperymentem, ale także prawdziwym doświadczeniem (zob. Eysteinson, 2004, s. 168–169; zob. także Poggioli, 1968, s. 135). „Patrzę na *Piecyk* wydany sprzecznym dążeniom – pisze Bocheński – by określić ostatecznie jego kształty i – pragnieniu silniejszemu – by cieszyć się absolutną – jak w tekstach symbolistów francuskich – dziwnością niedookreślenia” (Bocheński, 1999, s. 9). *Piecykowe* dramaty, sprzeczności i rozterki zarażają czytelnika, a jak można mniemać dzieje się tak dlatego, że *Piecyk* – dzieło literackie i „piecyk” – obiekt przedstawiony istnieją wspólnie jako królestwo niewiadomych i stanowią aktualizujące się w lekturze wyzwanie poznawcze.

Pomimo skrupulatnych indagacji zarówno *Piecyk*, jak i „piecyk” pozostają nieodgadnione: pierwszy jako dzieło-ekstrawagancja, dzieło-doświadczenie, drugi jako jeden z najbardziej niezwykłych przedmiotów poetycko-literackiego gabinetu osobliwości w historii polskiej literatury. Należy podkreślić, że szkicowo przedstawiona tu koncepcja egzeggetyczno-interpretacyjna, ufundowana na korespondencji sztuk, wpływa także na rodzącą się w dziele Wata, a także wraz z nim, podmiotowość. Piecykowe „JA” już od samego początku, od tytułu, przybiera pozaumowne kształty, jest plastyczne i rekontekstualizujące się, jest domeną ciała czy wielu ciał, staje się zjawą samoświadomości, projekcją nieświadomości, transponuje z rzeczy w duszę i odwrotnie, uchodzi prostej klasyfikacji jako wielowymiarowa rozmaitość. Podmiotowość ta raz okazuje się niewymiernie odległa od ścisłości minerału, staje się płynną zawiesiną, koloidem, aby za moment ukazać się jako punkt, konkret, obiekt czy abiekt. Wszystko to prowadzi nas na *terra fatum* literackiego doświadczenia rozwijającego się proporcjonalnie do rozwoju tekstu, z którego jak z worka wyskakuje całe mnóstwo innych tekstów sugerowanych, suponowanych, ale także wprost cytowanych i przekształcanych. Dzieło Wata to transtekstualny kolaż systemów i struktur znaczących.

Te konstelacyjne, czy wręcz galaktyczne, odwołania rodziły się w stanie szczególnym, który sam Wat określił wiele lat później jako *Dämmerungszustand* (CNP, 2007, s. 21). Słowo to można przełożyć jako „przyćmienie”, jako „świadomość w stanie zmierzchu”. To stan, w którym zostaje zniesiona zasada rzeczywistości, konsekwencją tego jest

świadomość otwarta i dobywająca to, co zdeponowane w jej wewnętrznych, niejawnych pokładach. Wyłaniające się teksty znikają w cieniu kolejnych albo przenikają się wzajem. Stąd możemy przyznać *Piecykowi* status stenogramu doświadczenia wewnętrznego, wiwisekcji, spojrzenia do wnętrza. *Piecyk* jako struktura teksto-aktywna emanuje nieuporządkowanymi sekwencjami obrazów, często poszarpanych, postrzępionych, rozerwanych, i dzieje się to analogicznie do struktur syntaktycznych, w których również nakładają się na siebie całe passusy, zdania czy nawet pojedyncze słowa. Zdarza się, że czytający, postępując zgodnie z tekstową partyturą, wykonuje nie tyle przejście między tematami, ile wprost jest zmuszony wykonywać skoki między nimi. W czasie lektury stajemy się świadkami i uczestnikami transikonicznej podróży przez miejsca, obrazy i zjawiska niespodziewane i niewyobrażalne: „[...] tekst [*Piecyka* – P.P.] jest rozsypany, absurdalny bełkot miesza się w nim z ogromną falą obrazów, która przelewa się chaotycznie jak wewnętrzna taśma filmowa umęczonego umysłu” (Delaperrière, 2004, s. 136).

Wracając jeszcze do samego tytułu – który swą ostentacyjną, przekraczającą własne granice, pretensjonalnością może wywołać niechęć i irytację – już na jego poziomie zostajemy wprowadzeni w sytuację tekstowej nierozstrzygalności. O obecnym w nim „JA” – dodatkowo Bocheński stwierdza jego nieuchronną ruchomość – nawet jeśli przyjmujemy, że jest jedno, to musimy powiedzieć, że zajmuje dwa miejsca, po dwóch stronach „piecyka”. Argument przemawiający za ową nieuchronną ruchomością wyłania się również z ukrytej semantyki, którą odnajdujemy w ze-

strojonej zbitce „mego mopsożelaznego”. Aliteracja i współbrzmienie wyróżniają te dwa słowa, a zwracając uwagę na obecny w tytule poematu półtorazgłoskowy wewnętrzny rym: „-ego” / „-ego”, można stwierdzić, że „JA” odbija się w teksturze, wnika w teksturę, wkracza język i odwrotnie. Mamy tu więc do czynienia z czymś w rodzaju semantyczno-logicznej rekurencji podmiotu i języka. Tytuł poematu Wata to ekspozycja „JA” w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Redukując relację syntagmatyczną w tytułowym zdaniu, tak aby modelowo odpowiadała logicznej konsekwencji, otrzymujemy ciąg: „JA” : „piecyk” : „JA”. Wyraźnie dostrzegalne są trzy miejsca znaczące, trzy przestrzenie sensotwórcze – z tych trzech koncentracji – połączywszy je wyimaginowanymi liniami – mogłaby powstać, zupełnie eksperymentalnie, figura negująca konwencjonalną geometrię, przypominającą słynny trójkąt Penrose’a (figura ta została określona jako czysta niemożliwość należąca do katalogu *undecidable figures*)⁹. To oczywiście nie służy metodycznemu opisowi, nie jest to dla nas żaden punkt dojścia, w ten sposób – myśląc obrazem – chcieliśmy tylko nieco przybliżyć dziwaczny czy wręcz niemożliwy układ wyłaniający się z tytułu debiutanckiego dzieła Wata. W rzeczywistości, chcąc oświetlić owo „JA”, zidentyfikować i uchwycić je w konkretnym miejscu, widzimy zaraz, że zjawia się ono po stronie akurat przeciwnej.

Piecyk Wata niemalże wyczerpuje znaczenie debiutu – znaczy moment wejścia Wata na scenę literacką, a zarazem

⁹ Pojęcia figury niemożliwej użył również Przemysław Rojek przy okazji przedstawienia aspektu religijności Wata (zob. Rojek, 2009, s. 49). W kwestii trójkąta Penrose’a zob. Penrose, 1997, s. 139–140.

to tekst przekroczenia granicy, *rite de passage*: „Miałem lat osiemnaście, wdałem się już w przygodę polskiego futuryzmu – wspomina Wat – przedtem nigdy wierszy nie pisałem nie ośmieliłem się, nic zatem nie umiałem, ale tę całkowitą nieumiejętność uważałem za wielką szansę, skoro miałem rozpocząć zuchwale odnowę poezji polskiej, w dodatku odnowę polegającą na burzeniu wszystkich dotychczasowych poetyk, na kwestionowaniu samego języka poezji i jej składni logicznej, na redukcji jej do »świętego bełkotu«” (CNP, 2007, s. 21). Fundację dzieła Wata należałoby widzieć w przyswojeniu czy wchłonięciu monumentalnego katalogu kultury – istne zmieszanie dialektów, ogrom odniesień, tekstów, intertekstów, pretekstów, kontekstów, hipotez, heterologii – wyliczać można by długo. Wydaje się, że struktura czy *quasi*-struktura *Piecyka* jest niczym nieosłonięta, spoglądamy na złożoność otwartego organizmu. Przychodzi na myśl także mapa, która na ograniczonej przestrzeni arkusza zbiera rzuty całego mnóstwa nieprzystających do siebie przestrzeni. Skomponowana z faktycznych i fikcyjnych kulturowych konkretów, które układają się w złożone konstelacje, *Piecykowa* mapa zagrożona jest posądzeniem o nieużyteczność i niepraktyczność. Nie powstała jednak dla samej idei mapy-palimpsestu, skrywa bowiem w sobie ważny i nieodzowny element doświadczenia jej twórcy. Miejscami fantastyczna, we fragmentach tajna, niejasna, nieczytelna, niekiedy zaś prawie namacalna topografia *Piecyka* zawiera ścieżki, dukty i pasma splątanych, fosforyzujących nitek, dostrzegamy mnóstwo nakładających się na siebie śladów, wyraźnych, zdeptanych, ale także fałszywych i urywających się.

Pisze Włodzimierz Bolecki „*Piecyk* nie jest utworem, który mógłby powstać na ulicy. Miejscem jego narodzin jest oczywiście Biblioteka” (Bolecki, 1991, s. 74–75) – można nawet dodać, że to wielka „Biblioteka”. Nie obejdziesz się tu jednak bez pewnej korekty albo może lepiej rzec – uzupełnienia. Na wzór pomysłowej formuły „bio/bibliografii”, którą posłużył się Przemysław Rojek, zamiast o „Bibliotece” powinniśmy raczej mówić o bio/bibliotece. Uogólniając, możemy stwierdzić, że dzieło Wata wspiera się na dwóch kolumnach: jedna to doświadczenie życia, mortalne spotkanie, druga to doświadczenie tekstu, permanentna lektura. Stąd włóczęga piecykowego „JA” jest właściwie eksploracją archiwum bez protokołu, podmiot przemierza gabinetu i przestrzenie archiwum zbezczeszczonego, niemethodycznego, zmaconego i otwartego na wskroś, ale równolegle do tego rozwija się doświadczenie nowoczesnego miasta, ulicznej włóczęgi, życia cielesnego. *Piecyk*, tak jak zapisane w nim doświadczenie, jest heterogeniczny, wysycony otwartymi i hermetycznymi sensami, pełen cielesnego i pełen tekstowych intryg; idea i zamiar nie licują z tym, co faktyczne, realizacja uchodzi koncepcji; język i słowo tracą swoją moc zaklania wielkich spraw, są opróżnione (por. Sheppard, 2004, s. 71–140), jednocześnie stając się tekstem, okazują się bardziej realne niż trotuary, ulice czy kawiarnie, które odwiedza „JA” – heterogeniczna zasada rodzi heterologiczne zjawisko: z bio/biblioteki wyłania się „bio/bibliografia”, pisana forma życia. Przemawia za tym także fakt, że przygoda *JA z jednej strony* i *JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* rozpoczyna się wtedy, kiedy Wat w porywie, intelektualnie rozgorączkowany, rozpalony

w afekcie egzystencji, decyduje się zerwać z „Biblioteką”: „Osiemnastoletni śmieszny Faust warszawski, zbuntowałem się przeciwko książkom, przeciw parunastu latom życia w książkach, chciałem »żyć«” (CNP, 2007, s. 21). W wersji notatnikowej rodzaj suplementu do owego wyznania:

Byłem więc pełen głosów, wizji, właściwych wiekowi,
[temperamentu, sensu i wiary.
Ale wtedy właśnie, w roku 1918] śmieszny śmieszny
[tragikomiczny młodociany Faust,
powiedziałem sobie zbuntowałem się: *Grau ist alle* [Theorie].
[Pisanie było zaklęciem
medytacyjnym, żeby wyzwolić siebie od tego wszystkiego,
[co napisano z górą 4000
lat! Psychoterapią. ~~Wtedy~~ Pisząc (N, 2015, s. 852).

Pisanie *Piecyka* miało dla Wata znaczenie i wartość egzorcyzmu – pisaniem pragnął Wat wyzwolić się z tego wszystkiego, co napisano, wypędzić z siebie duchy literatury, chciał pozbyć się tekstowych widm. Potwierdza to niezwykle skalę i ambiwalencję obecnego w *Piecyku* efektu „Biblioteki” – od afirmacji, przez konfiguracje i dekonstrukcje, aż po negacje i odrzucenia. Obok gorączkowego czytania, pasji lektury rodzi się pasja samego życia, jego frenetyczne łaknienie i kompulsywna realizacja znajdują odwzorowanie we frenetycznej tkance tekstu. Debiut Wata to także projekt psychoterapeutyczny, wyprawa po rewelację prawdy siebie, próba odsłonięcia prywatnej chimery (w *Piecyku* Wat zapisał: „Jadę »Wyzwolić swoje wiedźmy«” (PZ, 1992, s. 118)). Z tego powodu winniśmy w dziele Wata prócz ruchomej

szopki widzieć także pas transmisyjny (i retransmisyjny) doświadczenia wewnętrznego. Wat sądził, iż tylko wtedy, kiedy zerwie z „Biblioteką”, jego przedsięwzięcie mające na celu życie autentyczne, przekroczy wymiar założenia i przejdzie do porządku faktyczności. Jak słusznie zauważa Małgorzata Baranowska:

Trzeba pamiętać o tym, że ani punkt wyjściowy „barbarzyństwa” awangard występujących przeciw tradycji, ani poprzednie bunt artystów przeciw racjonalizmowi lub klasycyzmowi nie miały wcale tej manifestowanej czystości uczucia, czystości prymitywizmu, czystości snu, lecz stanowiły jakby efekt końcowy, aczkolwiek często w stosunku do życia autorów bardzo wczesny, dużej ilości lektur i studiów. „Antyczytanie” nie brało się z „nieczytania”, miało symbolizować zgłoszenie akcesu do „prawdziwego życia” i „prawdziwej nowości” (Baranowska, 1984, s. 199–200).

Rozbicie naczynia formy, niczym cudowne lekarstwo na zniewolenie, miało otworzyć drogę do „zawsze zielonego drzewa życia”. I w tym wypadku kurs *Piecyka* jest niemal tożsamy z kursem awangard europejskich. Mimo to, wydaje się, że „antyczytanie” oraz zwrot ku życiu Wat opracował w sposób indywidualny, a i indywidualne były też tego skutki. Ruch wyzwolenia siebie z „siebie”, zerwanie z krępującą zasadą zapośredniczenia, odejście od języka konwencji, który izoluje od faktycznego życia – kwestie te są znane (od Kanta po awangardy). Pewną rewelacją staje się dopiero odkrycie wraz z Watem intrygi wszelkiej formy – emancypacja, o której mowa, choćby tylko pomyślana,

może zaistnieć wyłącznie w bliskości formy oraz z udziałem „Biblioteki”. *Piecyk* można więc uznać za próbę przeprowadzenia intelektualno-witalnej dekompresji w obrębie życia sprokurowanego i sformułowanego. Na tym jednak nie koniec – z tego młodzieńczego dzieła Wata wyłania się wiedza zupełnie niemłodzieńcza: od kultury nie da się uciec – nie istnieje sposób umknięcia przed formą, forma zawsze prędzej czy później kolonizuje myśl, zdarzenie i doświadczenie. Być może dlatego Wat *Piecykową* przygodę prowadzi do końca swego życia – to znamię i symptom przedsięwzięcia o celu wspomniałym, lecz niedosiężnym, to pragnienie „*Xięgi*”, *Alefa*, spełnionej pasji chiazmu życie-tekst/tekst-życie (zob. Borges, 1978, s. 279–295; Olejniczak, 1999, s. 156–212; Rojek, 2009, s. 6, 418–419). Z tego zmagania wyłania się dziwny twór, dziecko bio/biblioteki. Przy czym „Biblioteka” pozostaje wciąż rosnącym gmachem, rozrastającym się archiwum, monumentalnym i oszałamiającym, a życie nadal wzrasta w cieniu jej form, autentyczne poza jej zasięgiem, lecz po ludzku możliwe tylko wśród jej fabuł.

Tytuł debiutu Wata, jak staraliśmy się to pokazać, wprowadza pewne zamieszanie na poziomie samej lektury skupionej na zawartych w niej znaczeniach planu treści i wyrażania oraz splotu literalno-figuratywnego. Natomiast pierwsze komplikacje intertekstualne napotykamy w poprzedzających właściwy tekst dwóch mottach. Pierwszym z nich jest łaciński dwuwiersz Serlona z Wilton, średniowiecznego brytyjskiego poety i zakonnika (Echard i in., 2017, s. 1667–1668). Jednakże dystych ten, za sprawą umieszczonego pod nim podpisu, wiedzie nas do *Złotej legendy* Jacopa de Voragine’a – słynny średniowieczny hagio-

graf dwuwiersz Serlona z Wilton włożył w usta Magistra Silo, bohatera pierwszej części *Legendy na Dzień Zaduszny*. Dodatkowo Wat wspomina, że natrafił na łaciński dwuwiersz w trakcie lektury dzieł Edgara Allana Poego – niestety nie udało się dotychczas ustalić, w którym z dzieł Poego znajduje się ów dwuwiersz (redaktorzy *Antologii polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki* sugerują, że Wat popełnił pomyłkę¹⁰). Drugie motto to końcowy fragment dedykacji umieszczonej na początku *Sztucznych rajów* Charles'a Baudelaire'a. Mowa w nim o modernistycznym standardzie – o włóczędze, o przyrosłej do egzystencji samotności i wielkiej tęsknocie. Podobnie jak w pierwszym wypadku, tak i tu ważna jest errata – Baudelaire w istocie parafrazuje Thomasa De Quinceya, który również dokonał parafrazy (Baranowska, 1984, s. 200–201). Obydwa te poprzedzające *Piecyk* krótkie wyjątki komentowano przynajmniej kilkukrotnie, z pewną przewagą zainteresowania mottem drugim. Warto podkreślić, że cechuje je pewne podobieństwo – mianowicie, za ich obecnością, za ich zjawieniem kryje się interesująca tekstowa przygoda.

By ująć ważny – naszym zdaniem – kontekst pierwszego motto, przytaczamy kluczowy fragment wspomnianej *Legendy na Dzień Zaduszny*:

Magister Silo prosił usilnie jednego ze swych kolegów – nauczycieli, który leżał chory, aby po śmierci wrócił do niego i opowiedział, jak mu się tam będzie powodzić. Ten zaś po kilku dniach ukazał mu się w płaszczu z pergaminu, który cały zapisany był sofizmatami, a – od wewnątrz podszyty ognistym

¹⁰ Zob. *Antologia polskiego futuryzmu...*, 1978, s. 225, przyp. 1.

plómieniem. Zapytany przez magistra, kim jest, odpowiedział: Jestem tym, który obiecał wrócić do ciebie! Gdy zaś następnie magister zapytał go, jak mu się wiedzie, odrzekł: Płaszcz ten bardzo mi cięży i gniecie mnie, jak gdybym wieżę dźwigał na sobie. Muszę go nosić za to, że zbyt wiele chwały szukałem w sofizmatach. A znowu ten płomień ognisty, którym płaszcz jest podszyty, to są te miękkie i wyszukane futra, które nosiłem. Płomień ten parzy mnie i sprawia mi cierpienia. [...] Gdy zaś magister wyciągnął rękę, spadła na nią jedna kropla potu pokutnika, która przeszła jego rękę prędzej niż strzała, tak że uczuł okropny ból. Zmarły zaś rzekł: Tak cierpi całe moje ciało. Wówczas magister przerażony tak srogą karą postanowił opuścić świat i wstąpić do klasztoru. Dlatego też następnego dnia, gdy zgromadzili się jego uczniowie, ułożył im taki wiersz:

Odchodzę od żab rechotania i kruków próżnego krakania.

Mnie taka logika się roi, co śmierci się wniosków nie boi.

Po czym porzucił świat i schronił się do klasztoru... (Voragine, 1983, s. 485).

W przywołanym fragmencie interesujący nas dystych został wyróżniony kursywą. W swym dziele Wat przytoczył ów dwuwiersz w języku łacińskim: „Liquo choas ranis, cra corvis, vanaque vanis / ad logicam pergo quae mortis non timet ergo” (PZ, 1992, s. 113)¹¹. *Piecykowi*, jak można przypuszczać, na pierwszy rzut oka bliżej do „rechotania” i „krakania” aniżeli do ciszy klasztornej celi, ale pamiętajmy, że *Piecyk* to znak sprzeciwu wobec „życia” sfałszowanego – i tak jak w logice niewypierającej się wniosków ostatecz-

¹¹ Wersja oryginalna: „Liquo choax ranis, cra corvis, vanaque vanis / Ad logicam pergo, quae mortis non timet ergo” (Voragine, 1851, s. 732).

nych, tak w *Piecyku* można dostrzec próbę przekroczenia „próżnych próżności” i odsłonięcia faktycznego życia, które przecież niesie w sobie nieusuwalne znamię śmierci. Poza tą, nieco manicheistyczną, treścią szalenie interesujące staje się pole kontekstowe, w którym porusza się nie tylko nasz dwuwiersz, ale właściwie cały fragment *Legendy na Dzień Zaduszny*. Dziwny płaszcz, w którym z zaświatów przybywa przyjaciel mistrza Silo, właściwie z zewnątrz jest utkany z tekstów, natomiast od wewnątrz „podszyty” ogniem. Zachodzi tu pewne podobieństwo – ogień wewnątrz płaszcza i „piecyk”, który wewnątrz skrywa ogień. Z tego zestawu powstaje figura, której wymowa może być mniej więcej taka: tekst dostrzegalny jako powierzchnia, próżna, intelektualna szamotanina z widmem, skrywa swą drugą naturę – jego podszewka czy rewers okazuje się płonąć, co więcej, płomień ten jest źródłem cierpienia. Oczywiście płaszcz z legendy to eschatologiczny piec męki, a jego zbliżenia do „piecyka” w *Piecyku* dokonujemy na prawach figury ratywnego przekształcenia – dzięki temu możemy powiedzieć, że przez zbliżenie do „piecyka” figura tekstu-ognia określa całe dzieło Wata. Silo ostatecznie wycofuje się ze świata. Ten stan izolacji nie przypomina w niczym sytuacji podmiotu *Piecyka*, właściwie jest jego odwrotnością – „JA” z dzieła Wata podlega skrajnemu uzależnieniu, dzieli los z tekstem. Jak wiadomo, w bajce magicznej sytuacja skrajnego uzależnienia najczęściej staje się asumptem do przemiany bohatera.

Spojenie tekstu Wata z *Legendą na Dzień Zaduszny* swą zasadność broni na kilku polach: po pierwsze, jawne i niemal linearne wiązania tekstowe; w następnej kolejności,

podobieństwo obrazu czy toposu; wreszcie ujawniają się swego rodzaju intertekstualne splątania, przy czym ich początek znajduje się niejako na końcu, a wyprawa do źródła przypomina niewolny od potknięć ruch wstecz (błąd Wata w cytowaniu, kontrowersyjna obecność Poego). Ten wsteczny ruch odpowiada *Piecykowemu* spojrzeniu *ad intra* – chcąc nie chcąc, w lekturze zwracamy się do przeszłości literackiej. W tym wypadku podróż zaczyna się – być może pomyłkowo – od Poego, wiedzie wstecz przez *Złotą legendę*, by wreszcie dotrzeć do Serlona z Wilton.

Jeśli chodzi o motto drugie, jak już wspomniano, wzbudzało ono dotychczas nieco większe zainteresowanie – pisali o nim, między innymi, Małgorzata Baranowska, Tomas Venclova, Tomasz Bocheński, a także Radosław Okulicz-Kozaryn, który w artykule zatytułowanym *Futurystyczny koniec symbolizmu? Baudelaire przy Watowskim Piecyku* (Okulicz-Kozaryn, 2011, s. 63–74) przedstawił wnioski, że dzieło Wata w istocie bliżej do Baudelaire’a, modernizmu i do Młodej Polski niż do samego futuryzmu. Nie powinno to zresztą dziwić, programy futurystyczne bowiem – mamy tu na myśli przede wszystkim manifesty Wata i Sterna – odpowiadały tylko częściowo temu, co wyłania się z *Piecyka*. Spójrzmy zatem na rzeczony motto, które Wat podał w języku oryginalnym: „Tu verras dans tableau un promeneurs fombre et soitaire plongé dans le flot mouvaut de multitudes et envoyant son couer et se pensée à une Éulectre lointaine qui essayait naguère son front baigné de sueur et rafraîchissait ses levres parcheminées par la fièvre” (PZ, 1992, s. 113). W tłumaczeniu Bohdana Wydźgi: „Ujrzysz w tym obrazie wędrowca ponurego i samotnego, unoszo-

nego przez ruchomą falę tłumów — zwracającego jednak serce i myśl ku dalekiej Elektrze, która niegdyś ocierała jego czoło zlane potem i zwilżała jego spieczoną gorączką wargi” (Baudelaire, 1926, s. 44–45; 1992, s. 21–22). Oprócz tego, że cytat podany przez Wata zawiera błędy (być może celowe, co zgadzałyby się z duchem „urodzonego futurysty”¹²), brakuje w nim ostatniego zdania – po średniku tekst ma następującą kontynuację: „[...] et tu devineras la gratitude d’un autre Oreste dont tu as souvent surveillé les cauchemars, et de qui tu dissipais, d’une main légère et maternelle, le sommeil épouvantable”¹³ [w przekładzie Wydźgi: „Zrozumiesz tedy wdzięczność nowego Oresta, nad koszmarami którego nieraz czuwałaś– od którego odpędzałaś dłonią lekką i macierzyńską sny potworne” (Baudelaire, 1926, s. 45)]. Przytoczone zdanie, które zostało przez Wata pominięte, czy też właściwie nie przepisane, pozostaje uprzednio zaznaczone przez wspomnienie Elektry – wybawicielki. Nie bez znaczenia jest także to, że De Quincey, będący autorem tekstu, z którego skorzystał Baudelaire, Elektry nazywał swoją

¹² „Urodzonym futurystą” nazwał Wata Włodzimierz Majakowski – „[...] podczas swoich dwukrotnych wizyt w Warszawie ciągle u Aleksandra i Oli Watów przesiadywał, zapisał – jak to można dzisiaj przeczytać w ogłoszonym jego notatniku – *Wat – urodziny futurist*” (Miłosz, 2012, s. 10).

¹³ Fragment w całości: „Tu verras dans ce tableau un promeneur sombre et solitaire, plongé dans le flot mouvant des multitudes, et envoyant son coeur et sa pensée à une Electre lointaine qui essuyait naguère son front baigné de sueur et rafraîchissait ses lèvres parcheminées par la fièvre; et tu devineras la gratitude d’un autre Oreste dont tu as souvent surveillé les cauchemars, et de qui tu dissipais, d’une main légère et maternelle, le sommeil épouvantable”. W przekładzie (Baudelaire, 1900, s. 6; zob. *Wat*, 2008c, s. 3–4).

żonę Margarete – wiele wskazuje na to, że oprócz tekstowej podróży, opisanej przez Baranowską¹⁴, do głosu dochodzi tu swoiste zmącenie struktur faktycznego i fikcyjnego. *Piecyk* również pełen jest symptomów tego rodzaju dialektyki – heterogeniczny tekst przedstawia heterologiczną fabułę. Pozostaje jeszcze do wypowiedzenia pewna oczywistość – parafrazowane przez Baudelaire'a słowa De Quinceya są, rzecz jasna, parafrazą fragmentów *Orestesa Eurypidesa*¹⁵.

¹⁴ Baranowska pisze: „[...] Quincey odwołuje się do *Elektry Eurypidesa*. [...] Ciąg więc niezwykle długi. Jednocześnie te wszystkie kolejne sytuacje dotyczą stanu gorączki, snu. Quincey, autor *Wyznań angielskiego opiumisty*, uważał *Orestesa* za uczestnika najpiękniejszej tragedii rodzinnej. Porównywał siebie do tułacza *Orestesa*, a swą żonę Margarete do *Elektry*, która miałaby według jego parafrazy z *Eurypidesa* pocieszać go w jego gorączce” (Baranowska, 1984, s. 202).

¹⁵ W *Wyznaniach De Quinceya* czytamy: „I, therefore, who participated, as it were, in the troubles of Orestes (excepting only in his agitated conscience), participated no less in all his supports: my Eumenides, like his, were at my bed-feet, and stared in upon me through the curtains: but, watching by my pillow, or defrauding herself of sleep to bear me company through the heavy watches of the night, sat my Electra: for thou, beloved M., dear companion of my later years, thou wast my Electra! and neither in nobility of mind nor in long-suffering affection, wouldst permit that a Grecian sister should excel an English wife. For thou thoughtest not much to stoop to humble offices of kindness, and to servile ministrations of tenderest affection; to wipe away for years the unwholesome dew upon the forehead, or to refresh the lips when parched and baked with fever; nor even when thy own peaceful slumbers had by long sympathy become infected with the spectacle of my dread contest with phantoms and shadowy enemies that oftentimes bade me »sleep no more«! – not even then, didst thou utter a complaint or any murmur, nor withdraw thy angelic smiles, nor shrink from thy service of love, more than Electra did of old. For she, too, though she was a Grecian woman, and the daughter of the king of men, yet wept sometimes, and hid her face in her robe” (De Quincey, 1994, s. 138). Dla ilustracji wyjątek ze sztuki *Eurypidesa* (dialog przebudzonego *Orestesa z Elektrą*):

Przyglądając się poetyckiemu dorobkowi Wata, możemy dostrzec niejedno przywołanie historii tego mitycznego bohatera, przy czym nie o ducha nowoczesnej alegorii tu chodzi, nie jest to także rzecz tęsknoty do wielkich opowieści czy sentymentalnej przyjemności przebywania wśród ich ruin. Dla przykładu przywołajmy poemat Wata z 1957 roku, noszący tytuł *Wieczór – noc – ranek* (PZ, 1992, s. 252–259)¹⁶. W poemacie tym postacią główną jest właśnie Orestes przemierzający uliczki i zakamarki sycylijskiej Taorminy (w której Wat przebywał w trakcie pisania poematu), by ukryć się przed ścigającymi go Eryniami. Subiektywnie przekształcona mityczna fabuła wraz ze swym bohaterem nie tylko została przemieszczona w inną to-

[...]

ORESTES (*do siebie*)

O jakie ty nam słodkie wyświadczasz przysługi,
Ty śnie, lekarzu chorób! Jakżeś ty mnie oto
Ogarnął w mej potrzebie, ty luba pieszczoto,
Ty nieszczęść zapomnienie! Jakiem dla nędzarzy
Ty mądrym jesteś bóstwem i dobrem w ich wrażeń
Niedoli!... Lecz gdzie jestem? Jak się tu dostałem?
Nie pomnę nic od chwili, gdym był tknięty szałem.

[...]

ORESTES.

Podźwignij, ach! podźwignij! Pianą jestem zlany –
Obetrzyj-że mi lice z tej stężalej piany.

ELEKTRA.

Obtarłam, słodka służba. Chętnie moje ręce
Siostrzane pielęgnują brata w jego męce.

[...]

ELEKTRA.

O biedne, pełne brudu, zwichrzone kędziory,
Tak dawno nie umyte na tej głowie chorej!

(Eurypides, 1918, s. 293–294)

¹⁶ Zob. wiersz *Odjazd Anteusza* (PZ, 1992, s. 328–331).

pografię i w nowy czas, właściwie dawna fikcja zestraja się z teraźniejszym doświadczeniem autora *Piecyka*, prywatnym oraz jednostkowym doświadczeniem. Szczególną fascynację postacią i historią Orestesa, która zmierza do swego rodzaju gry utożsamienia i identyfikacji, trafnie oddaje tytułowa formuła cytowanego przez nas artykułu Bocheńskiego: „Orestes-Wat”. Należy podkreślić, że zarówno Wat, jak i De Quincey, nie tylko inkrustują swój los losami mitycznego bohatera, więcej, w swoisty sposób wszywają w fabuły własnego życia plot mitu, czynią go sprawą swej prywatnej historii i egzystencji. Wydaje się, że szczególnie dramatyczny charakter przybiera to utożsamienie w dziele Wata – postać Orestesa jest dlań figurą niewymazywalnej winy, tragicznego wyboru i zmagania się z jego konsekwencjami, tymi wyimaginowanymi i tymi rzeczywistymi. Wat przejmuje historię Orestesa, czyniąc z niej prywatny stygmat, wyznanie i ekspiację.

Przywołanie Baudelaire’a zakłada w *Piecyku* modernistyczny depozyt, ale i w debiutanckim dziele, i w późniejszej twórczości Wat „z jednej strony parodiuje hieratyczny styl modernizmu, a z drugiej, układa z jego rozbitych fragmentów nowe zaklęcia” (Okulicz-Kozaryn, 2011, s. 68). Zabiegi te – intencjonalne czy też przypadkowe – mieszczą się w spektrum doświadczenia literackiego, ale zmierzają w kierunku dramatycznego *exposé* egzystencji na tle intertekstualnej precesji. Niejednokrotnie zostajemy świadkami, jak negacja jakiegoś języka – moderny czy futuryzmu – obraca się w afirmację i na odwrót, bo przecież Wat w *Piecyku*:

Nie przeprowadza tych zabiegów jedynie w „blasku piekieł”, gdyż jak mówi zdanie poprzedzające epigraf ze *Sztucznych rajów*: „równie dobrze jak z niebezpiecznego narkotyku, istota ludzka ma prawo czerpać nowe subtelne przyjemności nawet z cierpienia, katastrofy, czy złego losu”. Poczynania Wata więc to nie tylko „ponure wędrówki” i „posępne kroki”, ale też pełne energii twórczej próby wywołania stanu szczęścia, baudelairowskie z ducha ewokacje raju i dążenie do – zapewniającej immunitet wobec śmierci – świętości (Okulicz-Kozaryn, 2011, s. 68).

Intertekstualność – już na poziomie epigrafów – doprowadzona zostaje do niemalże krytycznej wartości. Co ciekawe, zabiegi te wcale nie zbijają „gorączki” obecności, przeciwnie podnoszą ją, intensyfikują „obroty utożsamień” (MW II, 2012, s. 360). Powstaje w ten sposób kierat tożsamości i opowieści, doświadczenia i języka, transsemiotyczne i transtekstualne przekształcenia, serie transgresji tego, co należy do literatury, i tego, co należy do życia, wreszcie zmieszanie i symbioza tego ostatniego z tekstem. Pisana przez Wata, w samym środku jego egzystencji, nigdy nieukończona „Xięga” przedstawia się jako steganograficzny obraz życia, złożony z oszałamiających detali, powstający w przemożnym cieniu wielkiej „Biblioteki”.

Poza tymi jawnymi dwoma mottami *Piecyka* wydaje się, że możemy mówić, o jeszcze jednym, ukrytym w tytule dzieła Wata. Mamy tu na myśli jedną z baśni ze zbioru braci Jacoba i Wilhelma Grimmów, mianowicie *Żelazny piec*. Poza zbieżnością tytułów, podobieństwo i istotna tekstowa relacja gruntują się na poziomie treści baśni i odpowiednich fragmentów *Piecyka*.

Część II Pisanie: intryga otchłani

W dawnych czasach kiedy pragnienia jeszcze się spełniały, stara czarownica rzuciła urok na królewskiego syna, tak że musiał siedzieć w wielkim żelaznym piecu w głębi lasu. Spędził tam wiele lat i nikt nie mógł go wyzwolić. Pewnego razu królowna poszła na spacer do lasu, ale zabłądziła i nie mogła trafić z powrotem do państwa swego ojca: przez dziewięć dni chodziła po lesie, aż stanęła przed żelaznym piecem. Nagle usłyszała dobywający się ze środka głos:

– Skąd przybywasz i dokąd zmierzasz?

Głos dobywający się z pieca obiecuje pomoc królownie w odnalezieniu drogi do domu, nim jednak to się stanie, królowna musi dać słowo, że po tym, jak szczęśliwie powróci do państwa swego ojca, ponownie wyruszy do lasu, odnajdzie żelazny piec i uwolni zaklętego w jego wnętrzu królewskiego syna. Królowna ostatecznie wraca do lasu, odnajduje ponownie piec i postępując zgodnie z radami dobywającego się zeń głosu, udaje się jej uczynić otwór w żelaznym płaszczu:

Królowna zajrzała do środka i zobaczyła tak pięknego młodzieńca, jarzącego się wprost od złota i drogich kamieni, że jego obraz zapadł jej głęboko w serce. Dłubała więc dalej, aż wydrążyła dziurę dość dużą, aby piękny chłopiec mógł się przez nią przecisnąć.

– Teraz ty jesteś moja, a ja jestem twój – rzekł do niej – wybawiłaś mnie i jesteś moją narzeczoną.

(Grimm, Grimm, 1989, s. 158–159)¹⁷

¹⁷ Por. Grimm, Grimm, 2010.

To, oczywiście, nie koniec, niemniej jednak nie będziemy przedstawiać całej historii – zainteresowanych zachęcamy do lektury baśni, której tytułowy „żelazny piec” pozwala mówić o bezpośrednim odniesieniu *Piecyka* do utworu spisane go przez Grimmów. Czy Wat węzeł ten uczynił umyślnie, czy też wyłonił się on z transowych głębin? Nie wiadomo. Druga wersja popycha nas do pewnej koniektury – oto obraz „żelaznego pieca”, który za sprawą zaklęcia staje się więzieniem dla królewskiego syna, zapada w dziecięcą świadomość Wata. Poruszona wyobraźnia kilkuletniego dziecka chłonie jednak to, co należy do porządku rzeczywistości, i to, co przychodzi z lektury. Wreszcie zdeponowany w cerebralnych odmętach obraz wypływa na powierzchnię – „żelazny piec” staje się „mopsożelaznym piecykiem”, a w końcu *Piecykiem*. Być może kilkuletni Wat w trakcie pierwszej – jeszcze naiwnej, ale jakże intensywnej lektury – utożsamiał się z królewskim synem – zresztą motyw i obraz królewskiego syna wraca u Wata, zyskując pewien charakterystyczny dlań rys: „Żeby pisać, ja muszę się czuć synem królewskim, co najmniej. Tym właśnie, nie wielkim pisarzem, nie geniuszem” (DBS, 2001, s. 162) i przez to doświadczył swoistej trwogi, która – skryta w jego wnętrzu niczym jedna z owych wiedźm – została przekuta na główną figurę debiutanckiego dzieła (CNP, 2007, s. 20). Wat wielokrotnie wspominał o swoich pierwszych lekturowych doświadczeniach jako o bardzo silnych przeżyciach – jak przekonuje, czytał baśnie Grimmów równolegle z Szekspirem już w piątym roku życia¹⁸. Przypuszczalnie

¹⁸ W *Kartkach na wietrze* Wat zapisał, że czytał baśnie Grimmów jednocześnie z Shakespeare’em (zob. DBS, 2001, s. 285), natomiast w tekście *Coś*

więcej tu autolegendy niż faktów, niemniej jednak żywi-
my nadzieję, że nie wzbudzi wielkich kontrowersji uznanie
baśni *Żelazny piec* za jeden z ważniejszych dla dzieła Wata
pretekstów. Zwróćmy jeszcze uwagę na pewien fragment
Piecyka: „A we wnętrzu kasy ogniotrwałej siedzę JA – mały
czarnoksiężnik, embrión, przepalony nie wiem już jaką mi-
łością, i ogląda – fosforyczne kolana”. I nieco dalej w tej
samej partii: „[...] zerwałem zony zórz owrzodziące rojące
się od świńskich rył biesów i kawiarnianych splunąć i uka-
załem się w właściwej swej naturze! bladego wyniosłego
księcia na tle lodowców, zon ciemno-aksamitnego płaszcza”
(PZ, 1992, s. 133). Obraz uwięzienia wewnątrz kasy ognio-
trwałej, a także ukazanie się we „właściwej swej naturze...
księcia” przypominają wprost historię królewicza z baśni
spisanej przez Grimmów.

Zapewne można znaleźć jeszcze niejedno tego rodzaju
skryte motto dla debiutu Wata – w zasadzie rodzi się py-
tanie: Czy stworzenie wyczerpującej listy autorów, dzieł
i koncepcji, które tworzą sieć pretekstów i intertekstów *Pie-
cyka*, jest przedsięwzięciem w ogóle możliwym? Dokonując
takiego zestawienia na podstawie arbitralnie wybranych
dwóch krytycznych opracowań debiutu Wata (z czterech
dotychczasowych), można wymienić spośród autorów:
Danteo Alighieri, Św. Antoniego, Apoloniusza z Tiany, Bar-
beya d'Aureville'ego, Charles'a Baudelaire'a, Josepha Bédiera,
Sandra Botticelliego, Pietera Bruegela (młodszeo), Piete-
ra Bruegela (starszeo), Edwarda Burne-Jonesa, Benvenuta
Celliniego, Miguela de Cervantesa, Michaela Draytona, Em-

nicoś o „Piecyku” wskazuje, że Shakespeare'a czytał w piątym roku życia
(CNP, 2007, s. 16).

pedoklesa, Eurypidesa, Gustave'a Flauberta, Teophile'a Gautiera, Christopha W. Glucka, Jakuba i Wilhelma Grimmów, Georga F. Haendla, Henry'ego R. Haggarda, Homera, Henryka Ibsena, Bena Johnsona, Sørensa Kierkegaarda, Rajmunda Lulla, Władimira Majakowskiego, Maurice'a Maeterlincka, Adama Mickiewicza, Jacques'a Offenbacha, Thomasa De Quinceya, Platona, Edgara A. Poe'ego, Antoine'a F. Prévosta, Zenona Przesmyckiego (Miriamy), François Rabelais'ego, Jeana Arthura Rimbauda, Dantego G. Rossettiego, Ludomira Różyckiego, Jana van Ruysbroeka, Safonę, Serlona z Wilton, Williama Shakespeare'a, Percy'ego Shelleya, Juliusza Słowackiego, Hermesa Trismegistosa, Leonarda da Vinci, Jacopa de Voragine'a, Richarda Wagnera, Wergiliusza, Marię J. Wielopolską, Juliusa Zygera. Z innych istotnych odniesień możemy wymienić żydowską kabałę, legendy i podania żydowskie, mistycyzm żydowski i chrześcijański, mitologie antycznej Grecji i antycznego Rzymu, norweskie baśnie, średniowieczne legendy i eposy, epizody i motywy Starego i Nowego Testamentu. Poza wymienionymi tu autorami, zbiorami legend, baśni i pism w dziele Wata mnóstwo jeszcze innych nawiązań. Teksty tu w istocie mnożą się, wyrastają z siebie, jak oplatające kłęczą i pędy (por. Zieliński, 2015, s. 895–903) – wszystko jest żywe wielością sensów, tętni znaczeniami. Wskazani autorzy i ich dzieła odnoszą do innych autorów i dzieł – ciąg wydaje się wprost nieskończony. Za przykład takiego sieciowego czy fraktalnego intertekstualnego wiązania niech posłuży relacja fragmentów *Piecyka* wobec wyjątku z monologu tytułowego bohatera dramatu symbolicznego *Axel*, autorstwa Auguste'a de Villiers de L'Isle-Adama:

A... będęż wówczas równy owym czuwającym po nocach czarodziejom, którym duchy podwładne, trzęsąc pod ziemią pochodniami, oświecają bezładne stosy klejnotów? Będęż przemieniał metale na złoto, jak Hermes? władał magnesami, jak Paracels? – wskrzeszał umarłych, jak Apoloniusz z Tyany? Zdołam-że i ja znaleźć pantakle przeciwko Okolicznościom wyrocznym i przeciwko Grozom Nocy? elektuarze, które ściągają lub niweczą miłość? Magisterium słońca, przez które rządzi się żywiołami? Elixir długiego życia? jak Ramondo Lullo, Proszek przetwarzający na złoto? jak Kosmopolita, — Kamień filozoficzny! Będęż równy magom z wielkiej legendy? (Hr. de Villiers de L'Isle-Adam, 1901, s. 82)

W *Piecyku* natrafiamy natomiast na takie fragmenty: „[...] *A noc? i gdy nie masz pantakle przeciw grozom nocy?* (PZ, 1992, s. 121); „[...] Rajmondo Lullo rzekł mi onego poranka: *Gazowe światło dręczy kosmicznym niepokojem*” (PZ, 1992, s. 123); w innym miejscu „[...] *Pociąga mnie kat o przepysznej linii biodr i karku i mistrz czarnoksiężnik nad hermetyczną księgą, srebrzysta arabeska i cudowne kwilące o rajskich ogrodach linje pisma Trismegista*” (PZ, 1992, s. 122); „[...] *Kapelusz a la hidalgo i kałakuckie perły jak Apoloniusz z Tjany wskrzeszą mnie jeszcze z martwych*” (PZ, 1992, s. 123), albo „[...] *Magisterjum słońca da mi moc i władztwo nad elementami*” (PZ, 1992, s. 127) czy „[...] *Riwiery haftowane elektuarzy...*” (PZ, 1992, s. 127). Relacja tekstów Villiersa i Wata jest oczywista – wydaje się nawet, że moglibyśmy mówić tu o swego rodzaju przepisaniu przez Wata fragmentów *Axela*, który zresztą także jest pełen intertekstualnych spojeń i wiązań, wystarczy pobeżnie spojrzeć na listę postaci obecnych w podanym fragmencie.

W *Piecyku* Wata ruch odniesień zdaje się tworzyć coś w rodzaju tekstowego cyklonu. Już na tym etapie musimy uznać niebywałą, wręcz niemożliwą rozpiętość spektrum intertekstualnego. Niejednokrotnie czytelnik ma wrażenie, że wpadł w tyleż arbitralny, co aleatoryczny ciąg, a jakby tego nie dość, w każdej chwili można po prostu i dosłownie wypaść z lektury. Sprostać tej hipertroficznnej semiozie nie jest łatwo – idiosynkratyczny albo prekognitywny tryb lektury grozi uwięzieniem w domysłach, hipotezach, koniekturach interpretacyjnych, czytanie zaś skupione na intertekstualnych śledztwach sprowadza *Piecyk* do wymiaru intrygującego archiwum ulokowanego w nieskończonym labiryncie intertekstualnych linków. *Piecyk* jawi się nam jako dzieło niemalże absolutnie idiosynkratyczne i rzeczywiście prekognitywne, jednocześnie wyzwalając nieposkromioną semiozę – odkrywa przed czytelnikiem potęgę żywiołu relacji.

Czytanie *Piecyka* to niezwykle zawody – posiłkując się sformułowaniem Derridy, możemy powiedzieć, że już przy „zewnątrznej ścianie jego pierwszej i całkiem widocznej czytelności” (Derrida, 2016a, s. 123) udziałem czytelnika jest specyficzne lekturowe *vertigo* – zawrót głowy. Można to właściwie uznać za immanentną cechę spotkań z poezją i twórczością Wata w ogóle – jak stwierdza Adam Dziadek:

Cechą znamioną dla tej poezji jest znaczące zróżnicowanie formalne i tematyczne, niemal „nonszalanckie” przeskok od rodzaju do rodzaju, od gatunku do gatunku, różnorodność stylów mowy, dyskursywność, co zdarza się nawet w obrębie jednego utworu. Teksty Wata są często tekstami *scriptibles* [...]. Są

one „wielogłosowe”, „zrobione” z wielu wymieszanych z sobą języków, zaskakujących skojarzeń i zderzeń odległych obrazów czy motywów (Dziadek, 1999, s. 96).

Nie zaskakuje zatem konstatacja, iż *Piecyk* nie jest dziełem łatwym do genologicznego określenia – jego tekst – akcentuje zmienność formalną, przybiera znamiona różnych gatunków, przekształca je, dokonuje nieustannej konfiguracji. Możemy więc przyjąć, że *Piecyk* w perspektywie genologicznej staje się realizacją koncepcji gatunku jako formy życia:

Jako forma życia gatunek wiąże tekst z doświadczeniem, nie jako normatywne „prawo”, ale jako struktura życia. [...] Ten model gatunku stawia opór totalizacji bez uciekania się do struktury, będąc nie tyle alienującym „prawem”, ile raczej twórczą „regułą”. Jak zauważa Agamben w kontekście życia benedyktyńskich zakonników, gatunek jest formalną przestrzenią potencjalności, która czyni teksty nie tyle „regularnymi”, ile „żywotnymi” (Nelson, Gayk, 2019, s. 185).

Dzieło Wata składa się z trzech partii: część pierwsza nosi znamieny tytuł: *PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT’A* (PZ, 1992, s. 115–125)¹⁹; druga – *POGROBOWIEC PRZYJACIÓŁ-*

¹⁹ Pierwsza część zawiera osiemnaście fragmentów – pierwszy nie posiada wyróżnionego początku, można go więc traktować jako część wprowadzającą, rodzaj prologu – jego incipit brzmi: „Szczęście szwenda się za nami”. Kolejne ustępy rozpoczynają incipity zapisane wersalikami: *LEGENDA NIEBIOS; JA; PONURE WĘDRÓWKI; NOCNE ROZRYWKI GENTLEMENA; PRZEDWCZESNE PORACHUNKI; IMIENINY MARJI; CHOROBA; POMYŁKA NIEBIOS; GNUŚNY DZIEŃ ALEKSANDRA WAT’A; ISEUT ZŁOTOWŁOSA; GNUŚNOŚĆ; ZADY; SAMOWTÓR Z SOBĄ; MĘŻKOŚĆ; ZMIERZCH; IZOLD BIAŁEGO DOMU* oraz *GINDRY*.

KI (PZ, 1992, s. 125–134)²⁰; trzecia – ANTYKWARIAT ANIELSKICH EKSTRAWAGANCJI (PZ, 1992, s. 134–139)²¹. Wszystkie trzy dzielą się na ustępy, z których niemal każda ma krótkie, wyróżnione majuskułą, delimitowane incipity. Można powiedzieć, że pełnią one funkcje śródtytułów poszczególnych ustępów. Wydaje się, że ani tytułów części, ani śródty-

²⁰ Druga część składa się z dwudziestu dwóch (ewentualnie dwudziestu czterech, o czym dalej) fragmentów. Kolejno: NIEMOC; SYMPOZION; KSIĄŻKA; ŚMIERĆ; DZIEN; LES PARADIS ARTIFICIELS; KSIĘŻNA; ROZPRZEŻENIE; NOCE FEERYCZNEJ ŻEGLUGI; POLOWANIE NA BULWARACH; BUNT; PIJAŃSTWO; PIETA; KONIEC ALEKSANDRA WAT'A; SZALEŃSTWO; BLASKI PIEKIEŁ; ODRODZENIE; MĄDROŚĆ; PRZEPYCHY; AUTOPORTRET; Z ZIELONEJ OBERŻY oraz ostatni dla tej części fragment KOSMOGONJA. Opcjonalnie można wyróżnić jeszcze dwa fragmenty – pierwszy rozpoczynający się od słów „JA z modlitwą poranną...” znajduje się pomiędzy fragmentem KONIEC ALEKSANDRA WAT'A a fragmentem SZALEŃSTWO. Drugi to zdanie złożone z dwóch pytań, prawie całe – prócz spójnika – zapisane wersalikami: „CZY OBEJRZAŁ SWOJE RĘCE i JAK MU SIĘ PODOBAŁY” – pojawia się ono po fragmencie ODRODZENIE, a przed fragmentem MĄDROŚĆ. Przyjmujemy, że fragment „JA z modlitwą poranną...” należy do całości KONIEC ALEKSANDRA WAT'A, a fragment „CZY OBEJRZAŁ SWOJE RĘCE i JAK MU SIĘ PODOBAŁY” trudno włączyć do poprzedzającego go, podobnie trudno go zintegrować z następnym. Niełatwo też jednoznacznie nadać mu status osobnego fragmentu.

²¹ Trzecia część składa się z jedenastu fragmentów: ZMARTWYCHWSTANIE; D'INFINITE; WARJAT; AB INTRA; PO POŁUDNIU; ROZPOREKMEĐRCA; ABSOLUT; ROMANTYCZNE WIECZORY; POWRÓT Z NIEBA; UŚMIECH MORSKIEJ MARJI; TRUP SZWĘDAJĄCY SIĘ KOŁO POŁUDNIA i fragment kończący cały poemat zatytułowany symptomatycznie RENESANS. Podobnie jak w drugiej części, i tu znajdziemy kilka passusów, które sprawiają kłopoty w związku z ustaleniem ich autonomii tudzież przynależności do nadrzędnej całości: we fragmencie WARJAT znajduje się graficznie wyróżniony krótki pasaż „JA krzyczę jak żółty szuler”, po którym czytamy zapisane wielkimi literami obcojęzyczne słowo-pytanie: „COMMENT?”. Przyjmujemy, że są to części integralne względem fragmentu WARJAT, dzięki temu treść współgra z ową dziwną, niejednolitą graficznie formą.

tułów poszczególnych pasaży nie łączy eksplicytna zasada²². Jedyna właściwość, pozwalająca ująć poszczególne partie jako całość, sprowadza się do swego rodzaju „różnicowości” będącej atrybutywną cechą wszystkich partii. Ponadto zauważalne są pewne permutacje tematyczne oraz specyficzne powtórzenia na poziomie niektórych śródtytułów, jak w wypadku sekwencji *ODRODZENIE*, *ZMARTWYCHWSTANIE* i *RENASANS*, a także: *PONURE WĘDRÓWKI*, *ROZRYWKI GENTLEMENA*, *NOCE FEERYCZNEJ ŻEGLUGI*, *POLOWANIE NA BULWARACH*, *PIJAŃSTWO*, *Z ZIEŁONEJ OBERŻY*. Gdyby zechcieć, można by ułożyć z tego całkiem nie-dadaistyczny wiersz o trudnym doświadczeniu artysty. Spójrzmy jeszcze na taką sekwencję: *LEGENDA NIEBIOS*, *IMIENINY MARJI*, *POMYŁKA NIEBIOS*, *PIETA*, *KOSMOGONJA*, *ZMARTWYCHWSTANIE* (PZ, 1992, s. 131, 134, 138 następnie 116, 117, 128, 129, 133 oraz 115, 118, 120, 130, 134). Jeszcze inną ważną kwestią, narzucającą się już w trakcie pobieżnego spojrzenia na tekst *Piecyka*, jest sama typografia, a konkretnie majuskułarność, która odpowiada za swego rodzaju semantykę, z jednej strony, rozwijającą się zgodnie ze specyficznym stylem Watowskiego dzieła, będącą jego uzupełnieniem, z drugiej – umożliwiającą osobną interpretację. I tak na

²² O ile pierwsze dwie części *PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT'A* i *POGROBOWIEC PRZYJACIÓŁKI* możemy przy pewnym wysiłku wyobraźni ułożyć w jakąś horrendalną fabułę (oto przed nami opowieść o podmiocie, o „Aleksandrze Waciu” i jego pachnących rękach – dziwaczny nasz bohater odsłania własny ontologiczno-egzystencjalny status pogrobowca czyjejś, kto wie, może swojej własnej przyjaciółki), o tyle w części trzeciej, zatytułowanej *ANTYKWARIAT ANIELSKICH EKSTRAWAGANCJI*, fabuła poprzednich dwóch części zanika, czy też rozpada się, choć możemy przyjąć, iż tytułowy „antykwariat” to przystań, cel podróży, także własność ani martwego, ani żywego włóczęgi-pogrobowca.

przykład tytuł pierwszej części – *PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT'A* (PZ, 1992, s. 115) – mógłby sugerować grę z konwencją, zarówno afirmację, jak i krytykę stereotypu artysty-narcyza albo dandysa. To jednak nie wszystko, za pozorną przekornością i żartem kryje się również cień – pachnące ręce to ręce czyste, a to w zestawieniu z obsesyjnością *Piecyka* może sugerować natręctwo i przymus mycia rąk²³. Intuicję tę może potwierdzać linijka wtrącona w drugiej części dzieła, zapisana niemalże w całości majuskułami: „CZY OBEJRZAŁ SWOJE RĘCE I JAK MU SIĘ PODOBAŁY” (PZ, 1992, s. 131). Poza taką, w duchu swym raczej psychoanalityczną, lekturą z wyrażenia *PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT'A* da się wyczytać także swego rodzaju etyczny monit – figuralne znaczenie pachnących/czystych rąk sugeruje niewinność, moralną czystość jako swoiste prawo (*PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT'A – P.R.A.WA*)²⁴.

²³ W pierwszej części *Mojego wieku* Wat wspomina Władimira Majakowskiego: „Był [...] bardzo zabobonny. Poza tym miał zwyczaj mycia rąk, ciągle mył ręce. No, freudyści to sklasyfikowali: erotyzm analny, onanizm itd., ale nie sądzę, żeby to było to. On się zresztą z tego tłumaczył: ojciec jego umarł na zakażenie krwi, bardzo jakoś przypadkowo. Stąd jego potrzeba aseptyczności” (MW I, 2011, s. 154). Aleksander Wat osobiście spotkał Majakowskiego dopiero kilka lat po swoim debiucie, po raz pierwszy w 1927 roku, zatem nie zachodzi tu żadna bezpośrednia relacja między znaczeniem piecykowych „pachnących rąk” a podanym w przypisie fragmentem – uwagi autora *Mojego wieku* przywołujemy w celu wskazania pewnej, powiedzmy, sytuacyjnej zbieżności sensów i znaczeń.

²⁴ Ledwie wspomniana tu problematyka znaczeń i sensów typografii pozostaje istotnym elementem Watowskiej poezji (zwłaszcza w *Piecyku*), niemniej jednak nie poświęcamy jej więcej miejsca, między innymi z racji potrzeby pewnej selekcji, której musieliśmy dokonać. Ponadto większość z tych znaczeń, które można z Watowskiej typografii wydożyć, zawiera się we wnioskach, które poczyniliśmy przy okazji naszej blisko-tekstowej lektury.

Watowska obsesja czystych – a właściwie nieczystych – rąk, nabiera znaczenia w późniejszej twórczości, powstałej po przeżyciach wojny, więzień i tułaczki (kwestię tę podnosimy w III i IV części książki).

Z pobieżnego przeglądu tytułów i śródtytułów możemy wyróżnić przynajmniej trzy motywy: po pierwsze, jawi się przed naszymi oczami coś w rodzaju zapisu doświadczenia granicznego – wyprawy do kresu egzystencji i limitu językowej artykulacji; po drugie, zyskuje swoje znamiona doświadczenie, które można określić mianem modernistycznego (w tym rozpacz nowoczesna, dramat utraty uniwersalnego gruntu); po trzecie, wyłania się tu pewien problem *quasi*-religijny czy może raczej metafizyczny, sprowadzający się raczej do dialektyki i negacji. Ta oględna lokalizacja dzieła Wata okazuje się przydatna przy okazji próby przedstawienia genologicznej komplikacji *Piecyka*. Gatunkowa nierozstrzygalność, którą chcemy przedstawić, jest graniczna, awangardowa i nowoczesna, wreszcie stanowi przykład dialektyki, jeśli nie negacji, wzorców i standardów gatunkowych, a ponadto przedstawia formalną i strukturalną analogię wszystkich innych komplikacji piecykowego podmiotu.

Skonfrontowanie debiutu Wata z wszystkimi dziełami, ich gatunkami literackimi i genotypami tekstowymi, których tropy są jawnie w nim obecne (nie mówiąc nawet o tych zaszyfrowanych, ukrytych etc.), byłoby przedsięwzięciem wymagającym osobnej pracy i to, jak się zdaje, nie jednej osoby, ale całego zespołu. Właściwie należałoby, za Adamem Dziadkiem, uznać, że projekty tego typu skazane są na niepowodzenie (Dziadek, 1999, s. 101). Zatem

nie chodzi nam o wskazanie wszystkich kluczowych źródeł w nieokreślonym intertekstualnym żywiole dzieła Wata. Idzie tu raczej o próbę konfrontacji czy zestawienia z dziełami stanowiącymi, naszym zdaniem, podstawowe genologiczne koordynata. *Piecyk* jest wprawdzie hymnem i hymnami, a zarazem totalną trawestacją tego gatunku, jest parodią, prześmiewczym powtórzeniem, słoniowatym erotykiem, niejednym raz ocierającym się o pornografię, jest eklogą i bukoliką, centonem, dytyrambem, a także groteskowo wykrzywionym tekstem-karnawałem monumentalnego uniwersum tekstów, poetyk i gatunków²⁵. Dy-

²⁵ Włodzimierz Bolecki wskazuje na język groteski jako najważniejszy element tej niebywale nadwerżonej stylistyki. Przywołujemy okazjonalnie termin „groteska”, uznając w nim bardziej konkretną realizację parodystycznych zabiegów Wata w *Piecyku*. Oczywiście groteska stanowi samodzielną kategorię estetyczną i nie jest związana z parodią inaczej, jak tylko na zasadzie poszczególnych realizacji. W większości przypadków użycia terminu „groteska” odnosimy się do znaczenia, jakie nadaje tej kategorii Bolecki w cytowanym już tekście: „Wat w swoim *Piecyku* przekroczył więc tę granicę deformacji, przed którą zatrzymał się Witkacy. Ten ostatni bowiem odrzucał sztukę nieprzedstawiającą (w malarstwie – abstrakcyjną), mimo że właśnie realistyczne przedstawienia i ich konwencje poddawał najwymyślniejszym »perwersyjnym« deformacjom. Jednak mimo że w *Piecyku* Wata można rozpoznać wielowiekowe złoza groteski (obrazy, nazwy, motywy), to nawet znając wszystkie słowa tego »zapomnianego języka«, nie da się z ich pomocą odczytać żadnej informacji. Poza oszalałającym impetem rozrywania ustalonych związków, likwidowania znaczeń, szokowania czytelników i unicestwiania wartości, którym kapliczki wznosiła literatura poprzednich epok. »ABSOLUT. Kurwa beżpłciowa o brązowym czole nieruchoma poprzez wibracje lat i kosmosów«. Oto »futurystyczny« koniec Młodej Polski. [...] Bohater Wata nieustannie jęczy, cierpi, męczy się, zamiera, jest zabijany, tratowany etc. Świat wokół jest potworny, duch i ciało poddawane są stale najwymyślniejszym torturom, a cała rzeczywistość ujawnia co chwilę swe przedziwne, nienaturalne i niewyobrażalne kształty. To specyficzne – i paradoksalne w obrębie futurystycznej doktryny – odczucie świata

namiczna dialektyka genologiczna sprawia, że z różnicy między afirmacją wzorca, ironiczną transfiguracją i wreszcie zupełną negacją rodzi się wartość trzecia – *Piecyk* staje się tragiczną odą, którą wykonuje butny i sponiewierany koryfeusz, podmiot radykalnej i rozbitej formy. *Piecyk* dziko wyrasta z książki kultury, pnąc się po bibliotecznym filarach. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby dzieło Wata nieustannie nie atakowało swoich podstaw. Istnieje kłopot ze wskazaniem nawet niewielkiego zespołu architekstów czy pretekstów debiutu Wata, które znalazłyby w nim bezwzględnie pozytywną konfigurację²⁶. Z *Piecyka* wyłania się z jednej strony język negacji, którego zadaniem jest objąć jak największy obszar kultury reprezentacji, z drugiej zaś strony język ten negację obraca przeciw sobie – inaczej mówiąc, jest to język afirmujący cierpienie języka, to struktura opowiadająca o cierpieniu wszystkich struktur. Rekurencyjnie odbijają się w sobie zgoda i niezgoda, pełnia i horror próżni – kultura figuralnie spotęgowana znaczący własny kres, i odwrotnie – karnawał utwierdza nieodzowny porządek, ten sam, który wywraca na nice. Przywołane w *Piecyku* teksty są jednocześnie torturowane – poemat Wata sięga w przestrzeń, następnie zagarnia wszystko, co znajdzie się w zasięgu, przetwarza i „wypluwa” z siebie – i tak bez końca w ruchu odśrodkowym i samozwrotnym powstaje istota

jako koszmaru wpisuje *Piecyk* Wata w tradycję groteskowych potworności nie mniej niż arcybogata rekwizytornia monstrów, chimery, szatanów oraz hybryd wszelkiego – także ściśle językowego – typu” (Bolecki, 1989, s. 117–118).

²⁶ Niemniej jednak pewne jego elementy pozwalają spotkać i porównać go z takimi dziełami, którym już przyznano gatunkowe winiety, mimo że w większości są to dzieła z „ducha” *blurred genres*.

tego dzieła powtórzeń i różnic, afirmacji i negacji. *Piecyk* wybrzmiewa nieustannie w metrytmicznej synkopie od „Biblioteki” do życia, od życia do „Biblioteki”.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, najpewniej pierwszy poważny admirator dzieła Wata, porównuje *Piecyk* do worka: „Książka Wata robi na mnie wrażenie worka, do którego nasypane są bez żadnego ładu prześlicznie oszlifowane różnobarwne drogie kamienie, kamee, malutkie bibeloty z kości słoniowej czy djabli wiedzą z czego” (Witkiewicz, 1923, s. 244). „Wrażenie worka” oraz swoiście przez Witkiewicza wyrażona poznawcza niemoc akcentują nieokreśloność obecną już w tytule – jak widać, cecha ta organizuje lekturę, orientuje nas co rusz w stronę przeciwną definicji. Mimo wszystko można wskazać w *Piecyku* pewien przeważający *genre* „poezji nerwowej” (zob. Riffaterre, 2011, s. 355; Bachelard, 1975a, s. 63–110), potęgujący wewnętrzne napięcia, prowokujący ambiwalencje. Wpisana w to dzieło gra zbliżeń i odstępień, jawnych i ukrytych koligacji, bezpośrednich nawiązań i odległych odwołań (zapewne wielu dotąd nieodkrytych) jawi się jako straceńcza obrona przed taksonomią, jednoznacznością, przed gatunkiem i ustaloną formą. Trop ten prowadzi oczywiście do Arthura Rimbauda. Jak przekonuje Katarzyna Kuczyńska-Koschany: „Wat czytał Rimbauda bardzo świadomie i samoświadomie; jego »trzeźwe oko« widziało więcej niż oczy rówieśników. Nawet oko »transowe«, to z *Piecyka* [...], widziało więcej. Aż trudno uwierzyć, że nie znał listu jasnowidza, gdy pisał *Piecyk*” (Kuczyńska-Koschany, 2011, s. 75). Podobnie uważa Tomas Venclova: „Wat nie znał tego listu, kiedy pracował nad *Piecykiem*, ale postawa i potrzeby wewnętrzne, które

są w tym poemacie, najzupełniej się zgadzają z programem Rimbauda” (Venclova, 2000, s. 83). Autor *Siedmioletnich poetów* w korespondencji wspomnianej przez Kuczyńską-Koschany i Venclovę, przedstawił swój słynny poetologiczny plan – innymi słowy mamy tu eksplicytnie, choć ostatecznie dosyć oględnie, wyjawiony projekt literatury radykalnej:

Teraz łajdaczę się, jak tylko mogę. Dlaczego? Chcę być poetą i pracuję nad tym, aby stać się jasnowidzem: Pan tego nie rozumie, a ja niemal nie umiałbym Panu wytłumaczyć. Idzie o to, by dojść do niewiadomego poprzez rozprzężenie wszystkich zmysłów. Cierpienia są ogromne, ale trzeba być silnym, trzeba urodzić się poetą, ja zaś uznałem się za poetę. Nie ponoszę za to bynajmniej winy. Nie słusznie jest mówić: Ja myślę. Należałoby powiedzieć: Mnie myślą. Przepraszam za grę słów.

Oraz drugi słynny fragment:

Poeta czyni się jasnowidzem przez długotrwałe, bezmierne i świadome rozprzężenie wszystkich zmysłów. Wszystkie formy miłości, cierpienia, szaleństwa; sam szuka i wyczerpuje w sobie wszystkie trucizny, by zachować z nich tylko kwintesencje. Nieopisana tortura, w której trzeba mu całej wiary, całej nadludzkiej siły, w której staje się wśród wszystkich wielkim chorym, wielkim przestępcą, wielkim przeklętym – i najwspanialszym Uczonym! Bo dociera do nieznanego!²⁷.

²⁷ Dwa fragmenty korespondencji pochodzą kolejno: pierwszy z listu adresowanego do Jerzego Izambarda, z 13 maja 1871 roku; drugi – z listu do Pawła Demeny’ego z 15 maja 1871 roku (Rimbaud, 1970, s. 57, 60). W wersji francuskiej – pierwszy fragment: „Maintenant, je m’encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant*: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer.

Wielki chory, wielki przestępca, wielki przeklęty i wielki uczony – stać się poetą dla Rimbauda oznacza w wielkiej przesadzie – w przerośniętym duchu eksplodującej hiperboli – przekroczyć wszelkie granice, zdobyć wiedzę, którą zyskuje się tylko i wyłącznie w chwili wyczerpania wszelkiej wiedzy. Można właściwie mówić tu o koncepcji takiej literatury, która byłaby sztuką totalną i absolutną – jak pisał Andrzej Falkiewicz, chodzi o przemianę słowa w ciało. Przyszły „najwspanialszy Uczony” – a w zgodzie z francuskim odpowiednikiem: „najwyższy” – Rimbauda to *nasciturus* granicznej poetologii, tej twórczej literackiej wiedzy. Bezwzględnie wartościowe wobec aktu twórczego okazało się to, co Rimbaud nazwał w pierwszym podanym fragmencie „rozprzężeniem wszystkich zmysłów [i sensów – P.P.]” („le dérèglement de tous les sens”). W drugim z podanych fragmentów zyskuje ów stan jeszcze pewną właściwość: „świadome rozprzężenie wszystkich zmysłów” („raisonné dérèglement de tous les sens”). Właśnie do tych sformułowań odnosi się Wat w jednym z fragmentów *Dziennika bez samogłosek*: „[...] w Piecyku jest żywiołowe i świadome *dérèglement*

Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes ; mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire: Je pense, on devrait dire – On me pense. Pardon du jeu de mots”; drugi: „Le Poète se fait *Voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant – Car il arrive à l'*inconnu*!” (Rimbaud, 2009, s. 339–340, 344; por. Rimbaud, 1993a, s. 200, 202–203; por. też Kuczyńska-Koschany, 2008, s. 237–249).

wszystkich zmysłów (nie znałem jeszcze rimbaudycznego określenia, chociaż znałem przekłady *Sezonu w piekle*), jest wewnętrzna potrzeba dziwaczenia, grymasu, jest i to, co dziś nazywają słowem »egzystencjalny« (DBS, 2001, s. 182). Mimo wszystko nie zamierzamy identyfikować Watowskiego przedsięwzięcia z ostatnimi poetyckimi dziełami Rimbauda, mamy raczej na celu wyznaczenie marginesu genologicznego, w którym dzieło Wata jakoś się odnajduje – to też nic innego jak inspirowana ustaleniami Laurenta Jenny’ego i Ryszarda Nycza próba zastosowania intertekstualnej wykładni relacji dzieła wobec gatunku (por. Jenny, 1988, s. 265–295; Nycz, 1993, s. 68–71; Kluba, 2014, s. 116–117).

Spoglądając na *Piecyk* od strony formalnej, stajemy w pierwszej kolejności wobec dylematu – proza czy poezja, poezja prozatorska czy też proza poetycka. Z grubsza ujmując – modele poezji prozą i prozy poetyckiej zaczynają zyskiwać na znaczeniu mniej więcej od czasu Baudelaire’a, a konkretnie od jego *Le spleen de Paris*. Drugim przewodniczącą tego rodzaju gatunkowej konwergencji jest przywołany Rimbaud. Oczywiście, forma *Piecyka* jest bliższa poetyki *Iluminacji* aniżeli spokojnej i medytacyjnej poetyce *Paryskiego spleenu*, ale w wypadku „polskiej dwudziestowiecznej szkoły poematu prozą” obydwaj twórcy są jednakowo za nią odpowiedzialni²⁸. Wskazując, że dla *Piecyka* dzieła poetyc-

²⁸ Wskazuje się także na pewien udział twórczości Aloysiusa Bertranda, Iwana Turgieniewa czy Oscara Wilde’a (zob. Kluba, 2014, s. 20–25, 49–60, 127–142). Warto przy tej okazji zauważyć, że sformułowanie „poemat prozą”, mimo iż stanowi kalkę z języka francuskiego, nie znaczy to samo, co „poème en prose” – francuską formułę należy raczej tłumaczyć jako „wiersz prozą” albo „poezja prozą”. Można zatem przyjąć, że „poemat prozą” to nazwa dla jakiejś realizacji zmałowanego gatunku, którym jest

kie autora *Samogłosek* – zwłaszcza *Une saison en enfer* oraz *Illuminations* (zob. Rimbaud, 1993a, s. 123–195)²⁹ stanowią prymarne odniesienie, nie odkrywamy niczego nowego: „Praktycznie każdy, kto pisał o *Piecyku*, skonstatował, że jednym ze źródeł poematu jest proza poetycka Artura Rimbauda” – zauważa Venclova (2000, s. 83; zob. również Bolecki, 1989, s. 73–121; 2001, s. 29–39; Bocheński, 1999, s. 7–22). Warto jednak wskazać pewną prawidłowość – w zależności od przekładów dzieł Rimbauda możemy mówić o związkach ściślejszych, jak w wypadku prób translatorskich Zenona Przesmyckiego (Miriam) i nieco odleglejszych wobec tłumaczeń Stanisława Miłaszewskiego czy tych dokonanych przez Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Rytarda, nie wspominając już o tłumaczeniach późniejszych Adama Ważyka oraz Artura Międzyrzeckiego³⁰. By rzecz zilustrować, za-

„poezja prozą”. Można również uznać „poemat prozą” za próbę osobnego gatunku. Z racji, iż kategoria „poematu prozą” przyjęła się z powodzeniem w polskim literaturoznawstwie, a także, iż w tej części opieramy się w dużej mierze na rozważaniach Agnieszki Kluby, która posługuje się określeniem „poemat prozą”, będziemy i my je stosować.

²⁹ W przekładzie na język polski zob. Rimbaud, 2007, s. 7–155.

³⁰ Pierwsze przekłady twórczości Rimbauda ukazały się w 1892 roku (m.in. *Statek pijany*. Przeł. Miriam. „Świat” 1892, nr 8, s. 190–191). Dopiero w 1901 roku w eseju Przesmyckiego polski czytelnik mógł spotkać się z fragmentami *Sezonu w piekle*; w kolejnych zeszytach „Chimery” publikowane są pojedyncze przekłady. W 1914 roku ukazują się przekłady Stanisława Miłaszewskiego („Echo Literacko-Artystyczne” 1914, z. 23–24, s. 14–24). Kolejne fragmenty, tym razem z *Iluminacji*, zostają opublikowane w 1919 roku w „Zdroju”, w tłumaczeniu Iwaszkiewicza i Rytarda („Zdrój” 1919, z. 3–4, s. 43–49). W 1921 roku ukazuje się pierwszy tom *Dzieł wszystkich* Rimbauda pod redakcją tych ostatnich, kolejnych tomów nie opublikowano (zob. Kluba, 2014, s. 212). Warto wspomnieć, że legenda i twórczość Rimbauda były obiektem częstych rozważań i żywych dyskusji, nieoficjalne obiegi przekładów czy oryginałów krążyły, oddziałując

mieszczamy przekład Miriama dwóch krótkich wyjątków *Sezonu w piekle*, konkretnie fragmentu *Majaczeń* zatytułowanego *Alchemia słowa*:

...historyja jednego z mych szaleństw:

Chełpiłem się oddawna, że posiadam wszystkie możliwe krajobrazy, i śmiesznymi wydawały mi się wszystkie znakomitości malarstwa i poezji współczesnej.

[...]

Przyzwyczailem się do halucynacji prostej: widziałem zupełnie szczerze meczet tam, gdzie stała fabryka, szkołę doboszów odgrywaną przez aniołów, kolasy na drogach niebios, salon w głębi jeziora; potwory, tajemnice; tytuł wodewilu zdolny był wywołać straszdyła przed memi oczyma.

Potem tłómaczyłem me sofizmata magiczne za pomocą halucynacji słów!

(cyt. za: Przesmycki (Miriam), 1901, s. 257–258)

Podobieństwa piecykowej frazy oraz przywołanego przekładu wynikają z leksyki i młodopolskiego rytmu, nałożonego na rytm oryginalnego poetyckiego idiolektu Rimbauda (zob. CNP, 2007, s. 24). Poza wspólnotą obrazu, bliskością języka mierzącego w uchwycenie realności obiektu, obecny jest także zestrój wyobraźni o podobnym stężeniu i gęstości. Tak obraz, język i wyobraźnia zostają doprowadzone do stanu krytycznego. Relacja *Piecyka z Sezonem w piekle* i *Ilumi-*

na wielu twórców. Po wojnie Rimbauda tłumaczyli m.in. Adam Ważyk, Julia Hartwig, Jan Kott, Kazimierz Andrzej Jaworski, Artur Międzyrzeczki. Autorem nowych przekładów jest Andrzej Sosnowski – w jego przekładzie ukazały się: *Życia (Vies)*, *Miasta (Villes II)* *Ruch (Mouvement)*, *Pobożnie (Dévotion)*, *Demokracja (Démocratie)* oraz *Dżinn (Génie)* („Literatura na Świecie” 2015, nr 9–10, s. 5–6, 17–18, 28–32 oraz Sosnowski, 2017, s. 18–22, 30–32).

nacjami dostrzegalna jest także w swego rodzaju parafrazach oraz imitacjach cytatu. Nie bez znaczenia pozostają także dwa jawne odniesienia do legendy francuskiego poety. Oto fragmenty z ustępu zatytułowanego *PRZEDWCZESNE PORACHUNKI*:

Siedemnaście lat; Afryka! Budzący się kiel. Precz z świadomością. Jadę „Wyzwolić swoje wiedźmy”. Nieudana ucieczka! Zwichnięcie, wstręt, głód życia i brak apetytu. Gnuśność. „Jestem chodzącą kloaką”. Po dwóch latach gnojej ospałości i kurczenia się, szwendania wśród ludzi – świadomość – uwiąd rąk – teraz zajmę się teologią i wyjeżdżam do Paryża potym na Tybet w klasztorzy szarych lub do Sanct Francisco (PZ, 1992, s. 118).

Jawne nawiązanie do wspomnianej legendy łączy się tu z imitacją cytatu – „Wyzwolić swoje wiedźmy” czy nieco dalej „Jestem chodzącą kloaką” – słowa te mógłby zapewne wyrzec lub zapisać Rimbaud. W innym miejscu *Piecyka*: „Gotyckie sny duszy »moderne« i orgie sataniczne wiary przychodzą pod omszałe mandragorą impotencje doryckich kolumn. Tu się szwenda »sentymentalnie wychowany« młodzieńki głuptyas Rimbaud” (PZ, 1992, s. 130). Ostatni fragment przedstawia bardzo wyraźne odniesienie, dodatkowo moderując natężenie kontekstowo-sensowe – „gotyckie sny duszy »moderne«”, „orgie sataniczne wiary” oraz „sentymentalne wychowanie” budują przedziwnie połączone piętra nawiązań. Wraz z legendą francuskiego poety powstaje tu nie tyle intertekstualny, ile właściwie transtekstualny dryf. Na dodatek ustęp, z którego pochodzi

nasz fragment, nosi symptomatyczny tytuł *KONIEC ALEKSANDRA WAT'A*. Analiza porównawcza ukazuje wystarczająco wiele podobieństw na poziomie stylu, syntagmy, układu typograficznego czy nawet sygnifikacji³¹, aby uznać zestawienie to za architekstowe. Spójrzmy jeszcze na fragment *Miast (Villes II)* Rimbauda:

Na platformach pośrodku czeluści Rolandowie trąbią swą waleczność. Na kładkach nad otchłanią i na dachach karczm żarliwość nieba stroi flagami maszty. Zwalisko apoteoz sięga pól na wyżynach, gdzie seraficzne centauressy lawirują pośród lawin. Ponad linią najwyższych szczytów jakieś morze, wzburzone wiecznymi narodzinami Wenus [...] (Rimbaud, 2015, s. 17).

To był Rimbaud, a u Wata możemy przeczytać:

Centauresy broniące tronu wznosiły się, powoli i harmonijnie łopocąc skrzydłami, na najwyższe szczyty cynobrowych poranków. Święci uciekają w strasznym popłochu chwytając wszelkie napotkane mienie. Młode wytworne andaluzyjskie czarownice odwróciły się na widok uciekającego baszkirskiego boga [...] (PZ, 1992, s. 117).

³¹ Jeden z fragmentów *Piecyka* wyróżnia Venclova jako przykład jawnego naśladownictwa stylu Rimbauda: „Aby wrócić do pierwotnego stanu władcy, zakreśliłem sobą na firmamencie przewspañały łuk i bawię się waszymi głowami, o głupi ludzie” (PZ, 1992, s. 122). Na dowód przywołuje fragment Rimbauda pochodzący z *Illuminacji*, z części zatytułowanej *Frazy (Phrases)*: „Rozpiąłem sznury od dzwonnicy do dzwonnicy; girlandy od okna do okna; złote łańcuchy od gwiazdy do gwiazdy – tańczę”. W oryginale: „J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse” (Rimbaud, 2007; oryginał: Rimbaud, 2009, s. 299).

Nie trzeba dalej uzasadniać słuszności rozpatrywania *Piecyka* i jego tekstowej komplikacji w odniesieniu do dzieł Rimbauda. Nadto w opinii Agnieszki Kluby *Piecyk* to „najbardziej wartościowe w literaturze polskiej świadectwo wpływu »rimbaudyzmu«” (Kluba, 2014, s. 247–248). Fakt ten jednak nie przesądza jeszcze jakoby dzieło Wata stanowiło realizację poezji prozą – przypomnijmy, że za takowe realizacje uznaje się *Sezon w piekle* i *Iluminacje*.

Jak zatem genologicznie określić *Piecyk*, skoro pod pewnymi względami tak blisko mu do odpowiednika uznawanego za realizację referencyjną gatunku? W dużym skrócie – poemat prozą (poezję prozą) charakteryzuje bezpośrednia liryczna geneza i liryczna rama modalna (mimo absorpcji epickich form); istotny jest niemalże deklaracyjny sprzeciw wobec rytmizacji i metrycznej organizacji (jeśli takowe pojawiają się, to najczęściej w charakterze semantycznym). Kolejną kwestią jest poetyckość, która w poemacie prozą nie stanowi „cechy relewantnej”, co więcej – poemat prozą jest formą zdolną absorbować wiele poetyk i modalności stylistycznych jednocześnie, może, na przykład, stanowić cykl obejmujący poszczególne poematy prozą, gdzie każdy składający się na cykl utwór jest samodzielny – emblematyczny przypadek *Poematów prozą* Maxa Jacoba (Jacob, 1983). Nie bez znaczenia pozostają wpisane w poemat prozą związki czasowe i przestrzenne rozumienie (Suzanne Bernard ukuła nawet kategorię „bezczasowego bloku” na określenie formy poematu prozą) (Kluba, 2014, s. 118–122).

Pozostają jeszcze, dla nas szczególnie ważne, aspekty konstrukcji i swoiste przejawy podmiotowości w poemacie prozą. Jak przekonuje Kluba, *subiectum* poematu prozą nale-

ży łączyć z lirycznym rodowodem (Kluba, 2014, s. 118–119). Chodzi oczywiście o nowoczesną lirykę i nowoczesne formy podmiotowości, powstające jednocześnie z mającymi miejsce w XIX i XX wieku przemianami w obrębie modeli obecności, antropologii świadomości i jaźni, a także w krajobrazie rodzajów literackich. Kluba wskazuje zresztą na konkretną linię refleksji – autorka nawiązuje wprost do przypadłości dotykającej nowoczesną podmiotowość. Zjawisko, które mamy na myśli, opisał precyzyjnie Jonathan Culler, nawiązując do diagnoz postawionych przez Hugona Friedricha w *Strukturze nowoczesnej liryki* (Friedrich, 1978, s. 57–60, 67, 75, 230). Cullerowską argumentację można sprowadzić do ewokowanej, ale także systemowej „dramatyzacji spotkania świadomości ze światem” (Culler, 2004, s. 247), z tym zastrzeżeniem, że nie jest to uniwersalna metoda lokowania autorskiej obecności w tekście, a raczej swego rodzaju nowoczesna „tradycja” lektury liryki. W świetle powyższego powstaje pewna prawidłowość – dramatyzacja spotkania świadomości i świata to nic innego, jak jeszcze jedna próba określenia przemiany, do której doszło w procesie mediacji między słowem a rzeczą, między strukturami fikcji a strukturami rzeczywistości, między twórczością a obecnością, a także między literaturą a życiem (nie zapominajmy o wielkiej wadze takich nazw, jak „dramat” czy „medium”, które należą do kanonicznego katalogu pojęć, którymi zwykło się już określać problem doświadczenia nowoczesnego w ogóle).

Propozycja Cullera służy Klubie do wyrażenia opinii, że podmiotowość poematu prozą jest, co prawda, zdepersonalizowana, ale nie ma nic wspólnego z dezindywidua-

lizmem ani dehumanizmem, co więcej, jej zdaniem, to subiektywizm stanowi cechę powtarzalną i charakterystyczną poematu prozą³². *Piecykiem* jednak nie rządzą de-personifikacja ani bezmiennosc. Z pewnością debiut Wata to subiektywna pieśń podmiotu dotkniętego i niespójnego, który w dramatycznym i dramatyzowanym zestroju świata, kultury, życia, świadomości i nieświadomości poszukuje śladów realnego „JA”. To lokuje nasze poszukiwania, mimo wszystko, w obszarze problematyki podmiotu nowoczesnego, niestety nie ma dostatecznych przesłanek do wyboru jego konkretnej wersji (zob. m.in. Man de, 1985; Balcerzan, Bolecki, red., 2000; Nycz, 2002b; Cieśla-Korytowska, Puchalska, Siwiec, red., 2008; Zawadzki, 2009; Momro, 2010; Nalewajk, red., 2011; Białkowski, 2015). Właściwie należy stwierdzić, że podmiot *Piecyka* nie jest podmiotem poematu prozą.

Poza ucieczką podmiotowości *Piecyka* od modelowych kształtów istnieje więcej przeszkód na drodze do uznania *Piecyka* za poemat prozą. *Piecyk* składa się z części i subczęści, niektóre z powodzeniem mogą funkcjonować jako

³² Wyznaczniki, które podajemy za Agnieszką Klubą wraz z naszym krótkim komentarzem, służą jako blok narzędziowy – nie poświęcamy tej kwestii wiele miejsca. W zamiarze ma on bowiem wyprowadzenie wniosków dotyczących doświadczeniowego charakteru dzieła Wata, w którym formalny eksperyment i genologiczna rozgrywka obrazują, a nawet urzeczywistniają pracę w obrębie spersonalizowanej podmiotowości. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że bardziej frenetyczny czy bardziej medytacyjny poemat prozą pozostaje specyficzną, graniczną formą gatunkową eksponującą zwłaszcza przeżycie wewnętrzne, świadczącą radykalną przemianę, jak w przypadku Rimbauda, czy też ukazującą sytuację duchowego „splenu”, do czego przekonuje nas dzieło Baudelaire’a. Stanowi tym samym „poemat prozą” jedną z głównych form literatury doświadczenia (por. Kluba, 2014, s. 20–25, 49–60, 118–124).

samodzielne (na przykład *PONURE WĘDRÓWKI*, *GINDRY*, *AUTOPORTRET*), ale większość z nich dopiero w korelacji z innymi, jak i z całością, zyskuje kapitalne znaczenie. Uwidacznia się tu ważna ambiwalencja piecykowej formy – jawi się ona jako wspólnota czy komuna poetyk, *quasi*-form i tekstów, a jednocześnie stanowi swoiście zintegrowany korpus (uwagi samego Wata pozwalają właściwie od razu odrzucić kategorię cyklu utworów³³). Niemniej jednak nie sposób pominąć faktu, że ta ambiwalentna integralność, podlegająca tytułowej syntagmie *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, stanowi strukturę złożoną z pomniejszych struktur, te zaś również dzielą się na kolejne. Sprawia to wrażenie nieustannego, jak pisał Zieliński, spiralnego, może nawet fraktalnego ruchu, a zarazem jest zasadą fragmentaryzacji, aż do rozszczelnienia pojedynczych słów, a nawet ich rozbicia: „Chcę całować trywialne pyzate panienki i nawet wtulić głowę w rosochate kruche biodra Trata ra ra ra” (PZ, 1992, s. 121); w innym miejscu: „Świece iluminują palmowe legendy. Męka i dusza przewyciężona już. Ukoisz zwisające liście. Jutro, Jutro o?” (PZ, 1992, s. 130); w jeszcze innym miejscu: „Przychodzą uśmiechają się do siebie i grzeją skostniałe palce. Palce, lce paapa p pa-pa” (PZ, 1992, s. 131). Częstsze od tak wyraźnych rozbić są zestawienia słów podobnie brzmiących, budujących tautogramatyczne konstrukcje zdaniowe, oparte na paronomazjach i parechezach: „Cóż. Złóż i skryj się w zwoje pergamentów. Ornamentów okna łuk i wygięcie posłużą

³³ Sposób, w jaki Wat opisuje swoje dzieło debiutanckie, wyraźnie wskazuje na to, że traktował on *Piecyk* jako pewną jednostkową całość, nie zaś jako cykl. Zob. m.in.: CNP, 2007, s. 21–24; DBS, 2001, s. 181–182.

ci szpadą. Za ladą blady ujrzysz własny wizerunek. Jak okropnie jest w pułnoc spotkać własny blady wizerunek. Co!” (PZ, 1992, s. 121–122), albo „Różańcowe Nizze i nic. Z strun: jaspisowe struny – i nic. Słysz, Gindry, słysz! gdy śnią buruny strun – idę witać kręgosłup mojej Gindry. Gdy śnią buruny strun! gdy śnią buruny!” (PZ, 1992, s. 123), również następujący fragment: „Powieki i bez powieki, i bez, i bez, i poza. I poza dumiała cicho i ciepło a rostąż ramp skalała nieme bezusty. I smętne o ty! i ty kosujko wież chorych i klin bezwargich powiek” (PZ, 1992, s. 132). W *Piecyku* roi się od tego typu chimer i wiele z tych osobliwości tekstowych anuluje tradycyjne prawa składni, często przekształca początkowo koherentne i kohezyjne wypowiedzi w zdania pełne rozpadlin, gramatycznych wyłomów, wykolejeń i semantycznych nieścisłości – poza tym, że przywodzi to na myśl praktyki „dada”, stanowi również istotny aspekt ekspozycji działań podmiotu (por. Śniecikowska, 2008, s. 380–382).

Wydaje się, że ten swoisty gest negacji systematu i syntaksy odpowiada także większym niż słowo czy zdanie jednostkom. Naprzemienne zagęszczenia i rozparcelowania struktur w istocie wywołują horrendalne poczucie niekompletności, a powstałe wrażenie zdań otwartych prawie dosłownie przechodzi w odczuwanie tekstowych ran. Przedstawione wyimki z *Piecyka* ilustrują specyficzny charakter korespondencji jednostek i fraz w obrębie zdań – zestawienie wedle brzmienia, a nie wedle semantycznej i gramatycznej zasady załamuje logiczne *continuum*, tworząc anakolutyczne formy spotęgowane do granic nie tylko literalnej i retorycznej, ale także poznawczej wytrzymałości. Kluba – dzielając zdanie Venclovy – odnotowuje:

[...] walka polskiego poety z sensem nie rozgrywa się na poziomie pojedynczych słów [...], lecz na poziomie zdania. Można dodać – także bardzo często na poziomie struktur międzyzdaniowych. [...] Wat rozluźnia bowiem związki pomiędzy poszczególnymi zdaniami. Nawet jeśli dość często pozostawia zewnętrzne wykładniki spójności, przede wszystkim zachowując tożsamość gramatycznego podmiotu, celowo udaremnia szansę semantycznej integracji dotyczących go wypowiedzeń, między innymi przez efekt piętrzących się wyliczeń (Kluba, 2014, s. 243)³⁴.

Nie wydaje się do końca trafne stwierdzenie, że walka o sens w dziele Wata rozpoczyna się dopiero od struktur zdaniowych i nie odnajdziemy jej znamion na poziomie pojedynczych słów. Zdarzają się takie miejsca i sytuacje semantyczne, jak choćby w cytowanych wcześniej fragmentach, w których to właśnie pojedyncze słowa stają się polem walki, są cięte i rozrywane, sens albo wycieka z tych pojedynczych części znaczących, albo wprost eksploduje feerią niuansów, zdarza się również, że pojedyncze litery wytwarzają oddziałujące pole sensu. Tak czy inaczej Kluba zwraca uwagę na ważny problem – w *Piecyku* można znaleźć całe ustępy sprawiające wrażenie rzeczywiście spójnych części, które prowadzą do następnych, te zaś do następnych i tak dalej. W pewnej chwili konstatujemy, że pozostaje to tylko i wyłącznie projektowaną przez nas supozycją, niemającą ostatecznego pokrycia w tekście własną wizją dzieła Wata. Rozczytujemy kombinacje poszczególnych tekstowych osobliwości, tracimy równowagę

³⁴ Zob. Venclova, 2000, s. 91.

przy syntaktycznych wariacjach, do tego dochodzi jeszcze erudycyjny aspekt dzieła Wata ukazujący się nam w formie zawrotnego kolażu kontekstów i odniesień – oto przed nami popis wiedzy, bezczelna i arogancka perora szalonego podmiotu. Forma, która wyłania się z takiego obrotu tekstu i jego spraw, jest formą nieukończoną, rozchwierutaną, dygoczącą i fragmentaryczną. Jeśli spróbować ująć atrybutywnie całość piecykowej formy, to przychodzi na myśl osobliwa widmowość – nie da się jej objąć ani nie da się ująć w formułę (Witkacy), nie jest typową strukturą, raczej *quasi*-strukturą (Venclova), sekwencyjnie ukazujący się świat przedstawiony wychyla się poza realne oglądy (Kluba, Venclova), forma pośredniczy w tym, czego się wypiera (Kluba), nie posiada jednoczącej referencji ani zasady (Bocheński). *Piecyk* zatem jest spójny w swej niespójności. Powtarzające się zróżnicowanie części i fragmentów, a także praca różnicowania wewnątrz pasaży i zdań stwarza wrażenie kongruencji opartej na antynomiach – zasadą tu jest szczególna *varietas*, zarówno *discordia concors*, jak i *concordia discors*. Ostatecznie Kluba w swych rozważaniach broni *Piecyk* przed tym, aby nadać mu status poematu prozą. Przy czym stwierdza, że możemy *Piecyk* zupełnie bezpiecznie nazywać poematem, możemy też bez wątpliwości nazywać go tekstem pisany prozą (Kluba, 2014, s. 244–248). Rozpatrywany w ramach tej widmowej, zjawiskowej całości „może on zostać zasadnie uznany za poemat zgodnie z podstawową konotacją tego słowa w języku polskim, czyli dłuższy utwór napisany językiem poetycko »nadorganizowanym«. Niewątpliwie jest to również utwór prozą. Nie można jednak, w moim przekonaniu, uznać go za POEMAT PROZĄ

(ani za cykl poematów prozą)” (Kluba, 2014, s. 247). Należy podkreślić, że *Piecyc* w istocie wyznacza na polskim gruncie osobną jakość – i tak jak sugeruje Dziadek, poemat Wata to „palimpsest otwarty na »tekstowy świat«” (Dziadek, 2008, s. XXIV). Bo *Piecyc* właściwie nie posiada jednego architekstu – prawdą jest, że bardzo blisko mu do poematów Rimbauda, ale z powodzeniem moglibyśmy wymienić tu więcej zjawisk wystarczająco doń podobnych – na przykład *Pieśni Maldorora* Lautréamonta czy twórczość Maxa Jacoba, Henri’ego Michaux, René Chara, Saint-John Perse’a. Mimo że wszyscy wymienieni autorzy tworzyli w ramach postrimbaudowskiej estetyki poetyckiego słowa, to, naszym zdaniem, dzieło każdego z przywoływanych twórców możemy uznać za formy równoległe czy wspólne. Można również wskazać rodzime stylistyki i poetyki spod znaku „Zdroju” czy „Chimery” mające swe realizacje w dziełach, w prozie poetyckiej Aleksandra Drązewskiego³⁵, Witolda

³⁵ Dla porównania: „Cel człowieka – to poznanie tego – co jest w nim i co go otacza, by wznieść się tą drogą – do Bóstwa, do Absolutu! Mając to na względzie – idziemy przez życie – owiani mgłą tajemniczą, którą staramy się przeniknąć zmysłami ducha. [...] ...wibrjony nocy!... Powstając z osadu zawiści przeciw Porządkowi Niezmiennych Celów – zakładają strzelnice w otworach waszych oczu, by prażyć z Was – pociskami zjadliwych spojrzeń, na TO – CO w innych kwitnie, by wydać z siebie plony w odległym Jutrze!... [...]. Gdy wgrążysz się w rozszczebiotane gwiazdy o nieskończoności – pod opiekuńczym tchnieniem zagadki, która nęci powierzchnią poznania, po przez makro-eonalne tereny czasu, wtedy przenikniesz trwającą iluminację zapalanych i gaszonych liter – słońce wypisanych sączącą się wolą Bytu – w beskresnej księdze przestrzeni, która tonie unoszona sennie sama w sobie ważąc się na fali JUTRA!...” (Drązewski, 1919, s. 38, 40–41).

Hulewicza³⁶ czy wreszcie w stylizowanych tekstach krytycznych Jarosława Iwaszkiewicza³⁷.

Na gruncie gatunkowej refleksji nad *Piecykiem* rodzą się przesłanki wprost odpowiadające temu, co wyłoniło się przy okazji lektury tytułu oraz w trakcie rozpoznania poprzedzających debiut Wata epigrafów i ich intertekstualnych widnokręgów. *Piecyk* to poemat i proza zarazem, ale już nie poemat prozą, być może proza poetycka, ale nie jest to już osobny gatunek, a tylko pewien typ utworów prozatorskich lub metoda organizowania tekstu prozatorskiego. Owa gatunkowa nierozstrzygalność i graniczność odpowiada wstępnie ustalonej nierozstrzygalności i graniczności podmiotu, który, będąc jednym, dzieli się, składa się z dwóch „JA” połączonych „piecykiem”, tkwi w układzie podwójnym. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z lustrzaną

³⁶ Podobnie – w celu porównania: „Idę w cichym pochodzie mętnych latarni, groteskowo zawołowanych nudnem, rozwodnionem mlekiem mżącej kurzawy. Narożnik. Przed nim cisza. Deszczyk chucha mi w twarz delikatnie. Ale wiem, że gdy narożnik minę, sieknie z boku, od spodu, mokra płachta prosto w lewy policzek. Na rogu czarny słupek latarni niemej, bo ciemnej. Porusza się. Wiatr nieprzystojnie targnął spódnicą szeleszczącą. Mętny błysk woalu latarni rzucił się na parę oczu cynizmem splamionych, wrzaskliwych, podmalowanych upodleniem, Hi, panienko! Nie głupio to stać tak w pluchę pod cieknącą latarnią? Za chlebem...? Czy za nowym jedwabnym gorsetem?” (Olwid [Witold Hulewicz], 1919, s. 109).

³⁷ Jeden z bardziej reprezentatywnych fragmentów: „O wy waganty, a igrce, a piszczki, oto się wam na nowo opowiada ewangielja radości »ewangielja wieczna«. Wiare w »starcie smutków z oblicza ziemi, w odnowienie serc człecznych«, powiadają wam. Słuchajcie, a zważajcie pilni, kto wam to mówi, kto wam to powiada. Goliardus sam. Mistrz wasz półtwarzą na stare jeszcze odwrócony ziemie, a półtwarzą już na nowe spoglądające wieki, błogosławi wam wielkim krzyżem, na którym i brat słońca Franciszek i symbol wszelkiej radości i wszelkiej mądrości: róża i wąż są wyobrazone” (Iwaszkiewicz, 1919, s. 141).

grą – wszystko, co przydarza się podmiotowości, znajduje odbicie i realizację w strukturze tekstu. Pozostając przy zagadnieniu struktury *Piecyka*, możemy nadać jej charakter wyjątkowy i przechodni zarazem – *Piecyk* powtarza kulturę i dołącza do katalogu jako „najbardziej wartościowe w literaturze polskiej świadectwo wpływu »rimbaudyzmu«” (Kluba, 2014, s. 247–248), będąc zarazem niepowtarzalnym, „samodzielnym artystycznie, wybitnym dziełem” (Kluba, 2014, s. 247). I tak też podmiot Watowskiego poematu/prozy przywdziewa maski, stoi w szeregu obok całego zastępu bohaterów literatury, staje się nimi i wśród legend, mitów, opowieści kreśli swoje kształty, a jednocześnie jest zjawiskiem i działaniem niepowtarzalnym, jednostkowym dramatem obecności, świadomością i nieświadomością, ich niepochwytłą, ruchliwą granicą. Reasumując – *Piecyk* to rozgrywka tekstów i gatunków, intertekstualność odpowiada intergatunkowości. Tekstualna i genologiczna aktywność *Piecyka* sprawia, że nie mamy tu do czynienia z realizacją powtarzalnego paradygmatu³⁸. Kończąc wątek,

³⁸ Nierozstrzygalność genologiczna *Piecyka* – na co zwraca uwagę Kluba – przypomina nieco zaprojektowaną przez Stanisława Balbusa genologię hermeneutyczną, która zamiast utrwalonych norm gatunkowych przedstawia otwarte kategoryzowanie w ramach przestrzeni luźnych powiązań. Dla przykładu – w opinii Balbusa w dziełach Dostojewskiego jednoznaczne gatunki „pozostają nieobecne, czy przynajmniej nie w pełni lub nieobligatoryjnie obecne, jako wcielenia architekstualnych paradygmatów. Obecne są tylko – w różnym stopniu uwidocznione i w różnej mierze ekstensywne – indeksy do nich. Różnego rodzaju aluzje gatunkowe. Ale same teksty, a dokładniej same formy gatunkowe – pozostają obecne (uobecnione) tylko w przestrzeni hermeneutycznej utworów aktualnych”. Nieco dalej dodaje, że „kwalifikacje gatunkowe tekstów literackich nie muszą zawierać się w ich konstrukcyjnych paradygmatach, lecz opierają się na różnego rodzaju i różną metodą prze-

przywołałmy pewien, wspomniany wcześniej, autobiograficzny zapis Wata – mowa w nim o uporczywym zachowywaniu szczególnej sytuacji *via media*. Wat mówi wprost: „[...] moje zainteresowania tzw. formalne zmierzają chyba wyłącznie do tego, by znaleźć się i utrzymać na wąskiej granicy pomiędzy prozą-prozą (broń Boże prozą poetycką!) a poezją-poezją (byle nie prozatorską)” (WŚCŚ, 2008, s. 195).

Subiectum in lingua

A szczęśliwość? Kto mi wynagrodzi straconą szczęśliwość? I muszę powtórzyć tragiczne słowa 80-letniego Voltaire'a: *La bonheur n'est qu'un rêve et la douleur est réelle; il y a quatre-vingts ans, que je l'éprouve. Je n'y sais autre chose, que me résigner, et me dire, que les mouches sont nées pour être mangées par les araignées et les hommes pour être dévorées par les chagrins*. Jednakże Pan jest młody, i pozostaje Panu jedyna rzecz: miłość kobiety.

(Wat, BL, 1993, s. 51)³⁹

prowadzonych referencjach do odpowiednich obszarów przestrzeni hermeneutycznej, pola tradycji literackiej, w obrębie której gatunki bytują i której – co więcej – poza gatunkami, bez ich pośrednictwa, wyobrazić sobie niepodobna. Dzieje się tak – dzieć tak się musi – po prostu dlatego, że nie jest rzeczą możliwą lektura jakiegokolwiek tekstu literackiego w oderwaniu od takiej hermeneutycznej przestrzeni, niezależnie od tego, w jakim stopniu jest ona poszczególnym konkretnym odbiorcom literatury dostępna” (Balbus, 1999, s. 38–39; por. Kluba, 2014, s. 247).

³⁹ Fragment po francusku to wyimek z listu Woltera do markiza de Florianiana (właśc. Jean-Pierre Claris de Florian) z 16 marca 1774 roku. W przekładzie na język polski: „Szczęście jest marzeniem, a realne jest jedynie cierpienie; doświadczam tego od osiemdziesięciu lat, nie widzę innego rozwiązania, jak tylko się poddać i powiedzieć sobie, że muchy rodzą się jedynie po to, by je zjadały pająki, a ludzie – by ich pochłonęły zmartwienia” (BL, 1993, s. 51, 220). Zob. *Oeuvres Complètes de Voltaire*. Vol. 68 : *Correspondance Generale*. Tome Treizième. Paris 1825, s. 409–410.

Samoistne fragmenty tworzą żywioł, dzięki któremu lub w którego interwałach uzyskuje się wielkie wizje i dźwięki, będące odbiciem Natury i Historii.

(Deleuze, 2016, s. 102)

Gdy zachwiała się zaporą ludzka, wchłonięta przez bezmierną lukę po boskości porzuconej, słowa w oddali, słowa, które nie chciały zginąć, próbowały oprzeć się potężnemu pchnięciu. Rozstrzygały się tu losy dynastii ich sensu.

Pobiegłem na sam koniec tej nocy dyluwialnej. Czuwając w drżącym brzasku, opasany trzosem sezonów, czekam was, przyjaciele mający nadejść. Odgaduję już waszą obecność za ciemnością horyzontu.

(Char, 1981a, s. 127)

Niezmiernie interesująca pozostaje w *Piecyku Wata* kwestia fabuły – początek poematu to specyficzna sytuacja *in medias res*: wpadamy w rozpędzony nurt plotu, który przesywają semantyczne, gramatyczne, logiczne i obrazowe zawiłości. Lektura dzieła to nieustanne przedzieranie się przez serie wariacji *accumulatio* i *amplificatio*, polirytmie, aliteracje, liczne jukstapozycje. W konsekwencji odczuwamy nieharmonijną amplitudę klimaksów i antyklimaksów, pretensjonalne rytmizacje, albo rytmiczne wykołajenia. W początkowych partiach dominuje enumeracja, przy czym należy podkreślić, iż jest to właściwie, jak zauważa Bocheński, kompozycyjny *modus operandi* całego utworu *Wata* (zob. Bocheński, 1999, s. 14)⁴⁰. Dodajmy tylko, że owa enumeracja,

⁴⁰ Większość badaczy wskazuje na ważną rolę enumeracji w retorycznej strukturze *Piecyka*, m.in. wspomniana Krystyna Pietrych, Agnieszka Kluba, Adam Dziadek czy Małgorzata Łukaszuk (zob. Pietrych, 1992, s. 71–77; Kluba, 2014, s. 247–248; Dziadek, 1999, s. 87–134; 2014, s. 63–77; Łukaszuk, 1989, s. 33–39).

tak wyraźna w wymiarze syntaktycznym, cechująca stylistycznie poszczególne partie tekstu (od zdań po złożone bloki tekstowe), staje się ostatecznie figurą opisującą całość dzieła⁴¹ – zyskuje znaczenie nie tylko na poziomie opisu mechanizmów składniowych i kompozycji, określa także *quasi*-porządek całego kompleksu znaczeniowo-tekstowego oraz tropologicznie charakteryzuje patchworkowy obraz eksponowanej podmiotowości. Tak rozbudowane, wielopoziomowe i wariantywne *enumeratio* odpowiada za układ, przejawiający się rozbudowanymi parataktycznymi szeregami – skłania to do wskazania wariacji na temat jeszcze innej figury, mianowicie polisyndetonu. Seria złożonych ze sobą równorzędnych fraz, zdań i pasaży jawi się jako horyzontalna sieć dygresji, zestawienie odrębnych wątków, tematów, zaskakujących mikrofabuł. Nie chcemy licytować się w kwestii tego, która z nazw i figur jest właściwsza – uznajemy, że polisyndeton relatywnie mieści się w obrębie rozwinięć i przekształceń enumeracji, przy czym należy zaznaczyć wyraźnie, że polisyndeton to pewna konstrukcja zdaniowa, enumeracja zaś to figura retoryczna.

Wymienione figury dystrybucyjne (enumeracje, *amplificatio*, nagromadzenie) oraz konstrukcje syntaktyczne (polisyndeton, jukstapozycja, parataksa) wyznaczają zróżnicowany rytm, sekwencje zagęszczeń i rozprężeń semantycznych, przyspieszają lub zwalniają logoreiczny nurt *Piecyka* (Śniecikowska, 2008, s. 408–410). W planie bliższym decydują o tkance brzmieniowej słów i zdań, wydłużają in-

⁴¹ Jak twierdzi Krystyna Pietrych, wyliczenia, enumeracje stają się w dziele autora *Ciemnego światła* „figurami niewyraźności” (Pietrych, 2011, s. 155).

terwały kadencji i antykadencji, separują frazy, wywołując wrażenie nieharmonicznie artykułowanego *staccato*, natomiast w planie ogólnym podkreślają ruch fragmentaryzacji znaczeń i sensów, rozbijają i strzępią fabularne bloki. Docieramy tu do istotnej, wcześniej ledwie zaznaczonej, kwestii – mimo że już na poziomie signifikacji piecykowe passusy charakteryzują się, by tak rzec, krytycznym wysyceniem sensami i znaczeniami (zarówno w wymiarze literalnym, jak i figuralnym), to dochodzą do tego jeszcze sensory i znaczenia spoza czysto znakowego rachunku. W dziele Wata – a dotyczy to i *Piecyka*, i późniejszej twórczości – ważne są nie tylko znaczenia planu treści i sfery znakowych relacji. Tak samo istotna jest praca języka uobecniająca się na poziomie jego sensualnego oddziaływania i rytmu⁴². Przede wszystkim ten ostatni okazuje się wehikułem znaczeń, które nie mieszczą się w tradycyjnie ujętej leksykalnej semantyce –

⁴² Tu chcielibyśmy przytoczyć istotną uwagę Adama Dziadka w kwestii przemian w obrębie pojęcia rytmu w analogii do przekształceń i konfiguracji pojęcia tekstu: „»Rytm« należy do takiej grupy pojęć, jak »tekst« czy *signifiant*, które w strukturalizmie miały sens jednoznaczny, ostateczny i – wydawało się – niepodważalny. Henri Meschonnic, dokonując obszernej krytyki pojęcia »rytm«, robi coś podobnego do tego, co Roland Barthes uczynił z pojęciem »tekst«, które było jednoznaczne w rozumieniu Romana Jakobsona i Jurija Łotmana, a także we wczesnych pracach samego Barthes’a, w myśli poststrukturalistycznej zaś utraciło swoją oczywistość. Zamknięty charakter pojęcia »tekst« został przełamany, a otwartość przypisuje się mu za pomocą takich pojęć, jak »intertekst« czy »interpretant«. Także pojęcie *signifiant* w pracach Jacques’a Lacana zostało zupełnie przekształcone w stosunku do postaci, jaką nadał mu Ferdinand de Saussure” (Dziadek, 1999 s. 25; por. Dziadek, 2014, s. 23–41). Wymienionych badaczy podaję za Dziadkiem. Zainteresowanych odsyłam do prac autora *Projekt krytyki somatycznej*, jak również do prac Benveniste’a, Kristevej, Meschonnic (Benveniste, 1966; Kristeva, 1974; Meschonnic, 1982).

rytm w szerokim ujęciu jest czymś więcej niż metrum językowej wypowiedzi, jest pulsem i pracą tekstu, symptomem jego czynnościowego charakteru⁴³. Tak jak w koncepcjach

⁴³ Szerokie ujęcie rytmu, które przedstawia w swym dziele *Critique du rythme* Henri Meschonnic, brzmi następująco: „Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j’appelle la signifiante: c’est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du « sens » au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le « sens » n’est plus dans les mots, lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est l’accentuel, distinct de la prosodie – organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j’implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, en parlant, l’intonation. Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l’organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l’activité du sujet de l’énonciation, le rythme est l’organisation du sujet comme discours dans et par son discours” (Meschonnic, 1982, s. 216–217). Po polsku: „Definiuję rytm w mowie jako organizację cech, poprzez które *signifiants* językowe i pozajęzykowe (zwłaszcza w komunikacji oralnej) wytwarzają specyficzną, różną od sensu leksykalnego semantykę (nazywam ją efektem znaczącym), czyli wartości właściwe jakiemuś dyskursowi i tylko jemu. Te cechy mogą być rozmieszczone na wszystkich »poziomach« mowy: akcentowych, prozodycznych, leksykalnych, syntaktycznych. Tworzą one razem paradigmatykę i syntagmatykę, które znoszą samo pojęcie poziomu. W przeciwieństwie do powszechnej redukcji »sensu« do leksyki, efekt znaczący pochodzi z całości dyskursu, zawarty jest w każdej spółgłosce, w każdej samogłosce, która na zasadzie paradygmatu i syntagmy tylko wyłania serie. W ten sposób *signifiants* są zarówno syntaktyczne, jak i prozodyczne. »Sens« nie jest już zawarty leksykalnie w słowach. W wąskim ujęciu rytm jest akcentowy, w odróżnieniu od prozodii – organizacji samogłos-

Benveniste'a, Kristevej, a zwłaszcza Meschonnic i Dziadka, rytm w naszych rozważaniach pojmowany jest jako forma ruchu, a tym samym stanowi dla nas emanację formy życia w tekście (Meschonnic, w jednym z fragmentów *Critique du rythme*, równa rytm z jedną z sił witalnych, przyrównuje go do pożądania)⁴⁴. W rytmie stykają się z sobą tekst oraz ciało – w punkcie zetknięcia powstaje niematerialny gest, żywe *signum* somatycznej tekstury, natchnione niewerbalną treścią semantyczną. Właściwie mówimy tu o pewnym poręczeniu obecności, o swego rodzaju wkroczeniu piszącego w pisane, jednak nie na zasadzie protokołu podmiotu gramatycznego, tylko wedle samego wykonywanego działania, artykulacji, pracy. Rytm pisania oznacza zatem przejaw formacji życia. Dzięki takiej alternatywnej definicji rytmu, w której ruchomość i niepoliczalność jako bar-

kowej, spóągłoskowej. W szerokim ujęciu, jakiego używam tu najczęściej, rytm obejmuje prozodię. A w mowie – także intonację. Organizując w jedną całość efekt znaczący i znaczenie dyskursu, rytm ten jest samą organizacją sensu w dyskursie. A skoro sens jest działaniem podmiotu wypowiadającego, to rytm jest organizacją podmiotu jako dyskursu w i poprzez jego dyskurs” (cyt. za: Dziadek, 1999, s. 31–32; por. Dziadek, 2014, s. 34–35).

⁴⁴ Odnosny fragment rozważań Meschonnic: „Il est un passage, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens, et plutôt de la signifiante, du faire sens, dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle. [...] Le rythme, comme le désir, n'est pas connu du sujet de l'écriture. Ce sujet n'en est pas le maître. C'est pourquoi le rythme dépasse la mesure” (Meschonnic, 1982, s. 225). Po polsku: „Jest on pewnym przechodzeniem, przechodzeniem podmiotu w mowę, przechodzeniem sensu – a raczej efektu znaczącego, tworzenia się sensu – w każdy element wypowiedzi, każdą spóągłoskę i samogłoskę. [...] Rytm, jak pożądanie, jest nie znany podmiotowi pisania. Ten podmiot nie panuje nad nim. Oto dlaczego rytm wykracza poza metrum” (cyt. za: Dziadek, 1999, s. 31).

dziej źródłowe znaczenia⁴⁵ zastępują jego tradycyjne pojęcia regularności i powtarzalności, rytm staje się tą cechą dzieła – słyszalną, sensualną, empiryczną, znaczeniotwórczą i sensotwórczą – która znamionuje ruchomą i ruchliwą kombinację ciała i tekstu oraz, co niezwykle istotne, zmienia charakter relacji między nimi. Tekst przez rytm nie tylko inkorporuje w siebie, ale właściwie przedłuża czy przeciąga na swoją stronę cielesne doświadczenie, a to, co niepoliczalne – wszakże wszelkie doświadczenie wymyka się miarom – otwiera tekst i wyprowadza go z literalnych, gramatycznych i figuralnych zakłęb.

⁴⁵ Greckie słowo *ρυθμός* (*rythmos*), jak przekonuje Benveniste, to rzeczownik odczasownikowy pochodzący najpewniej od *ρέιν* (*rein*) lub *ρέω* (*reo*), te zaś moglibyśmy przełożyć na ‘płynąć’, ‘spływać’, ‘ściekać’, ‘tryskać’ (Benveniste, 1966, s. 327–335; zob. także: Abramowiczówna, red., 1965, T. 4, s. 24–25). Warto przytoczyć również interesujący komentarz Dziadka: „[...] etymologię pojęcia »rytm« przedstawił w jednej ze swoich rozpraw Émile Benveniste. Pojęcie „rytm” trafiło do słownika Zachodu z greki za pośrednictwem łaciny. Greckie *rythmos* [*ρυθμος*] było jednym ze słów-kluczy jońskich filozofów przyrody. »Rythmos« – to rzeczownik utworzony od czasownika *rein* [*ρέιν*], ‘płynąć’. Analiza etymologiczna dokonana przez Benveniste’a wykazuje, że *rythmos* od momentu pojawienia się aż do okresu attyckiego nigdy nie oznaczało »rytmu«, nie było też słowem określającym regularny ruch wód; oznaczało natomiast formę dystynktywną, figurę proporcjonalną, układ. Píše Benveniste: »*ρυθμος*, d’après les contextes où il est donné, désigne la forme dans l’instant qu’elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide la forme de ce qui n’a pas consistance organique: il convient au pattern d’un élément fluide [...]. C’est la forme improvisée, momentanée, modifiable«. Fragment Benveniste’a po polsku: „[...] »*ρυθμος*, w kontekstach, w jakich się pojawia, określa formę w chwili, kiedy przyjmowana jest ona przez to, co ruchome, mobilne, płynne, formę tego, co nie posiada konsystencji organicznej: odpowiada wzorcowi jakiegoś płynnego elementu [...]. Jest to forma chwilowa, improwizowana, modyfikowalna«” (Dziadek, 1999, s. 26 oraz przyp. 3).

Rytm jako podstawowe pojęcie operacyjne krytyki somatycznej łączy się bezpośrednio z kategorią podmiotu – zarówno podmiotu mówiącego, jak i podmiotu czytającego. [...] To właśnie rytm, podobnie jak Derridiański *szibbole*t, umożliwia przekraczanie dzielących te podmioty granic. To także dzięki niemu możliwe jest przejście od ciała do ciała, swoista *metensomatosis* – transmutacja jednego ciała do innego, wędrówka ciała, fizyczna reinkarnacja. Zamierające w zapisie ciało ożywa właśnie dzięki rytmowi. Ciało emituje rytmy i znaki, jest źródłem życia i nieśmiertelności. Rytm staje się pośrednikiem pomiędzy ciałem piszącym i czytającym (Dziadek, 2014, s. 24).

Dzięki temu możemy mówić o osobliwym zestroju „dwóch różnych doświadczeń czasowych” (piszącego i czytającego) (Dziadek, 2014, s. 36). Przeszłe literalnie, semantycznie i rytmicznie skonfigurowane w partyturę tekstu zostaje przez czytelnika zamienione na powrót w żyjący sens i rytm, inaczej mówiąc, w ruchu lektury to, co tekstowe, zyskuje po raz kolejny domenę żyjącego.

*Piec*yk Wata to realizacja werbalnych i pozawerbalnych sensów i znaczeń. W jej trakcie dochodzi ostatecznie do przemiany tekstowej tkanki w symptom obecności piszącego i jego ciała. Jak stwierdza Dziadek: „Cały tekst jest prawdziwą eksplozją nieokiełznanych układów syntaktycznych oraz erupcji i feerii różnorodnych efektów leksykalnych i fonetycznych, które stymuluje rytm wyłaniający się z przemierzanego popędami ciała” (Dziadek, 2014, s. 68). Cieleśność, wchodząc w tekst, interweniuje w jego obrębie, staje się katalizatorem reakcji sensotwórczych, które pracują poza leksykalną semantyką. Wspomniani Meschonnic i Kristeva określają opisywaną reakcję sensotwórczą

terminem *signifiance*, co można oddać polskim słowem „znaczącość”⁴⁶. Wyłania się ona z „całości dyskursu” i określa sensotwórczą potencję każdego tekstu na wszystkich jego poziomach (akcentowy, prozodyczny, leksykalny, syntaktyczny). Zatem, jak pisze Kristeva, „znaczącość” określa „pracę różnicowania, rozwarstwiania i konfrontowania” (Kristeva, 2017, s. 6); jest tym, co pracując w języku, „buduje na linii mówiącego podmiotu komunikatywny i gramatycznie ustrukturuwany ciąg znaczeń” (Kristeva, 2017, s. 6). „Znaczącość” pozostaje zatem w ścisłym związku z podmiotowością – praca w języku i z językiem oznacza nieustannie narodziny tego, który dokonuje działań w języku, który z językiem się spotyka i zmagą – można rzec, że język wywołuje zarówno podmiot rytmu, jak i podmiot gramatyki, współtworzy podmiot doświadczenia i eksponującą go formę.

⁴⁶ Jak zauważa Krzysztof Kłosiński: „Jeśli wierzyć słownikowi etymologicznemu, słowo »*signifiance*« występuje już... w *Pieśni o Rolandzie*. Nie jest więc nowe. Stanowi formację słowotwórczą typową dla rzeczowników utworzonych od czasowników. Odnotowano przynajmniej dwie cechy semantyczne podobnych derywatów: 1) pochodzą od czasowników określających działanie lub proces; 2) w większości mogą określać samo to działanie, jak i jego skutek czy wytwór. W polszczyźnie rozliczne końcówki francuskie (-ade, -ence, -ance, -erie, -ise, -ment, -age, -ure, -(a)tion) mają w zasadzie jeden odpowiednik: -nie. »*Signifiance*« pochodzi od czasownika »*signifier*« (»znaczyć«), którego najpospolitszą derywacją rzeczownikową jest »*la signification*« („znaczenie”). Oczywiście, rdzeniem tych wszystkich wyrazów jest »*le signe*« (łac. »*signum*« ‘znak’). Ferdinand de Saussure skorzystał z dwóch imiesłówów utworzonych od czasownika »*signifier*«, z imiesłowu czynnego: »*signifiant*« (»znaczący«) oraz biernego: »*signifié*« (»znaczony«), którym nadał postać rzeczownikową (*le signifiant*, *le signifié*). »*La signifiance*« jest zatem w tej rodzinie wyrazów derywatem paralelnym do »*la signification*«. Dodatkowo jednak motywuje ją strukturalnie pokrewieństwo z saussure’owskim rzeczownikiem »*le signifiant*«” (Kłosiński, 1999, s. 12).

Poza tradycyjnie pojmowanym brzmieniem, zestrojami różnego rodzaju, paronomazjami i parechezami czy wreszcie linią prozodyczną w *Piecyku* dają o sobie znać nasemantyzowane frazy fonetyczne, ich przemiany i rekurencje (Dziadek, 2014, s. 35–38 oraz Dziadek, 1999, s. 25–45). Te fonologiczne aspekty, wraz z nadmierną saturacją sensem leksykalno-figuralnym, doprowadzają wprost do sensualnego odczuwania dzieła Wata⁴⁷. Podczas lektury *Piecyka* możemy dosłownie stracić czytelniczą przytomność, odczuwamy mózół, a nawet swego rodzaju przymus markowania czy powtarzania transu, co ostatecznie wiąże się przecież z wymiarem sensualnym czy niemalże biologicznym czytelnika. Pisze Dziadek: „Napięcie semantyczne, które jest bardzo ważnym elementem rytmiki tego tekstu, wiąże się z wyczuleniem na, by tak rzec, biologię i historię słowa i jeśli spojrzeć na *Piecyk* w ten właśnie sposób, to wszelkie stwierdzenia o nonsensowności tego niezwyklego tekstu (bełkot) stają się po prostu bezzasadne, a sam

⁴⁷ Wskazując na zasadniczą wagę *signifiance* i rytmu, nie możemy zapomnieć, że w istocie mówimy tu o potencji znaczeniowótworczej podobnej do tej obecnej w dziełach muzycznych. W ten sposób „znaczącość” wyjaśniał m.in. Roland Barthes: „Dzięki muzyce lepiej rozumiemy Tekst jako *signifiance*” (Barthes, 1982, s. 277; cyt. za: Kłosiński, 1999, s. 12). „Znaczącość” określa znaczeniowótórzy i sensotwórzy *genre* muzyki – wydarza się on jako słyszalna i odczuwalna sensualnie tkanka dzieła muzycznego (Guczalski, 2002, s. 219–235). Przywołanie muzyki ma na celu wskazanie pewnego podobieństwa – „znaczącość” w muzyce i „znaczącość” w tekstach dotyka i przez dotyk znaczy. *Piecyk* jest odległy od klasycznych wyobrażeń muzycznych, niemniej z całą pewnością zainteresowani tą kwestią znajdą wiele zbliżeń do sonoryzmu czy jazzu. Należy również wspomnieć, iż jedna z partii *Piecyka* zatytułowana *Gindry* stała się inspiracją utworu muzycznego autorstwa Katarzyny Głowickiej (Głowicka, 1998).

utwór jawi się właśnie jako niewyczerpalne arcydzieło roz-
błyaskujące dziesiątkami odcieni znaczeniowych, niczym
poddany obróbce fasetowej szlachetny kamień” (Dziadek,
2014, s. 69). Zdaje się, że to wystarczy, by skonstatować, iż
Piecyk jest ruchomym, fosforyzującym znaczeniami i sen-
sami tekstem-doświadczeniem w obrębie obecności – nie
możemy zawęzić jego spektrum do pracy świadomości czy
nieświadomości, działa on w jednej i drugiej, nadto prze-
kracza wymiar eksperymentu literackiego i jest właściwie
specyficznym dokumentem czy stenogramem przygody
poznawczej, egzystencjalnej i estetycznej. Wszystkie te
trzy dziedziny życia są przecież niczym innym, jak tylko
i aż próbą z obecnością (własną, świata, innych). Rację ma
zatem Małgorzata Łukaszuk, pisząc, że

Piecyk to opowieść o owym młodzieńcu – czyli o sobie samym,
ale takim, jaki jawi się w odbiciu, w krzywym, deformującym
zwierciadle, w „symultanie” płaczącej życie z literaturą i opo-
wiadającej się po stronie życia. Pojawiający się autobiografizm
pełni tu rolę ściśle wyznaczoną konwencją – jest znakiem „za-
bawy” albo „antyliterackiego buntu”, a nade wszystko – „ten-
dencji konkretyzującej”, kryjącej w sobie jednak skłonność do
„indywidualizmu”. I nie jest tu ważne, czy „autobiografizm”
taki poprzedziła „gorączka”, choć ona właśnie, wyzwalając
wyobraźnię z więzów logiki, ośmieliła współczesnego „poetę
przekłętą” do rozpętania „karnawału atrakcji”, do wyzwala-
nia „wiedźm” (Łukaszuk, 1989, s. 33–34).

Opinię tę wspierają uwagi Małgorzaty Baranowskiej,
w których akcent pada na trans świadomości i „podróż we-
wnętrzną” (Baranowska, 1984, s. 202). Dookreśla to jeszcze

Ewa Baniecka, pisząc o „obrotach utożsamień” oraz przechodzeniu przez kolejne uobecnienia i wyobcowania (Baniecka, 2008). Zresztą, tego typu czytanie *Piecyka* sugeruje sam Wat:

Co się stało z chłopcem, który wcześniej, za wcześniej wyruszył na przygodę przekraczania wszystkich granic? Przywołałem go, nie jest mi teraz obcy, przeciwnie, bliższy niż kiedykolwiek. Godzę się wreszcie na niego jak na lekkomyślnego syna. Ale on, gdyby mógł mnie teraz zobaczyć, wysłuchać, zapałby się mnie z rozpaczą i wstydem. Jak syn wstydzi się za ojca-bankruta. Przywołuję teraz przed oczy obraz swój z gorączkowych nocy na Niecałej, gdy przy żelaznym piecyku, w transie *écriture automatique* spisywałem swoje „głosy”. Potłuczone zwierciadła wartości leżały w odpryskach, świat pogruchotany, ratowałem się szyderstwem i rozpaczą [...]. Wtedy w swoich snach jeszcze się unosiłem o cal nad ziemią... Jak długo drogę przebyłem od niego! (MW II, 2012, s. 23)⁴⁸.

Wkraczamy zatem na obszar pewnej opowieści, fabularnej i afabularnej narracji doświadczenia siebie, będącej prawdziwą inicjacją: Notuje Venclova – „Jeżeli w ogóle można mówić o istnieniu jakiegoś generalnego wzoru narracji w poemacie, to jest nim opowieść o poszukiwaniu, podróży, tj. *rite de passage*” (Venclova, 2000, s. 103). „JA” rusza w podróż

⁴⁸ Fragment pochodzi z XXIII rozdziału *Mojego wieku*. Rozdział ten, a także XXIV oraz częściowo XXV zostały poprawione przez samego Wata, pozostałe opracował na podstawie nagrań Czesław Miłosz. Autor *Gucia zaczarowanego* zwraca uwagę, że te trzy rozdziały zyskały pewien rys stylistyczny odmienny od pozostałych – są bardziej „pisane” niż „mówione” (zob. MW II, 2012, s. 6).

z hermetyczną i zarazem rozszczelnioną formą tekstu, spotyka wraz z czytelnikiem całe mnóstwo zdarzeń, osób, tekstów, jest świadkiem niepojętych i przerażających zjawisk:

Szczęście szwenda się za nami bezradosne istotne konieczne i złote. Zbiera wszystkie wonności bezdomnych, uśmiechy cichych ludzi, niewypowiedziane pyszne frazesy niezgrabnych samotników. Nieodstępne – gdzie tylko spojrzysz, – wyglądające nawet przez dziury oczne jedynej tragicznej maski, nawet w Nowych Miastach, gdzie deklamują, szlochają, umierają, gestykulują, śpiewają wspaniałe koncentracje, apoteozy zrzeszeń aktorskich ludzi dostojnych, autotatoi, kapłanów radosnej możliwej świadomości; mizdrzące się za plecami otyłych królów rozbawionych widokiem danse macabre'u Śmierci z Księżniczką Trebizondy.

Spaceruje na młodych timbrach ud po rusztowaniach drapaczy nieba, bałaganach, rynkach, na Świątach Niebios, przed wystawami modnych sklepów, w foyer kinoteatrów, wśród rupieci, rekwizytów, zwietrzałych perfum i kobiet,

Bezradosne, niewidoczne dla innych – tylko ja je poznaję: W blasku gałek niewidzących oczu prostytutki, obracających się w kosmiczne kółko; w kołysaniu się nędznych wygolonych lordów; w ciemnej konurze porzuconego psa, oczekującego swego błękitnego nocnego Pana. W zmurszałym zadzie staruszki, grzejącej w słońcu swe reumatyzmy (PZ, 1992, s. 115).

Pierwszy passus *Piecyka*, zacytowany w całości, przedstawia rzecz dziwnej i nieodzownej *felicitas* – obraz „szczęścia” wyłamuje się z klasycznego paradygmatu. Nie jest ono radosne, nie jest błogie, nie jest doświadczeniem pełni. Zgodnie z tym, pisze Erazm Kuźma:

Relacja symboliczna znaczące – znaczone słowa „szczęście” została zniesiona przez syntagmę: dotąd nieszczęście „szwendowało się za nami”, a szczęścia poszukiwaliśmy, tu jest odwrotnie. Syntagma umieszcza też „szczęście” w obcym paradygmacie: tego, co smutne, istotne, konieczne, jedynie „złote” należy tu do paradygmatu, ale syntagma przeczy temu łącząc je z tym, co bezradosne (Kuźma, 2011, s. 26–27)⁴⁹.

Szwendające się „szczęście” emanuje z całego mnóstwa rzeczy, zjawisk, osób i spraw, wyłania się z tragedii, dramatów prywatnych i społecznych, z rupieci i samotności, niemniej jednak jawi się jako nieodłączny element korowodu życia. Na scenę wstępuje również podmiot poematu, co zresztą,

⁴⁹ Erazm Kuźma odwołuje się tu do znanej typologii Rolanda Barthes'a z eseju *Znak w wyobraźni*, w którym autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* wyróżnia trzy relacje znakowe: „Każdy znak zawiera czy też zakłada trzy relacje. Po pierwsze relację wewnętrzną, która wiąże jego *signifiant* (to, co znaczące) i *signifié* (to, co znaczone), a następnie dwie relacje, z których pierwsza jest potencjalna – łączy ona dany znak ze swoistą rezerwą innych znaków, z której zostaje wyrwany w celu umieszczenia go w wypowiedzi – druga zaś jest aktualna i wiąże dany znak z pozostałymi znakami, które poprzedzają go lub następują po nim w zdaniu”. Pierwsza, wewnętrzna relacja określona jest mianem symbolicznej (związek znaczącego ze znaczone), kolejne dwie, jeśli można tak rzec, zewnętrzne to relacja paradygmatyczna, która „zakłada istnienie, dla każdego znaku, pewnej zorganizowanej rezerwy czy »pamięci form«, spośród których on się wyróżnia dzięki najmniejszej różnicy koniecznej i wystarczającej do zmiany sensu” – innymi słowy chodzi o związki między znakami wedle morfologii, semantyki czy gramatyki, które stanowią podstawę asocjacyjnych relacji. Pozostaje jeszcze relacja syntagmatyczna, która oznacza po prostu płaszczyznę łączenia danych znaków w ujawniający jakiś sens ciąg, na przykład syntaktyczny układ zdania, innymi słowy to wszelkie związki linearne – morfemy składają się na słowo czy wyraz, wyrazy budują zdanie, zdanie składa się na rozdział (zob. Barthes, 1970, s. 266–267).

mając w pamięci tytuł, wcale nie dziwi, a i nie powinno szokować jego stwierdzenie o sobie, że jako jedyny widzi i wie o owym „szczęściu” – podmiot *Piecyka* wydaje się obdarzony naturą hipersensytywną, nawiedzony przez teksty i widma, oddany poszukiwaniu i, jak wskazuje Venclova, bez reszty zapominający się w pasji poznania (Venclova, 2000, s. 80). Jego przygoda wydaje się powierzona bardziej samemu tekstowi niżli czytelnikom, ale mimo wszystko swoista struktura zaprasza do wspólnej włóczęgi przez tekst i teksty.

Nieco bardziej skrupulatne spojrzenie na wstępny pasus pozwala odkryć pierwsze komplikacje i zawirowania. Spójrzmy na predykaty obecności tekstowej – podmiotem gramatycznym pierwszego ustępu jest „szczęście”, które „szwenda się”, „zbiera”, „spaceruje” (złożone orzeczenie występujące w kilku kolejnych zdaniach), dodatkowo, dzięki dwóm imiesłowom przymiotnikowym czynnym wiemy także, że „szczęście” jest „wyglądające nawet przez dziury” oraz „mizdrzące się za plecami”. Działające i pełne własnych inicjatyw, spersonifikowane, niewidoczne, ale złote. Do zerwania związku z paradygmatem szczęśliwości dochodzą kolejne odstępstwa od reguł – „szczęście” jako przeinaczone fatum, przedziwne nemezis, jest widmowe, ludzkie, zwierzęce, cenne. Spójrzmy teraz na podmiot wypowiedzi – podmiot poematu – najpierw zjawia się zbiorowo jako „my”, występując wraz z przyimkiem w narzędniku „za nami”. Być może celem jest tu charakteryzacja wypowiedzi na wyrażenie uogólnionego, dojmującego doświadczenia ludzkiego, w każdym razie na samym wstępie spotykamy się z podmiotem zbiorowym i dopiero w trze-

cim akapicie pojawia się osobowy zaimek w liczbie pojedynczej. Należy tu zwrócić uwagę na partykułę ograniczającą w wyrażeniu „tylko ja je poznaję” – zasugerowana jest przez tę wyłączość osobliwa natura podmiotu, co pozostaje w niezgodzie z uniwersalizacją z pierwszych dwóch akapitów.

Daleko tu jednak do powagi podmiotu-monumentu wyróżnionego – wystarczy przypomnieć tytuł pierwszej części poematu: *PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT'A* (PZ, 1992, s. 115–125). Wyznacza to pole szczególnej gry, w którą zaangażowane jest imię własne autora. Pisze Bocheński: „Początkową grą tytułów, grą, w której aluzja, nawiązanie, cytaty nie odgrywają większej roli, Wat wyznacza perspektywę dla poetyckiego doświadczenia. Należy się spodziewać, że w tekście ważniejsze od przypomnianego, przeczytanego, wyuczonego będzie wyobrażone, wyśnione, objawione” (Bocheński, 1999, s. 11). Trzeba by zastanowić się jeszcze nad tym, czy porządek, reprezentowany przez „przypomniane, przeczytane, wyuczone”, nie jest związany – czy może nawet tożsamy – z tym, co „wyobrażone, wyśnione, objawione”. Dla przykładu, Maria Delaperrière stwierdza rzecz odwrotną: „[...] jedyną substancją »ja«, które jest zarazem karykaturą i elementem kosmicznym, są fragmenty wyrwane z pamięci zbiorowej” (Delaperrière, 2004, s. 136–137). Ujęcia Bocheńskiego i Delaperrière mierzą w skrajności i zawężają w istocie ogląd. Zarówno kulturowe, jak i własne podlega tu wiwisekcji, rekonfiguracji, dekonstrukcji, obśmianiu, przesiewowi. Poza tym to, co własne (wyobrażone, wyśnione, objawione, indywidualne, osobowe i osobliwe), nie jest nigdy absolutnie czyste,

oswobodzone i na zawsze wolne, jest stale i ciągle od nowa zapośredniczane przez to, co kulturowe, co językowe, wreszcie przez to, co cielesne. I jeśli użyć by terminu Delaperrière, to można rzec, że substancją „JA” jest w tym samym stopniu amalgamat postrzępionych części narracji dobytých z pamięci zbiorowej, z kultury i „Biblioteki”, co działanie na przekór temu – skok w „życie”, oddany semantycznym nadmiarem, ruchem i załamaniem syntaktycznych porządków, prześmiewczym stosunkiem do bibliotecznego *dominium*, hiatusami, które poza figuralnym rodowodem eksponują odrębność i przypadkowość swych zjawień.

Przejścia i przeskoki od kultury do życia, od życia do kultury, spięcia i konfrontacje między nimi, a także miejsca ich spotkań wyznaczają pole, w którego obrębie zdarza się piecykowe „JA”. Wkraczając w tekstowe uniwersum, dzięki lekturze zaangażowanej, lądujemy, wraz z tym dziwaczny „JA”, w sytuacji pełnej odbić i rekurencji, powtórzeń i różnic. Przechodząc z tekstu do tekstu raz za razem doświadczamy, że najbardziej dotkliwym doznaniem lekturowym okazuje się efekt braku odniesienia. A jednak, co należy podkreślić po raz kolejny, owe momenty utraconej łączności, chwile nieorientowania się, wynikają z wszechobecnego przesytu w *Piecyku*, horrendalne hiperbole wywołują wrażenie podobne temu, które zachodzi w wypadku braku – nadmiar, o czym przekonujemy się podczas lektury *Piecyka*, będąc jakością przeciwną do braku, może ewokować podobne jak on wrażenia. Nie można zapominać również, że *Piecyk* wyprowadza „w pole” – zarówno podmiot, jak i czytelnika. Nie są to zwyczajne manowce – to obszar

ryzyka i wahania, to przestrzeń nieoznaczoności i nierozstrzygalności, gdzie odnajdywanie ścieżki, by móc postawić kolejny krok, przebiega „w ciągłym ruchu wstrząśniętej duszy” (zob. Jaspers, 1990, s. 354), niejednokrotnie w asyście potwornego żartu, chichotu chimer, zgrywy i absurdu, wszelka powaga co rusz zostaje rozbrojona blamażem. Dzieje się tak na przykład za sprawą kabotyńskiego tytułu pierwszej części, który realizuje efekt niespodzianki, jednocześnie pachnące ręce – zakładamy, że chodzi o przyjemny zapach – to ręce czyste, zatem podmiot nieskalany postanawia odsłonić swoje mętne wnętrza? Nie możemy też wykluczyć, że „Wat mówi o pachnących rękach jak dandys zachwycający się sobą? Oczywiście, zdania zaczynające się od »a może Wat« można mnożyć: fenomen okultystyczny, dezintegracja ciała, emblemat dłoni, porównanie do kciuka Cesarza i obrazów Warhola, gest kapłański, symbol kabalistyczny itd.” (Bocheński, 1999, 11-12). Efekt niespodzianki zamienia się w efekt zarzucenia tekstowej sieci, rozplenienia nakładających się znaczeń – to nic innego jak obsesja i pasja tekstualności.

Jeszcze jedna kwestia wymaga podkreślenia, mianowicie przechodniość, która dotyczy często pojawiających się trzech nazw – Wat, podmiot, tekst. Oczywiście sama obecność imienia i nazwiska autora w jego „działającym” się dziele skłania do zadania pytania o status owej podmiotowej prezencji odznaczonej imieniem i nazwiskiem – zauważmy, że cytowany Bocheński nie posługuje się pojęciem podmiotu poematu, ale wprost stosuje nazwisko autora. Wat, jak widać, nie chciał pozostać w odwodzie na wierzchu okładki i na stronie tytułowej. Nie jest to więc

zwykła wewnętrzna asygnata, zwłaszcza że imię i nazwisko widnieje tu w dopełniaczu, w trzecioosobowej formie oraz *last but no least* w zapisie samego nazwiska pojawia się apostrof – zapis właściwy dla pewnego typu nazwisk obcojęzycznych, do których jednak nazwa „Wat” się nie zalicza. Mimo to należy stwierdzić, że autor *Piecyka* swoje nazwisko utekstowił i skonfigurował, być może uczynił je nazwiskiem wyobcowanym, goszczącym w języku polskim. Zabieg ten powtarza się jeszcze dwa razy – w pierwszej części, w tytule jednego z kolejnych ustępów: *GNUŚ-NY DZIEŃ ALEKSANDRA WAT'A* oraz podobnie, jako tytuł jednego z ustępów, w części drugiej: *KONIEC ALEKSANDRA WAT'A* (PZ, 1992, s. 120, 130)⁵⁰. Przychodzi na myśl niezupełnie pozytywna autostygmatyzacja – podmiot, przez nadanie sobie stygmatu inności, dokonuje zmiany w obrębie swej konstytucji. Jak pisze Bocheński: „Zestawienie tytułu całości i tytułu pierwszej części utworu – *Pachnące ręce Aleksandra Wat'a* – wzmacnia jeszcze odczucie zmienności i ruchu. JA zmienia się w Niego, w »ja«-obce, którego imaginacyjną podróż będziemy czytać. Od kombinacji tytułów rozpoczyna się jazda utworu, bieg tekstu nadany przez re-

⁵⁰ Maria Cyranowicz dostrzega w zabiegach autokreacji świadomą grę z tradycjami (w tym wypadku chodzi tu o modernistyczną literacką secesję): „Secesyjność *Piecyka* objawia się również poprzez ogólny patetyczny nastrój cały czas kontrapunktowany błazenadą. Widoczne są w *Piecyku* autokreacja (część *AUTOPORTRET*, »ogłosiłem się carem przestrzeni«), narcyzm (*PACHNĄCE RĘCE ALEKSANDRA WAT'A*), ironia (już same tytuły poszczególnych części: *CZY OBEJRZAŁ SWOJE RĘCE I JAK MU SIĘ PODOBAŁY, ROZPOREKMĘDRCA*), teatralizacja (»Biedny tłum dandy obnosi moje posążki po wszystkich kawiarniach, kuluarach, lupanarach«) i celebrowanie nudy, gnuśności, zblazowania” (Cyranowicz, 2002, s. 30).

welatora nadzwyczajnych poetyckich obrazów” (Bocheński, 1999, 11). Sprawa „zmiany” sięga jednak głębiej, poza graficzną, literalną stygmatyzację w samym tekście *Piecyka*. Właściwie nazwisko, którym podpisany jest cały utwór, które pojawia się w utworze kilkakrotnie, nie jest nazwiskiem rodowym autora – Aleksander Wat urodził się jako Aleksander Eliaz Chwat (zob. m.in. Zieliński, 1997, s. 475). Autor *Piecyka* ową zmianą nazwiska na początku swej twórczej drogi, jak przekonuje Dziadek, wykonał strategiczny i symptomatyczny gest – zerwał pewien istotny związek: „W przypadku Wata nie chodzi o prostą zmianę nazwiska, ale o zerwanie i odrzucenie »imienia ojca« (Chwat)” (Dziadek, 2014, s. 57). Idąc dalej tym tropem, Dziadek zakreśla coraz bardziej konkretne znaczenia tego gestu, dostrzegając w nim szczególną denominację niosącą z sobą konfiguracje tożsamościowe. To dosłowne przemianowanie „wiąże się też z ustanowieniem zupełnie nowego dyskursu rozpiętego między znakiem i ciałem, świadomością i popędem” (Dziadek, 2014, s. 57) – to bardzo ważna uwaga Dziadka, do której przyjdzie nam jeszcze wrócić. W tej chwili wystarczy powiedzieć, że ów „zupełnie nowy dyskurs” zyskuje w dziele Wata swoją realizację, i nie chodzi tylko o *Piecyk*, ale o całą twórczość autora *Ciemnego świecidła*. Jednak, wedle naszego uznania, gest przemianowania siebie samego sięga nie tylko ku relacji z ojcem (identyfikowanym tu wprost z osobą Mendla Chwata), ale ogarnia obszary przyległe, rzutuje na stosunek do tradycji rodowej, znamionuje próbę falsyfikacji dyskursów organizujących świat, a także stanowi próbę oderwania od siebie wernakularnej tożsamości. Wat swoją decyzją intencjonalnie rezygnuje z posługiwania się

wpisanym w nazwę własnego rodu tożsamościowym szyfrem, a dalej – zrywając z nazwiskiem ojca – łamie nakaz pamięci, zrywa przymierze, uderzając w pierwotną relację, wymawia się od wiedzy o sobie⁵¹. Ale denominacja, o której mówimy, jest także potwierdzeniem, aktem erekcyjnym podmiotu dokonany *via negativa*. Mamy tu do czynienia z gestem kastracji, jak wskazuje Dziadek: „[...] nazwisko Wat jest nazwiskiem czyimś, nazwiskiem wynalazcy, czyli odcinając głoskę *ch* – i tym samym symbolicznie kastrując swego ojca – Wat przybiera imię Innego” (Dziadek, 2014, s. 57). Opisywana *resectio* – widziana w świetle *Piecyka*, ale także w obliczu całego dzieła *Wata* – oznacza uśmiercenie, nieodwracalne wykroczenie przeciw naturalnemu i boskiemu prawu. Podobnie jak w historii Kaina, konsekwencją jest tu nakaz egzystowania w cieniu winy, nieznośny obowiązek życia ze stygmatem nienaprawialnego błędu. Zadana śmiertelna rana przechodzi na tego, który ją zadał, stając się przewrotnie nakazem życia. W tym rozumieniu zmiana nazwiska, owo dosłowne odrzucenie ojcowskiej sygnatury, jest uśmierceniem „ojca” – symbolicznym śmiertelnym ciosem wymierzonym w to wszyst-

⁵¹ Podejmując grę słowną z łacińskim odpowiednikiem nazwiska – *cognomen* – natrafiamy na przyrostek *cog-*, a dalej na pobrzmiwające w środku *-gno-*, w ten sposób, w nieco żartobliwym tonie, stwierdzić możemy, że do imienia zostaje dołączona swoista wiedza, poznanie i myśl – nazwisko to nazwa obarczona depozytami *cogito* i *cognitio*). Oczywiście, działania te, zerwanie przymierza i bunt, nie wiodą do hermetycznej próżni. *Piecyk* jest tego namacalnym dowodem. Działania te miały raczej na celu wywikłanie się podmiotu z przechwytyjących struktur, ale owo oderwanie, jak się okaże, doprowadzi do sytuacji zgoła innej niż zamierzona – problem wzrasta, a „natura” owych struktur jest taka, że dotknięte, naruszone, odepchnięte nacierają ze wzmożoną siłą.

ko, co wymieniliśmy wcześniej, począwszy od kultury, tradycji i języka, a skończywszy na strukturze własnego „ja”, w której obrębie podmiot zapytuje siebie samego o własną obecność. Trybut wiążący się z tym gestem jest niepoliczalny, wzrasta jako nieusuwalny obiekt w podmiocie. Podobnie jak opisywane przez Sigmunda Freuda pierwotne morderstwo ojca okazuje się narodzinami widma, wzmożonej i nieznośnej obecności tego, co nieobecne – ojciec bowiem, po własnej śmierci, jawi się jako mocniejszy i groźniejszy niżli za życia (zob. Freud, 1994, s. 99–160). *Pieczyk* można potraktować jako świadectwo odrzucenia kultury, tradycji i języka, które wracają z podwójną mocą z jednej strony jako szalona kolekcja kultury, z drugiej – jako nieusuwalne znamię. Podmiot rozpoczyna wędrówkę przez ów świat od razu „oznaczony” przez winę:

Chodzę tam i nazad tam i nazad pomiędzy arkady strupioszałe
moich grzechów.

(PZ, 1992, s. 116)

2. Skrofuliczne jaśminy ronią w niebo zwiędłe białe nosy
i płatki mózgu.

Niebo wyje jak rozwydrzona megera, wzywa o pomstę.

(PZ, 1992, s. 120)

9. Słowiki śpiewają mi na śmierć. Ślepa Solveiga i także pa-
wie.

I złote sny, grotem potrząsając. Czy mam nad stawy iść.

Czy może miękka szyję obwinąć ciepłym szalem łez?

Czy upojnym dzwonem włosów? Słowiki już śpiewają mi na
śmierć.

(PZ, 1992, s. 124–125)

A propos, krwawy testament mego ojca psuje mi chwile najczystszych upojeń.

(PZ, 1992, s. 125)

3. Kandelabry chcą struć moją młodość, chcą uczynić mnie zwiędłym głos mój siwym.

(PZ, 1992, s. 125)

ŚMIERĆ. Obstały mnie tradycje i pytają: Gdzież twój brat?

(PZ, 1992, s. 126)

Plama na twoim czole, czy krwawa.

(PZ, 1992, s. 132)

Już sam zamiar uśmiercenia „tradycji”, „brata”, „kandelabrow” wiąże się z Kainowym piętnem, z nadaniem sobie niezbywalnego naznaczenia bratobójcy, tradycjobójcy, a zatem i ojcobójcy. Wydaje się, że moglibyśmy tu wskazać na poprzedzający gest przemianowania z Chwata na Wata. Nie jest to jednak zmiana radykalna, prędzej możemy mówić o redukcji czy resekcji. Słowo „Wat” zachowuje dawną formę jako miejsce po niej – ten gest będący wyzbyciem się, przede wszystkim utrwała różnicę i zranienie, jest to coś w rodzaju autoagresji, rany zadanej sobie samemu. O ile zmiana, a właściwie odjęcie i przesunięcie głosek faktycznie wywołuje brzmieniowe wzmocnienie – „[...] odcięcie bezdźwięcznej głoski *ch* i udźwięcznienie *f*: *ch/f* → *w/at*” (Dziadek, 2014, s. 57), co, jak argumentuje Dziadek, wzmacnia fonetycznie nazwisko wbrew semantyce, o tyle świadczy nieustannie o pewnym odarciu, utracie i pozbawieniu – sztuczne nazwisko będzie poprzedzone już zawsze przez brak, inaczej mówiąc – pierwotna forma (Chwat) poprzez swą nieobecność poprzedza, dzięki historyczności

i anagramatycznej grze, wtórną formę (Wat). Kwestię tę należałoby zatem wpisać w figurę wieloznaczności, jakiejś ambiguiacji, która zawiera w sobie sprzeczne kursy – od radykalnej, zuchwałej zmiany, po przeciwne temu zranienie, od porzucenia ograniczeń i formy rodowego nazwiska, przez przyjęcie ograniczeń i formy sztucznego nazwiska, nie zapomniawszy wszakże, że „Wat” przywodzi również na myśl jednostkę mocy czy strumienia energii⁵², a także, że łacińskie *homo vates* oznacza proroka, wieszczka, poetę i śpiewaka⁵³. Warto zadać jeszcze pytanie: Czy ta wieloznaczna, figuralna, a także poniekąd autopsychodynamiczna gra, tak oczywista teraz, której sens może zostać łatwo sprowadzony do samowyobcowania podmiotu czy też do aktu zniesienia linearnej tożsamości, nie akcentuje jeszcze pewnego, bardziej źródłowego poróżnienia? Bardzo możliwe, że ten literalny i typograficzny dekret każe nam przede wszystkim dostrzec dystans między horyzontalną strategią nazywania siebie w domenie języków i tekstów a nieosiągalnymi rezyduami podmiotowości, które pozostają, jak się wydaje, poza najlepszymi zdolnościami tychże języków i tekstów, a także poza najlepszą wolą mówiącego. Ten dystans, owa przestrzeń różnicy, której skrajne granice realizują tożsamość, tradycja, historia oraz skryta za nimi,

⁵² Wat to jednostka mocy w międzynarodowym układzie jednostek miar (SI); 1 wat to moc, przy której praca 1 dżula jest wykonana w czasie 1 sekundy.

⁵³ Interesująca w tym kontekście uwaga Wata, którą zawarł w tekście *Poezja przeciw historii*: „Żeby wyznaczyć drogę poezji jutra, trzeba najpierw wyobrazić sobie, kim będzie człowiek jutra. I oto jesteśmy my, zgromadzenie poetów, przemienieni w biennale wróżbitów! No cóż, czyż nie jesteśmy *genus vatum*?” (P, 2008, s. 682).

realna obecność, staje się elementem znaczącym dzieło, w którym podmiot – pracując w języku i tekście – przedstawia nam różne formy, a zarazem usiłuje uczynić je swoimi, nieprzechodnimi, własnymi, usiłuje je zasiedlić. Choć równie dobrze wrażenie czy też efekt owej różnicy może być wynikiem działania o podłożu tricksterskim czy autoprześmiewczym – wszak wszystkie owe przedstawione formy, w chwili, kiedy podmiot rezerwuje je dla siebie, kiedy je sobą wypełnia, okazują się albo zużyte, albo niewłaściwe tudzież niewyjątkowe, pożyczone, niewłasne. Należy podkreślić, że w tej przestrzeni różnicy zyskuje swój głos skuteczna ironia i samoprzedrzeźnianie, a w wersji radykalnej mogą zostać odkryte w niej źródła i zasoby potrzebne do autodestrukcji – biorąc bowiem pod uwagę ton tej tyle absurdalnej, ile tragicznej bufonady (mamy teraz na myśli całość *Piecyka*), możemy obrócić w negatyw ową sygnaturę i uznać, że nie istnieje żaden rzeczywisty desygnat wyrażonego w ten sposób „JA”. Praca w języku i tekście zatem nie tylko rodzi podmiot – jednocześnie go uśmierca. Analogicznie – gest odarcia z tradycji obraca się od razu w tradycję, zmiana nazwiska zaś koncentruje uwagę na owej zmianie i nazwisku porzuconym. W tym sensie nieustannie powraca do nas znaczenie znanego *dictum* Rimbauda: „La vraie vie est absente”⁵⁴. Dlatego, być może, byłby to rodzaj gry na zwłokę – niewłaściwe, obce, nawet błędne imię własne – dodatkowo zapisywane w dopełniaczu: „Aleksandra Wat’a” – okazałoby się próbą ocalenia prawdy Aleksandra Wata *vel* Chwata, podaniem mylnego tropu, trefnej figu-

⁵⁴ Po polsku: „Prawdziwe życie jest nieobecne” (zob. Rimbaud, 1993a, s. 135 oraz 2007, s. 22–23).

ry, której jedyną rolą jest ostatecznie uświadomić nas, że prawdziwe życie jest gdzie indziej, tu zaś jest możliwe wyłącznie jako nieobecność lub *signifiant*.

Jeśli przyznamy, że owa zasada życia prawdziwego, które mieści się poza tkanką poszczególnych odsłoneń podmiotu, że owa prawda jest poza zdolnością mimetyczną i semiotyczną języka, to musielibyśmy poszukać jego znamion i śladów w tym, co jest anty-mimetyczne, co wyłania się z błędu językowego, z załamania czy też wykołajenia semantycznego, co może skrywają solecyzmy lub katachrezy. Należy jednak podkreślić, że w żadnym wypadku nie mamy tu na myśli ścieżki wiodącej do absolutnego bezsensu, zresztą taka absolutyzacja niejako autorytatywnie nadaje sobie insygnia sensu – taki „język”, musimy przyznać, prowadziłby do uznania w nim wielkiej i silnej struktury dzierżącej jedyną prawdę – bezsensu wszystkiego. Drogą paradoksu trafilibyśmy do tego samego punktu, z którego wychodzi przedsięwzięcie i dzieło Wata. Na szczęście ani język *Piecyka*, ani cały *Piecyk* nie pozwalają na to. Broni nas przed tym wpisany weń ruch istoczenia i odistoczenia, autopromocji i dewaluacji, żartu, obsesji, radości.

Wszystko to potwierdza wyłonioną wcześniej nierozstrzygalność, decydującą ostatecznie o heterologicznej „naturze” podmiotu *Piecyka*, która odbija się w podobnie heterologicznej „naturze” dzieła. Ironiczne skanalizowanie odpowiada za sytuację wahania między powagą i niepoważnością, między ustanowieniem i destrukcją, utratą i zyskiem, niemożliwością samopotwierdzenia i stale ponawianą próbą integracji podmiotu-„Wat’a”, który najczęściej wypowiada się w pierwszej osobie, często za pomocą wyróżnionego

zaimka, ale także w dystansującej formie trzecioosobowej imienia własnego i nazwiska⁵⁵. Przede wszystkim jednak należy mieć na uwadze te ekspozycje *subiectum*, którym towarzyszą różnicujące pęknięcia, odbicia, nawiedzenia czy przejęcia przez teksty. Spójrzmy na taki fragment:

JA. Stara klempa, drapiąc różowe, tłuszczem sfałdowane ko-
lano, z za lady rzuciła na mnie ponsowe spojrzenie Messalin.

JA piję haustem granatowy poncz. JA PIĘKNY JAK NIEBIE-
SKIE PIĘKNO PĘKNIĘTEGO ANTYKU.

(PZ, 1992, s. 116)

„JA” podlega tu symptomatycznej charakteryzacji – z jednej strony ukazuje się jako wpisane w teksty (rozerotyżowana Messalina⁵⁶ i Rimbaud: „Maintenant, je m’encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me

⁵⁵ Jak pisze Antonina Lubaszewska: „Imię własne może być traktowane jako »forma« obdarzona funkcją antropologiczną” (Lubaszewska, 2009, s. 152). Praktyka literacka, o ile pojmowana jest jako dziedzina szerszej antropotechniki, realizuje także szereg funkcji antropologicznych, egzystencjalnych, poznawczych, komunikacyjnych, niejako w efekcie ubocznym. Zaadresowana imieniem własnym praktyka literacka okazuje się wprost swoistą praktyką siebie – wcześniej musimy założyć, że gra dzieła literackiego, struktura, estetyka, autoteliczność i autotematyzm należą również do poznawczych dziedzin życia jak epistemologia, ontologia czy etyka. Wtedy faktycznie możemy mówić, że działanie twórcze mające na celu wyłanianie, określanie czy zmienianie podmiotu przez czynny – aktywny i retroaktywny – udział w wydarzeniowej historii sensu i jednostkowy, osobisty angaż w projekt poznawania świata i siebie, powołuje do życia dzieło-antropologię. W istocie perspektywa ta nadaje szczególnie prerogatywy *Piecykowi* (a także całej twórczości Wata) – pozwala myśleć o nim jako o literaturze doświadczenia.

⁵⁶ Znana ze skłonności do erotycznych ekscesów jedna z żon cesarza Klaudiusza (por. WW, 2008, s. 7, przyp. 11).

rendre *Voyant*: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer"⁵⁷), z drugiej strony przez trzykrotne użycie zaimka i typograficzne wyodrębnienie niejako wymusza wyjście poza te odniesienia. A jednak jest to swoista gra na zwłokę, owo typograficzne wyróżnienie zaimka przypomina bowiem słynne „Je est un autre” Rimbauda. Historia interpretacji tej krótkiej formuły jest tak bogata, że należałoby poświęcić jej przynajmniej rozdział, niestety zwrócimy uwagę tylko na pewien szczegół. Rimbaud dwa razy zapisuje deklarację: „Je est un autre” w ten sam sposób⁵⁸. W języku polskim znamy ją pod gramatycznie ułożoną postacią „JA to ktoś inny” – ułożoną, przekład ten bowiem nie jest dokładny, w istocie powinna zostać owa deklaracja oddana solecyzmem: „JA jest ktoś inny” (czy jeszcze bardziej dosłownie „JA jest inny”). Na ten istotny szczegół zwraca uwagę Kuczyńska-Koschany: „Rimbaud jako poeta zaczyna od solecyzmu. Od rewolucji

⁵⁷ Rimbaud, 2009, s. 340; 1970, s. 57.

⁵⁸ Pierwszy raz w liście do Jerzego Izambarda z 13 maja 1871 roku, gdzie zapisał: „Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!”, drugi raz w liście do Pawła Demeny'ego z 15 maja tego samego roku: „Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la Symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène”. W przekładzie Julii Hartwig i Artura Międzyrzeckiego fragmenty te brzmią następująco – pierwszy: „JA to ktoś inny. Tym gorzej dla drzewa, które okazuje się skrzypcami, i mniejsza o nieświadomych, którzy spierają się o to, o czym nie mają pojęcia”; drugi: „Bo JA to ktoś inny. Jeśli miedź budzi się jako trąbka, nie ma w tym jej winy. To dla mnie oczywiste: jestem obecny przy wykluwaniu się mojej myśli: oglądam ją, słucham jej; pociągam smyczkiem: symfonia zaczyna drgać w głębiach lub jednym skokiem zjawia się na scenie” (Rimbaud, 1970, s. 57, 59 oraz 2009, s. 340, 343).

w języku. Mówi dosłownie: »Ja jest ktoś inny« (*Je est un autre*). Robi błąd licencjonowany. Narusza jedną z najbardziej restrykcyjnych gramatyk świata: gramatykę francuską. Tym zdaniem zapisanym w dwu słynnych listach jasnowidza, zrywa z nauczycielami. Obiektywizuje, czyli *de facto* tragizuje, dyskurs poetycki” (Kuczyńska-Koschany, 2015, s. 56). Rimbaud dokonuje zatem zamachu na gramatykę francuską, a rozwijając dalej tę myśl, dokonuje on zamachu na gramatykę poprawnej wypowiedzi w ogóle, odrzuca mowę uładzoną i konwecjonalną⁵⁹. Załamanie syntaktycznego porządku, zaburzenie czytelnego deklaratywu sprawia, że wyrażona inność nie stanowi tylko i wyłącznie znaczenia percypowanego, ale staje się namacalnie dostępna, zdanie to nie wyraża, a razi. Podobnie jest w przypadku *Piecyka*, który nie tylko wyraża, ale częstokroć wprost razi. Spójrzmy na zdanie „JA PIĘKNY JAK NIEBIESKIE PIĘKNO PĘKNIĘTEGO ANTYKU” – zapisane jest majuskułą, wyróżnia się na tle całego fragmentu, nadto uderza tautologiczną formułą i aliteracjami (ja : jak : piękny : piękno : pęknięty : antyk). W planie zarówno semantycznym (w tym również „znaczącościowym”), jak i wizualnym jawi się ono jako rażące. Porównanie w nim obecne nie jest umotywowane

⁵⁹ Dla Rimbauda, jak można sądzić, uładzona, zgodna i właściwa w opinii kulturowych arbitrów wypowiedź jest tylko rezydencją „kościotrupów”: „Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs!” („Gdyby starzy durnie nie znaleźli jedynie fałszywego znaczenia JA, nie musielibyśmy wymiatać tych milionów kościotrupów, które od nieogarnionych czasów gromadziły wytwory swej podejrzanego inteligencji, obwieszczając się autorami!”) (Rimbaud, 1993a, s. 202; 1970, s. 59).

w sposób wyraźny, nie przynosi też dostatecznych rezultatów w sensie wzmocnienia informacji⁶⁰. Właściwie wydaje się motywowane kwestią inną niż znaczeniowa i logiczna. Być może graniczność ontologiczna przedmiotu wyrażona pęknięciem, niebieską barwą i leciwością oddaje cechy podmiotu, być może to tylko błaga lub rekurs pamięci, przywołujący jedną z ulubionych pieśni matki Wata, śpiewanych przez nią najczęściej, kiedy leżała w łóżku z gorączką (*Ja, ja piękna Helena...*)⁶¹. Nie sposób wyznaczyć nadrzędnej relacji referencyjnej – podmiot pozostaje pod znakiem heterologii. Podobnie jak „szczęście”, które w pierwszym passusie ukazane jest przez syntagmatyczną relację, sprzeczną z paradygmatem i symboliczną konwencją, podmiot sprzęga się z tekstem na poziomie relacji syntagmatycznych. Pozostaje on na powierzchni, dryfuje przejmowany przez kolejne sekwencje i horyzontalne układy odniesień:

Scytowie okrakiem na drobnych wichrach, zady zdrowe
a pachnące, owłosione u dołu nogi mogą cię pewnych nie-
szporów grynszpanowego wieczoru przenieść w zamorskie
djamentowe krainy.

⁶⁰ Rodzi się też pytanie – czym jest „pęknięty antyk”, czym jest jego „niebieskie piękno”? Wreszcie jakie „JA” wyłania się z tego porównania? Nie jest więc proste do zakreślenia *tertium comparationis* – nie mówiąc już o tym, że część *comparandum*, czyli „JA”, jest okryta mgłą wcześniejszych konstatacji, natomiast *comparans*: „NIEBIESKIE PIĘKNO PĘKNIĘTEGO ANTYKU” jest na tyle niejednoznaczny, że najprościej byłoby zwrócić się w stronę zgrywy czy też psychoanalitycznych klisz.

⁶¹ Jak wspomina Wat: „Matka moja była teatromanką, urodzoną aktorką. Tańczyć lubiła do zapamiętania, pełna radości tańczyła, kulawa już. [...] Gdy miała gorączkę, a zdarzało się to często, śpiewała ładnym głosem, z wypiekami, nieprzytomna: »Ja, ja piękna Helena... w lasku Idy trzy boginie«” (DBS, 2001, s. 284).

[...]

2. Wędrowki Zapomnienia między Arką Przymierza a Arką Zgonu.

Błdzi orgjaści każdy w maleńkiej iluminowanej nadziemskim światłem katedrze podsłuchują tempo moich matowych posępnych kroków.

(PZ, 1992, s. 116)

Podmiot żyje obietnicą „diamentowych krain”, odbywa nieskończoną wędrowkę poprzez straty, nie potrafiąc uwierzyć w zawartość „arki przymierza”, nie będąc też pewnym tego, czy chce wejść do arki zgonu, katula się od znaku do znaku, od sensu do sensu, od tekstu do tekstu. Owa wędrowka, czy właściwie wędrowki, to nic innego, jak sytuacja wahania – amfibolia, która jako figura podwójnego znaczenia przeczy z założenia jednoczącej referencji. Wat dosyć wcześnie rozmyślał się, jeśli można tak rzec, w intelektualnych grach, których charakter oddaje figura amfibolii czy amfibologii (dawne greckie αμφιβολία oznaczało „atak z obu stron”, a obecnie wyraża „wątpliwość”, „dwuznaczność”, „wahanie”), cechująca się niejasnością budowy składniowej, dwuznacznością dopuszczającą dwojaką interpretację⁶². W tym rejsie od portu do portu Venclova do-

⁶² Umiłowanie stanu nierozstrzygalności, jak się zdaje, przynajmniej częściowo pochodzi z pewnej przypadłości samego Wata, którą on sam definiuje następująco: „Mam taki skład umysłu, że na każdy swój argument znajduję natychmiast kilka równie ważkich kontrargumentów” (CNP, 2007, s. 15). W innym miejscu: „Pamiętam popłoch wśród kolegów, gdy wskazywałem amfibolie w arystotelesowskim ujęciu *ousia*...” [DBS, 2001, s. 263]. Warto tu przytoczyć uwagi Doroty Korwin-Piotrowskiej, w których autorka stwierdza, że amfibolia (amfibologia) to w gruncie rzeczy „błąd składniowy, ale też zjawisko, które może być celowo wyko-

patruje się gnostycznej rozterki poszukującego podmiotu, będącego w gorączce poznawczej, w dziwnym rozpaleniu zmysłów i intelektu, odbywającego ryzykowną wędrówkę do granic epistemologicznych w nadziei na odkrycie wielkiej prawdy uniwersum. To również prowokuje do spoglądania na *Piecyk* jako na szczególną formę narracyjną:

Piecyk robi ostatecznie wrażenie swego rodzaju utworu narracyjnego, nie całkiem pozbawionego elementów rozwoju. Można ten tekst nazwać nowoczesną, krętą, powikłaną odmianą baśni ludowej czy, lepiej jeszcze, romansu średniowiecznego. Kiedy tak spojrzeć, ukaże się szereg motywów, które powtarzają się w tekście i scalają go. Odnosi się to głównie – choć nie wyłącznie – do archetypów religijnych i do gnostycznej mitologii transcendentalnego Ja (Venclova, 2000, s. 93).

Nie ma chyba większych wątpliwości co do tego, że Venclova w dziele Wata chciał widzieć projekt deautomatyzacji, metodę i sposób na odnalezienie drogi ku transcendentalnemu źródłu. Poemat Wata widziany w ten sposób miałby zatem ambicje okołomistyczne. Podmiot w *Piecyku* przebywa według Venclovy pewną drogę samorozwoju i samo-

rzystane jako zabieg stylistyczny związany z wieloznacznością struktury wypowiedzenia. Wieloznaczność ta uzyskiwana jest przez podwójne przyporządkowanie składniowe wyrazu: do wyrażenia wstecz i do następnego, jak w określeniu »wewnętrzne organy ścigania« (rodzaj kontaminacji frazeologicznej z wyraźną częścią wspólną obu wyrażen); w wersji poetyckiej: »u pszenicy włosów / welony / rozpływały się po wzgórzach« (»welony« mogą należeć semantycznie do obu sąsiednich linijek), »leżą zwinięte dzieci, psy / się śmieją do okien« (Korwin-Piotrowska, 2011, s. 296; przykłady z wierszy podane przez autorkę pochodzą kolejno z: Białoszewski, 1987 oraz Różycki, 2006).

realizacji, wyzwalaając się z obezwładniających struktur kulturowo-językowych. Przechodząc ścieżką wywrócenia na drugą stronę wszelkiej wartości, paroksyzmu językowego, podmiot *Piecyka* wyzwalał się także z modelu psychologicznego, który warunkował kształty jaźni i świadomości na modłę wczesnego modernizmu. Podług Venclovy zamiar ten miał swoje korzenie i fundamenty w gnostyczno-kabalistycznej tradycji. Niestety wyzbycie się tradycji jednej i tak lokowało wyzwalające się „JA” i „ja” w innej, równie modelującej, wchłaniającej i wiążącej tradycji. Sprowadzenie na dno, rozbrojenie, zbrukanie postaci, rzeczy i znaczeń świętych oraz nienaruszalnych dla kultury Okcydentu, kompromitacja mitologii i symboliki stanowiącej fundament wartości świata zachodniego ma być, jak pisze Venclova, drogą do restytucji prawdy, do ponownego spojenia i połączenia „rozchwierutanych” pierwiastków uniwersum, ale w duchu gnostycznym. I tak, przykładowo, Venclova przywołuje tu symbol androginiczny (dopatrując się go przede wszystkim, choć nie wyłącznie, w nadejściu postaci „Gindry”⁶³), który w jego interpretacji ma znaczyć

⁶³ Wśród wielu rozpoznań postaci Gindry pominięto, jak się wydaje dosyć proste, powinowactwo z jedną z kluczowych postaci *Parsifala* Richarda Wagnera, chodzi oczywiście o Kundry. Nadto fragment *GINDRY* przypomina jedną z partii Klingsora:

Na świat! Na świat! pójdz tu!
Twój pan cię woła, bezimienna:
Pra-czarci zjaw! Piekła różo!
Tyś to Herodias, i jeszcze co?
Gundrygia tam, Kundry tu:
Na świat! Pójdzże tu, Kundry!
Twój woła pan, pójdz tu!

(Wagner, 1906, s. 39–40).

w *Piecyku* zjednoczenie się „ja” ludzkiego z „ja” boskim czy „ja” autentycznym:

SAMOWTÓR Z SOBĄ. W ciszy, w męce i w napięciu każdej chwili, która bez szelestu się spala na nocy czarnej kandelabrze – czuję we wnętrzu mym poruszył – a głową złocistą i centkowaną embrjonu lub węża błysnęła i spiralnie zapełniła kościół mej duszy: Samka (PZ, 1992, s. 121).

GINDRY. Różańcowe Nizze i nic. Z strun: jaspisowe struny – i nic. Słysz, Gindry, słysz! gdy śnią buruny strun – idę witać kręgosłup mojej Gindry. Gdy śnią buruny strun! gdy śnią buruny! [...] O Gindry śpiewali w nocy długie styczniowe, kiedy z zewnątrz ustawiła się rzędem rodzina psów Nocy i Stron, o Gindry śpiewali starcy o przepołowionych północą brodach i maurytańskie wzloty, głaszczące ślepe i wiotko różane łodygi księżycowych mór. Gindry ma ślepe palce i Gindry nie wie gdzie w jakim kraju i w jakich regionach są stragany, gdzie rumiana przekupka sprzedaje cynober i złote wiosny.

O Gindry śniły boticelowsko grube wieże mojej rzęsy, a płaskorzeźby z zamku króla asyryjskiego, Tiglar-Pallasar myśląc o niej płakały.

7. Już dziesiątą noc darmo cię wzywam doktorze ciemności. Już dziesiątą noc trwam schylony nad dziwnym fosforycznym zaklęciem.

Przez ciszę powietrza narkotycznego czasu i grobowych okien, przez szepty zwijające się tyglów i inwokacji – donoszą się głuche, objane o oporne klawicymbały ulic – kroki.

Któż to samotny kroczy pośród nocy i mgły? Któż to jakież spóźniony gość wchodzi w obcy dom wśród nocy i mgły?

To Gindry, to Gindry kołata do mych drzwi, do drzwi opływających Sezamem mahoniów (PZ, 1992, s. 123–124).

Venclova oczywiście zwraca uwagę na fakt, że cel, jeśli takowy miałby leżeć u podstaw *Piecyka*, jest nieosiągalny. Nie sposób zjednoczyć się z pierwotną jaźnią. Zawsze pozostaje wewnątrz wyrwa, iluminujące ciemnością wewnętrzne ciekły, podmywające ustaloną stancję podmiotu. Wszelkie stanowienie okazuje się tylko preparacją fragmentu do rozmiaru imitującego całość, fałszywa synekdocha jest grą na zwłokę do momentu rozbłysku poznania prowadzącego nie tyle do świadomości jako monolitu, ile do uznania faktu rozproszenia, dyspersji w wiązce uświadomień:

Koniec gnostycznej podróży, ponowne narodziny do życia prawdziwego oznaczają zjednoczenie człowieka z jego częścią niebiańską, czyli „ja” autentycznym (w przeciwieństwie do „ja” empirycznego). Ten moment można określić jako spotkanie człowieka z własnym sobowtórem. Lecz w poemacie Wata motyw sobowtóra funkcjonuje dwuznacznie. Zazwyczaj nie oznacza odzyskanej jaźni autentycznej, ale horrendalną utratę identyczności (Venclova, 2000, s. 107).

„Horrendalna utrata identyczności” w obrębie podmiotu odpowiada syntagmatycznym motywacjom, które zaburzają czy zupełnie znoszą tradycyjne związki paradygmatyczne. *Piecyk*, będąc próbą oderwania się od standardu i konwencji, staje się osobnym, różnicującym się w sobie uniwersum tekstowym, pozostając jednocześnie w dużej mierze tekstem cudzym. Ten paradoks *Piecyka* ma wpływ na jego znaczeniową potencję – swoiste odśrodkowe i dośrodkowe

we siły, wsobne i pożyczone sensory nie tylko wzmagają jego tajemnicę, ale także każą zwrócić uwagę na cyrkulujący między owymi biegunami czy „brzegami” język.

Spojrzenie na język, a właściwie na języki, *Piecyka* oznacza spojrzenie na kluczową i wyjątkową relację tekstu i podmiotu, mimo że ma się częstokroć wrażenie, iż język w tym akurat utworze Wata odrywa się od wszelkiej innej relacji poza tą, którą ma z samym sobą⁶⁴. I tak, przyglądając się ekspozycjom podmiotu od strony gramatycznej, możemy zaproponować pewną *quasi*-statystykę: w trakcie lektury najczęściej spotykamy się z pierwszą osobą liczby pojedynczej, która bezpośrednio oraz w formach czasownikowych w zdaniach pojawia się w *Piecyku* ponad dwieście razy (zwykle w czasie teraźniejszym, ale również w przeszłym i przyszłym); obecne są również nieliczne formy trzecioosobowe (być może celem tego był, niejako dodatkowo komplikujący, ruch odseparowania podmiotu poematu i autora – jak wiemy, mamy tu do czynienia ze zamięszeniem tych dwóch porządków); również uobecnia się kilkakrotnie forma zbiorowa podmiotu (być może w celu wywołania różnych iluzji, na przykład poetyki literatury mądrościowej); wreszcie pojawiają się sporadyczne zwroty do adre-

⁶⁴ Beata Śniecikowska dokonała skrupulatnej analizy językowej Watoskiego debiutu – *Piecyk*, wedle jej ustaleń, cechują kolejno: „[...] – silnie waloryzujący brzmienia eksperyment słowotwórczy: figury etymologiczne i pseudoetymologie; – zgodne z fonostylistyką przełomu wieków, polemiczne w płaszczyźnie znaczeń nawiązania do młodopolszczyzny; – układy glosolaliczne; rozpad słowa na wielokrotnie powtarzane fonemy i sylaby – »atomizacja« dźwięku; – gry ze składnią – zaburzone, charakterystyczne fonicznie »meandry« syntaksy (dalekie jednak od *parole in liberta*); – zespolone dźwiękiem jukstapozycje” (Śniecikowska, 2008, s. 528).

sata, do jakiegoś „ty” (jak można mniemać, są to partie samozapytywania, mowa skierowana do samego siebie). Ta imponująca frekwencja nie ułatwia identyfikacji *subiectum*. Przy czym warto zauważyć, że powtarza się tu gest obecny już w tytule całości, który nie służy wzmocnieniu wyrazu, nie klaruje dyskursu tożsamości, właściwie broni przed jego założeniem. Wysoka częstotliwość językowych zjawień podmiotu, przedstawiająca specyficzny ego-trofizm, odpowiada wszystkim innym nadmiarom – zarówno tym wskazywanym już, jak i tym niesygnalizowanym dotychczas, tym literalnym i figuralnym, rytmicznym i „znaczącościowym” – obecnym na pozostałych poziomach. Podmiot zjawia się na scenie tekstu siłą rzeczy (czy raczej siłą tekstu i tekstów) wśród obrazów i znaków pozbawionych wyraźnych referencji, albo nieposiadających ich wcale. Obcuje wśród zdarzeń, przedmiotów i osób, które nachodzą na siebie, płaczą się, przyjmują kształty fantastyczne, nierzeczywiste i nieludzkie. Z zaskakujących sekwencji wyra- stają wielopiętrowe i labiryntowe sagi historii, fikcji, iluzji, dziwadeł i alternatywnych światów. Współobecność stylu *vertigo* i podmiotu sprawia, że te dwa „porządki” czy wymiary zaczynają grę przyległości i podobieństw. W *Piecyku* podmiot nie jest klasycznym dysponentem reguł tekstowych, nie jest mocarnym zarządcą splątanych fabuł i narracji, raczej ujawnia się jako ich wypadkowa, bywa ich agensem, najczęściej jednak jest zupełnie opętanym przez tekst, zapamiętuje się w nim, stając się nie tyle szczególnym efektem gramatyki, ile konsekwencją pracy tekstu, co więcej, wydaje się nawet, że podmiot i tekst są jednym ruchem, jednym działaniem:

GNUŚNY DZIEŃ ALEKSANDRA WAT'A. W dzień śpię. W nocy skradam się w chore zaułki bardzo jasny bardzo jaśniejący. Kiedy się staje późno znużony kładę się grzbietem w rynsztoki i w osowiałe skulenia latarni chowam twarz zmiętą i ślepą.

A kiedy na niebo wypełźnie poszarpany nędzarz-zorza, zaśpiewam dziką canzonę o *Ulalume na różowym wieprzu* (PZ, 1992, s. 120).

3. Wyrocznia rytmów koncentrowała wytyczne słów i istnień. Dumny i młody pan wychodzi na królewski rynek i przemawia do zebranego motłochu: Lapis lazuruowe ptaki są najbardziej stosowne do mojej szkockiej czapeczki (PZ, 1992, s. 122).

Z ZIEŁONEJ OBERŻY. Kiedym wychodził z zielonej oberży było już bardzo późno. Kołujące na przedmieściu praczki podchwyciły mnie: Zgwałciwszy, rozwiesiły ciało moje, jako bieliznę, na grube sznury cmentarzyska. Jakieś salamandry śliniły moje stopy, wargi i powieki.

Z grobów wychodziły dzieci
poczęły ssać moje palce – a słońce opalało korzonki włosów
(PZ, 1992, s. 133).

ZMARTWYCHWSTANIE. Lubię gdy jakiś kat przepiłuje mi na ukos szwy czaszki, gdy kładę końce zaróżowione nerwów pod zapadającą giljotynę godzin.

Tak bardzo lubię gdy jednooki dryblas, auto, wyplunie miazgę mych wnętrzności i szpiku.

Tedy jest mi, jak gdyby chudzi fakirowie zlekka powoli i uroczyście podnosili się z klęczek wokół wysokiego stertu gówna i odwróciwszy się ogłosili wszystkim pokoleniom stron moją apoteozę (PZ, 1992, s. 134–135).

Tego typu obrazów na granicy referencji i wyobrażenia, czy też przekraczających ową granicę, jest w *Piecyku* znacznie więcej, właściwie to one przeważają. Powstaje w ten sposób transikoniczna tkanka dzieła, pełna obrazów przechodzących w inne obrazy, w niemożliwe imaginacje czy wręcz nieobrazy, wsparta dodatkowo intertekstualną oraz transtekstualną grą. Oglądy i antyoglądy, znaczenia i teksty wchodzą czy wstępują w siebie, przenikają się, nawiedzają, nakładają na siebie swoje kontury, pozostawiają rysy i powidoki. W obrębie pola tekstowego o takiej strukturze oraz właściwościach denotacja jest teoretycznie nierozstrzygalna, konotacja zaś praktycznie nieskończona. Mimo tylu gramatycznych oświadczeń podmiot w takim entourage'u nie może zyskać charakteru określonego, klarownego – między sensem, który rzutuje gramatyka, a projektowanym sensem literalnej i figuralnej lektury zieje przepaść, luka, jeszcze jedna lakuna do kolekcji.

Wydaje się, że obrazowo-semantyczne niesubordynacje podmiotu odpowiadają traumatycznym projekcjom, tak częstym, jak jego gramatyczne ekspozycje – podmiot wpada w logoreiczne stany, męczą go nawracające napady, powtarzające się tekstowe *grand mal*, przejęcia czy porwania przez teksty. W rozpaczliwych mikromonologach wymawia wszelkie kontrakty, przymierza, nawiedza go „duch” niesamowitości:

Odrodzeniowy błękit nieba: Ona wyzwoli. Narodziny dzieciętej Venus. Wreszcie lej metafizycznych orgii i znowu krew osłupienie odrętwienie. Dziedzictwo (uwiad starych rodów). Siedemnaście lat; Afryka! Budzący się kieł. Precz z świado-

mością. Jadę „Wyzwolić swoje wiedźmy”. Nieudana ucieczka! Zwichnięcie, wstręt, głód życia i brak apetytu. Gnuśność. „Jestem chodzącą kloaką”. Po dwóch latach gnojej ospałości i kurczenia się, szwendania wśród ludzi – świadomość – uwiąd rąk – teraz zajmę się teologią i wyjeżdżam do Paryża potym na Tybet w klasztor szarych lub do Sanct Francisco.

Już kres. Adieu madame la comtesse. Już gram z ostatnią z dam (PZ, 1992, s. 118).

2. Kręgosłup zielony, fioletowy, szkarłatny seledynowy, nie – mój żółty. Srebrna przestrzeń (temperatura – 253); rytm elektrycznych ryb. Raz dwa. Raz dwa. Dręcz żółty kręgosłupie (PZ, 1992, s. 127).

BLASKI PIEKIEŁ. Rozwiązane jest godło mego rodu.

O! szczyty cię upoją i znowu upadek w zielone gąszcze farmakon nephentes. Z wualki niewczesnych kałuży i nieobrobionego madepolamu wychylą się złowrogie oblicza palaczy opiumu Ku-ke-re-ku.

2. Zwiędły rój skopców zachwyca się dymem papierosów. Sezam przygarną sprzedawcy gazet wieczornych. Aniołowie rozmyślają nad rajskim blaskiem kolorowych kinkietów i mojej żółtej kamizelki w huczącym tyglu tingltanglu. Drodzy moi symparanekromenoi, oddalmy się w poważną a dostojną ciszę. Słyszycie, jak w kącie szafy pod paznogciem oszalałego boga chrustnęła wesz? (PZ, 1992, s. 130–131)

Podmiot w świetle, czy może raczej w cieniu tego rodzaju tekstowej frenezji prezentuje siebie jako nietożsamego z własną historią i z własnym „godłem”. Odrzucenie tożsamościowego zysku odpowiada złożonej, hipertroficznej

semantyce leksykalno-figuralnej i pozaleksykalnej – oto rozwiązujemy rachunek tyle obcej, ile zmyślonej biografii, dekodujemy obłąkaną mowę, natrafiamy na szum informacyjny tekstu, po czym nagle stroimy słuch, aby zarejestrować ledwie słyszalne „chrustnięcie” zgniecionego ciała wszy – szum zmienia się w szelest, który oddaje odpowiedni zestrój dźwiękowy zamykający ostatni zacytowany ustęp („-szę” : „-szy-” : „-sza-” : „-sza-” : „-esz”). Ten zaskakujący semantyczno-ikoniczny aprosdoketon, towarzyszący ekspozycji podmiotu, niby figura pomocnicza *via negativa*, właściwie odbiera możliwość jakiegokolwiek klarownego określenia. Polega to na swego rodzaju wtargnięciu w wyłaniający się obraz tego, czego żaden logiczujący projekt lektury nie zakłada. Operacje mimetyczne, aby spełnić swoją apelatywną funkcję względem przedmiotu, muszą być realizowane wedle protokołu referencji i relewancji, a jak ustaliliśmy, w *Piecyku* nie ma właściwie żadnej tego typu operacji językowej, która czytelnika prowadziłaby jednoznacznie do odkrycia klarownego desygnatu, przedstawiającego jakiś przedmiot w jasnym świetle – najczęściej desygnat, by tak rzec, zostaje rozwiązany, zanim dojdzie do identyfikacji. Owszem, tekst *Piecyka* woła, przywołuje i odwołuje różne realności, różne porządki, lecz z pewnością nie podlegają one zasadzie rzeczywistości. Lektura mimetyczna załamuje się już w przedbiegach.

Styl „zawrotu głowy”, jeśli słowo „styl” jest tu prawomocne, ściśle łączy się z czymś, co moglibyśmy nazwać strategią pisania. Projekt ten obejmuje swoim zasięgiem nie tylko pracę w języku, tak istotną, bo wiążącą się bezpośrednio z wyłaniającą się *in statu nascendi* podmiotowością,

dotyczy to wszakże samej istoty pisania, która w wypadku *Piecyka* jest istotą doświadczenia wskazującego indeksalnie na Aleksandra Wata. Styl, strategia i wszelkie podmiotowe zobowiązania piecykowego tekstu – w korelacyjnym związku – ustanawiają, choć niejako wtórnie, sens samego języka, który tylko pozornie jawi się tutaj jako język po swojej katastrofie. Prawdą jest, że język przerw, dygresji, ironii, otwartych symbolicznych relacji, to język bez rozwiązania, a takowy nie może być narzędziem spełnionej metafizyki, nie przeczy to jednak stwierdzeniu, że mamy przed sobą realizację języka, który „ratuje” faktyczne doświadczenie – co więcej, to „ocalone” doświadczenie „ratuje” język. Dlatego też należy tu podnieść kwestię innego sensu piecykowej parodii – zgodnie z etymologią „parodia” (παρωδία) to pieśń poboczna, uboczny efekt dzieła czy też to, co idzie wraz z pieśnią, obok niej (Abramowiczówna, 1962, s. 388). W przypadku *Piecyka* ubocznym efektem jest to samo doświadczenie, które stanowi jego fundację. Nie w tym jednak rzecz, że dzieło Wata nie istnieje bez tego pobocznego elementu, że jego konstytucja tkwi na zewnątrz, przeciwnie, owa doświadczeniowa konstytucja powstaje w nim, rodzi się w jego języku, rozwija z lekturą. Niestety konwencjonalne czytanie nie pozwala jej wybrzmieć, odsuwa ją i zapoznaje, stąd nasza propozycja lektury orientującej się co rusz na pisanie – lektura jako *parodos* doświadczenia. Nie chcemy przekonywać, że język *Piecyka* to język mocny, w tym sensie, że jego tekst zmienia się w ciało; mamy raczej przed sobą język, który ciało zamienia w tekst, a w swej jedynej głębi pozwala dostrzec najwyżej powierzchnię pełną luk i niewiadomych. Niemniej jednak

obsesja tekstowości, opętanie tekstem pozwalają spoglądać na język jako na świadka, najbliższego świadka owego opętania i owej obsesji – czyjegoś opętania i czyjejs obsesji, czyjegoś ciała i czyjegoś pisania. Dlatego też manieryzm, figuralne obrzmienia, natężenia znaczeń, wysycenie sensem można czytać jako przekroczenie progu klasycznie pojmowanej parodii pewnego typu literatury:

W Watowskim tekście odnaleźć można także częsty paralelizm składniowy oraz liczne, nierzadko występujące w powracających apostrofach, repetycje słów i fraz będące odpowiednikami młodopolskich powtórzeń i anafor. Twórca idzie jednak dalej – to, co w poezji przełomu wieków stanowiło refren, co pojawiała się jako echowe przypomnienie pomiędzy niosącymi inne treści wersami, tu stanowi często główną, pozbawioną dodatkowej „mocy semantycznej”, materię tekstu. Powtórzenia są przy tym dekonstruowane, porządek słów bywa odwracany (anastrofa i hyperbaton), czasowniki podlegają niekiedy niejako automatycznej koniugacji (poliptoton). W rezultacie spójne początkowo wypowiedzenia nikną w echowej zabawie brzmieniem. Wat wykorzystuje figury uświęcone retorycznym zwyczajem do celów innych niżli klarowne podkreślenie znaczeń (Śniecikowska, 2008, s. 138).

Dyktowane gramatyką ekspozycje podmiotu (zaimki, formy osobowe czasowników łącznie z występującą czterokrotnie asygnatą imienia i nazwiska), przemieszczenia w ich obrębie (podmiot w pierwszej, drugiej i trzeciej osobie oraz liczby pojedyncza i mnoga), językowy świat, uniwersum w strzępach faktów, fantastyki, fikcji, surrealny i realny, wszystkie nakładające się na siebie obrazy, ich

relacyjne i nierelacyjne interferencje wywołujące wrażenie transikonicznego biegu na złamanie karku, podobnie w transtekstualnych i transsemantycznych sekwencjach i zespołach – czyż nie jest to właściwie pochwalna oda, monument poetyckiej mowy i języka jako takiego? Owa ruchoma struktura staje się czymś w rodzaju doświadczeniowego, niemalże interaktywnego asamblażu, poematu-drogi wiodącej od języka regularnego, przez poetyckie tworzenie i poetologię, do życia. Doświadczenie pisania oznacza tu pracę w obrębie podmiotowości, której głównym celem pozostaje stawanie się i obecność, formacja egzystencyjna, forma życia. Wszystko to, co wymieniliśmy, ukazuje nam z różnych punktów widzenia szczególną rezydencję stającego się podmiotu – tekst, będący swoistym forum, fasadą i mową dzieła.

Podmiot przeszyty tekstami, nawiedzony przez nie i nawiedzający je, wertujący w nich, sytuuje się w mowie dzieła – to oczywiście truizm, a jednak w piecykowym polu tekstowym dzieje się nieco więcej niżli w tradycyjnej relacji podmiot–tekst. Bez wątpienia podmiot *Piecyka* często wyróżnia się w tekście, ale także rozpływa się w nim, stając się na przemian wytłuszczonym konturem gramatyki i ledwie dostrzegalnym widmem, pozwala, aby mowa nim zawładnęła, niejako oddając się jej, zaciera własne ślady, wychylając się w stronę tego, co nie jest obecne inaczej jak tylko jako tekst. Mowa dzieła sztuki nie przemawia wtedy w imieniu podmiotu-„Wat’a” – to podmiot-„Wat” staje się mową dzieła. Wskazana konfiguracja tej ważnej i kluczowej dla nas relacji wymusza uważniejsze spojrzenie na te partie *Piecyka*, które charakteryzują się, by tak rzec, for-

malnym odpodmiotowaniem. Chodzi o te ustępy, w których asygnata podmiotu nie jest widoczna, gramatyka zaś staje się właściwie gramatyką przedmiotów czy obiektów. To partie, w których rządzi „samo”-podający język, który określamy mianem języka obiektu. Przy tej okazji kolejny raz wypada przywołać Rimbauda – jednego z pierwszych poetów języka *il y a*, który koncentrował się na obiektywnym, tu oto danym, przejawianiu się zjawisk i obiektów⁶⁵. Wydaje się, że można tu wyprowadzić pewną linię, której początku można szukać w dziele Rimbauda, biegnącą przez fragmenty Lautréamonta, Mallarmègo, epifaniczne eksperymenty Joyce’a czy Michaux, należy wyróżnić działania imaginistów i imażynistów (por. Hutnikiewicz, 1967, s. 71–75, 130–177), a dalej dzieła sygnowane nazwiskami Ponge, Char, Ashbery, O’Hara, Schulyer, by w końcu dotrzeć do poezji obiektywnej Reznikoffa. Każdy z wymienionych autorów tworzył dzieło odrębne, jednak w każdym

⁶⁵ Przykładem najczęściej przywoływanym jest fragment utworu *Enfance*: „Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir. // Il y a une horloge qui ne sonne pas. // Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches. // Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte. // Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubbannée. // Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois. // Il y a enfin, quand l’on a faim et soif, quelqu’un qui vous chasse” (zob. Rimbaud, 1993a, s. 158). W przekładzie Międzyrzeckiego: „Jest w lesie ptak; jego śpiew zatrzymuje cię i przyprawia o rumieniec. // Jest zegar, który nie bije. // Jest trzęsawisko z gniazdem białych stworzeń. // Jest katedra, która się zniża, i jezioro, które się wznosi. // Jest przystrojony wstążkami wózek, porzucony w zagajniku albo staczający się po ścieżce. // Jest trupa małych aktorów w kostiumach, którą widać na drodze ciągnącej się pod lasem. // Jest wreszcie, kiedy czujesz głód i pragnienie, ktoś, kto cię wypędza” (Rimbaud, 2007, s. 62–63; por. Kuczyńska-Koschany, 2013, s. 75–89).

z tych dzieł, gdy znieść na moment różnicujące formalne rewelacje albo też ich brak, odkrywamy język mocujący się ze strukturą obecnego, za którą skrzętnie pracuje realność, niemożliwa do pochwylenia immanentna fundacja napięcia między świadomością a nieświadomością. I właśnie w *Piecyku Wata* również spotykamy tego rodzaju indywidualne opracowanie spotkań z ową strukturą. To, co określiliśmy mianem języka obiektu, należy do śladów pracy w jej granicach:

2. Dzieciństwo: na błądź anemonów czoła one kładły wszystkie przysięgi i tajemnicze godła dolin Jozafatu. Chór ekstatyczny serafinów, sprzysiężenia się niebios, bunt wielkich namiętności. Młodość wczesna chora, żółte skronie, palce Marji błogosławią wpadnięte piersi. Harmonja fantastyczne żeglugi studji kiedy okropnie czerwone róże schylały się w ołtarzyku chorego serca, marzenia terminatorские, zachwyty seraficzne, błogosławieństwo słodkie i opadanie głowy ciężkiej łzawej wilgotnej u bezlitosnych nieprzebitych murów (PZ, 1992, s. 118).

4. Koronkowane magistraty i Rady miejskie Gandawy ogłosiły wojnę balonom z tompaku. Usterki policzków na szczęście zażegnał sembtajon nosów. Kamienne kuliste kontyny świadomości, zastosowane do batuty małego nosatego kapelmistrza wyrrywają trąby stołecznym słońcom i kły hipopotamom.

Niebo smuciła czarna chryпка, kiedy nadreński flecista wywabił wszystkie szczury liljowych wieczorów (PZ, 1992, s. 122).

3. Szpitalny zapach. Ruysbroeck l'Admirable. Sancta Liliast w gronie młodych jędrnych czarownic. Zwierciadła o podwój-

nych licach. Zwiędłe liście w zczerniałych szkaplerzykach. Ktoś chrusta skronią. Dokładna, wyraźna jak północ pora lśnienie apaszy (PZ, 1992, s. 131).

7. Pieśni drwali niezmacone płaczem drwali mających uwiedzione córki, barbarzyński krok, najmniejszy skrawek błękitu, otoczą schodzącą z arystokratycznych dzielnic Marję, grzesznicę Egipską. Wszystkie zapachy niebios rostoczą swą woń słodczy i much (PZ, 1992, s. 132).

Przywołane fragmenty cechuje zasadnicza nieobecność, wynikająca z przestrojenia gramatyki: podmiot nie został wyrażony *explicite*. Sens tych zdań jest równy przedstawionym obiektom oraz ich relacyjnym i nierelacyjnym interferencjom. Zestaw zjawisk i przedmiotów wydaje się dziełem pewnej heurystyki i hazardu, podobnie jak wcześniej konstatujemy preponderancję relacji syntagmatycznej nad paradygmatyczną. Przedstawiony w cytowanych fragmentach katalog przywodzi na myśl sen szaleńca, a rzeczy, objekty i zdarzenia zawierające się w nim pochodzą, jak można przypuszczać, ze sfery *medium* między świadomością i nieświadomością. Zatem język obiektu, niebędący w żadnym wypadku językiem obiektywnym, zdaje się właściwym czy naturalnym środowiskiem tego, co przydarza się w drodze z nieświadomego do świadomego tudzież *à rebours*. W *Piecyku*, co można zauważyć, język obiektu legitymizuje ową przestrzeń *medium* – staje się ona przestrzenią odrębnego wyrazu i odrębnego znaczenia. Semantyczna konkretyzacja prowadzi zazwyczaj w objęcia rzeczywistości, to jest do wyobrażalnych oglądów. Gdybyśmy na tym poprzestali, moglibyśmy stwierdzić wyłącznie

bełkotliwy zgiełk, co przecież nie wystarczy. Podane fragmenty *Piecyka* reprezentują nie tylko to, co znaczą literalnie czy figuralnie – w istocie ujawnia się tu wtórnie nasemantyzowana przerwa, różnica, czy jak to wcześniej określiliśmy, luka. Nierozstrzygalny język obiektu, wyzbyty symptomów podmiotu, rodzi się w spotkaniu z niemożliwym do wyjaśnienia i zorganizowania. Modyfikując nieco Cullerowską diagnozę, moglibyśmy rzec, że właściwy dramat poznawczy *Piecyka*, dramat spotkania nie tyle z rzeczywistością, ile z nieracjonalną realnością, niedostępną przecież w zdroworozsądkowym języku, wydarza się właśnie w tym idiolektie, w owej formule obiektu będącej swoistą mową horrendalnych hypotypoz:

LEGENDA NIEBIOS. Dziewczyny umierają na bladym mleczu horyzontów.

Opowiadano sobie bajki, legendy Ronsalwatu. Królowie uginający się pod ciężarem koron. Królowe chude dygocące z przypiływem aksamitnych horoskopów nie zmieniają koszul poplamionych. Błędny rycerz wyrywa dzidą własne serce i poświęca je Madonnie czerwone, żywe, człopiące.

W kruchcie po glinianej podłodze od tronu arcybiskupa do zamurowanej niszy smętnej owdowiałej Dione płazą, kulą się, czołgają płaskie rozczochrane czarownice. Wieśniacy z Norcji podnoszą mleczne maczugi (PZ, 1992, s. 115–116).

4. Całować pyski białych wściekłych psów i wyć, że klawiatury są zbyt ograniczone. Sączyć z gołąbków po kropelce krwi ocierać twarz o białe blizny księżyców. Mewy chore twych rąk i drażniąca czerwień warg. W nocie bezsenne rzucać się głową w nurt alkoholcznego eteru i pamiętać o mieszaninie lustra

z matematyczną dokładnością ognistych zygzaków. Pa-mię-tać. Pocięzać się trywialną pozą, że na jutro przyjdą płaczki żałobne i z pieniem unoszą w tum horyzontu zdrobniały nędzny kłębek ciała (PZ, 1992, s. 126).

2. Nastroje i nokturny kładą chude wrażliwe fibry na klawi-sze wkłęsłej ściany. Rozprasza pękiem ekspresjonistycznych biódr. Mózg w cęgach dentysty *nie wie*. A z kanapy wykwiłł i zrywa się *czerwony warjat* (PZ, 1992, s. 135).

O ile poezja obiektywna chce wystawić świadectwo obecności przedmiotom i obiektom takim, jak „drzewo białe od kwiatów”, leżąca na trotuarze „martwa mewa” (por. Reznikoff, 2006, s. 21, 35; 2019) albo słynne „czerwone taczki” (Williams, 2009a, s. 5), o tyle język obiektu, który staramy się wskazać w poemacie Wata, dotyczy zjawisk, rzeczy i przedmiotów nieposiadających statusu obiektywnej obecności. Aktywne życie obiektów *Piecyka* w niczym nie przypomina życia obserwowanego empirycznie i opisywanego uniwersalizującym językiem⁶⁶ – przywodzi to na myśl jakąś tajemną, utkaną tekstem sferę, zaszyfrowaną czy zakodowaną. Drogę do jej obrazowej i semantycznej konkretyzacji blokuje albo nieznamość bezpowrotnie utraconego kodu, albo kres ludzkich możliwości.

Reasumując – język obiektu jest więc tylko pozornie odarty z przejawów i śladów *subiectum*. Owszem, stwarza odczucie specyficznej luki, którą można, a nawet należy,

⁶⁶ Obiekty w *Piecyku* nie pochodzą z domeny rzeczywistości powszechnie rozpoznawalnej – zwykle nie da się zobaczyć ich przez okno, dotknąć, ani też zjeść jak „chłodnych śliwek”, które sugestywnie i prosto opisał Williams (2009a, s. 49).

uznać za widmowe *signifiant* sfery realnego, ale językowe kontinuum, gramatyka, retoryka, a wreszcie półaleatoryczny dobór elementów niejako prześlizgują się obok owych luk i prowadzą w stronę tego, który mimo wszystko w jakiś sposób koordynuje postęp, przedziera się przez własny tekst. Miejsca nieobecności „ja” jawią się jako swoiste pochodne miejsc nierozstrzygalności „JA”:

CHOROBA. Choroba przyszedłszy przedewszystkiem wypięta wyłogi powiek. Gałki oczne wibrowały drobną bardzo mesmeryczną drgawką. A potem wesoło wesoło stukając kolanem o czoło rozpędziłem się na żelaznej prostej linii szyn.

2. Ponieważ mlecz mnie bolał niezmiernie, więc dałem brakujące paznokcie maniquirować markotnym damom z Biarritz, myśląc że to pomoże. Ale pomogła pewna dziewiąta godzina, gdy połamanym okiem zgarniałem skórka wychudłą rąk.

A był to już drugi dzień krwawej biegunki. A flisacy w białych kapturach Eskimosów wyławiali długimi ostremi harpunami trollów inkubów i zapieczętowane flaszki i rzucali w moje rozwarte na horyzontach blade usta (PZ, 1992, s. 119–120).

ZMIERZCH. [...] Istota moja jęczy w orgii u mętnych białych ścian. A na najwyższej wieży mój łupiący się czerep wypatruje zbliżenie się karnawału. „Enivrez-vous” wyseplenił mi gminy hałaśliwy, szminkowany krwią moją toporek słońca chowając się za perlane plecy. Z stron palimpsesty przesuwają się szare płachty wszy (PZ, 1992, s. 122–123).

WARJAT. Je suis fou. Aberacja chromatyczna mojej psychiki uczyniła mnie fou. Koło wschodnich pań podnosi mnie i opuszcza jako sikawkę.

JA krzyczę jak *żółty szuler*. To nic. Całkujemy niedolę na ła-
nach pszenicznych sinusoidy naszego żywota.

COMMENT? (PZ, 1992, s. 135).

Podmiot jest zatem, jak się wydaje, nierozzerwalnie zwią-
zany z językiem – z jednej strony to struktura, która go
wywołuje czy też, jak wcześniej, rodzi, a zarazem wchłania,
z drugiej zaś to nieustannie językiem-działaniem, które
wskazuje, niemalże deiktycznie, na piszącego. Ale ani pi-
szący, ani podmiot, tak czy inaczej, nie mogą zyskać do-
statecznej autonomii, dlatego też raz po raz przeszywa ich,
podobnie jak tekst, efekt obiektu. Roland Barthes, analizu-
jący efekty rzeczywistości, wskazuje, że mają one miejsce
wówczas, gdy „»konkretny szczegół« tworzy się przez bez-
pośrednie nałożenie przedmiotu odniesienia i znaczącego;
znaczone wygnane jest ze znaku, a wraz z nim, rzecz jasna,
możliwość rozwinięcia formy znaczonego”⁶⁷. Parafrazując
Barthes’a, moglibyśmy rzec, że w *Piecyku* również chodzi
o stratę „możliwości rozwinięcia znaczonego”, ale owa stra-
ta polega na tym, że znaczone nie pochodząc z porządku

⁶⁷ Do kwestii „efektu rzeczywistości” powracamy w kolejnych roz-
działach pracy. Kluczowy tu fragment analizy Barthes’a: „Prawda tego
złudzenia jest taka, że »rzeczywistość«, wyeliminowana z wypowiedzi
realistycznej jako znaczone denotacji, powraca do niej jako znaczone
konotacji. Gdy tylko owe szczegóły zdają się bezpośrednio denotować
rzeczywistość, tak naprawdę mogą one jedynie – nic o tym nie wspomi-
nając – ją oznaczać. Barometr Flauberta, drzwiczki Micheleta w końcu
mówią tylko: jesteśmy rzeczywiste. To właśnie kategoria „rzeczywisto-
ści” (a nie jej przygodna treść) jest oznaczona. Innymi słowy, prawdzi-
wym znaczącym realizmu, na korzyść samego przedmiotu odniesienia,
jest nieobecność znaczonego. Tak wytwarza się efekt rzeczywistości, bę-
dący podstawą niewyznanego prawdopodobieństwa, tworzącego estety-
kę najważniejszych dzieł nowoczesności” (Barthes, 2012, s. 124–125).

rzeczywistości, jest tylko umownym „znaczonym” i pozostaje w całości w domenie znaczącego – dlatego znaczące jest w wypadku języka obiektu jednocześnie znaczone. Nieobecne „znaczone” jest tym, co rezerwuje „nieobecny” podmiot – *hiatus* jako dowód absolutnej obsesji tekstualności i radości tekstu: „A potym wesoło wesoło stukając kolanem o czoło rozpędziłem się...” (PZ, 1992, s. 120). Język obiektu prowadzi do autochtonicznej przestrzeni, do „ciemnego osobnika” (PZ, 1992, s. 121). Tak jak w rozważaniach Barthes’a, który twierdzi, że „barometr Flauberta, drzwiczki Micheleta w końcu mówią tylko: jesteśmy rzeczywiste” (Barthes, 2012, s. 125), tak w *Piecyku Wata* „mopso-żelazny piecyk”, „łupiący się czerep”, „palimpsesty”, „szare płachty wszy”, „łany pszeniczne sinusoidy naszego żywota”, a wcześniej „marzenia terminatorów, zachwyty seraficzne, błogosławieństwo słodkie i opadanie głowy ciężkiej łzawej wilgotnej u bezlitosnych nieprzebitych murów” (PZ, 1992, s. 111, 118, 123) mówią: jesteśmy realne. Tak możemy określić mechanizm powstawania różnorodnych „iluzji” obiektu, który będąc nieobecnym w wymiarze rzeczywistości, działa i pracuje w przestrzeni realnego. W *Piecyku* wszelkie znaczące, które nie odnoszą się do jakiejś możliwej rzeczywistej emanacji, a które decydują o walorach języka obiektu, w istocie wprawiają poemat i jego język w ruch samozwrotny. Zdaje się, że dopiero ten ruch właściwie odpowiada za efekt pustego miejsca tam, gdzie zwykle mocują się z sobą znaczące i znaczone – to puste miejsce, owa wspomniana wcześniej luka, zamienia się w niemożliwy ślad realnego. Podmiot przechadza się „tam i nazad” w głębokim cieniu języka przywdziewającego woal obiektu – ruch ten,

jak już wiemy, jest tylko pewną iluzją, pozorem, fortem odnoszącym pełen sukces dopiero wtedy, kiedy zdradza swoje oszustwo. Dzięki odwróceniu owej językowej rozgrywki wracamy do punktu zerowego znaczenia, do początku nieobecności, i to właśnie tam odnajdujemy objawy Agambenowskiej „formy-życia”. Moglibyśmy przekornie rzec, że podmiotowe rysy zyskują ostrość w tych partiach tekstu, w których podmiot manifestuje swoje wycofanie, gdzie eksponuje swą nieobecność. Paradoks ów nie jest stwierdzeniem niezaprzeczalnym – mamy przecież wciąż na myśli słabą obecność, widmo, ekspozycje wahającego się *subiectum*. Innymi słowy, to kolejna nierozstrzygalność i kolejny układ podwójny *Piecyka* – oto język obiektu, prezentując nam nieobiektywne obiekty, pręży się wobec czytelnika, stając się językiem-obiektem i w ten sposób zdradza się jako zasłona. Przez tę miejscami półprzejrystą tkaninę możemy momentami dostrzec żywe, niewyraźne kontury, zmienne kształty, jakieś ślady, figury, powidoki, wreszcie dochodzi także do naszych uszu wyjątkowa artykulacja, bliska i daleka, znana i nieznaną, tożsama i obca – to głos i głosy. Moglibyśmy rzec, że odbywa się tam jakaś krzątania – to niewprawne działania raz raniącego się, raz opatrującego swe zadry, rozchwierutanego i nerwowego podmiotu. Ta poetologiczna obecność – nieco więcej niż się zdaje, ale z pewnością mniej niż na pewno – jest i jest tekstem.

Intryga otchłani

Spotkaliśmy już *tehom*, „przepaść”, a jest jeszcze *hoshek*, „czarna wyrwa”.

(Steiner, 2004, s. 33)

Niegdyś abba Antoni, kiedy z powodu świadomych myśli wpadł w wielką „ciemność wewnętrzną”, otrzymał łaskę widzenia swojej lepszej połowy, jasnej części swojej jaźni. Bosch natomiast postanowił przedstawić chwilę, w której Wielki Eremita doświadczył czegoś dokładnie przeciwnego. Pograżony w kontemplacji ujrzał główną przyczynę swej klęski. Uciekając od świadomych myśli, dotarł do nieznanego mu dotychczas jeszcze większej „ciemności wewnętrznej”, czarnej, czarniejszej niż czerń. W centrum ekstazy pojawił się najgroźniejszy demon: niepoznawalna część „ja”.

(Przybylski, 2010, s. 327)

Doświadczenie na tyle decydujące, by wśród tych, którym było dane, uchodzić za najtrudniejsze do opowiedzenia, nie jest już przecież doświadczeniem. Jest niczym innym jak tylko punktem, w którym dotykamy granic języka.

(Agamben, 2018, s. 19)

dosyć,
że powiemy: otchłani i satyra otchłani

(Derrida, 2003, s. 23)⁶⁸

Pośród wielu „obecnościowych” partii prezentujących niedefiniowalne *subiectum* wyróżnienia wymagają fragmenty pochodzące z pierwszej części *Piecyka*, z pasażu *PONU-RE WĘDRÓWKI*, który – zgodnie z tytułem – zawiera opis nietypowej podróży: „[...] owłosione u dołu nogi mogą cię

⁶⁸ Zapis z przerzutnią odwzorowuje oryginalną typografię.

pewnych niesporów grynszpanowego wieczoru przenieść w zamorskie diamentowe krainy”; nieco dalej: „Wędrówki Zapomnienia między Arką Przymierza a Arką Zgonu” (PZ, 1992, s. 116). „Przymierze” i „zgon” właściwie mogłyby wyznaczać pewne granice – granice w strukturach życia i granice samej struktury życia, czy też prawem metonimicznej przyległości moglibyśmy w przymierzu dostrzec graniczny emblemat tekstu, w zgonie natomiast – opuszczony czy przekreślony proporzec życia. Niewolny od pretensjonalności opis „Wędrówek Zapomnienia” zostaje zaraz osłabiony i ośmieszony – następuje to w chwili, gdy wędrujący podmiot zabiera głos: „Czasem stopy moje okłamują pracę bednarską kafli płaskością troglodyty lub homo cromagnensis. Chodzę tam i nazad tam i nazad pod arkady strupieszale moich grzechów” (PZ, 1992, s. 116). Wyznanie to w typowy dla *Piecyka* sposób wyprowadza *ratio* z równowagi i wprost znosi klasyczną *mimesis*. Możemy także widzieć w tym zapowiedź – czy też motto – kolejnych niezrównoważonych deklaracji:

3. Moje twarze, które zmieniam z każdym zenitem słońca nie idą na marne. Przechowują się w obszernych stęchłych podziemiach o filarach podtoczonych robactwem, barwnymi bujnymi karlicami boliwijskich okrętów i fioletową poświatą szpar. Nadziane na haki pokryte krwawą rdzą, w miejscach czoła, gdzie pewnej nocy wświdruję gnuśny ładunek brauningu (dzierzzonego mocno w prawej łapie). Pomiędzy siwemi brodami wyrastającymi każdej lunatycznej pełni tułają się i wyją białe szakale.

4. Ogłosiłem się carem przestrzeni, wrogiem wnętrza i czasu.

Posiadłszy radosną wiedzę maski, pałałem cudowną żądzą: uprzestrzenić się! Lecz pewnego razu przeraziła mnie bezdena szpara, którą ujrzałem tuż za powierzchnią nosa, gdym nań patrzył prawym okiem. Przekłeta szpara, przekłete principium individuationis, jak żółty kaftan mnie przeraża, trapi, chłoszczę, skręca, paraliżuje. Skąd wziąć moc by je przestąpić! Skąd! Odtąd trwałem osłupiały jak niebo, wpatrzony w bładny płomyk świecy, palącej się w lustrze u dołu w lewym kącie. Tylko fantasmagorie księżyców budziły mnie z odrętwienia: marszcząc i kurcząc niemożliwie twarz w popielatej poświacie, schyloną z lewej strony i podnosząc prawe ramię i prawy paluszek; ot tak, i lewy paluszek nieco niżej i zginając prawe kolano: ot tak! drepczę i kwiczę: tim tiu tju tua tm tru tia tiam tiamtiom tium tiu tium tium (PZ, 1992, s. 117).

Pierwsza partia przedstawia kuriozalną sytuację czegoś w rodzaju politożsamości z wyboru – można wysnuć wniosek, że oblicze podmiotu nie istnieje w liczbie pojedynczej, a jego „sobość w sobie”, zakładając, że twarz stanowi tu wielowymiarową autoewidencję *subiectum*, przypomina wertowanie w katalogu, czy właściwie syllogomanię własnych wizerunków, obliczy i tożsamości. Solarny cykl, o którym mowa w pierwszym zdaniu, sugerowałaby zasadność stwierdzenia o istotnym skrywaniu prawdy o sobie, o oszustwie dokonywanym w świetle, a nawet o nieobecności prawdziwej *identitas* w blasku dnia. Podmiot zatem sam siebie zdradza, ujawnia się jako prestidigitator żonglujący swymi tożsamościami – choć należy dodać, że czyni to w istocie nad przepaścią, nad otchłanią. Zgodnie z figural-

nym kursem – zaproponowanym, czy też obranym przez rzeczony fragment – możemy stwierdzić, iż zarówno za obrazowymi, jak i za gramatycznymi predykatami obecności osoby skrywa się najwyżej sens reszty, odsłonięcie niemożliwości ustalenia, dekompresja równania „ja”=„ja”. Dlatego też pierwsza część przytoczonego przez nas fragmentu przyjmuje wartość przyszłego epitafium, które podmiot układa dla samego siebie – podmiot przemawia nad grobem swojej tożsamości, wprost z rozpadliny języka, obrazu i wszelkiej *identitas*. Paul de Man, w klasycznym już tekście *Autobiografia jako od-twarzanie*, zwraca uwagę na pewien ruch i pewną relację, rodzące się w obrębie języka autobiograficzno-pogrobowego: „Poznanie i umysł zakładają język i tłumaczą relację, jaką ustanawia się tu między słońcem a tekstem epitafium: epitafium, mówi Wordsworth, »jest dostępne dla dnia; słońce spogląda w dół na kamień i biją oń spadające z niebios deszcze«. Słońce staje się okiem, które czyta tekst epitafium”⁶⁹. Obserwacje de Mana można

⁶⁹ Zacytowany fragment de Mana pozostaje, rzecz jasna, umocowany w szeregu, czy właściwie systemie kontekstowym figury słońca jako metafory poznania: „W tym systemie metafor słońce to coś więcej niż tylko obiekt naturalny, chociaż jako taki ma wystarczającą moc, by wywołać łańcuch obrazów pozwalających ujrzeć dzieło człowieka jako drzewo złożone z pnia i gałęzi, a język jako pokrewny »sile przyciągania lub powietrzu, którym oddychamy« – sprawić, że nastaje światło. Dzięki metaforze światła słońce staje się figurą nie tylko natury, ale i poznania, symbolem tego, co trzeci esej [*Essays upon Epithaphs* Wordswortha – P.P.] określa jako »umysł sprawujący nad sobą władzę absolutną«. Poznanie i umysł zakładają język i tłumaczą relację, jaką ustanawia się tu między słońcem a tekstem epitafium: epitafium, mówi Wordsworth, »jest dostępne dla dnia; słońce spogląda w dół na kamień i biją oń spadające z niebios deszcze«. Słońce staje się okiem, które czyta tekst epitafium” (Man de, 2003, s. 117).

uzupełnić pewną ogólną konstatacją: rozczytanie i przeżycie epitafium w słonecznym świetle oznacza zawsze rozpoznanie – oczywiście tylko do pewnego stopnia – że oto zbliżamy się do mowy-braku, do mowy, która nie może mówić; że oto stoimy nad otchłanią. W tym sensie właśnie, choć w nieco odmiennym tonie, proteuszowy podmiot *Piecyka* – ów *prestidigitator* – wprost nad przepaścią ziejącą między obecnością a nieobecnością, odgrywa tożsamościowy i anty-tożsamościowy spektakl przywdziewania twarzy – ma tu zatem miejsce obrazowe przedstawienie, wraz z jednoczesną konfiguracją, wskazywanego przez de Mana tropu *prosopon poiēn* (πρόσωπον ποιεῖν) (Man de, 2003, s. 117–118; por. Rojek, 2009, s. 209). Piecykowe de-formowanie twarzy sięga ostatecznie znacznie dalej niżli analizowany przez de Mana autobiograficzny gest Wordswortha – nie mamy tu do czynienia, jak w przypadku opisywanym przez de Mana, z tekstowym od-twarzaniem (Man de, 2003, s. 117–118), już raczej dałoby się tu wskazać do-twarzanie i prze-twarzanie. Być może stanowi to próbę otoczenia tekstem przestrzeni nietekstowych i niejęzykowych czy też próbę wskazania na to, co pre-kognitywne, a nawet poza-kognitywne? (Nycz, 2012, s. 139–140). Zwłaszcza że do obrazu obracających się czy przemieniających się tożsamości podmiotu dochodzą kolejne znaczące bez znaczonych – „barwne bujne karlice boliwijskich okrętów”, „fioletowa poświata szpar”, „siwe brody wyrastające każdej lunatycznej pełni” (PZ, 1992, s. 117).

Przedstawiona w naszym fragmencie ruchoma i relacyjna przestrzeń to nie tylko depozytorium „twarzy”, które bardziej przypomina rzeźnię czy jatkę aniżeli archiwum, to również urwany *súmbolon* (σύμβολον), indeksalnie nawią-

zujący do nieopisanego i zapewne nieopisywalnego źródła tekstów i tekstowości – nieweryfikowalnej luki będącej *signifiant* realnego. Być może to stamtąd przebija ku powierzchni pewien sygnał-ślad: wszystkie „twarze” w tym osobliwym depozytorium, prócz tego, że są nabite na haki, mają na czole znak: „[...] pokryte krwawą rdzą, w miejscach czoła, gdzie pewnej nocy wświdruję gnuśny ładunek brauningu (dzierzzonego mocno w prawej łapie)” (PZ, 1992, s. 117). Element ten niesie z sobą ciemny zew autodestrukcji, ale – jak to zwykle w *Piecyku* bywa – na tym nie koniec: znaki „krwawej rdzy” w „miejscach czoła” są poddane, czy też poddają się, pewnej operacji – owa autoobietnica skupiająca się w stygmacie na czole, niczym glejt legitymizujący przyszłe obrócenie siebie na nice, jest prorocstwem, które i tak – podobnie zresztą jak wcześniejsze epitafium – przekształca się ostatecznie w symptom uwikłania w tekstualność. Czytany przez nas akapit nie tylko odnosi do Kainowego piętna czy też do mitu *poètes maudits* – z racji, iż jest zakończony niemimetycznym obrazem, w którym słoneczny zenit zostaje obrócony w „lunatyczną pełnię”, fragment ów pozostaje obsesyjnym tekstem, służącym, jak się zdaje, przede wszystkim swej sprawie.

Nagłe przejście z porządku dnia do porządku nocy otwiera drogę do następnego fragmentu – oto kolejna deklaracja: „Ogłosiłem się carem przestrzeni, wrogiem wnętrza i czasu” (PZ, 1992, s. 117). Słowa te – w perspektywie całej twórczości Wata – zdradzają pewien rozziw. Wiele lat później Wat będzie przekonywał: „[...] w gruncie rzeczy jednym z praw mojego losu, *la destinée*, jest interioryzacja właściwie wszystkiego” (MW I, 2012, s. 269). *Piecykowe* ogłoszenie,

przynajmniej na pozór, przeczy temu kordialnemu zadaniu interioryzacji. Dodatkowo, jak przekonuje Dziadek, piecykowa deklaracja istotnie łączy się ze słynnym zdaniem Hamleta: „O God! I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams” (Shakespeare, 2001, s. 68). O ile w słowach Hamleta słyhać życzenie i świadomość niemożliwości spełnienia, o tyle w wyznaniu piecykowego podmiotu wyraźnie pobrzmiwają buńczuczność i arogancja.

Na tym nie koniec – władza nad przestrzenią, „radosna wiedza maski” i „cudowna żądza” układają się w figurę „uprzestrzenienia” (PZ, 1992, s. 117), która ostatecznie staje się figurą-negatywem. Podmiot, zyskując ów stopień rozwoju, nagle traci rezon, popada w dezorientację. Spoglądając na lustrzane odbicie, odkrywa na sobie i w sobie „bezdenną szparę” (PZ, 1992, s. 117) – „bezdenna szpara” detronizuje cara przestrzeni. Złe sny Hamleta, o których wspomina Dziadek, tak jak sen piecykowego podmiotu, przekraczają to, co rzeczywiste, w stronę jakiejś traumatycznej realności, która zaprasza najwyżej w atria swych siedzib, lecz oddziałuje w całej swej nieuchwytniej pełni, podsuwając rozgorączkowanej świadomości widma i wezwania. Natomiast kluczowa różnica między nimi polega na tym, że Hamlet podążywszy ich śladem, odsłania cierpiącą prawdę i w swej śmierci triumfuje, natomiast w *Piecyku* próżno szukać ostatecznego triumfu, słowa zwycięstwa na początku akapitu zmieniają się w nie-słowa szaleństwa na końcu. Droga do nich zaczyna się od przerażenia podmiotu po odkryciu przestrzeni, otwierającej się w nim, nad którą nie ma władzy i, co więcej, nie jest w stanie „przekłętęgo prin-

cipium individuationis” (PZ, 1992, s. 117) przekroczyć i pozostać w obrębie homologicznej zewnętrzności. Odkrycie to zresztą prowadzi poza zasadę zewnętrzności – podmiot zapada się w siebie, zapada w sen i dopiero „fantasmagorie księżyców” (PZ, 1992, s. 117) wyprowadzają go z letargu. Lunarna poświata, zgodnie z paradygmatem kulturowym, pozostaje źródłem i fundacją snu, to *dominium* sennych paraliżów i mar – w *Piecyku* rzecz wydaje się odwrócona. Odrętwienie i paraliż należą tu do jawy, ruch zaś i działanie to rzeczy przynależne królestwu Morfeusza – „fantasmagorie księżyców” dosłownie cucą podmiot. „Principium individuationis” – to przedziwne, ciemne *heacetas* – występuje przeciw proteuszowej rozgrywce z poprzedniego fragmentu – tym razem podmiot w swojej obecności dostrzega przerwę, miejsce puste, niepoznane i niepoznawalne, przekłete i bezdenne, które czyni go *individuum*, choć bez pozytywnej *identitas*, to wciąż dalekie od czysto negatywnej wersji. Ostatecznie podmiot przebudzony przybiera dziwną krzyżową pozę czy figurę: „[...] marszcząc i kurcząc niemożliwie twarz w popielatej poświecie, schyloną z lewej strony i podnosząc prawe ramię i prawy paluszek; ot tak, i lewy paluszek nieco niżej i zginając prawe kolano” (PZ, 1992, s. 117). Trudno wyobrazić sobie kogoś w takim ułożeniu ciała, gdyby się jednak uprzeć, ujrzelibyśmy człowieka, który, niby w tanecznej pozie, jedną rękę podnosi do góry, drugą opuszcza w dół, ugina nogę znajdującą się po przekątnej w stosunku do podniesionej ręki. Taki układ sylwetki przypominałby hebrajską literę *א* (*alef*) (Heller-Roazen, 2012, s. 18–24). Skojarzenie to zresztą jest nieprzypadkowe, pojawia się bowiem w przywołanej we wstępie powieści Gusta-

va Meyrinka *Golem*: „I – jak *Pagad* jest pierwszą kartą w grze, tak człowiek pierwszą figurą w swojej książce obrazkowej, swoim własnym sobowtórem. Hebrajska litera *Alef* zbudowana jest w kształcie człowieka, którego jedna ręka wskazuje niebo, druga jest opuszczona na dół, a to ma znaczyć: »Jak jest na górze, tak jest również i na dole; jak jest na dole, tak jest również i na górze«” (Meyrink, 2004, s. 13).

Władysław Panas w jednym ze swych tekstów zestawia wspomnianą hebrajską literę *alef* z grecką literą *chi* (χ) – tę ostatnią zaś łączy z figurą chiazmu⁷⁰. Ma to dla nas

⁷⁰ Jak pisze Władysław Panas: „Chiazm: figura literacka, rodzaj paralelizmu polegającego na odwróconej symetrii członów składniowych – człon drugi powtarza w odwrotnej kolejności porządek syntaktyczny członu pierwszego. Grecki wyraz *chiasm* oznacza skrzyżowanie, mniej więcej tak jak w greckiej literze »chi«. W porządku pisma (mowy i myśli) jednokierunkowego chiazmu stanowi istotną wyrwę, ponieważ wprowadza porządek dwukierunkowy. Jest równocześnie czytelny w układzie od lewej do prawej i od prawej do lewej. W chiazmie dokonuje się spotkanie dwu kierunków w obrębie jednego, ich skrzyżowanie. Ale nie o retorykę tu tylko chodzi. W formie chiazmu obecne są też przecież sensy wyższe niż efekty estetyczne. W chiazmie spotykają się dwie przeciwstawne rzeczywistości, dwa paralelne, lecz nabrzmiałe własnym znaczeniem światy. Zwrócone do siebie krawędziami, a pomiędzy nimi rozpadlina. Właśnie w chiazmie dwa różne światy są jak brzegi przepaści. I wcale w chiazmie nie łączy brzegów dialektyczny most. Czy łączy je sama przepaść, tak, jak morze łączy przeciwległe brzegi? Chiazm odsłania perspektywę, zaiste, metafizyczną. [...] Odnajduję ten termin u współczesnego filozofa spotkania. Emmanuel Lévinas swoje spotkanie z myślą J. Derri- dy nazwał »spotkaniem w samym sercu chiazmu«. Wydaje się, że jest to uniwersalna formuła wszelkiego spotkania z Innym. Odsłania się więc także i perspektywa egzystencjalna chiazmu. Formuła świata pogranicza, świata pomiędzy światami, spotkania rzeczywistości równoległych. Estetyczne, egzystencjalne i metafizyczne ich korespondencje. Jeśli pójść za piórem w rejony ryzyka (wszak M. Heidegger uczy, że mowa jest ryzykiem, że bycie jest ryzykiem), to można dodać, że w kształcie greckiej litery »chi« da się dostrzec pewne podobieństwo do hebrajskiego »alefa«.

istotne znaczenie, chiazm bowiem to figura charakteryzująca szczególnie *modus vivendi* naszego podmiotu – podmiotu granicznego, będącego zespołem znaczeń, sensów i symptomów kreślących się przez siebie, wpisujących się w siebie, a także, jak się okazuje, „wszywających się” (zob. MW I, 2012, s. 59) w ciało, przejmujących władzę nad jego członkami. Księżykowy letarg oznacza dziwne przebudzenie, inną świadomość, w cielesnej aberracji podmiot rozpoczyna przedziwny taniec nie-językowego tekstu, oto ruch i brzmienie: „[...] drepczę i kwiczę: tim tiu tju tua tm tru tia tiam tiamtiom tium tiu tium tium” (PZ, 1992, s. 117; por. Śniecikowska, 2008, s. 140–141, 271–231). Asemantyczny ciąg, oparty na powtórzeniu dźwiękowego zestroju, sugeruje samozwrotność – czyż nie jest to tylko obłąkane zakłęcie immanencji, ucieczka w niewerbalną inkantację? Ale być może w tej w zrujnowanej tkance postwerbalnej tkwi niewymawialne brzmienie obecności – parodia pieśni, *alef* życia. Trudno znów o jednoznaczność. Możemy jednak stwierdzić, że podmiot staje się posesją tekstu, a jedno-

Alefa tworzy linia biegnąca ukośnie w dół, od góry, która zaczyna się po lewej stronie, do dołu umieszczonego po prawicy; od tej linii – mniej więcej w jej środku – wyrastające dwie »łapki«: jedna do góry, druga do dołu. Jakiś graficzny cień skrzyżowania. Natomiast bez wątpienia skrzyżowanie występuje w niezwykle bogatej symbolice alefa. To pierwsza litera alfabetu hebrajskiego, symbol Boga i obraz człowieka, który jedną ręką wskazuje niebo, drugą – ziemię, punkt spotkania świata niższego i wyższego, symbol jedności, metafizyczny punkt początku. Można określić wybierając któryś z metafizycznych kierunków: od lewej (niebo) do prawej (ziemia) lub odwrotnie. Chiazm-alef odgrywa tu rolę podobną do »prześwitu« Heideggera. Według kabalistów Bóg ma siedemdziesiąt dwa tajemne imiona. Chiazm jest jednym z licznych imion spotkania na pograniczu. Figura ezoteryczna, bowiem w jej obrębie otwiera się prześwit na Nieskończoność” (Panas, 1996, s. 76–78).

cześnie dzięki temu zyskuje pewną zdolność – mowa o niej w zakończeniu pasażu:

5. Wydobywam błękitność z esencji siwych godzin między północą a południem. Biesiady zapomnianych misterji zapisuję na czarne płyty szyb. W głębokich wilgotnych podziemiach wywołuję duch tlenia i rozwieszam go na kołki trójkolorowych latarni przybitych do amfiteatrów ścian (PZ, 1992, s. 117).

Pola znaczeniowe, które zakładają „głębokie wilgotne podziemia” (PZ, 1992, s. 117), w wielu partiach i całych ustępach *Piecyka* zyskują przewagę i ordynują możliwe odczytania. Te przestrzenie i stany, odsłaniane w ciemnym rozbłysku *Dämmerungszustand*, wydają się nieodłącznym elementem podmiotowych prezentacji:

GNUŚNOŚĆ. O! jaka radość świadomości. Koliska cnoty (mądrość) i systemat mięśni nie przedzielają dostojności Mego Twego lub Twego. Chcę być takim połamany, niewypędzając naszego ciemnego osobnika czarnożółtych regionów mej Psyche, a nawet rozpływać się w przepalonym rządzą chaosie. Chcę całować trywialne pызate panienki i nawet wtulić głowę w rosochate kruche biodra Trata ra ra ra (PZ, 1992, s. 121).

Wcześniejsza „bezdena szpara” (PZ, 1992, s. 117) i obecny „ciemny osobnik” zbliżają się do takiego symptomu-znaku, który opowiada intymną historię odkrycia źródła życiowej energii i inicjacji. Inaczej mówiąc – za powołanie do życia podmiotu w *Piecyku* odpowiada coś, niby ciemny, wewnętrzny Eros czy właściwie Eros-„bezdena szpara”. Ten figuralnie i tekstowo osłonięty interior sugerują również

liczne semantyczne wykołajenia (jak choćby „czarnozłote regjony”), ale także werbalne wyszczerbienia („Trata ra ra ra”). Osobliwy taniec tekstowy przylega do ciała w ruchu. Należy podkreślić, iż ten moment somatyczny manifestujący się przede wszystkim poprzez rozproszoną, rozpadającą się werbalną teksturę – która jednak zachowuje postrzępione brzmienie, a zatem utrzymuje sensualną aktywność – wyraża ostatecznie radość tekstu zbliżającą się tu w oczywisty sposób do *plaisir du texte* Barthesa (por. R. Barthes, 1996, s. 10–11). Sens mdleje niczym skrajnie zmęczone ciało, ale tym samym, podobnie jak w radośnie wyczerpanym ciele, rodzi się tu moment intensywności, oddany w rozpadających się przez utratę tchu słowach. Somatyczny moment okazuje się nie tylko symptomem-znakiem rozpalonego ciała, osłaniającym nie-werbalną sensowność i asensowność, ale także tekstem-symptomem obecności podmiotu, który, rodząc się wraz z tekstem, w gorączce upada ze zmęczenia obok słów.

Wydobyte predykaty obecności w pewnym sensie przypominają grę spotkania i przeciwstawienia czy zbliżenia i oddalenia, na której opiera się figuralne rozwinięcie chiazmu – posługując się sformułowaniem Emmanuela Lévinasa, moglibyśmy rzec, że trafiamy tu „w samo serce chiazmu” (por. Lévinas, 2000a, s. 72). Można nawet przyjąć, że w chiazmie, podobnie jak w amfibolii, zostaje anulowana klasyczna delimitacja znaczenia – spoglądając nań, musimy jednocześnie widzieć jedną i drugą część, w osobności i razem, w odbiciu i przeciwstawieniu. Oczywiście, w naszym wypadku myślimy o chiazmie jako o elipsie i metonimii samego tekstu, ale podobnie jak u Lévinasa, chodzi

także o źródło specyficznej przyjemności – symptom-znak i tekst-symptom otwierają taką szczególną przestrzeń sensów niedookreślonych, gdzie znajdują się elementy cierpienia, cielesności, ran, traum, ale także radość i rozkosz, nieograniczoność i niedookreśloność. Próg chiazmowego spotkania zostaje przekroczony również w formule zawierającej w sobie znaczenie przemocy odrębności – chodzi, rzecz jasna, o „*principium individuationis*”⁷¹. Ten wyodrębniony zwrot dookreślający „bezdenną szparę” (PZ, 1992, s. 117), będący w istocie probierzem infernalnej odrębności, pojawia się jeszcze raz w ostatnim pasażu drugiej części poematu zatytułowanym KOSMOGONJA, ale tym razem jako miara przynależności:

I znów chudy Żyd siedzi na kupie gnoju trzymając się jej skurczowo oburącz ostremi hakami palców i znów rozbija mózg o *principium individuationis*, o sztywne zimne niebieskie sklepienie.

I znów wilgotny samo gwałciiciel usiłuje zerwać mocno ściągnięte niebo i czyjeś modlitewne ręce drżą, truchleją i nikną okolone ciężkim ołowianym powietrzem widnokregu.

Świeży świst i przerywane, świszczące, odporne tony, smak kulisty, woń oczu poprzez wyłupione ciała i krew desperatów. Śpiewać jakąkolwiek bądź mękę zawsze wszędzie na wieki. Choć znów na różowej śwince przewala się pijana

⁷¹ Trudno dowieść, z jakiej tradycji pojęcie to przeniknęło do *Piecyka*, wysoce prawdopodobne, że chodzi o zasadę ujednostkowania rozumianą w duchu Schopenhauerowskim (por. Marciniak, 2012). Można jednak również przywołać *Der Einzige und sein Eigentum* Maxa Stirnera (Stirner, 1995), wiemy, że Wat wczytywał się w dzieło tego filozofa (zob. m.in. MW I, 2012, s. 28).

Ona – jedyna rzeczywistość – ślepo hymnuję swoją swawolę (PZ, 1992, s. 134).

Piecyk, jak widać w podanym fragmencie, składa się z bluźnierczych rekompozycji fabuły i historii kanonicznych⁷² – przy czym owe bluźnierstwo, zbliżające się do negacji, nie jest wyłącznie gestem buntownika. W tym między innymi zasadza się enigmat dziwnej siły i żywotności *Piecyka* – historii, które w *Piecyku* zostają zbrukane, są historiami do Wata przyległymi, a nawet więcej, są one niejako organicznie z nim zrosnięte. Zatem *Piecyk* jest auto-traumatologią, samo-zapisywaniem-rany – podmiotowość *Piecyka* żywi się autodestrukcją, autonegacją. Wat *Piecykiem* raniąc kulturę i tradycję, zadaje rany swemu podmiotowi – uderza w samego siebie. Możemy uznać, że tradycyjny taumaturgiczny czar poety przemienia się w *Piecyku* w ciemne zakłęcie poety auto-traumaturga⁷³. Odkrycie „principium individuatio-

⁷² Pierwsza część fragmentu wyraźnie odsyła do historii opisanej w Księdze Hioba. Ale dalej zjawia się na scenie samotny onanista (motywu samogwałtu pojawia się na kartach *Piecyka* kilkakrotnie) oraz, choć niebezpośrednio, osoba, być może poeta, jakiś truver męki: „Śpiewać jakąkolwiek bądź mękę zawsze wszędzie na wieki”; on też „ślepo hymnuję swoją swawolę”. Oczywiście, ślepotą przywodzi na myśl Homera, a może raczej ślepotę wobec świata doczesnego, daną wieszczom, niemniej jednak nie ma tu mowy o wielkiej zbawiennej funkcji wieszczowego śpiewu, jego mowa jest jego „swawolą”, choć również męką – śpiewem rany, przerwy, hiatusu.

⁷³ Greckie *θαυματουργός* (*thaumatourgós*) oznacza po prostu „cudotwórcę” (*θαύμα/thaúma* to „cud”, „dziw”; *ουργός/-ourgós* to „czyniący”). Posłużyliśmy się grą w obrębie podobnego brzmienia słów *θαύμα/thaúma* oznaczającego „cud” i *τραῦμα/trauma*, które oznacza „ranę” – zatem traumaturg to w naszym przypadku „czyniący ranę” (zob. Abramowiczówna, red., 1965, s. 443, 470).

nis”, jak się okazuje, nie jest przypadkowe – to punkt symetrycznego obrócenia, samo ognisko. Katowane zewnątrz (tradycja, kultura, sztuka) staje się katowanym wnętrzem („Psyche”, dusza, nieświadomość). Podsumowując, możemy rzec, że *Piecyk* to droga do wnętrza, ruch w stronę poznania prawdy siebie, ale jednocześnie dzieło Wata to także podróż negująca wszystko, co przychodzi z zewnątrz (podmiot, wstępując do swego wnętrza, przychodzi również z zewnątrz w pewnym sensie) – także te dwa odwrócone symetrycznie ruchy przypominają chiasm, tworząc pewną analogię względem znaku znaczącego (symptom-znak) i czynnościowego tekstu (tekst-symptom).

Wskazując stopień tekstu i ciała, ujawniające się w *Piecyku* na kilku poziomach, podkreślając przejście od semantycznej gry w obrębie języka i języków, do rozgrywki egzystencjalnej, nadto dostrzegając w *Piecyku* wydarzenie tekstowe przekraczające tradycyjne pojęcie tekstu, między innymi przez zniesienie różnicy tekst – podmiot, wreszcie uznając *Piecyk* za dzieło daleko wychylające się poza pojęcie pisanego artefaktu ubezpieczonego licencją fikcji, odsłaniałmy stopniowo przemianę owej literackiej maskarady w doświadczeniową i obecnościową włóczęgę. Podmiot-Wat okazuje się tekstowym, cielesnym, świadomościowym, egzystencjalnym wagabundą, jego kompulsywna peregrynacja jest zarazem intra-wagancją i ekstra-wagancją, jednoczesnym ruchem do wnętrza i na zewnątrz, wejściem w siebie i przekroczeniem „ja”. Wszystkie wymienione tu w skrócie cechy pozwalają dostrzec w *Piecyku* coraz bardziej wyraźne rysy faktycznego wydarzenia pisanej formy życia. Debiut Wata, będąc prawdziwym doświadczeniem, jest –

siłą realizowanej rzeczy – aktem performatywnym. Polega to nie tylko na tym, że tekst *Piecyka* powstaje i rozwija się równocześnie z powstającą i rozwijającą się podmiotowością – z *Piecykiem* rozwijał się Wat, a działa się to właściwie przez całe jego twórcze życie (do kwestii tej jeszcze powrócimy). Ujmując rzecz bardziej szczegółowo, można powiedzieć, że konkretne fragmenty stanowią językowo-tekstowo-performatywne znaczenia i gesty, których sens tworzy się na granicy struktur leksykalnych i ruchu „znaczącości”. Doświadczeniowa, a zatem wydarzeniowa, geneza dzieła Wata zakłada jego dynamiczną atrybucję, co sprawia, że zyskuje ono podobieństwo do słowa-czynu, którego znaczenia pochodzą z odczytywania litery i odczuwania ruchu. Performatywna praca w obrębie *identitas* zamienia się w końcu w zmaganie obecnościowe i właściwie ruch ten w *Piecyku* nie ma końca: jawny i wyraźny gest „JA” zdradza swą zupełną tekstowość, ta zaś zdaje się reprezentować autorskie posunięcie, rękując zań niczym empiryczny byt, aby na powrót rezonować tekstowo. Podobnie bohater performansu przechodzi przez formy (często dosłownie) – w naszym wypadku piszący przedziera się przez pisaną literę, przez tekst i teksty, przy czym przedzieranie to staje się, co rusz, przedzierzaniem i przemianą:

AUTOPORTRET. Powieki i bez powieki, i bez, i bez, i poza.

I poza dumiała cicho i ciepło a rostaż ramp skalala nieme bez-
usty. I smętne o ty! i ty kosujko wież chorych i klin bezwargich
powiek.

Sztylet bez powieki. Wieki bez powieki. Powieki bez powie-
ki. Kto powie czy, jako pawie, wie, co wypowie.

JA Aleksander Wat młodzieniec o połamanym na płasko nosie w jaskrawożółtej kamizelce, o odstających uszach i ślepych oczach.

Studiosus philosophiae: Niecała 8 m. 31 tel. 282-42.

2. Abiturientki pytają się: czym posiadł syntezę.

Dobijają się do drzwi mego domu, gminne wrzeszczące.

Pąsowa i seledynowa ujrzały pająka i krzyczą: Fi, to on.

Biedny tłum dendy obnosi moje posążki po wszystkich rynkach kawiarniach kuluarach i lunaparach.

A we wnętrzu kasy ogniotrwałej siedzę JA – mały czarno-książnik, embrion, przepalony nie wiem już jaką miłością i ogląda – fosforyczne kolana.

Z odrętwienia nie wyrwą go dobre dotyki twych rąk (PZ, 1992, s. 132–133).

Po części analizowany już wcześniej gest wszczęcia przez Wata własnego imienia i nazwiska w tekst, obecnie został uzupełniony o faktyczne dane teleadresowe, przy czym imię własne zostaje tu wyraźnie złączone z „JA” – zaimek otrzymuje konkretną nazwę, desygnat imienia i nazwiska. Bez względu na stopień ironii i dozę żartu jest to w istocie dekompozycja struktur rzeczywistego i fikcyjnego – gest ten sprawia, że wprost nachodzą na siebie i wymieniają się po raz kolejny, choć nieco inny sposób, *modi* rzeczywistego i fikcyjnego, życiowego i tekstowego. Autoportret Aleksandra Wata nie jest rysunkiem prostym – to złożona semantyczno-„znaczącościowa” instalacja, kolaż, *patchwork*: fakty, fikcje, ciało, teksty i interteksty, świadomość wymienia się tu z nieświadomością. Pasaż rozpoczyna wypowiedź, której zasadą organizującą syntagmę są

sekwencje brzmieniowych zestrojów i niewyobrażalnych obrazów – wywołuje to wrażenie raczej komiczne. Maria Cyranowicz opisując *Piecyk*, stwierdza nawet w pewnym momencie, że „powaga w utworze Wata jakoś zawodzi” (Cyranowicz, 2002, s. 27), niemniej jednak spoglądając na podany przez nas fragment, musimy stwierdzić, że mimo wszystko jest to zapis poważnego zawodu i poważnego zawodzenia. Inaczej mówiąc, *passus* ten przedstawia prawdziwy dramat i szczególny lament. Mamy przed sobą dowód niedostateczności języka, który niedomaga podczas ćwiczenia z obecnością – uciszając na moment nagabujące groteskę i żart, pozwólmy, aby do naszych uszu doszła dojmująca skarga: nie ma języka, który stanowi pewność, trwałość i jednoczącą referencję („Kto powie, czy jako papie, wie co wypowie” – warto zauważyć, że zdanie owo ma gramatyczną strukturę pytania, ale nie kończy go odpowiedni dla takowej znak delimitacyjny⁷⁴). Po sekwencji niemalże zupełnie pozbawionej cech dyskursu eksplanacyjnego następuje autorska sygnatura: „JA Aleksander Wat młodzieniec o połamany na płasko nosie...”⁷⁵. Na pierw-

⁷⁴ Należy oczywiście pamiętać, że ten brak pytajnika, jak też całe mnóstwo zaburzeń związanych z interpunkcją i ortografią w innych miejscach *Piecyka* mogą wynikać z błędów zecera, o czym także wspominał Wat (zob. CNP, 2007, s. 21).

⁷⁵ Przychodzi tu na myśl nowoczesna wariacja na temat *σφραγίς* (*sphragis*), antycznego toposu wpisywania w dzieło własnego imienia – m.in. u Teognisa czytamy: „Ale, by każdy tak mówił: »Wiersze to są Teognisa / Obywatela Megary, co słynie wśród ludzi« / Chociaż nie mogę się wszystkim miast mieszkańcom podobać”. Przywołany fragment utworu Teognisa zawiera „klasyczny przykład tzw. *sphragis* (pieczęci) – imiennego przedstawienia się autora w utworze; identycznie nazywał się człon strukturalny *nomos* zarezerwowany dla wypowiedzi odautorskiej”.

szy rzut oka wypowiedź ta wydaje się zupełnie niefiguralna. Być może moglibyśmy tu przywołać Homerowe i profetyczne albo Edypowe „ślepe oczy”, powaga tego odniesienia zostaje jednak zniesiona przez „odstające uszy”. Ponadto za czysto informacyjnym charakterem tego fragmentu zdają się przemawiać wspomnienia samego Wata: „We wczesnym dzieciństwie byłem podobno piękny. Siostry, które wtedy były brzydkie, walczyły o przyjemność wożenia mnie wózkiem. [...] Ale w trzecim roku życia wszystko się zmieniło: złamałem chrząstkę u nosa, uszy uwyżniały się duże, bardzo odstające... słowem byłem bardzo brzydki... [...] Wmówiłem w siebie, że jestem szkaradny, a ponieważ sam nie lubiłem nigdy patrzeć na brzydkie twarze, więc miałem niechęć do siebie, potem wstręt, i może stąd objawiło się wcześniej *le moi haïssable*” (DBS, 2001, s. 292). Splątanie faktycznego i fikcyjnego uprawnia do stwierdzenia, że *Piecyk* w całości jest strukturą sygnatur jawnych i zaszyfrowanych, świadomych i nieświadomych. Amencja ta sprawia, że wcześniejsza obserwacja, wedle której autoportetująca wypowiedź pozbawiona jest figuralnego charakteru, okazuje się jednak błędna – cały ów fragment, autoprezentacyjny i auto-bio-graficzny, staje się figurą, szczególnie figurą:

„Ja” Wata jest w *Piecyku* wyraźnie „podpisane” [...]. Tak wyraźne określenie autora tekstu typu dadaistycznego, bo za taki Wat go uważa, czy nawet futurystycznego, powinno raczej dziwić. W utworze tym jednak w każdym zdaniu przestrzeń na nowo

Fragmenty Teognisa, w tym cytowany w tekście, a także powyższy komentarz w: J. Danielewicz, oprac., 1987, s. 316. Więcej na temat motywu *sphragis*: Hilton, 2012, s. 195–219; por. Domański, 2002, s. 15–21.

się oznacza, mimo, a może właśnie dlatego, że Wat zrywając związki logiczne w obrazach starał się o wytworzenie przestrzeni niewyobrażalnej. Wytworzenie oczywiście za pomocą wyobraźni. Zmuszony był określać tę przestrzeń stale od nowa, by umożliwić jej byt literacki w dziele istniejącym poza nim, ale naznaczonym niepowtarzalną Sygnaturą (Baranowska, 1984, s. 205).

Poprzez „niepowtarzalną Sygnaturę” Baranowska nawiązuje do ustaleń Leslie Fiedlera, który w „Sygnaturze” widzi kompleksowe piętno osobowe, będące indywidualną konfiguracją „Archetypu”⁷⁶. *Piecyc* faktycznie można potraktować jako niemalże modelową realizację tak rozu-

⁷⁶ Jak wyjaśnia Leslie Fiedler: „Przez termin Sygnatura rozumiem ogólną sumę czynników indywidualizujących zawartych w utworze, piętno *Persony* [*Persona*] czy *Osobowości* [*Personality*], przez które wyraża się Archetyp, a które samo może stać się zarówno tematem [*subject*] utworu, jak i środkami wyrazu [*means*]. Słusznie można by powiedzieć, że literatura powstaje w momencie, kiedy Sygnatura nakłada się na Archetyp. Czystym Archetypem, pozbawionym elementów indywidualnych, jest Mit. Warto może przytoczyć parę przykładów (które zawdzięczam C.S. Lewisowi). Historia o Baldurze Pięknym i *Burza* Shakespeare’a opierają się na podobnym archetypowym motywie pogrążenia i zmartwychwstania, lecz nasza pamięć przywołuje *Burzę* tylko w całej jej specyfice: styl, metrum, typy obrazowania, głos Shakespeare’a, który słyszymy (Sygnatura jako Środki wyrazu), a także słabo uzasadnioną tyradę o czystości przedmażeńskiej i rozbiecie ram fikcji przez niekonwencjonalnie religijne *plaudite* (Sygnatura jako Temat). Pozbawiona tych elementów *Burza* przestaje być *Burzą*, Baldura można natomiast opowiedzieć w dowolnej konwencji i dowolnym stylem, jeśli tylko zachowany będzie schemat fabularny, pozostanie zawsze sobą – ponieważ jest czystym mitem. Podobnych przykładów dostarczają niektóre opowiadania dla dzieci, które wciąż na nowo opowiadane i ilustrowane nie tracą swej zasadniczej tożsamości, bez względu na to, czy są tworamami »folkloru«, jak *Kopciuszek*, czy tworamami sztuki »zagarniętymi« przez ludową wyobraźnię, jak *Trzy niedźwiedzie Southeya*” (Fiedler, 1969, s. 254).

mianej „Sygnatury”, ale Fiedlerowski model zostaje w istocie przekroczony. „Niepowtarzalna Sygnatura” *Piecyka* sięga bowiem dalej, wychyla się poza granice legitymizowane przez fikcje czy mity – zgodnie z tym, co już zostało powiedziane, dzieło to jest autentycznym doświadczeniem. Szczególnie ważnym *corpus delicti* pozostaje tu architektura tekstu: „niepowtarzalna Sygnatura” w *Piecyku* należy do figury tekstu, którą Fiedler nazywa „Personą”, ale musimy pamiętać, że owa „Persona” została najpierw obdarzona personaliami niejakiego „Aleksandra Wat’a”, a ostatecznie wskazuje w stronę dramatycznej gry doświadczenia pisania, gorączki, poznania, świadomości i nieświadomości prowadzonej przez Aleksandra Wata (*vel* Chwata). To pozwala wielu badaczom, w tym cytowanej Baranowskiej, wprost zrezygnować z kategorii podmiotu literackiego na rzecz danych osobowych autora. Moglibyśmy rzec, że Wat pisząc sobą – na przykład nakładając na „Archetyp” własną „Sygnaturę”, organizując przeżycia i intelektualną żarliwość w tekst – pisze siebie, moglibyśmy też kwestię tę ująć bardziej radykalnie i stwierdzić, że Wat pisząc, dokonuje formacji w obrębie bio-logii, świadomości, epistemologii i ontologii. Oznacza to zerwanie przymierza opartego na różnicy między tekstem a piszącym. Konsekwencją tego jest jednak niespełnienie, nieustanne zmaganie, tekstowo-witalny znój piszącego. Zresztą Wat jest tu bardzo przekonujący – to, co należy do porządku obecności, obraca, przekształca w działający tekst: „JA” jest tekstem; przeżycie i egzystencja ściśle przylegają do tekstu i odwrotnie. Wydawałoby się, że właśnie na tym polega poetologiczne doświadczenie, niemniej jednak nieustannie zagraża tu

rozpłynięcie się w absolutyzowanej tekstualności. A jednak auto-epifania potrzebuje tekstowych obrotów – jak podkreśla Venclova: „Wiedza o sobie samym – taka jest reguła – polega na objawieniu, które pozwala spojrzeć na siebie jako na tekst” (Venclova, 2000, s. 80). Pozostaje jeszcze zauważyć, że w „niepowtarzalnej Sygnaturze” *Piecyka* realizuje się znaczenie Derridiańskiej „parafy” – sens oryginalnego – podpisanego: Aleksander Wat – spotkania pisania i czasu w tekście:

Sygnatura pisana zakłada z definicji aktualną czy też empiryczną nie-obecność sygnatariusza. Można by jednakże powiedzieć, że również znamionuje ona i zachowuje jego przeszłe bycie kimś obecnym w jakimś przeszłym teraz, które pozostanie pewnym przyszłym teraz, a zatem teraz w ogóle, w transcendentalnej postaci terażniejszości. Ta ogólna terażniejszość jest niejako wpisana, wpięta w zawsze oczywistą i zawsze jednostkową obecną punktualność formy sygnatury. Jest to zagadkowa oryginalność wszelkiej parafy (Derrida, 1993a, s. 280).

Majstrowanie przy własnym nazwisku, powtórzenia „JA”, próba pisanej fabuły doświadczenia świadomości i nieświadomości, przywołanie imienia własnego i faktycznego adresu (pod którym znajdowało się mieszkanie, gdzie prawdopodobnie powstawał *Piecyk*) – nie są wyłącznie etapami gry z tożsamością, należałoby zatem wyraźnie podkreślić, że są to „ślady obecności” (zob. Nycz, 2001, s. 50–87) bez względu na to, czy rozwiniemy tę myśl w stronę pozytywnej konieczności istnienia, czy też w stronę negatywnego absurdu życia.

Warto odnotować, że ustęp *AUTOPORTRET* posłużył Ryszardowi Nyczowi jako ilustracja opisywanego przezeń sylleptycznego modelu podmiotowości nowoczesnej:

„Ja” sylleptyczne [...] to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamienym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzec można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii⁷⁷.

Piecykowemu „JA” rzeczywiście jest, jak się wydaje, blisko do przedstawionego przez Nycza sylleptycznego modelu, wszakże *Piecyk* to prawdziwe doświadczenie, wyda-

⁷⁷ Sylleptyczne skonfigurowanie relacji autora i dzieła w *Piecyku* Wata, zgodnie ze słowami Nycza, stanowi pierwszy w nowoczesnej literaturze polskiej przypadek podmiotowości „sylleptycznej”: „W literaturze polskiej XX wieku chwyt ten pojawia się najwcześniej w pogranicznym, młodopolsko-awangardowym *Piecyku* Aleksandra Wata [...]. Sądzę zatem, iż na przykład zastanawiającą zbieżność wykorzystania tego chwytu przez Wata: »JA Aleksander Wat [...] Studiosus philosophiae Niecała 8 m 31 tel. 282-42« oraz pół wieku później w *Rynku* przez Brandysa: »Więc nie ukrywać owego wymyślenia, nie uwierzytelniać iluzji, to ja piszę przy moim biurku przy Nowowiejskiej« – wykracza poza intrygującą, lecz lokalną intertekstualną relację, stając się wskaźnikiem wartej odnotowania zmiany założeń dotyczących stosunku podmiotu do tekstu, jak też szeregu niebłahych ogólnych przeświadczeń. Rzecz bowiem nie tylko w zrujnowaniu klarownych klasyfikacji, odróżniających teksty fikcjonalne od referencyjno-dokumentalnych, w połączeniu strategii autobiograficznej z autotematyczną, w kreowaniu owej »aury dwuznaczności, ja rzeczywisty, ja literacki, ekshibicjonizm, kamuflaż«” (Nycz, 2002b, s. 109–110).

rzające się wśród faktów i fikcji, w faktycznych tekstach i fikcyjnych historiach. Błędem byłoby jednak przyznanie wyłączności owej podmiotowej syllepsie. W klasyfikacji piwotującego „JA” będącego przecież jednocześnie Watem, autorem, „ciemnym osobnikiem” (PZ, 1992, s. 121), podmiotowością, obecnością, hiatusem, chiazmem, tekstem, ciałem, monologiem świadomości i logoreicznym *soliloquium* nieświadomego nie ma możliwości dookreślenia i rozstrzygnięcia na korzyść jednej tylko propozycji. Stan ten w pełni, a właściwie z nawiązką, odpowiada uniwersalnej rozterce podmiotowości, która mniej więcej od czasu narodzin nowoczesności niuansuje między baśnią spontaniczności i autentyczności a niemożliwością bezosobowego znaczenia (zob. Libertson, 1982, s. 76 oraz Białkowski, 2015, s. 36–49). „JA” w *Piecyku* lawiruje od granicy do granicy, poza stałą ewidencją i trwałą identyfikacją, ujawnia się w spektrum, zawierającym spontaniczne i autentyczne wybryki, maski, oszustwa i iluzje, a także przerwy, ciemności, cienie i symptomy nieobecności – oto chiazmowe „JA”, na zmianę odbijające się w lustrze, po drugiej stronie „piecyka”, świadome i nieświadome, cielesne i tekstowe, faktyczne i fikcyjne. Jeśli zechcieć rozpisać piecykowe „JA” w układ współrzędnych, wyznaczających siłę i słabość podmiotu, to musimy stwierdzić, że w chwili, w której zaimiek zmienia się w imię własne, podmiot *Piecyka* okazuje swoją największą słabość. Natomiast wtedy, kiedy rządcą tekstu zdaje się być sam język, podmiot stojący w jego cieniu rośnie w niewidzialną – choć zapewne również niewielką – siłę. Poza podmiotowością w duchu „syllepsy” Nycz przedstawia jeszcze trzy podmiotowe figuracje, mianowi-

cie: „symboliczną”, „alegoryczną” oraz „ironiczną” – należy właściwie uznać, że antymodelowe *subiectum* Watowskiego *Piecyka* pasuje – w pewnym stopniu rzecz jasna – do każdej z przedstawionych przez autora *Poetyki doświadczenia* figur podmiotowości. Dodajmy, że każda z nich ulega w dziele Wata różnym przemianom i konfiguracjom „na gorąco – *im Werden*” (P, 2008, s. 721). I tak dilogia jawne – niejawne determinuje konstrukcję podmiotu w modelu symbolicznym⁷⁸. Doświadczalna wprost powierzchnia na różne sposoby pozostaje związana z tym, co tkwi za jej zasłoną. Podmiot „symboliczny”, opierający się na tego rodzaju wykładni, nie tylko cechuje podwójna natura tego, co jawne (jasne), i tego, co ukryte (ciemne), dochodzi tu również do swego rodzaju oddziaływań wewnątrz dychotomicznego przedstawienia. Szczególnie interesujące pozostają sytuacje, kiedy owe oddolne ciemności jako niezorganizowana, nieludzka, przerażająca i niebezpieczna fundacja, wpływają na strukturę powierzchni, w radykalnym przypadku rozbijając ją⁷⁹. Wedle

⁷⁸ Jak pisze Gilbert Durand w *Wyobraźni symbolicznej*: „Symbol jest więc wyobrażeniem powodującym pojawienie się tajemnego znaczenia, jest epifanią tajemnicy” (Durand, 1986, s. 24).

⁷⁹ Nycz następująco rozwija kluczowe kwestie związane z podmiotowością w wersji symbolicznej: „[...] w świecie symbolistycznych zasad rządzących ekspresją podmiot wyrażając się w dziele (lub w ogóle w najszerzej pojętych dziełach życia) równocześnie kształtuje się i samookreśla. Wypełnia swą naturę podążając za wewnętrznym głosem, życiową siłą, czy nieuświadomianym impulsem, który wszakże nie miał określonego kształtu ani jasnego ukierunkowania przed swym wyartykułowaniem. Wyrażanie staje się w tej sytuacji aktualizowaniem tego, co potencjalne, a symbolistyczne »ja« tekstowe – rodzajem twórczej interwencji w proces podmiotowej samorealizacji i samopoznania; aktywnym i koniecznym dopełnieniem tych możliwości, które inaczej nie doszłyby zapewne do swego urzeczywistnienia i uświadomienia” (Nycz, 2002b, s. 97–98).

alegorycznego modelu, podmiot nowoczesny jest możliwy do pomyślenia tylko jako horyzontalny ruch ku temu, co przeszłe i nieosiągalne w aktualności. Przejawem tego są podmiotowe postacie fragmentaryczne, nieciągłe, postrzępione, zwrócone ku rozpadającym się formom. Podmiot taki częstokroć przyjmuje fałszywe pozy i maski, rozgrywa się wśród motywów i topik przeszłego, przy czym mamy tylko dostęp do ich zrujnowanej reszty. Podmiot „alegoryczny”, zazwyczaj melancholijnie wpatrzony w zaszłość, przywołuje nieskutecznie znamienite duchy przeszłości⁸⁰. Ironiczne wy-tropienie podmiotu wywołuje na scenę postać, która opowiada i świadczy sama sobą o zerwaniu związku z esencją. Podmiot „ironiczny” realizuje świadomość bezpowrotnego zatracenia pełni i całości, innymi słowy jest to podmiot legitymizujący dystans pomiędzy znaczącym i znaczoną – prawda jego samego jest odeń nieskończenie odległa, wewnątrz niego ziele przepaść, powstaje nieprzekraczalny dystans między autentycznym „ja” a wszelką jego reprezentacją⁸¹. W naszej opinii w *Piecyku* możemy dostrzec

⁸⁰ W sprawie podmiotu-alegorii „mamy tu do czynienia nierzadko z formą horyzontalnej »alegorii narracyjnej«, jako swoistą, zeświecczoną i zmodernizowaną, wersją alegorii typologicznej czy figuralnej, bo rozwijającą się »perspektywicznie« z literalnych znaczeń powierzchniowego poziomu, a pozbawioną możliwości »eschatologicznego«, retrospektywnego ujęcia. Czasem tworzy ona sieć powiązań o czysto arbitralnym, a także idiosynkratycznym (i przez to niemal nieczytelnym) charakterze, bez żadnych związków z którymkolwiek rozwiniętym alegorycznym kodem; nierównie częściej jednak buduje powiązania fragmentaryczne i zagadkowe, jak gdyby niejasno jedynie przywołujące przetrwałe szczątki dawnych alegorycznych całości” (Nycz, 2002b, s. 104).

⁸¹ Jak pisze Nycz w kwestii podmiotu-ironii: „Konwencjonalne znaki artykulacji podmiotowości, maski stylów i ról stają się tu świadectwem wyłącznie negatywnej identyfikacji ironicznego podmiotu. W pewnym

ślady, rysy czy sylwety wszystkich czterech Nyczowskich „duchów” podmiotowości nowoczesnej – spotykamy przecież w *Piecyku* Aleksandra Wata i „Aleksandra Wat’a”, „JA” i „ja”, a także „jego”, „ich”, „ciebie”, „was” i „nas”, spotykamy Homera, ślepego profetę, Edypa, Hioba, Orestesa, „bezdenną szparę” i wiele innych). Sylleptyczna figuracja podmiotu nie będąc wyłączną, pozostaje jednak dla nas kluczowa, przede wszystkim z powodu przekształcenia w obrębie relacji tego, co empiryczne, i tego, co fikcyjne, które możemy uznać za pewną podstawę do dalszych przekształceń. W ten sposób postępuje w swoich analizach Dziadek:

Piecyk nie jest w żadnym razie jakąś wizją narkotyczną, tekstem pobudzonym używkami, ale jednak utworem napisanym w odmiennym stanie świadomości. Podmiot wypowiedzi jest rozbity, rozdwojony już w samym tytule utworu i nie da się go ograniczyć wyłącznie do takiego zjawiska, jakim jest „ja” sylleptyczne, rozumiane na dwa sposoby: jako „ja” rzeczywiste

sensie rzecz nawet można, iż wyrzeka się on tradycyjnych atrybutów autorstwa – skoro zrealizowana wypowiedź ma niewłaściwe znaczenie i nie może być uznana za jego własne słowa. Podległy władzy mowy, działaniu jej anonimowych a antagonistycznych sił, nie jest też w pełni ani sprawcą, ani źródłem czy gwarantem jej sensu. W obszarze ironicznej komunikacji indywidualny podmiot ukazuje swą tymczasową, fragmentaryczną i intersubiektywną naturę, uzależniając swą obecność od obecności innego i od czasu będącego zawsze poza-teraźniejszym. Do tego modelu podmiotowości, zakładającego nieuchronny (i nie do usunięcia) rozziw między pozornym, nieautentycznym podmiotem wypowiedzi a postulowanym, utopijnym – ukrytym najczęściej w negacji i przez to nie podlegającym jej całkowicie – Metapodmiotem, odsyłają, jak sądzę, liczne podmiotowe kreacje we współczesnej, zwłaszcza postawangardowej literaturze, a także radykalne, neostrukturalne koncepcje »śmierci autora« oraz tekstu pojętego jako pole wolnej gry znaków i nieograniczonej semiozy” (Nycz, 2002b, s. 108).

i „ja” zmyślone, empiryczne i tekstowe. To rozbicie wskazuje bowiem na nieświadomość – „ja” świadome i „ja” nieświadome, „ja”, które konstruuje tekst w sposób świadomy, według przemyślanych norm i zasad, oraz „ja” nieświadome, uwikłane w pisanie zgodnie z regułami intertekstualności, gdzie tekst organizowany jest na podstawie innych tekstów, które są „podpowiadane” przez nieświadomość podmiotowi pisania (Dziadek, 2014, s. 67).

Rozszerzenie podmiotowej syllepsy – która w źródłowym znaczeniu określa zmieszanie i/lub nieskoordynowanie porządków logicznego i gramatycznego wypowiedzi – na powikłanie świadomego i nieświadomego zwraca uwagę na ukazującą się bliskość innych przywoływanych przez nas figur, mianowicie: hiatusu i chiazmu. Figury te charakteryzują, naszym zdaniem, nie tylko pietykowy podmiot, ale także cały tekst. Imię własne autora, nazwisko, adres i numer telefonu wprost wychodzą z rzeczywistości i przenikają do tekstu (związanie tekstu z empirią jest tu pochodną, niejako efektem ubocznym, tegoż wtargnięcia), dokonując w nim pewnego zamieszania czy zawrotu. Porządek rzeczywistego czyni wyłom w tradycyjnej rozgrywce między empirycznym i tekstowym, literalnym i figuralnym, faktycznym i fikcyjnym. Ten wyłom, swego rodzaju tąpnięcie, zaznacza się wyraźnie w tkance tekstu – po sfragistycznym podpisie, po owej sygnaturze, następuje podległy „innej” koordynacji ciąg syntagmatyczny: „abiturientki”, „pająk”, „tłum dandy”, „posążki”, „rynki” oraz „kawiarnie”, „kulary”, „lupanary”, wreszcie „kasa ogniotrwała”, „JA”, „czarnoksiężnik”, „embrion”, „miłość” i „fosforyczne kolana”. Następnie pojawia się szalony obraz równie szalonej włóczęgi:

3. Zmęczony łażeniem po wilgotnych facjatkach z lunatycznym skomleniem kładę się do łóżka. Przebudzenie jest cięższe pod prasą paraliżującego słońca. Potworne groteski malowane na księżycach już są znośniejsze.

Dobijają mnie gminna parszywa Manon Lescaut przeskakująca z jednej witki na drugą.

Psiakrew! W ostatnim wysiłku zrywam tę całą wstrętną kachofonię bazgranin straganów gdzie Buszmeni Solveigi Cyganie aniołowie Żydy prostytutki hrabiowie pluskwy cmentarzyska wyją gryzą krwawią piszczą, idiotyczne grymasy zwisające z spróchniałych ścian starożytnych łaźni, szatańskie Sodomie błękitniejących dźwięcznych lodowców i zmurszałych piersi poranionego kafarskiego nieba.

Zerwałem zony zórz owrzodziałe rojące się od świńskich rył biesów i kawiarnianych splunięć i *ukazałem się w właściwej swej naturze!* bladego wyniosłego księcia na tle lodowców, zoniemno-aksamitnego płaszcza (PZ, 1992, s. 133).

Widząc podpis Wata, ową „niepowtarzalną Sygnaturę”, na tle całego pasażu – a właściwie należałoby rzec: wobec całego tekstu *Piecyka* – musimy stwierdzić jako równoważącą sytuację odwrotną: tak jak „ja” piętnuje tekst, tak tekst piętnuje „ja”. Wszczepienie rzeczywistości w *Piecyk* skutkuje wszczepieniem *Piecyka* w rzeczywistość Wata. Bezapelacyjnie świadczą o tym późniejsze losy *Piecyka*, który wracał w wierszach, wracał w autokomentarzach, w reminiscencjach – co więcej, autor *Piecyka* sądził, że w dziele tym miała miejsce dziwna, niemalże profetyczna, prefiguracja jego przyszłych losów:

Tymczasem – w pierwocinie mojej młodzieńczej odnajduję nie tylko ten sam głos obecny, już w starości, tę samą melopeę, ale i tematy, zdania nawet, całe *Weltempfindung!* Czyżby młodociany poeta był jasnowidzem swego własnego przyszłego losu, wieszczkiem, któremu dane zostały słowa, których nie zrozumie aż na starość, u schyłku długiego życia? Czy może istotnie los nasz jest z góry założony zawczasu, do pory skryty jak atrament sympatyczny? Zdumiony, bezsilny stoję wobec tej zagadki (CNP, 2007, s. 20–21).

W innym jeszcze miejscu, w *Moim wieku*, kiedy Wat opowiada o chwili rozdzielenia z rodziną podczas ucieczki w 1939 roku do Lwowa:

I nagle szalone bombardowanie. Niepokój straszliwy, czy ich przypadkiem te bomby tam nie zastały. Ale wiesz, trawa, bardzo dużo ziół, miodowy zapach, zapach rozmarynu, krzaki rozgrzane słońcem i ból brzucha. I w tych krzakach się wypróżniłem. Zalała mnie radość życia, jedna z tych chwil najwyższej radości życia w jedności z naturą. Wspominam to, bo to jest o tyle zabawne, że w moim *Piecyku*, który pisałem, mając lat dziewiętnaście, są zdania i sytuacje, które mi się w życiu bardzo sprawdzały (MW I, 2011, s. 288)⁸².

Można powiedzieć, że Wat nigdy z *Piecyka* nie wyszedł. Przepuszczalnie dlatego, że w trakcie pracy nad tym dziełem –

⁸² Wat ma tu na myśli fragment pasażu *POMYŁKA NIEBIOS*: „Ukojenie przypadkowo spłynęło na przyjaciela Benvenuto Cellini, gdy z przerażenia wyfajdał się w krzewach żrących złocistych jagód” (PZ, 1992, s. 120). Warto odnotować, że fragment ten jest swego rodzaju odpisem sytuacji opowiedzianej przez Celliniego w *Żywocie własnym*: „Biedny mój kumotr przestraszył się tak, że ruszyło go i ledwo uszedł kawałek, musiał uczynić zadość naturalnej potrzebie” (Cellini, 1984, s. 68).

może należałoby powiedzieć: w tym dziele – świadomość Wata została „oświecona” nieświadomością. Prawdopodobne, że to właśnie owo niemożliwe „spotkanie” wywołało egzystencjalną dialektykę, konfrontację, agon tekstów i życia, a wreszcie ostatecznie splątało w jego pisaniu języki świadomego i nieświadomego. Ta ostatnia kwestia zdaje się być odpowiedzialna za pewne biegunowe napięcia w *Piecyku*, w których rodzi się widmo tego, co nie podlega żadnym strukturom. Wydaje się, że Wat przez całe swe życie twórcze miał przed oczami to spektrum niespodziewanie odkryte w sobie. Badacze zgodnie twierdzą, że *Piecyk* jest zbudowany na ruinach literatury i kultury, ale najbardziej interesujące jest to, że wśród tych ruin dostrzegamy płaszącego Aleksandra Wata, gestykulującego, bełkoczącego w gorączce, grymaszącego i lamentującego. Świadczące o tej obecności imię własne, jako zasadniczy element tekstu, nie jest sygnaturą pewności i siły podmiotowego istnienia, to bardziej sygnatura rozziwmu, życie ujrzone w rozpadlinie, w owej „bezdennej szparze”. Wszystkie te kwestie skupiają się, niczym w soczewce, w cytowanym w całości ustępie *AUTOPORTRET*, w którym „powieki bez powieki” zasłaniają niewerbalne oko, a Aleksander Wat nadaje zaimkowi „JA” imię i nazwisko „Aleksander Wat” i umieszcza go pod prawdziwym adresem. A jednak, co należy podkreślić, „prawdziwym adresem” jest tekst, w którym idziemy wraz z „tłumem dendy”, widząc „posążki” podmiotu, wchodzimy do „kawiarni” i „lupanarów”, a wreszcie spoglądamy na „kasę ogniotrwałą” (będącą metonimiczną odwrotnością „piecyka”), wewnątrz której „siedzi” podmiot (PZ, 1992, s. 133). „Włóczęc się” i „snując się” przez tekst, docieramy

do chwili, w której podmiot zjawia się „we właściwej swej naturze! bladego wyniosłego księcia na tle lodowców, zon ciemno-aksamitnego płaszcza” (PZ, 1992, s. 133). W trakcie tej włóczęgi-lektury po raz kolejny wynurza się obok baśń Grimmów *Żelazny piec* – w niej to przecież prawdziwa natura królewicza (podmiotu/czytelnika) ukaże się królownie (podmiotowi/czytelnikowi) wówczas, gdy odbędzie ona „podróż przez ogromną szklaną górę, przez trzy ostre miecze i przez wielką wodę” (Grimm, Grimm, 1989, s. 161). Innymi słowy: przez tekst i teksty. Co też wyłania się z tych ruchomych zestawów? Dzieło pleniące się, proliferacja sensów i znaczeń, tekst niemający końca, rekurencyjnie odbijające się topiki i motywy, strukturalna spirala fragmentów i części? *Piecyk* to transtekstualny i transikoniczny ciąg zdarzeń i obrazów, w którym tyle obecność imienia własnego autora/podmiotu stanowi punkt podparcia dzieła, ile to właśnie owo dzieło jest „punktem” podparcia dla właściciela tegoż imienia własnego – wywołana na scenę nieświadomość, realne i niesamowite, tylko dzięki tekstowi, jak się zdaje, nie zgładziły świadomości, obecności i języka. Dlatego też powstania *Piecyka* nie można po prostu związać z *écriture automatique*. Owszem, istnieją bardzo wyraźne podobieństwa w metodzie, ale cele są zgoła odmienne. Właściwie *Piecyk* w takim stopniu realizuje koncepcję samo-zapisu, w jakim dokonuje jej demaskacji. Między poszczególnymi fragmentami ustanawiającymi serie intertekstualnych wiązań świadomych i nieświadomych, między kolejnymi dygresjami, zachodzi szczególna relacja – między tymi punktami czy biegunami zieleń pustka, nie tylko ta przejawiająca się bielą papieru. Innymi słowy, nie wie-

my, od czego odwodzą dygresje, co więcej – nie wiemy do końca, do czego owe dygresje prowadzą – są, jak się wydaje, nanizane na jakąś niebywałą i nieobecną strukturę. Fakt, że *Piecyk* w całości można potraktować jako formę dygresyjną, dookreśla jeszcze dotychczasowe ustalenia. Nie mamy na myśli formy dygresyjnej w tradycyjnym ujęciu, to jest konfiguracji treściowo-tematycznej, ta bowiem opiera się na obecności nadrzędnego wątku, głównej linii diegetycznej, która zostaje porozcinana, albo lepiej rzec, uzupełniona seriami dygresji.

Skrupulatna lektura *Piecyka* skłania ku odwróceniu klasycznie ujmowanej spójności, ta bowiem w *Piecyku* może być pomyślana jako wynik przekornego, bo właśnie syntetyzującego, ujęcia powtarzających się odstępstw. *Piecyk* nie posiada wyraźnego, jednego i jednoczącego tematu, który miałby odbicie w jakimś głównym wątku i treści. Serie tekstowych schizm, dygresje, rekurencje i rozczłonkowania odpowiadają co prawda wędrówce, włóczędze, ucieczkom podmiotu, unikom przed formami i zniewoleniem, ale wszystko to, jak się wydaje, można uznać wyłącznie za przesłanki owej nietypowej jednolitości – *Piecyk* jest jednolity w swej niejednolitości. Stąd tak ważne wydaje się podkreślenie szczególnego rodzaju dygresyjności, który wywołuje napięcie między kolejnymi fragmentami i prowadzi nas do stwierdzenia, że to dygresyjność *Piecyka* stanowi o jego „spójności”, a swoiste „przestrzenie pomiędzy” dysponują własną nieleksykalną semantyką, a także – co ważne – modelują wtórnie lekturę i rozumienie całego tekstu. W owych przerwach i różnicach – świadomych i nieświadomych lakunach – skrywa się to, co przemilcza-

ne, niewyrażone w porządku semantyki i „znaczącości”. Wydaje się jednak, że już na poziomie treści da się dostrzec obrazy-ślady, które w pewnym sensie zwracają uwagę na ową „niesygnifikatywną mowę dzieła”⁸³, mowę przerw, luk, lakun. Wystarczy przypomnieć „bezdenną szparę” (PZ, 1992, s. 117). Kluczowe jest tu jednak zdanie z ostatniego ustępu *Piecyka* – przed samym rozwiązaniem przygody poematu padają słowa: „Lecz widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dłoni. Przyprawia o rozpacz, wywołuje ducha przepaści, który cię odtrąca od siebie. (Aha! użyty klucz od przepaści!)” (PZ, 1992, s. 138). Wprost mówi się tu o jakiejś przestrzeni niemożliwej do określenia, zupełnie przesuniętej w ciemność – owo serce ciemności okazuje się tym, co dzieło w sposób niemożliwy wy-mawia milczeniem, antraktami wewnątrz znaków i tekstów⁸⁴. Sugestywna i sygnifikatywna „szpara” („bezdenna”, „przekłęta”, „czarna”) osłania niesygnifikatywne – w istocie dzieło Wata

⁸³ Odnosimy się tu do ważnego fragmentu *Teorii estetycznej* T.W. Adorna: „[...] wyraz jest spojrzeniem dzieł sztuki. Ich mowa jest jednak w stosunku do języka sygnifikatywnego czymś starszym, ale nie spełnionym: jak gdyby dzieła sztuki, upodobniając się do podmiotu swoją spójnością, powtarzały to, w jaki sposób on się poczynia i wyłania. Wyraz mają one nie tam, gdzie przekazują podmiot, ale tam, gdzie drżą prehistorią podmiotowości, prehistorią uduchowienia; wszelkiego rodzaju tremolo jako surogat tego jest nie do zniesienia. To wskazuje na powinowactwo dzieła sztuki z podmiotem” (Adorno, 1994, s. 206).

⁸⁴ Mamy tu na myśli nieco inną mowę i nieco inne milczenie od tego, którym dysponują dzbany etruskie, przywołane przez Adorna przy okazji wyjaśniania niesygnifikatywnej mowy dzieł sztuki. To również nieco odmiennie milczące spojrzenie od tego, o którym w jednym ze swych wierszy pisze Rilke: „[...] denn da ist keine Stelle / die dich nicht sieht” („[...] bowiem każde miejsce tego głazu / widzi cię”) (Rilke, 1974a, s. 136–137).

w owych milczących miejscach spogląda na nas ciemnym, nierozstrzygalnym, realnym.

Piecyk, zapewne dzięki owej nierozstrzygalności, jest dziełem wdzięcznym wobec szeregu teoretycznych domknięć i mimo to, że przy każdej lekturze stawia zacięty opór, można uczynić go dziełem doświadczalnym w laboratoriach wielu różnych koncepcji, jak choćby tej spod znaku literatury psychodelicznego czy schizofrenicznego rzutu; zmierzchu literatury i wyczerpania nowoczesności; nie wspominając już o orbitach awangardowych eksperymentów i surrealizmie. Z pewnością w wymienionych lekturowych kursach (jak i w wielu jeszcze innych) poemat Wata otrzymałby bezdyskusyjne zaplecze i zestandaryzowane interpretacje, a w tym gwarancję wyjaśnienia. Niemniej jednak pewnym jest także fakt, że rzetelna, wnikliwa, czuła, a innymi słowy, doświadczeniowa, lektura prowadzi do „nieostatecznego” stwierdzenia, że *Piecyk* każdą taką taksonomię i klasyfikację dosłownie, a właściwie patologicznie, przekracza – *Piecyk* to istne złamanie zasad, przejście i transgresja.

Postępując wraz z tekstem przez dzieło Wata, w zasadzie musimy podjąć się pewnego wyzwania sformułowanego swego czasu przez Michela Foucaulta, ale rzuconego nam przez samą literaturę: „[...] miast dostrzegać w patologicznym zdarzeniu zmierzch dzieła osiągnącego swą sekretną prawdę, należy podążać za ruchem, dzięki któremu dzieło otwiera się stopniowo w przestrzeni ujawniającej obecność istnienia schizofrenicznego. Na tej granicy objawia się to, co niewypowiedane: to, czego nie udźwignie żaden język, o ile jego upadek nie będzie jednocześnie od-

wrotną stroną zdobycia najwyższego szczytu” (Foucault, 1999b, s. 16). Przywołaną przez Foucaulta „obecność istnienia schizofrenicznego” można z pewnych względów potraktować jako metonimię stanu, w jakim znajduje się podmiot pisania granicznego. Literatura radykalna, przekraczająca zarówno klasyczne klasyfikacje, jak i swój wyraz, mierzy w „osiągnięcie sekretnej prawdy” – upadek języka, o ile nie przeskakuje na częstotliwość metafizycznego biegunowania logosu i anty-logosu, staje się, wbrew Foucaultowi, właśnie szczytem wyrażania – nieskończoną możliwością i wariacją poza standardem. Zatem, czy nie jest właśnie tak, że każde dzieło *in extremis* składa się w znacznej mierze z upadków języka, którymi nie tylko się posługuje, ale którymi po prostu jest, owymi punktami krytycznymi, strzępami i ruinami ruin? Pytanie to naświetla istnienie pewnej heterologii: tekst jest organem doświadczenia. W wypadku literatury radykalnej tekst staje się obszarem faktycznej pracy powstającej podmiotowości – dlatego piszącego jego przedsięwzięcie wiedzie na szczyty wyrażania, zamiar pisania *in extremis* sprawia wrażenie, jakby wiódł do destrukcji podmiotu i dzieła, a jednak w owym błędnym mniemaniu, w upadkach, w pogrucho-tanych kościach i słowach zawiera się najważniejsza opowieść literatury, która powołuje w ten sposób słabe życie, doświadczenie doświadczenia, osłabioną obecność.

Jednocześnie intencjonalny i aleatoryczny *Piecnyk Wata* jest tego przykładem – wszystkie dramaty i doświadczenia, wątpliwości, rozpacz, szczyty wyrażania i upadki języka wydarzają się w spektrum tekstu, a zarazem w organizmie podmiotu, w piszącym w gorączce Wacie. Dlatego

też przedsięwzięcie autora *Ciemnego świecidła* jest tylko do pewnego stopnia zestawialne z surrealizmem, o którym Blanchot pisał, że

pragnie odnaleźć wydarzenie o wartości absolutnej, w którym człowiek objawiłby się wraz ze wszystkimi swymi możliwościami, to znaczy jako całość, która poza nie wykracza. Wydarzenie absolutne, czyli objawienie – poprzez zapis automatyczny – rzeczywistego funkcjonowania myśli. Wydarzenie absolutne, w którym wszystko się urzeczywistnia, „odkrycie pewnego punktu umysłu, w którym życie i śmierć, rzeczywistość i wyobraźnia, przeszłość i przyszłość, przekazywalność i nieprzekazywalność, to, co na górze i to, co na dole, przestają być postrzegane jako sprzeczne ze sobą” (Blanchot, 1996b, s. 141–142).

Pragnienie, o którym mowa w przytoczonym fragmencie, a dokładniej jego spełnienie, bezapelacyjnie wiąże się z pewną obsesją idei, wedle której, konstatuje Blanchot, „musi istnieć w konstytucji duchowej człowieka taki moment, w którym wszystkie przeszkody rozwiewają się, antynomie przestają cokolwiek znaczyć, moment, w którym poznanie całkowicie prześwietla rzeczy, a język nie jest już dyskursem, lecz rzeczywistością właściwą językowi, w której człowiek dotyka absolutu” (Blanchot, 1996b, s. 134). Ale w *Pieczku* próżno doszukiwać się paradygmatycznego absolutu czy esencjalnej prawdy, odsłoniętej w porywie epifanii, owszem są prawdy, ale należące do „życia natychmiastowego” (Blanchot, 1996b, s. 134), a te w dziele Wata pozostają poza jednoznacznym rozstrzygnięciem, nie ule-

gają politycznej użyteczności. Dzieło staje się miejscem urodzenia prywatnej historii, biologiczną i cielesną fabułą, ścieżką oligoptycznej epistemologii i autohermeutyki. Tekst wprost przylega do podmiotu i wymienia się z nim, luki tekstu są lukami w obecności, wykolejona gramatyka tekstu staje się kulejącym *gramma* podmiotu. Zatem hiatus i chiazmy nie tylko określają coś w rodzaju „porządku”, wedle którego wyłania się podmiotowość – zgodnie z chiazmową korelacją, którą w swych centralnych obszarach zawiera hiatus, tworzy się relacja życie – pisanie i pisanie – życie. Interesujące może się tu wydać, że sam Wat posłużył się chiazmo-podobnym zabiegiem w cytowanym już auto-hermeneutycznym *Coś niecoś o „Pięcyku”* wskazując ważne elementy cechujące jego „młodzieńczą pierwocinę” – w pierwszej kolejności wymieniał:

odklejanie dyskursu składni poetyckiej od dyskursu i składni logicznej, i szerzej racjonalnej. Wiązanie poszczególnych zdań, a w zdaniach i słów, nie na zasadzie logicznej ciągłości czy uprawdopodobnionego opisu, nawet nie na mocy psychologicznych skojarzeń, ale przez erupcję czy inwazję w tok normalny mowy w stanie przyćmienia świadomości – słów i treści głębinowych, ciemnych. Nie gwoli zaciemnienia sensu, ale odwrotnie, dla rzucenia snopu światła na rzeczy z natury ciemne; nie *pure nonsense* zatem, ale na odwrót, jak to określiłem w *Bezrobotnym Lucyferze*: „nie rozum uczuć” (Skamandryci), ale uczucia rozumu, *amor dei intellectualis* Spinozy (CNP, 2007, s. 24)⁸⁵.

⁸⁵ Por. N, 2015, s. 869.

Z ducha Spinozjański prymat „uczuć rozumu” nad „rozumem uczuć”⁸⁶, a także akcentowana „inwazja” miast racjonalizacji dodatkowo charakteryzują i wzbogacają poczynione przez nas ustalenia. Zwróćmy również uwagę na to, że w rzeczonym fragmencie mowa o języku, w którym dochodzi do dyskwalifikacji i odrzucenia dyskursywności – język otrzymuje pewne zadanie, ma nie tyle znać, ile działać. W twórczy obrót zostało wprowadzone ambitne przedsięwzięcie urzeczywistnienia dzieła jako pracy poznawczej – dzieło, tekst, literatura muszą stać się działaniem i doświadczeniem. Zgodnie z tym *Piecyk* miał spełnić zadanie „psychoterapii, a raczej psychoanalitycznej spowiedzi duszy zakłóconej, przerażonej, wychowującej siebie do śmierci” (CNP, 2007, s. 23). Przedstawionym wcześniej cytatem z *Ojcowskiego „nie” Foucaulta*, poza wprowadzeniem użytecznego kontekstu, założyliśmy, niejako w efekcie ubocznym, pewną wspólnotę, która swej wagi nabierze w kolejnych rozdziałach, niemniej jednak należy ją zaznaczyć już tutaj. Jak wiemy, Foucault w *Ojcowskim „nie”*

⁸⁶ We fragmencie *Bezrobotnego Lucyfera*, o którym wspomina Wat, są obecne zarówno syntaktyczny chiasm, jak i hiatus przepaści: „W kawiarni Lucyfer zetknął się z przedstawicielami dwóch odmiennych grup poetyckich. Jedni – beztroscy Don Juani i Lanceloci natchnienia, ślepi czciciele świętości talentu i żywiołu poetyckiego – oddawali się bezwolnie fluidom pozaczasowej liryki, które nawiedzały ich i przepływały przez nich bez przeszkód. Opiewali drzewa, miłość, śmierć – wszystko co jest niezmiennie od stworzenia świata. Drudzy natomiast wielbili wszystko co nowe, pragnęli ogarnąć współczesność, uchwycić jej wieloplanowy rytm. Tamci wyznawali rozum uczucia, ci szukali uczuć rozumu. Usiłowali wyrównać przepaść między bogactwem i zmiennością życia materialnego i umysłowego a ograniczonością wyczerpanej do cna emocjonalności” (BL, 1993, s. 88).

poszukuje różnicy dzielącej dzieło i nie-dzieło. Swą rozterkę rzutuje na historię konkretnego szaleństwa – bohaterem tekstu Foucaulta jest, rzecz jasna, Friedrich Hölderlin. Kwestia jest wrażliwa i trudna, a pytanie o limit dzieła, który stanowiłby początek szaleństwa, wydaje się pytaniem zawierającym błąd. Bez jego uhistorycznienia oraz bez pewnej konfiguracji pytanie owo nie ma najmniejszego sensu. Dzieło Hölderlina nie jest wyjątkowe w tym sensie, że jest jednym z wielu, niemniej zyskuje rangę dzieła absolutnego w chwili, kiedy rodzi w czytelniku wahanie co do tego, czy w danym wierszu, poemacie, hymnie przemawia wysoka świadomość z samych szczytów hiperboli, czy też otwarty na transcendentne rejestry nie-rozum, ogromne „nie ludzkie” przeczucie:

Stroma ściana mitologicznego liryzmu, walki na granicy języka, z którego ona wyrasta, jej osobliwy wyraz i nieustannie otwarta przestrzeń nie są już ostatnimi promieniami światła uciekającymi przed narastającym zmrokiem. Pojawiają się one, zarówno na poziomie znaczenia, jak i czasu, w tym głównym i głęboko skrytym punkcie, w którym poezja otwiera się na samą siebie dzięki właściwemu słowu (Foucault, 1999b, s. 16).

Jak wynika z lekcji Foucaulta, dziedzina szaleństwa i dziedzina poezji spotykają się w tożsamym im języku – to spotkanie odbywa się nigdzie indziej, jak na granicy heroicznej walki o słowo i „patologicznego wątku” (Foucault, 1999b, s. 21). Hölderlinowska „stroma ściana mitologicznego liryzmu” w pewnym sensie odbija się w perforowanej, nierównej i pełnej luk powierzchni heterologicznego pisania

Wata. Właściwe słowo, które otwiera literaturę *in extremis*, jest w „naturze” swej heterologiczne, będąc zarazem rezydualną i realną formą doświadczenia spełniającą relację z podmiotem. Pierwsza jest właściwa sztuce pisania jako takiej, druga, występując zawsze w zespoleniu z pierwszą, jest zarezerwowana dla pisania *in extremis*. W dziełach literatury granicy następują stała wymiana i korespondencja tych modusów. Pisanie stanowi dynamiczną scenę, w której obrębie ma miejsce ruch podmiotu – ruch podmiotu przekształca scenę, poruszająca się zaś scena odmienia podmiot.

Literatura radykalna jest literaturą ekscesu, nadmiaru i przekroczenia – z pewnością w jej poczet możemy włączyć *Piecyk* Aleksandra Wata. Wolno sądzić, że znakomita większość czytelników zgodzi się, że w dziele Wata kluczową rolę odgrywa przesada – sytuacja ta niemalże wprost przypomina wyrażoną w dużym skrócie przez Michaela Riffaterre’a historię krytycznego odbioru legendarnych *Pieśni Maldorora*: „[...] wszystkie [...] interpretacje są zgodne, że tym, co charakteryzuje zachowanie werbalne Lautréamonta, jest przesada: we wszystkim, co pisze, idzie o krok za daleko, dążąc albo do parodii, albo do zaszokowania” (Riffaterre, 2011, s. 355). W przypadku Watowskiego *Piecyka*, poza tymi wymienionymi, należy wskazać jeszcze jedną – właściwie ogarniającą wszystkie pozostałe – przesadę: dzieło Wata to przecież, jak sam autor stwierdza, osobliwa próba „życia w sobie”, wariacja formy wsobnej życia (zob. MW I, 2012, s. 269). Horrendalne parodie, efekty zaskoczenia, i szokowania, hipertrofia znaczeń i sensów, wprost somatycznie doznawany rytm tekstu, wszystko to po pro-

stu poddaje się wobec przesunięcia, przekroczenia, a nawet swoiście rozumianego przestępstwa, polegającego na uczynieniu z dzieła niezupełnie udanej, niedokończonej i otwartej formy życia. Dzieje się to na wielu poziomach i w wielu wariantach – poziom języka odpowiada wariantom znaczeń leksykalnych, tekst odpowiada ciału i „znaczącości”, dzieło wiąże się z nierozstrzygalnymi *varietas* obecności. Akcentowany projekt poznawczy otwiera pracę w obrębie podmiotowości – to ruch od *identitas* do życia, pisanie będące doświadczeniem jako takim. *Subiectum*, identyfikowane jako „JA”, poszukuje prawdziwej formuły dla siebie, a jednocześnie odkrywa swój negatyw, niepoznawalną sferę swej natury. Zerwanie z kulturą jest niemożliwe – gest ten, jak się okazuje, wywołuje eumenidalną furję kultury, która dosłownie dopada podmiot, nawiedza go, rozrywa, mnoży schizofrenicznie i paranoidalnie. Na tym nie koniec, skutkiem tego jest odarcie z warstwy ochronnej – podmiot, odżegnując się od zewnątrz, zostaje, niemalże analogicznie do sytuacji pierwszej, wprost przejęty przez to, co pochodzi z niepoznawalnego interioru, z jego wnętrza. Symbol(og)iczna konfiguracja – przechodząc przez alegorię, ironię i syllepsę – staje się amfibologiczną nierozstrzygalnością. Ale, jak pisze Adam Lipszyc: „[...] deliryczne odemknięcie piekielnej otchłani rozszczepiającej stabilny podmiot i zaburzającej codzienną topologię jego ciała uwalnia zarazem fantastyczną energię języka poetyckiego zrywającego z pospolicznością tradycyjnych znaczeń” (Lipszyc, 2015, s. 19). Dlatego w samym centrum dramatu podmiotu powstaje nowa literatura – *delirium tremens* staje się asumptem dla nieco obłąkanej i obłądnej radości tekstu.

Wracamy tym samym do tajemnicy *Piecyka*, który w skrytości i niedostępności prowadzi do ustanowienia „zupełnie nowego dyskursu rozpiętego między znakiem i ciałem, świadomością i popędem” (Dziadek, 2014, s. 57). Ten „nowy dyskurs”, o którym mówi Dziadek, rodzi się – między innymi – z wszechobecnej w *Piecyku* przesady. Właściwie dwa te pojęcia – „dyskurs” i „przesada” – zdają się sobie w pewnej mierze odpowiadać – obydwa oznaczają pewien dynamizm: pierwsze mówi przecież o bieganiu „tu i tam”, o ruchu rozproszenia, o toczącej się żywej rozmowie⁸⁷; drugie oznacza brak umiarkowania i przekroczenie limitu. Przekształcenie dyskursu, przeniecowanie zwyczajowego języka literatury, prowadzą do powstania nowej formy literackiej – tekstu jako ciała i czynności, dzieła jako doświadczenia i działania. Ciemne dukty w prezencji podmiotu, owe przerwy, nieciągłości, dostrzeżone przezeń w spojrzeniu na samego siebie „bezdenne szpary” (PZ, 1992, s. 117), ruch ciała, kontorsje, ekstruje nieświadomości, znajdują analogię w zawirowaniach i lukach tekstu, które powstają nie tylko we wnętrzu znaczących pustek i różnic pomiędzy poszczególnymi partiami, ustępami, pasażami, akapitami, zdaniem. Właściwie te tekstowe widma wyłaniają się z amplitudy sygnifikatywnego i niesygnifikatywnego – rozproszenia i rozziewy *Piecyka* są dostrzegalne nie tylko w hiper-fragmentarycznej syntagmie, są również „doznawane” w sytuacjach nierozumienia, w owych hiatusach i zawrotach, chiazmach i amfibologiach, w dyskursywnych przesadach i przekroczeniach. Wszystko to, o czym mówiliśmy do tej

⁸⁷ Łacińskie słowo *dis-cursus* oznacza „rozproszenie”, „bieganie tu i tam”, „podjazd” (Kumaniecki, oprac., 1986, s. 166).

pory, koncentruje się i niejako powtarza w ostatnim ustępie *Piecyka*, w którym wydarza się „mistrzowski, upiornotriumfalny finał poematu” (Lipszyc, 2015, s. 19):

RENEZANS. Chrzcic należy głowę, obnosząc ją po wszystkich kątach wojujących pokoju. Każdy przedmiot pochyli się nad tobą i powie ci swoje słowo.

[...]

Fałszywe kumoszki żywo gestykują i szepcą diabli wiedzą co nad moją głową wzdętą angielską chorobą. Głowa moja wielka zaczyna syczeć i wibrować i skręcać się na rozżarzonej Ojcem – słońcem patelni bruków.

[...]

Nie wiem w jakim kształcie jest załamane i wpełzające ciało moje przy caloriferze.

Nie wiem jaka jest pora Bytu i o jakim Zwiastowaniu mówią subtelne wygięcia gruczołów kiści.

Bo chwile i jasne widzenie precz. Czarna lewa i biała prawa dłoń, dwojga pierwszych palców, pokracznych prarytualnych bożków, w kształcie członka, nie wiem, czemu się niepokoją i ostrzą.

[...]

Nie wiem czy mózg i kształt mój jest bryłą czy pozapłaszczyną płaską.

Lecz widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dłoni.

Przyprawia o rozpacz, wywołuje ducha przepaści, który cię odtrąca od siebie. (Aha! użyty klucz od przepaści!)

Idjota było drań cholera.

To JA się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaznego piecyka, to JA się palę pośrodku między mną współleżącym z jednej strony piecyka a mną tak samo z drugiej strony

piecyka. Hurr! Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony.

Z jednej i drugiej strony siedzę JA.

To JA z jednej strony i JA z drugiej strony (PZ, 1992, s. 138–139).

W obrębie sensu powtórnych narodzin pozostaje narastające przeświadczenie, że docierając do końca przygody dzieła, odnajdujemy się w punkcie wyjścia – jesteśmy niejako *vis-à-vis* tytułu. Dynamiczny finał *Piecyka*, niczym magiczna abrewiatura, powtarza w skrócie poznawczą drogę „JA”, której istotnym doświadczeniem okazuje się niewiedza – klimaks podmiotu i tekstu nie niesie z sobą żadnej rewelacji, żadnego znaczącego odkrycia koordynującego wszystko w pełni i od początku. „Tak samo ostrzy się członek przed wytryskiem” (PZ, 1992, s. 138). Po czwartym z kolei wyznaniu niewiedzy podmiot powiada: „Lecz widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dłońi” (PZ, 1992, s. 138). Ekscerpt ten, już wcześniej określony jako kluczowy dla nas i, jak śmiemy sądzić, szalenie istotny dla całości *Piecyka*, pragniemy poddać wnikliwszej analizie. Mimo obecności czasownika przywołującego w naszym fragmencie władzę spojrzenia, trudno mówić tu o klasycznym obrazie literackim. Właściwie należałoby znów użyć jakiejś nadwerężonej formuły, dajmy na to *anty-quasi*-obrazu, albo też jakiejś okazjonalnej metafory okna tekstowego. W każdym razie we fragmencie owym da się nie tyle dojrzeć, ile raczej dosztukować takie *signifiant*, które w niemożliwy sposób powiada nam coś o realnym, obecnym i dotkliwym, o tym, co uchodzi zasadzie rzeczywistości, w jej warunkach bę-

dąc wyłącznie nierzeczywistym, nieobecnym i nieuchwytnym.

Wierząc w nobliwego ducha korespondencji i dialogu sztuk, można powiedzieć, że „(czarna) pusta szpara między dłońmi” Wata jest tekstową – i wcześniejszą – wersją tego, co niosą *Dłonie trzymające pustkę* Alberta Giacomettiego⁸⁸. Postać wyrzeźbiona przez Giacomettiego koncentruje się „w” niewidzialnym przedmiocie – stojąca czy współsiadająca humanoidalna figura w dłoniach swych unosi pustkę, „szparę” (por. Kędziński, 2013, s. 12, 68–70). Oczywiście, minimalizm Giacomettiego nie licuje z egzageryczną formą Watowskiego *Piecyka* – ich spotkanie jest doraźne, nieco przypadkowe, a z całą pewnością jest pewną przesadą. Zasadniczo te dwie anty-formy rozchodzą się, jednak w spojrzeniu ograniczonym, w głębi ostrości, dostrzegamy pewną wspólną fabułę języka rzeźby i języka literatury – teksty-dłonie Giacomettiego i Wata są zwrócone w tę samą stronę, ku widzialnemu „nic”, ku niewidzialnemu realnemu. Jako graniczne *signifiant* występuje tu owa pustka. Nie można zapominać, że w chwili, kiedy następuje próba przechwycenia przez przedstawienie owego „nic”, dzieje się również rzecz odwrotna: „nic” próbuje przejąć przedstawienie. W przypadku Giacomettiego to „nic” obejmuje sylwetę rzeźby, czyni z niej zapomniane widmo, które przekształca się w widzialną opowieść o sztuce jako takiej. W *Piecyku* Wata, jak wiemy, prezentuje się nade wszystko podmiot – zatem owo „nic” staje się udziałem „JA”. Spojrzenia Wata

⁸⁸ A. Giacometti: *Niewidzialny przedmiot (Dłonie trzymające pustkę)*, 1934 – brąz 164 × 29 × 26 cm [*L'objet invisible (Mains tenant le vide)*. Yale University Art Gallery, New Haven].

i Giacomettiego⁸⁹ są zarazem narcystyczne i negatywne, ale w istocie zwrócone w przeciwne strony. Mimo że jedno i drugie jest wariacją na temat autoobserwacji, to różnica między nimi jest jednak nieusuwalna – u Giacomettiego formy ograniczone i oddarte akcentują zewnętrzną zasłaniającą i znoszącą wewnątrz, natomiast Wat formą rozprężoną przede wszystkim spogląda w siebie, do swego wnętrza. Negatywność spojrzenia tego ostatniego dobrze oddaje użyty przezeń francuski idiom: *le moi haïssable*, którym posłużył się, opisując swój stosunek do siebie. Wiele lat po piecykowej historii Wat notuje:

JA NIE LUBIĘ PISAĆ O SWOIM ŻYCIU, bo należę do tych, dla których własne „ja” jest *le moi haïssable*. Jeżeli Pascal mógł to tak pięknie określić, to znaczy, że istniał ten gatunek od stworzenia świata. Jeden widział, „że jest dobrze”, a drugi, że – nie. Po drugie, to co warte zapisu, bo *le moi haïssable* lubiło się mimo wszystko opisywać, patrz Dostojewski, genialny grafoman w tym sensie, że był maniakiem pisania o sobie, o nikim innym nie pisał – to nie ja i nie o mnie, ale o moim życiowym doświadczeniu, co należy rozumieć w sensie: on był ciężko doświadczony (DBS, 2001, s. 204).

⁸⁹ Jak pisze Jakub Momro: „[...] władza narcystycznego podmiotu jest ograniczona i – po raz kolejny u Giacomettiego – wystawiona na działanie zewnętrzności, której nie sposób oswoić i której nie można zinterioryzować” (Momro, 2008, s. 411). Wiemy, że pragnienie zinterioryzowania stanowi kwestię podstawową dla Wata, w tym widział on zadanie sztuki literackiej. Jednak u Wata dzieje się odwrotnie – nie wtargnięcie nieoswajalnej zewnętrzności okazuje się najbardziej groźne, raczej odsłonięcie nieoswajanej wewnętrzności niweczy ostateczne pozytywne rozwiązanie.

Zaczerpnięta z *Myśli* Pascala formuła „le moi haïssable”⁹⁰ wraca w *Dzienniku bez samogłosek* jeszcze trzykrotnie (DBS, 2001, s. 217, 252, 292). Jej literalne znaczenie sugeruje przeciwny biegun miłości własnej – w świetle dzieła i biografii Wata kwestię tę analizowano wielokrotnie, nie będziemy tu powtarzać tych ustaleń (zob. Venclova, 2000, s. 19–40 oraz Kochańczyk, 1992 s. 85–101)⁹¹, chcemy raczej zwrócić uwagę na implikacje wynikające ze znaczeń rozwijających się niejako obok tego literalnego sensu. I tak, wyrażenie to można, naszym zdaniem, postawić obok tych piecykowych deklaracji, w których „JA” przedstawia się jako niepełne, wybrakowane, rozbite, ze szczelinami i szparami, obok tych ujawniających swoistą autoprzemoc i pragnienie autodestrukcji. W obliczu osobliwego spektrum *Piecyka* owo obcojęzyczne sformułowanie, niewłasne i nieźródłowe, zyskuje status postfaktycznego symptomu piecykowej obecności.

⁹⁰ Chodzi o fragment nr 136 z *Myśli* Pascala (w układzie J. Chevaliera). Brzmi on: „Ja jest wstrętne: ty, Mitonie, pokrywasz je, ale go przez to nie usuwasz; jesteś tedy zawsze wstrętny. – Nie. Skoro bowiem postępujemy, jak to czynimy, uprzejmie względem całego świata, znika powód, aby się nami brzydzić. – To prawda, gdy w owym ja nienawidziło się jedynie przykrości, której stąd doznajemy. Ale jeśli go nienawidzę dlatego, że jest niesprawiedliwe, że się czyni ośrodkiem wszystkiego, będę go nienawidził zawsze”. W oryginale: „Le moi est haïssable, : vous, Miton, le couvrez, vous ne i’ôtez pas pour cela; vous êtes donc toujours haïssable. – Point, car en agissant, comme nous faisons, obligeamment pour tout le monde, on n’a plus sujet de nous haïr. – Cela est vrai, si on ne haïssoit dans le moi que le déplaisir qui nous en revient. Mais si je le haïs parce qu’il est injuste, qu’il se fait centre du tout, je le haïrai toujours” (zob. Pascal, 1968, s. 79; Pascal, 1901, s. 92).

⁹¹ Kwestię tę wielokrotnie analizowano w ważnych studiach o Waciu (zob. m.in. Olejniczak, 1999; Baniecka, 2008; Rojek, 2009).

Poza tym jeszcze jedna kwestia nie może nam umknąć – Wat przepisując zdanie Pascala, pomija jedno słowo. Oryginalna formuła francuskiego filozofa brzmi: „Le moi est haïssable”. Porzucenie przez Wata czasownika „est” może być oczywiście zwykłą pomyłką, zważywszy na to, że chodzi o wyrażenie w obcym dla Wata języku⁹². Przypomina to znaczący i symptomatyczny solecyzm Rimbauda – jak pamiętamy, autor *Iluminacji* przynajmniej dwa razy deklorował: „JE est un autre” („JA jest ktoś inny”) (Rimbaud, 2009, s. 340, 343; 1970, s. 57, 59). Przeciw krotochwilnemu charakterowi tego zestawienia przemawia fakt, że Rimbaud posłużył się błędną formą tego samego czasownika: „est” (będącego trzecioosobową koniugacją formy podstawowej „être”), którego wyrażnie brakuje w wyrażeniu cytowanym przez Wata. Nie sugerujemy, że Wat odwołuje się do gestu Rimbauda, zwłaszcza że w samym wyrażeniu „le moi haïssable” nie ma błędu gramatycznego i, choć zmienione względem oryginału, jest poprawne. Mamy zatem na myśli sytuację, w której – świadomie czy nieświadomie – dochodzi do przekształcenia w obrębie powtórzonej

⁹² Zdaje się, że jedynym wyjątkiem, kiedy Wat podaje pełny cytat jest ustęp wspomnieniowego tekstu o Julianie Tuwimie, w którym Wat opisuje relacje między sobą i autorem *Kwiatów polskich*. Charakteryzując Tuwima, zanotował Wat: „[...] ale zawsze *le moi est haïssable*, czuł się niegodnym, śmiecia kupą. I tym samym powiększał się dystans i skłaniał [go] nieświadomie, aby okazywać mi swoją pogardę. Były jednak ambivalencje w tym, nie doceniłbym jego dobroci, jego intuicji, gdybym nie dowiedział się [?] byłem wtedy autorem wyśmianej i nierozumianej książki, ale też wierszy bardzo nieudolnych, w najwyższym stopniu, tematyka była moim powołaniem wtedy i najwyższą dla mnie realizacją, sublimacją potrzebnej i nieobecnej harmonii, [byłem] dysharmonijnym w najwyższym stopniu dezagregacji osobowości (P, 2008, s. 818).

po kimś kwestii, tak iż staje się ona nacechowanym dodatkowo znakiem-symptomem – wyrażenie, które określa je-
 stestwo, zostaje pozbawione koronnego czasownika, orze-
 czenie zostaje przesunięte w cień. Rimbaud posłużył się
 błędną koniugacją, Wat recytuje nieswoje słowa, ale czyni
 tę wypowiedź wybrakowaną. Zarówno jeden, jak i drugi
 konfigurują negatywnie wyrażenia, stwierdzające pośred-
 nio obecność – pierwszy czynił rewoltę w języku, jego wy-
 rażenie jest postulatem wołającym o nowy język, czynił to
 zapewne świadomie; w wypadku drugiego – świadomość
 tego posunięcia nie jest pewna, ale nie jest też konieczna,
 to bowiem ruch w stronę tej sfery języka i tekstu, która
 jest zacieniona, to ruch w stronę tego, czego powierzchnia
 nie uniesie i czego nie może znieść. Brak czasownika „jest”
 w cytowanych przez Wata słowach Pascala – nawet jeśli
 uznamy, że to *licentia poetica* – jest bezwzględnie istotny:
 po pierwsze indywidualizuje i przechwytuje nieswoje wy-
 rażenie, w obcym zaznaczone zostaje własne; po wtóre, co
 uznajemy za ważniejsze, dzieje się rzecz odwrotna: włas-
 ne przesywa energia obcego, to, co przejęte, nie daje się
 oswoić, wnosi w obręb własnego języka wewnętrzne róż-
 nicowanie. Dlatego też brak ten staje się szczeliną, w której
 możemy dostrzec wtórnie nasemantyzowaną, ale pierwot-
 nie realną pustkę. „Le moi haïssable” Wata zawiera w so-
 bie syntagmatyczną, niesygnifikatywną „bezdenną szparę”
 (PZ, 1992, s. 117) – to tekstowy obraz spojrzenia podmiotu
 na samego siebie z pierwszej części poematu⁹³.

⁹³ Mamy tu na myśli analizowany wcześniej fragment: „Lecz pew-
 nego razu przeraziła mnie bezdenna szpara, którą ujrzałem tuż za po-
 wierzchnią nosa, gdy m nań patrzył prawym okiem. Przekłeta szpara,

Owe pożyczone, związane, eliptyczne, przekształcone i przemianowane wyrażenie⁹⁴ kumuluje w sobie piecykową nierozstrzygalność i otwartość. Można do tego jeszcze dodać, że nieidentyczność powtórzonego oraz źródłowego staje się swego rodzaju analogonem „horrendalnej utraty identyczności” (Venclova, 2000, s. 107) w obrębie podmiotowych ustaleń i diagnoz. Intertekstualna i transtekstualna *quasi*-struktura *Piecyka* w pełni temu odpowiada – dzieło Wata, jak wiemy, powtarza teksty, ale podobnie jak powtórzone za Pascalem określenie nienawistnego stosunku do siebie zostaje przekształcone, tak wszystkie teksty w *Piecyku* podlegają przekształceniu i odmianie w przepisaniu. Założywszy wcześniej chiasmową korelację tekst–podmiot, możemy teraz stwierdzić, że w odróżnieniu od Venclovy nie dostrzegamy w *Piecyku* gry wtórowania samemu sobie. Podmiot może i spogląda w lustro, powtarza się, ale nie stoi przed nim *Doppelgänger*, dokładny sobowtór – SAMOWTÓR Z SOBĄ (PZ, 1992, s. 121) oznacza po-wtórzenie, ale w owym po-wtórzeniu jest odmiana, błąd, odsłonięcie braku, szczeliny, szpary („*Jak okropnie jest w pułnoc spotkać własny błąd wizerunek. Co!*” (PZ, 1992, s. 122; por. PZ, 1992, s. 188–189)).

Rzetelna praca nad dziełem musi odkrywać na horyzoncie obecności inność i obcość. W zgodzie z metodą figuralnego obrócenia należałoby stwierdzić, że o obecności można orzec cokolwiek dopiero w chwili, kiedy dostrzeże-

przeklęte principium individuationis, jak żółty kaftan mnie przeraża, trapi, chłószcze, skręca, paraliżuje. Skąd wziąć moc by je przestąpić! Skąd!” (PZ, 1992, s. 117).

⁹⁴ Przemiana następuje tu przez odjęcie czasownika w formie osobowej – zwrot przez to zmienia się w wyrażenie, zdanie w wypowiedzenie, zaś orzeczenie staje się „domyślne”.

my w jej obrębie ślady nieobecności. Podobnie, wymagana integralność rozumu warunkująca dzieło jest możliwa tylko dzięki nieodzownej pracy szaleństwa (por. Blanchot, 2016, s. 117). „Niestety – notuje Mallarmé – drążąc wers aż do tego punktu, napotkałem dwie otchłanie, które wprawiają mnie w rozpacz. Jedna to Nicość... Inna odnaleziona przeze mnie pustka znajduje się w mojej piersi” (Blanchot, 2016, s. 121). Stawać się obecnym poprzez język, czy szerzej – poprzez dzieło, to odkrywać, że jakaś część owej rozwijającej się w ten sposób formy życia pozostaje w cieniu nieobecności – to niezbywalne, nieprzechodnie, nieodmienne. Takie wnioski płyną z lekcji Wata, ale także Rimbauda, Giacomettiego i Mallarmégo. Interioryzacja będąca prawdziwym identyfikowaniem i poznaniem, napotyka „naturalne” aporie – bez względu na to, czy mówimy o zewnętrzności nieulegającej translacji, jak u Giacomettiego, czy o niepojętych ostępach wnętrza, których infiltracja wywołuje „ducha przepaści, który cię *odtrąca od siebie*” (PZ, 1992, s. 139). Ten wywołany teraz „duch przepaści” nie ma wiele wspólnego z biblijnym Abaddonem czy Apollyonem – to *exterminans* zdegradowany, ale czy tylko do tekstu? Nie wiadomo. W każdym razie zapisany małymi literami, horyzontalny, odczarowany, więcej zdaje się zasłaniać niż znaczyć. Mimo to, albo właśnie dzięki temu, wydaje się jeszcze groźniejszy – jego znak jest pusty, to medium bez związku z drugą stroną, medium opróżnione i wyzbyte swej funkcji, wiodące w rejony nierozstrzygalnego.

Na potwierdzenie tego w przywołanym fragmencie *Piecyka* można wskazać syntaktyczny układ bliski amfibologii. Pierwsze znaczenie pozostaje zgodne ze zdrowym

rozsądkiem: „duch przepaści” odtrąca od siebie tekstowe „cię” i czyni to za pomocą „przepaści”, używając jej jako narzędzia – to wyrok opuszczenia, odczarowania, zerwania przymierza. Istnieje jednak drugie znaczenie – nasz „duch” może przepaść stworzyć wewnątrz tego, który skrywa się za zaimkiem „cię”, wtedy „cię” zostaje odtrącone od samego siebie, innymi słowy, *subiectum* zostaje pozbawione możliwości posługiwania się znaczącym językiem, a ostatecznie zostaje wyzbyte siebie. Ewentualność podwójnego znaczenia ma odbicie w podwójnej typografii (pierwsza część zdania zapisana antykwą, druga kursywą) – „duch przepaści” pozwala się zatem pojąć w duchu „bezdennej szpary”, która dzieli zewnątrz i wewnątrz.

W *Piecyku* nie ma mowy o bezpiecznym dualizmie – jego fabuła i struktura przekonują, że zewnątrzność, obcość i nieobecność tkwią we wnętrzu i znamionują je, a w immanencji znajduje się to, co ją przekracza i nie należy do jej konwencjonalnych i ustalonych rejestrów. Do przedsięwzięcia, mającego na celu opowieść o tym doświadczeniu, nie wystarczy język po prostu – to, co inne, wymaga innego języka. Doświadczenie graniczne wymaga języka-granicy, to znaczy takiego, który dzielnie znosi zepchnięcie do tej linii, za którą jest jego własny kres – z dzielności owego znoszenia wyłania się opowieść języka o samym sobie. W jednym z tekstów, które pozostawił po sobie Giacometti, znajduje się opis pewnego doświadczenia – to historia śmierci kulminująca w spojrzeniu na martwe ciało przyjaciela: „[...] kończy ny wyschnięte na kość, oddalone od tułowia, rozwarte, porzucone, ogromny, nadęty brzuch, głowa odchylona do tyłu, szeroko otwarte usta” (Giacomet-

ti, 2003, s. 20). Enumerację zamyka zbliżenie na otwarte usta zmarłego: „[...] do czarnego otworu ust podleciała mucha i powoli w nim znikła”⁹⁵. Giacometti, zdaniem Momry, „podważa realność elementu widzialnego” (Momro, 2008, s. 412) – martwe ciało przyjaciela przestaje być ciałem należącym do porządku znaczeń, które określają tożsamość i należą do porządku tego, co obecne: skoro martwy przyjaciel jest nieobecny w swym ciele, to jego widzialne ciało jest nierealne, a język niepotrzebny. Ale Giacometti, podważając realność widzialnego, w pewnym sensie potwierdza realność niewidzialnego. To ostatnie pracuje w obserwatorze, który nie widzi żywej twarzy, ale „czarny otwór ust” – czerń ta nie tylko przeszkadza, odbiera spokój i dekomponuje widzialne, właściwie staje się niemożliwą granicą w obserwatorze, w jego formie życia naświetlonej ową czernią, otwiera się intensywna luka. Podążając wzdłuż „spojrzeń” Giacomettiego, zbliżamy się ponownie do widzenia opisanego bezpośrednio przed finałem *Piecyka*. U Giacomettiego „czarny otwór ust”, jak stwierdza Momro,

⁹⁵ Cały fragment: „Idąc, ujrzałem przed sobą T. w ostatnie dni przed śmiercią, w sąsiadującym z moim pokojem małego pawilonu, w którym mieszkaliśmy, w głębi dość zapuszczonego ogródka. Ujrzałem go najpierw skulonego na łóżku, w bezruchu, skórę miał już pożółkłą, barwy kości słoniowej, jakby skurczył się w sobie, wycofał, dziwne, jakby już był gdzieś daleko. Następnie ujrzałem go nieco później, o trzeciej nad ranem, już martwego, kończyny wyschnięte na kość, oddalone od tułowia, rozwarłe, porzucone, ogromny, nadęty brzuch, głowa odchylona do tyłu, szeroko otwarte usta. Nigdy jeszcze martwe ciało nie wydało mi się taką nicością, żałosne szczątki czekające, aż się je wyrzuci, jak kociego trupa do rowu. Stałem bez ruchu przy łóżku i patrzyłem na tę głowę zamienioną w przedmiot, nic nie znaczącą, wymierzalną skrzynkę. W tym momencie do czarnego otworu ust podleciała mucha i powoli w nim znikła” (Giacometti, 2003, s. 20).

jest metonimią śmierci (Momro, 2008, s. 411) – jak się zatem okazuje, język dzięki figuralnemu unikowi nie dotyka samej śmierci, przebywa w przylegającej bliskości, ale nie ma mowy o zjednoczeniu, a to znaczy, że realność widzianej śmierci została utracona. Pozostała figura językowa tylko zasłania to, co nie jest widzialne. W *Piecyku* odwrotnie niż u Giacomettiego (u którego w metonimię śmierci zamienia się obraz i zdarzenie pochodzące z sensualnie weryfikowanego rejestru) dopiero ruch metonimii – przylegania semantyki „bezdennych” i „czarnych” „szpar” do hiatusów i lakun – hipostazuje przestrzenie braku i luk będące, jak to określiliśmy już wcześniej, szczególnymi *signifiant* niewidzialnej realności. Wyobraźnia Giacomettiego prowadzi narcystyczny podmiot na brzeg ciemnego nurtu, gdzie on sam „przegląda się w nieprzeniknionej ciemności, jednak już nie wód Styksu, lecz ciała Innego, którego obecności nie jest w stanie znieść” (Momro, 2008, s. 412). W *Piecyku* ciało innego zastępuje ciało własne, a konkretnie jego ciemne rewiry, które prawem metonimii wiodą do niepoznawalnego wnętrza – proteuszowy, nietożsamy, obcy, empiryczny i tekstowy podmiot spogląda na siebie, odkrywa „czarne otwory”, tkwi we frenezji pragnienia i szaleństwa, w prędkim biegu przez tekst poszukuje rewelacji i rewolucji w obrębie „JA”, ale naznaczony „*principium individuationis*”, splamiony winą, jest tylko o tyle, o ile wyznaje: „*Je suis fou*” (PZ, 1992, s. 117, 134, 135). Nie może tym samym doprowadzić swojego projektu do końca, jego udziałem jest różnicujący dryf i niemożność ustalenia obecności jako pozytywnego sądu i stanowiska – dlatego rozpoczyna swoją podróż od początku, raz jeszcze spogląda na tekst będący dlań obiet-

nicą formy życia. Spojrzenie w „(czarną) pustą szparę” (PZ, 1992, s. 137) oznacza zatem spojrzenie w tekst, a konkretnie w szczeliny, w pory, które tekst dlań otwiera – owa koncentracja doświadczenia w „czarnym)” punkcie owocuje jeszcze serią niezbyt wybrednych przekleństw: „Idjota, bydło, drań, cholera” (PZ, 1992, s. 139). Po czym następuje właściwy finał – powtórzmy:

To JA się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaznego piecyka, to JA się palę pośrodku między mną współleżącym z jednej strony piecyka a mną tak samo z drugiej strony piecyka. Hurr! Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony.

Z jednej i drugiej strony siedzę JA.

To JA z jednej strony i JA z drugiej strony (PZ, 1992, s. 139).

Wracamy do początku, do tytułu, ale powrót ten nie jest zwyczajnym zatoczeniem koła czy repetycją. W tej rozmaitości tekstowej – w owej satyrze i otchłani⁹⁶ – ma miejsce transgresywne otwarcie. „JA” powtarza się w dobrze znany nam sposób, lecz dzieje się tu jednocześnie o wiele więcej – „piecyk”, jak się nagle okazuje, nie jest tylko przedmiotem znaczącym i obrazującym sferę „pomędzy”, jest czymś więcej niż tylko nierozstrzygalnym centrum, wo-

⁹⁶ Warto w tym względzie odnotować rozpiętość etymologicznych znaczeń terminu „satyra”: łacińskie *sātūr*, *sātūra*, *sātūrae*, *sātūrūm*, oznaczają „sytego”, „napełnionego”, „nasyconego”, ale także „rozmaitość” i „mieszanie”, w drugiej kolejności *sātūra* lub *sātūrae* oznacza „satyrę” jako gatunek. Interesujące także *per saturam*, które oznacza „bez ładu i porządku”; natomiast *sātūrēiā* to, jak podaje słownik, rodzaj rośliny podniecającej (Abramowiczówna, red., 1965, s. 446). Por. Derrida, 2003, s. 23.

kół którego orbituje *subiectum*. Zostaje zeń zdarta zasłona tajemnicy – w jego „inkwizytorskim wnętrzu”⁹⁷ (PZ, 1992, s. 138) płonie „JA”, dosłownie płonie w spotęgowanej dynamice znaczeń pomiędzy tym „JA z jednej strony” i tym „JA z drugiej strony”. Układ podwójny przekształca się w triadę. Nierozstrzygalne centrum – figura i interpunkt, obraz i gramatyka – stało się habitatem nierozstrzygalności najważniejszej, mianowicie tej, która należy do podmiotu stającego się w kolejnej, jeszcze jednej odsłonie: w płomieniach – oto „JA”-syn króla-Wat jeszcze raz przedstawia się nam, wychylając się tym razem z rozpalonego, rozognionego wnętrza „piecyka”, pieczętuje i sygnuje ową niebywałą dynamikę zjawień. Spotęgowana tak nierozstrzygalność – płonące wnętrze „piecyka” to alegoria lektury oraz wykładnik potęgi płonących znaczeniami i sensami *Piecyka* – legitymizuje tekst jako pole poznania i przemian podmiotu. Próba życia w sobie, poszukiwanie w odmętach wnętrza, przejście przez ogień, przez tekst oznacza przemianę, poznanie przez przekroczenie miary, to próba ognia w czystej postaci, jednostkowy i sprywatyzowany *rite de passages*, którego tekstowy i tekstualny charakter sprawia, że transcenduje on jednostkowość i prywatność, wpisując się w bardziej ogólny, choć nie wzorcowy, ruch doświadczenia i obecności.

Odkryta w finale funkcja „mopsożelaznego piecyka” jako „inkwizytorskiej” retorty, wewnątrz której jawi

⁹⁷ Poza całym ciężarem kontekstu, który spowija „inkwizytorskie wnętrze” warto także przypomnieć, że łacińskie *inquisitio* oraz *inquisitionis* znaczą tyle, co „poszukiwanie”, „badanie”, „śledztwo” (Abramowiczówna, red., 1965, s. 265).

się podmiot, pozwala dodać do początkowej rozterki nad sensem „mopsożelazności” piecyka kolejne ewentualne znaczenia – mamy tu na myśli pewien anagram „mopsa”, mianowicie słowo „psychopomp” pochodzące od greckiego *psychopompos* (ψυχοπομπός). Słowo to oznacza przewodnika prowadzącego dusze w zaświaty. Znów moglibyśmy mówić tu o szerokim horyzoncie odniesień i interpretacyjnych możliwości (psychopomp → Hermes → hermetyczność → hermeneutyka) – pozostając jednak w bliskości naszych ustaleń, możemy spojrzeć na psychopompowy „mopsożelazny piecyk” jako na dziwaczny przedmiot-przewodnik w nieznanach krainach duszy i wnętrza⁹⁸. Takie rozwinięcie figuralne znów prowadzi nas w stronę tekstu – jak ustaliliśmy, „piecyk” jest w tym samym stopniu deskryptywną figurą, co indeksem tekstu i tekstualności, zatem właściwym psychopompem, przewodnikiem jest sam tekst – z jednej strony tekst sam oprowadza po sobie, z drugiej zaś *Piecyk*-tekst staje się pośrednikiem pomiędzy świadomością a enigmą nieświadomości⁹⁹. Horyzontalny rozziew

⁹⁸ Oczywiście, zaświatów pośmiertnych w *Piecyku* raczej próżno szukać i choć jest w dziele Wata mnóstwo figur denotujących tej klasy przestrzenie, to prowadzą one raczej ku horyzontalnym zaświatom tekstu czy zaświatom ciała, na co zwrócił uwagę Konstanty Jeleński (2010a, s. 83–84).

⁹⁹ Autorem interesujących analiz i uwag w kwestii postaci i figury psychopompa jest oczywiście Carl Gustav Jung: „Zarówno anima, jak animus mają aspekt pozytywny. W postaci ojca wyraża się nie tylko wyniesione z domu mniemanie, ale też równie silnie to, co określa się mianem »ducha« — przede wszystkim chodzi tu o ogólne wyobrażenia filozoficzne i religijne czy też o wynikającą z nich postawę. A więc animus jest również psychopompem – pośrednikiem między świadomością a nieświadomością; to także personifikacja nieświadomości. Jak anima za sprawą integracji staje się erosem świadomości, tak animus staje się

obraca się w zwornik, w medium, a tym samym wcześniej tropiony spójnik nabiera cech podobnych do tych, które wskazywaliśmy uprzednio w chiasmie – staje się punktem ogniskowym, w którym poznane i niepoznawalne, świadome i nieświadome, obecne i nieobecne obraca się, powtarza i odmienia.

Sama finałowa akcja, jak większość ustępów poematu, dzieje się w czasie teraźniejszym. Podmiot zatem nie spala się, ale nieustannie pali – płonie, goreje, jątrzy¹⁰⁰. Zdaje się więc, że palące się „JA” jest postacią bez postaci – podmiot, odbywszy horrendalną podróż, pojmuje, że to jedyne możliwe *signifiant* jego obecności, jest formą niestałą, właściwie bez-formiem w formie. Warto się jeszcze zastanowić, czy przy włączeniu symbolicznych kontekstów ognia nie natrafiamy na pewną nieściskość, w tym sensie, że dotarlibyśmy tu do ustalonej i trwałej symboliki, a zatem wpadlibyśmy w objęcia formy sprokurowanej¹⁰¹. Jeśli uznamy palące się

logosem; jak anima daje świadomości męskiej możliwość nawiązywania związków, a więc relacyjność, tak animus daje świadomości kobiecej refleksyjność, umiejętność rozważania i poznawania” (zob. Jung, 1997, s. 26).

¹⁰⁰ Nie podejmujemy się tu spotkania z kluczowym epizodem z *Księgi Wyjścia*. Choć wprowadzenie kontekstu tej jednej z najważniejszych opowieści założycielskich dla zachodniego dyskursu obecnościowego wydaje się interesujące, to ostatecznie i tak musielibyśmy wybrać albo skrajną krytykę z blasfemią włącznie, albo kurs mistyczny (pierwszy kierunek prowadzi do ustaleń już poczynionych, drugiego postanowiliśmy nie podejmować).

¹⁰¹ Mamy na myśli tradycyjnie rozumianą symbolikę, zakorzenioną i utrwaloną w kulturze, którą można posługiwać się pragmatycznie i za pomocą na przykład wobec mikrologicznej lektury. Nie ma to zatem nic wspólnego ze wskazywaną przez nas relacją symboliczną, która polega na formie znaczącej pewną „dychotomiczną nierelację” tego, co znako-

„JA” za symbol identyczny i tożsamy z historiami legitymizowanymi przez Wielką Bibliotekę, to *Piecyk* w finale nie otwiera ponownie rozgrywki obecnościowej, ale dochodzi do kody. Dynamizm ognia, ryzyko desubstancjalizacji, śmiertelny dotyk, bliskość ontycznej granicy – wszystko to sprawia, że podmiot zyskuje, niby *per ignem vincimus*, wizerunek wyraźny i konwencjonalny. Na „szczęście” przeciw temu występuje wprost-językowe i wprost-tekstowe zdarzenie, które łamie i rozbija ową symboliczną „prostolinijność”. Chodzi o ostatni tekstowy i „otchłanny” bastion założony i broniący się w iście piecykowym zrujnowanym nie-do-słowie: „Hurr!” (PZ, 1992, s. 139). Enigmatyczne *verbum* sugeruje jakieś niedociągnięcie, uwięźnięcie głosu czy wprost brak. Triumf rozwiązania symbolicznego jest więc niepełny:

Ów brak podzwania z pewnością sprzecznymi znaczeniami: zahamowane wykrzyknienie wzmaga się o dodatkową porcję walecznej energii, której użycza mu nieobecna głoska; okrzyk urywa się i więźnie mówiącemu w gardle, a to w obliczu ceny, jaką trzeba zapłacić za językowe wyzwolenie – w obliczu koniecznej ofiary z własnej, codziennej indywidualności; wreszcie oba te wymiary, wzmożonego poczucia triumfu i skrajnej rozpacz, łączą się w jedno, gdy w owym „Hurr!” usłyszymy paronomazję urwanego przekleństwa. Być może wystarczy pozostać przy takim nasłuchu. Być może nie ma co przywiązywać się do okoliczności, że opuszczona litera jest pierwszą literą imienia autora, jedyną samogłoską w jego nazwisku i zaimku pierwszej osoby liczby pojedynczej nawracającym w tym poemacie, wreszcie jedyną literą spójnika, który roz-

we, namacalne czy „znaczącościowe”, z tym, co niepoznawalne, zatajone, skryte, istotnie realne (por. Nycz, 2012, s. 225–226).

dziela i łączy dwie wersje zwielokrotnionego podmiotu (Lip-szyc, 2015, s. 20).

Przysłuchując się temu nie-do-słowu, możemy, podług paronomastycznej derywacji, usłyszeć znacznie więcej, jak choćby: „Hurr!” → hurr-a → hurr-wa → hurf-fa → harr-fa. Od okrzyku, przez przekleństwo, do drżącej podwójnym „r” harfy, złamanej i rozstrojonej. Ponadto nie możemy nie uwzględnić identycznego niemalże brzmienia słowa „chór”, które sugerowałoby obecność złamanego antycznego patosu, poddanego parodii i ironii. Rebusową zabawę można by zapewne prowadzić jeszcze dosyć długo, dlatego też zamkniemy ją pewną przesadą – interpretacyjną fikcją pomocniczą. I tak w owym „Hurr!” poza tym, co można jeszcze usłyszeć, tkwi także coś, co można zobaczyć, mianowicie chodzi o pewien interlingualny anagram. Inspirowani uwagami Venclovy tropiącego w „mopsożelazności” międzyjęzykową grę: „mopsożelazny piecyk” → *pig iron* → roztopione żelazo (Venclova, 2000, s. 439–440, przyp. 83), przywołujemy, również powzięte z języka angielskiego, słowo *hurt*, które oznacza zasadniczo ‘zranienie’, ‘ból’, ‘szkodę’ (forma czasownikowa *to hurt* zakłada spore pole semantyczne – począwszy od ‘boleć’ przez ‘skrzywdzić’ ‘zranić’, ‘uszkodzić’, ‘dotknąć’, ‘kaleczyć’, ‘kiereszować’ aż po ‘urazić’ czy ‘zaszkodzić’). Ta, bądź co bądź, naddana fabuła znaczeń nastraja lekturę ostatniej partii *Piecyka* i ogniskuje naszą uwagę na owym drżącym podwójną spółgłoską „r” nie-do-słowie, które okazuje się „ranką” tekstu (nie trzeba chyba dodawać, że rana jako *vulnus apertum* znajduje się w bezpośredniej bliskości ze „szparą”). Podsumowując – „Hurr!” jest

tak znaczącym, jak „znaczącościowym” symptomem żywego, signifikatywną otwartością i kolejnym odsłonięciem niesygnifikatywnego. „Hurr!” to otwarta rana, „bezdena” i „(czarna) pusta szpara” na powierzchni tekstu.

Piecyk skutecznie broni się przed nadaniem mu statusu dzieła zamkniętego – jest ten tekst w szczególnym sensie otwarty, dziejący się wraz z czytelnikiem. O otwartości i żywotności tego dzieła świadczy najlepiej sam Wat. Zgodnie z tym, co powiedzieliśmy na początku, autor *Wierszy śródziemnomorskich* z debiutem swoim nie rozstał się chyba nigdy – poza komentarzami i wspomnieniami najważniejszym i absolutnie niezaprzeczalnym dowodem tego jest fakt, że niedługo przed samobójczą śmiercią wrócił on do *Piecyka*, przepisując go, a właściwie pisząc raz jeszcze. *Ja z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* niemalże dosłownie zamyka przygotowywany jeszcze przez samego Wata tom *Ciemne światło* (CS, 1968, s. 219–229)¹⁰². W tym ostatnim, powtórzonym, a zarazem wypowiedzianym raz jeszcze i na nowo, słowie (pamiętajmy o kazusie piecykowych powtórzeń!), Wat dokonał pewnych zmian względem pierwodruku, sporo passusów odrzucił, poprawił również niektóre zecerskie pomyłki i ortografię. Nie można nie wspomnieć o jednym, na pozór drobnym, uzupełnieniu:

To JA się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaznego piecyka, to JA się palę pośrodku między mną współleżącym z jednej strony piecyka a mną – tak samo z drugiej strony

¹⁰² Tekstem, który faktycznie zamyka wydany po śmierci Wata tom *Ciemne światło*, jest *Wiersz ostatni* – tytuł owego utworu pochodzi od Oli Watowej.

piecyka. Hurra! Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony.

Z jednej i drugiej strony siedzę JA.

To JA z jednej strony i JA z drugiej strony (CS, 1968, s. 229).

„Ciemne” „Hurra!” w istocie nieco wyjaśniało i przekształciło się w „Hurra!”¹⁰³. Miejsce nierozstrzygalnej żywej rany tekstu zajmuje równie nierozstrzygalna i równie żywa radość tekstu¹⁰⁴.

Praca pisania rodzi się z pragnienia innego, co więcej, pisanie pielęgnuje owo pragnienie: „[...] pisarz autentyczny dopiero wtedy ma poczucie wartości swego dzieła – notuje Wat – gdy stwierdza w nim nadrzędną obecność czegoś, czego w swoim mózgu przed przystąpieniem do pisania nie miał” [P, 2008, s. 724]. Pisanie będące prawdziwym ekscysem, podążając za tym, co niedosiężne i nieobecne, wprowadza na scenę egzystencji pewien brak. Ten brak może zostać oznaczony, może otrzymać, wedle najlepszej intencji piszącego, odpowiednią – jego zdaniem – figurę,

¹⁰³ Jak podaje *Słownik języka polskiego* PWN (Drabik, Kubiak-Sokół, Sobol, 2020). „hurra” w znaczeniu pierwszym to „okrzyk podniecający, dopingujący do ataku, natarcia”; w znaczeniu drugim: „okrzyk wyrażający radość, tryumf, uznanie, wiwaty”.

¹⁰⁴ Można zatem przypuszczać, że doszło do skutku to, przed czym staraliśmy się uciec – mianowicie triumf symboliki ognia. Jednakże ta druga wersja *Piecyka*, jeśli można tak rzec, zyskuje w kontekście całego życia Wata znaczenia, których pierwsza wersja nie posiada. Wat *Piecyk* czyta, doświadcza go i pisze przez całe swoje życie, a umieszczenie tego dzieła na końcu, w odwróconej chronologii (symetrii) sprawia, że kluczowa, usilnie tropiona przez nas w *Piecyku*, figura chiazmu obejmuje także całe życie Wata. Dochodząc do swego kresu, Wat otwiera w pewnym sensie nowy etap dla siebie – jego forma-życia nie znika, ale staje znów u bram tekstowej włóczędzy. Nie ma tu symboli, są teksty, jest pisanie.

niemniej jednak pozostanie brakiem, który zasila źródła pragnienia. Z pewnością pragnienie, o którym mowa, nie posiada jasnego i w pełni zrozumiałego początku, nie ma też końca – trudne do jednoznacznego określenia, nie do pomyślenia jako całość, sugeruje swego rodzaju nieskończoność, pozostając poza jakimkolwiek „usługodawstwem”, przeczy użyteczności, jego jedynym i specyficznym zyskiem jest walor etycznego działania, który zostaje przez to pragnienie nadany pisaniu wraz z chwilą otwarcia na to, co inne. Piszący staje się formą żywą niuansującą między *mysterium tremendum* a *mysterium fascinosum* tylko wtedy, kiedy otwiera się na to, co inne. Niuansowanie, o którym mowa, jest przede wszystkim domeną języka *in extremis*, należy do wyrażeń granicznych, jest nieodzownym cieniem radykalnych praktyk sztuki.

Widząc w pracy pisania działanie, które uzyskuje stopień formy życia, siłą rzeczy kierujemy naszą refleksję w stronę funkcji pisania, powiedzmy, terapeutycznej. Bez względu na to, czy mowa tu o dochodzeniu do zdrowia w planie psychicznym czy egzystencjalnym, element takiej źródłowej, pierwotnej terapii tkwi niczym zatruta strzała w każdym tekście, powstającym z pracy przy granicach świadomości i doświadczenia. Watowski *Piecyk*, jak wiemy, otrzymał na wstępie dwa zamiary – zerwanie z wszystkim, co było znaczące i ważne, oraz auto-egzorcyzm wykrywający czy ustanawiający prawdę o „ja”. Tego rodzaju przedsięwzięcie może zaistnieć jedynie na granicy – języka, poezji, prozy, tekstu, ciała, obecności, świadomości i nieświadomości. Arcydzieło Wata nie jest absolutnie osobne, nie jest nawet pewne, że jest arcydziełem, z pewnością natomiast

zasługuje na wpisanie w repertuar znakomitej tradycji humanistyki, do działu przedsięwzięć spod znaku podmiotu osłabionego, postoświeceniowych gestów wyjaśnienia własnej enigmy, transgresji i nie-mistycznych misteriów obecności (także tych *via negativa*).

Nierozstrzygalność horyzontalnej interferencji desygnatów; pola ekspozycji podmiotu układające się w różnych konfiguracjach, począwszy od imienia i nazwiska, przez zaimki, wszelkie gramatyczne formy, aż po sygnały nieobecności; znaki i symptomy wdzierającej się w tekst cielesności – wszystko to nie tylko charakteryzuje strukturę nadmiaru, ale przede wszystkim otwiera przestrzeń nieokreśloności. Takie przedłożenie sprawy może skończyć się tym, że nierozstrzygalność i nieokreśloność w przewrotny sposób uczynimy rozstrzygnięciem i określonnością. Przed tym jednak chroni *misterium auctoris*, utarczka Wata z tym, do czego nie mamy dostępu, a co przesywa, wedle słów samego autora, jego dzieło: „[...] napisałem tego *Piecyka*, w którym rzeczywiście jest jakaś autentyczna (zresztą przeglądając go, czasem odnajduję siebie), jakaś zupełnie potworna rozpacz bezprzyczynowa, bóle bezprzyczynowe, ale zupełnie realne i autentyczne” (MW I, 2012, s. 60).

Debiut Wata jest partyturą heterologicznego doświadczenia, dzięki temu możemy wyjść poza krąg semantycznych idiosynkrazji podmiotu, wielokształtów oraz figur nierozstrzygalnych i zobaczyć w tym prawdziwe zmaganie w obrębie granic podmiotowości:

Osnowę ewokowanej w *Piecyku* rzeczywistości tworzą stany chorobowe, rozgorączkowane, oniryczne wizje, szarże maka-

brycznych skojarzeń, erotyczne napięcie – nacechowane perwersyjnie, niezdrowe, wynaturzone, nie do zniesienia. Kanwą są gorączkowe rytmy zdań, muzyczne frazowania, spiętrzenia słów rozsadzające porządek syntaktyczny wypowiedzi, narastwiania sensów upakowanych w zniekształcone wyrazy, w neologizmy, które są kontaminacją brzmień i znaczeń. Kaskady odesłań, aluzji, zatartych cytatów, feeria rozsypanych motywów i barw – układających się w pasma zamazanych obrazów, przenikających się struktur ikonicznych, zdeformowanych odbić. Wszystko to czyni z poematu jakość na wskroś literacką. Ale Wat powie, że w jego debiutanckiej książce „jest i to, co dziś nazywają słowem »egzystencjalny«”. Rzecz między innymi w podmiotowej obecności, która właśnie w przestrzeni literatury szuka dla siebie uwierzytelnienia. W *Piecyku* obecność ta wybrzmiewała na kilka sposobów (Próchniak, 2011, s. 219).

Piecyk Wata jest więc czymś więcej niż tylko wspólnotą tekstów, choć taka charakterystyka zyskałaby zapewne najwyższe lokaty w plebiscycie ogólnych formuł dla debiutanckiego dzieła Wata. Mimo ekstremalnego języka i daleko idącej deformacji *Piecyk* nie jest też znakiem wyczerpania literatury, jest właściwie czymś temu przeciwnym, to znaczy wybrzmiewa w nim pochwała pisania, to celebrowanie i święto języka. Nie jest też *Piecyk* dziełem mistycznym, choć przypisane mu „skutki” częściowo uprawniają do przyznania mu pewnych znamion dzieła profetycznego¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Wat, wspominając *Piecyk* m.in. w *Moim wieku*, mówi o pewnej prawidłowości, którą odkrył, mianowicie fragmenty *Piecyka* w dziwny sposób odpowiadały jego późniejszym przeżyciom. To, oczywiście, bardziej lub mniej świadomy element gry zwanej autolegandą. Dyskusji za to nie podlega fakt, że *Piecyk* towarzyszył w szczególnie sposób całemu życiu twórcemu Wata (zob. m.in. MW I, 2011, s. 288).

Niemniej jednak jeszcze raz podkreślmy, że *Piecyk* pozostaje dla nas – mimo zawartych w nim proroczych, jak twierdzi Wat, prefiguracji jego losu, mimo wszystkich „przepaści”, „czarnych szpar”, sygnifikatywnych i niesygnifikatywnych lakun – tekstem, który pracuje. Zarazem jako szczególna forma życia i forma literacka, której odkryte dotychczas znaczenia i sensy poruszają się gdzieś „pomiędzy zanikiem mesjanizmu i odchodzeniem »Boga« we »frazy puste« a ewolucją nieprzedstawiających i aleatorycznych form w sztuce” (Steiner, 2004, s. 25). Zarówno tekst, jak i „teksty” *Piecyka*, orbitując – jakby to ujął George Steiner – wokół „wiru »zerowości«” (Steiner, 2004, s. 30), nieustannie odrywają odeń swoje i nasze spojrzenie, mimo wszystko, proponując zamiast upadku w *nihil novi sub sole* alternatywne rozwiązania życia, które jest ciągle jeszcze do napisania, które jest ciągle jeszcze do przeczytania. W ten właśnie sposób pracują najlepsze teksty, na tym też polega obsesja tekstualności – intryga powołująca do życia, radość tekstu:

[...] Powtarzam, nie jest
to nie chępię się, że w polskiej poezji byłem prekursorem
tego czy owego, skoro na ogół w świecie działo się to
już od lat dziesiątka. Ale z młodzieńczego naiwnego *Piecyka*
[wynurza
się osobowość i problematyka, która towarzyszyła mi
przez całe moje długie życie, życie osobiste i
życie poetyckie, między kt[ó]rymi] między którymi nie
było rozdarcia, chociaż każde miało swoje własne
rozdarcia (N, 2015, s. 836)¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Por. CNP, 2007, s. 24.

Część III

Pisanie: imię własne

<i>Praeambulum</i>	334
Kamień i życie	348
Życie idiomatyczne	444
Imię własne	536

Pisanie: imię własne

Pisanie: imię własne
(Lektura *Pieśni wędrowca*)

Gdzie, w jakim miejscu postawić ten pierwszy krok
na ścieżce niemożliwości?

(Wodziński, 2010, s. 47)

Ziemię lizać. Wha, wha, hu, hu.

(Miłosz, 1980, s. 60)

[...] Rymuję,

By widzieć siebie, ciemność przymusić do echa.

(Heaney, 2009, s. 26)

Lektura dzieł Aleksandra Wata, będąc ćwiczeniem wymagającym i intensywnym – o czym pisaliśmy we wstępie – sprawia, że czytający staje przed zadaniem obmyślenia i wprowadzenia w lekturowe życie pewnej – względnie okazjonalnej – strategii, czego konsekwencją jest powołanie do istnienia równie swoistej metody. Nie mamy na myśli strategii ustalonej przed tekstem ani żadnej metody systematycznej, raczej *quasi*-metodę pozwalającą odnajdywać się pośród tumultu różnie pojmowanych języków i dyskursów – języki przyrodnicze i geograficzne, kody kultur, wątki żydowskie, archaizmy staropolskie języka polskiego, swoisty intertekstualny szyfr, język psychoanalizy, dyskursy teologii i filozofii – to zaledwie część języków

Wata (Zieliński, 1987, s. 26). Ważniejsze wszakże od rygoru nieprzekraczalnej reguły pozostają zarówno szczególna gotowość na niezrozumienie i nieprzystępność, jak i czujność oraz czułość wobec wahań i niuansów. Czytanie Wata przypomina naukę pisania po śladzie, z tym zastrzeżeniem, że ślady, które mamy przed oczyma, miejscami są widoczne, gdzie indziej zaś zanikają, mienia się, co więcej – wydaje się, że przerwy i luki są tak samo istotne, jak wyraźne linie. Stąd wniosek, iż nie da się tu obejść bez angażu i inicjatyw, czytający wprost bierze udział w dziele Wata. Dlatego też można rzec, że pisanie to zaprasza do nieustannej koniektury. Rozpadające się, rozsypujące, niedokończone teksty Wata sprawiają, że czytający nie tylko deszyfruje, ale przede wszystkim – wodząc po nich lekturowym wzrokiem, pracując w nich i przedzierając się przez nie – partycypuje w jego dziele. Oczywiście, decyduje o tym sama specyfika Watowskiego tekstuarium, niemniej jednak opisywana czytelnicza sytuacja wpisuje się w bardziej ogólny kierunek wynikający, wedle samego Wata, z form i formuł „nowej” literatury. W szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach* autor *Piecyka* przedstawia tę rzecz następująco:

Niewątpliwie jest [...] specyficzne rozumienie poezji, które do innych nie da się zredukować. Do czystego rozumienia poetyckiego odwołuje się poezja dzisiejsza. Co więcej, ona dopiero rozwija owo rozumienie jako swój *organon*, i wrażliwy, pilny, wnikliwy czytelnik z każdym wierszem nowym odkrywa w sobie dojrzewanie i rozkwit nowego i czystego rozumienia poetyckiego. Tak autentyczna poezja nowa formuje i udoskonala swoich czytelników, nie przychodzi ona do gotowego, co

być może jest największym jej tytułem do chwały, a także zasadą jej dynamizmu: czytelnik „staje się”, istnieje tylko i ciągle *im Werden* i od wiersza do wiersza rozwija się ze swoim poetą (P, 2008, s. 720–721).

Za sprawą najlepszych tekstów Wata pisane dosłownie spotyka się z czytaniem – innymi słowy, to mówienie wraz z rozwijającą się mową dzieła: „[...] nikt nie pisze sobie, a poezja najpełniej realizuje się w dwuczłoniu ja – ten drugi” (WŚCŚ, 2008, s. 201). To środowisko dzieł *in extremis*, które w pewnym sensie ciągle powstają, których status wyraża formuła „work in progress”, a parafrazując samego Wata: dzieła te „stają się”, wydarzają się – jak ten, który pisze, i ten, który czyta – *im Werden* (P, 2008, s. 721).

Mozolna, całościowa i fragmentaryczna zarazem, momentami aleatoryczna, wymagająca powtórzeń, nastrojona na wahania i nierozstrzygalności lektura *Piecyka* obdarza, poza tymi bardziej tradycyjnymi konsekwencjami (wynikającymi z krytycznego opracowania tematu, figury, tekstu), swego rodzaju naddatkiem. W trakcie czytania *Piecyka*, z owej pracy rozumienia i interpretacji wyłania się, niczym widmo, swoista figura lektury, którą możemy nazwać alegorią pisania/czytania (tyle bliską tej przedstawionej przez Paula de Mana, ile od niej odmienną¹). Czytanie

¹ Zdaje się, że nie będzie wielką przesadą stwierdzenie, iż od czasu wydania przez Paula de Mana w 1978 roku *Alegorii czytania* wszelkie próby ujęcia i przedstawienia figuralności lektury (alegorie czytania, tropy i figury lektury) wymagają odniesienia do propozycji de Mana. W naszym przypadku nie ma miejsca żadna polemika z de Manem, wręcz odwrotnie – zupełnie blisko nam do wyrażonego przezeń stanowiska, choć oczywiście nie przejmujemy w całości jego „metody” i w wielu aspek-

dzieł ekscesu oznacza lekturowy ruch w stronę granicy – jak pisał Blanchot „[...] mieści się [owo czytanie – P.P.] ponad lub przed rozumieniem” (Blanchot, 2016, s. 234). Ten przed- lub ponadrozumieniowy rejestr realizuje się w egzystencjalnym splocie i w doświadczeniowym walorze tych dzieł, które zawiązują relację z czytającym, powołując go do swoistej formy obecności, tak samo jak on powołuje do innej formy istnienia dzieło, które czyta. Ruch ten, dzięki obecnej w nim przemianie – pisał o tym zresztą sam Wat – nadaje naszej alegorii pisania/czytania ton nieco hermeneutyczny. Mimo pewnej kontrowersji, naszym zdaniem, w czytelniczym projekcie autora *Retoryki czasowości* istnieje, mimo wszystko, niby puste miejsce, to znaczy pewna możliwość dla takiej konfiguracji². Alegoria pisania/czytania,

tach nasz kurs wyraźnie oddala się od projektu autora *Alegorii czytania*, niemniej jednak zarówno owa książka, jak i myśl jej autora, stanowią dla nas ważki punkt odniesienia.

² Może świadczyć o tym m.in. zdanie zamykające wstępny rozdział *Alegorii czytania*, zatytułowany *Semiologia a retoryka* – brzmi ono: „Literatura [...] jest skazana (choć to może jej przywilej) na to, że zawsze będzie rygorystycznym a w konsekwencji najbardziej niegodnym zaufania językiem, dzięki któremu człowiek nazywa i przekształca sam siebie” (Man de, 2004, s. 31–32). Zresztą problem obecności – konkretnie obecności estetycznej – oraz hermeneutyki jako pewnej praktyki lektury pojawiał się w refleksji de Mana w ostatnich latach jego życia. W tekście noszącym znamieny tytuł *Lyrical Voice in Contemporary Theory. Riffaterre and Jauss de Man* pisał: „Since this voice is in no circumstance immediately available as an actual, sensory experience, the poetic labor that is to make it manifest can take several forms and adopt a variety of strategies. No matter what approach is taken it is essential that the status of the voice not be reduced to being a mere figure of speech or play of the letter, for this would deprive it of the attribute of aesthetic presence that determines the hermeneutics of the lyric” (Man de, 1985, s. 55). Wydaje się, że otwiera to drogę do pewnej reinterpretacji spuścizny de Mana. Zaryzykujemy również stwierdzenie, że elementy potrzebne do tego przedsięwzięcia

która wyłania się z lektury *Piecyka*, jest częścią wielowymiarowego kompleksu heterologicznego doświadczenia, które zawiera się w debiucie Wata, otrzymuje w nim swój graniczny wyraz. Niezaprzeczalnie figuralność, o której mowa, odnajdywana w samej lekturze, koresponduje z ra-

są już do wyśledzenia we wcześniejszych pracach autora *Ideologii estetycznej*. Godnym uwagi w tej kwestii jest następujący komentarz Adama Lipszyca: „[...] de Man [definiuje – P.P.] alegorię jako ironiczną (w sensie permanentnej autodekonstrukcji każdego tekstu) »pseudowiedzę o tej narracyjnej niemożliwości – która udaje, że narracyjnie ujmuje w porządku sekwencji to, co jest faktycznie zniszczeniem wszelkiej sekwencji«. De Man będzie więc ostatecznie głosił nieczytelność każdego tekstu i stwierdzi, że »alegoria czytania [którą jest w istocie każda narracja] opowiada o niemożliwości czytania«, zaś ów pusty czas nieustannych przekłamań, zerwań narracyjnej sekwencji naszego życia, czas powtórzenia i różnicy, nazwie – w wielce udatnej formule – „ułomnością prawdy, która nie potrafi zbiec się sama z sobą” (Lipszyc, 2004, s. 224). Warto jednak, za Lipszycem, przyjrzeć się również możliwej niekonsekwencji w propozycji twórcy dekonstrukcjonizmu: „Świat de Mana to świat upadły w którym nie ma już komu martwić się jego upadłością, podmiot uległ bowiem całkowitemu rozproszeniu, czy też ulega mu na nowo w każdej sekundzie. W ten sposób myśl de Mana byłaby najbardziej konsekwentną postacią sceptycyzmu, która wykorzystując teologiczną wizję odseparowanego, rozbitego stworzenia, nie zachowuje śladu teologicznej ramy nawet w postaci jakiejś teologii negatywnej. Albo jeszcze lepiej: podobnie jak de Man nazywa konsekwentne filozofowanie refleksją nad permanentną śmiercią filozofii z rąk literatury, można by powiedzieć, że środkami negatywnej wizji stworzenia demontuje on wszelką wizję pełnego ogarnięcia sensu i scalenia opowieści o świecie i/lub podmiocie, nie wkracza przy tym jednak ani na chwilę w dziedzinę teologii, a jedynie porusza się po zewnętrznej stronie jej granicy. W związku z tym można by się jednak zastanawiać, czy za wszystkimi tymi operacjami nie musi mimo wszystko kryć się całkiem stabilny podmiot-mistrz, wyposażony w niezawodną prawdę-czyli-metodę, zestaw pirrońskich tropów, pozwalających demontować każdą wypowiedź, a zarazem zachować własną stabilność” (Lipszyc, 2004, s. 225); teksty w cudzysłowie wewnętrznym pochodzą kolejno z: Man de, 1999, nr 10–11, s. 71; 1999, s. 115, 116.

dością tekstu, do której co rusz się odwołujemy – dzieło Wata wzywa do czytania, apeluje do czytelnika i proponuje obsesję tekstualności, ukazując ją jako pewną formę życia. Mówiąc precyzyjniej – radość tekstu zawiera w sobie ową alegorię pisania/czytania, ich korespondencja odbywa się wedle relacji części do całości i całości do części, dlatego że radość tekstu w istocie sięga dalej, mimo że rodzi się i pozostaje w spektrum tekstowości, okazuje się ironią ironii, nie jest wyłącznie zrujnowaną alegorią, zmienia bowiem tekst w zaproszenie – radość i obsesja tekstualności okazują się zaproszeniem do istotnej intrygi egzystencji i obecności. Uwyrażniający się tu dryf w stronę kartezjanizmu nie oznacza jednak sprowadzenia niniejszej kwestii do jakiegoś *sum scribo/lego ergo sum* – mimo że nie jesteśmy w stanie ostatecznie zerwać owych więzów, to należy podkreślić, iż przemawiają tu oraz pracują przede wszystkim teksty i dzieła, czyli ta frakcja naszego bycia pod słońcem, która nie podlega rozstrzygającym, ostatecznym sądom:

Czytanie, w sensie lektury literackiej, nie jest nawet czystym ruchem rozumienia, interpretacją, która podtrzymywałaby sens, próbując go wytropić. [...] Czytanie nie jest też do końca aktem wzywającym do tego, aby pod powierzchnią mowy potocznej, pod książką przynależącą do wszystkich, odsłoniło się wyjątkowe dzieło, które powinno się w pełni objawić podczas lektury. Niewątpliwie istnieje tu jakieś wezwanie, ale może ono pochodzić wyłącznie od samego dzieła – wezwanie milczące, które wśród ogólnego zgiewku domaga się milczenia; które czytelnik jest w stanie usłyszeć tylko odpowiadając na nie [...]. Nawet jeśli [lektura – P.P.] wymaga od czytelnika, ażeby pogrążył się w sferze, gdzie brakuje mu tchu i traci grunt pod

nogami, nawet jeśli poza obrębem jego gwałtownych podejść lektura zdaje się uczestniczyć w otwartej przemocy dzieła, to we własnym łonie jest niczym niezmaconą, milczącą obecnością, spowitym przez ciszę środkiem bezmiaru, milczącym Tak, które znajduje się w centrum każdej gwałtownej burzy (Blanchot, 2016, s. 234).

Lektura może rzeczywiście okazać się subwencją obecności. Utajona w fabułach tematów, figur, języków i tekstów, nieprzejrzysta i fascynująca twórcza eksperienca staje się w lekturowym *continuum* posłyszonym i podjętym apelem – oznacza to otwarcie drogi, na której (i w trakcie której) dochodzi do nieustannego odwoływania „nieżycia” i „nieistnienia”: *Lazare, veni foras* (Blanchot, 2016, s. 231–233). Nie oznacza to jednak, że pisanie i lektura w sposób magiczny i spełniony koordynują korowód bytów i bycia. Nawet jeśli pisaniu i lekturze przyznamy udział w rozumieniu i myśleniu, to i tak nie możemy nadać im statusu ostatecznego znaczenia-referentu obecności. Należy podkreślić, że owo *Lazare, veni foras* charakteryzuje kadencja, wybrzmiewa ono jako *diminuendo* – to odwołanie nieistnienia jest zawsze osłabione, wypowiedziane na uboczu, *ex post*. Niemniej jednak najważniejsze jest wezwanie, a to oznacza, że kiedy mowa tu o obecności, na myśli mamy paradoksalne zadanie do wykonania – „[...] specyfika »otwarcia« składającego się na lekturę: otwiera się tylko to, co mocniej zamknięte; przejrzyste staje się jedynie coś skrajnie nieprzeniknione; w lekkości właściwej dla nieskrępowanego i radosnego Tak nie zostaje uznane nic z wyjątkiem tego, co trzeba było znieść jako przytłaczający ciężar nicości bez żadnej treści.

[Oto – P.P.] przejście od świata, gdzie wszystko ma większy bądź mniejszy sens, gdzie istnieje mrok i światło dnia, ku przestrzeni, gdzie mówiąc ściśle, jeszcze sensu nie ma, a jednak wszystko, co ma jakiś sens, powraca tam niczym do własnych początków” (Blanchot, 2016, s. 233). Jak wynika z lekcji Maurice’a Blanchota, prawdziwa lektura oznacza nieustanne wycofywanie się na przedpola sensu, a następnie afirmatywny ruch w jego stronę – i tak bez końca. Czyż nie przypomina to sytuacji lekturowej *Piecyka* – czytać debiut Wata oznacza zdobywać przyczółki od-czytanego i jednocześnie się ich wyzbywać, hermeneutyka staje się widmową heurystyką, zdobywamy kolejne chorągwie i naraz rozumiemy, że zajmujemy dopiero przedpola; inaczej mówiąc, sytuacja „już jest” to tylko kolejna, inna wersja sytuacji „jeszcze nie ma”. Rzeczywistą rewelacją jest paralela między tak przebiegającą pracą lektury a prezencją kluczowej rozterki w *Piecyku* – w niemożliwy i nierozstrzygalny sposób dzieło Wata prezentuje to, co prezentacji nie ulega, staje się słowem-szyfterem błędzącym przy granicy języka, przy granicy nieprzebytych ciemności, wskazując na nie jako na granice ludzkiego poznania, doświadczenia i obecności. Z pierwszego poetyckiego słowa Wata, z jego struktury, formy i treści, a także z figury, która wyłania się z samej lektury, płynie nauka, wedle której ludzki projekt poznania i sensu nie ma charakteru definitywnego, pozostaje otwarty, a każdy tego wyraz odprowadza nas na początek drogi.

Fabularna, figuralna i tekstowa eskapada *Piecyka* w istocie zakłada kanoniczny zestaw tematyczny dla całego dzieła Wata, które orbituje wokół podróży, wędrówki, dróg, traktów, ściegów i ścieżek, co więcej – odpowiada to intry-

dze i przygodzie lektury. Można zatem założyć, że za figurą wędrowki czy włóczęgi skrywa się enigmatyczne *modus vivendi* tej złożonej i fascynującej fabuły życia i tekstów. Element ten, przekraczający domenę motywu czy toposu, jest właściwie swego rodzaju żywiołem, biologiczną i duchową *idée fixe*, która pozwala, naszym zdaniem, „udowodnić, że surrealistyczny *Piecyk*, wiersze z jednodniówek i almanachów futurystycznych, antyreligijny wiersz z kryptokomunistycznej »Nowej Kultury« [chodzi o czasopismo z dwudziestolecia międzywojennego – P.P.], antystalinowskie wiersze z wczesnych lat czterdziestych, gorzkie, dojrzałe owoce nowego przypływu sił twórczych w latach 1955–1957, a potem 1962–1963, oraz mądre, podsumowujące biografię autora i jego epokę wiersze z roku 1967 tworzą spójne, powiązane mnóstwem przeplotów, konsekwentne w swych meandrach *Dzieło*” (Zieliński, 1987, s. 6).

Prawdziwą sumą, kapitałem i treścią Watowskiej „*bio/bibliografii*” są dwa obszerniejsze dzieła poetyckie: *Pieśni wędrowca* oraz *Sny sponad Morza Śródziemnego*, powstałe prawdopodobnie w całości w ośrodku wypoczynkowym dla pisarzy w La Messuguière w Cabris³, w północnej Prowan-

³ Posiadłość La Messuguière, przeznaczoną dla intelektualistów, jej okolice, a także szczególnego „ducha” owego miejsca charakteryzuje Ola Watowa: „Może na rok przed naszym wyjazdem do Berkeley, czyli w roku 1962, byliśmy w La Messuguière, w niedużej odległości od Grasse, w domu dla tak zwanych intelektualistów. Przeważnie zjeżdżali się tam profesorowie Sorbony, ale także i pisarze: poznaliśmy tam Marcela Arlanda, Clarę Malraux. Przyjeżdżał tam dawniej Jules Supervielle i pokazywano nam rozłożyste drzewo, po którym przesiadywał i pisał. Z naszych pisarzy byli tam Czesław Miłosz, Mirosław Żuławski, Jan Kott. Wyjątkowa uroda pejzażu, pobliskie miasteczko Cabris na wzgórzu, piękna droga wiodąca u podnóża wysokich wzgórz. Polanki z olbrzymimi gła-

sji, w ciągu czterech miesięcy – od stycznia do kwietnia 1962 roku (Aleksander Wat. *Życie i twórczość...*, 2009, s. 172; por. MW II, 2015, s. 410). Obydwa należą do tryptyku wydanego pod nazwą *Wiersze śródziemnomorskie* (trzecią częścią jest krótki wiersz *Poezja* zamykający tom, choć jak wynika z sugestii Tomasa Venclovy, winniśmy mówić raczej o dyptyku, który dopełnia ten ostatni wiersz (zob. Venclova, 2000, s. 347, 405; WŚCŚ, 2008, s. 7–74)⁴. Dzieła te dosłownie i w rzeczy samej rodziły się w bliskości wielu granic: egzystencji,

zami, niektórymi ogromnej wielkości, ustawionymi jakby ręką ludzką w pogańskie formy kultowe. Po drugiej stronie tej drogi rozciągała się olbrzymia panorama. Zieloność, stare pokręcone drzewa oliwkowe, ruiny starych owczarni z szarego kamienia, widać było jeszcze ślady palenisk. Przejrzystymi porankami można było dostrzec brzegi Korsyki. Zapachy ziół tak silne! Chyba nigdzie nie przenikały mnie te zapachy ziemi jak tam, nigdzie piękno nie było aż tak piękne. Wierzyło się, że tylko Bóg mógł je stworzyć. Cisza wypełniona tylko brzęczeniem owadów, szelestem traw, nutą ptaka. Paleta kolorów tak niezwykła, mocna i czysta. Ukochane miejsce Aleksandra. Tam napisał dużo wierszy, także *Wiersze śródziemnomorskie*. Odkrył te obszary, niegdysiejsze pastwiska owiec, André Gide. Przyjaźnił się z bogatą damą z Luksemburga, panią Meyrisch, której to cudowne miejsce wskazał i gdzie wybudowała sobie piękny dom. Pod koniec życia zrobiła z niego fundację. Dom zabudowano wokóło »celami«, bardzo komfortowymi, ale niesłychanie prostymi, o białych, bielonych ścianach, z okienkami wychodzącymi na pejzaż, na poskręcane oliwki, łąki kwietniki. Od czasu do czasu przechodził pasterz z trzodą owiec i dowiadawali się o tym ze srebrzystego dźwięku dzwoneczków. Była tam świetna biblioteka, cisza i miłe, dyskretne obcowanie z ludźmi. Po drodze z Cabris do La Messuguière był dom pani Saint-Exupéry, matki pisarza. Zapraszała nas do siebie, ugaszczała obiadem i pokazywała swoje »muzeum«, fotografie syna” (Watowa, 2011, s. 263–264).

⁴ Interesującą pod względami biograficznymi historię publikacji *Wierszy śródziemnomorskich* – od pierwodruków do wersji ostatecznej – przedstawia Jan Zieliński w tekście *Testamenty Aleksandra Wata* (WŚCŚ, 2008, s. 203–207). Pozostałe wydania: WŚ, 1962; CŚ, 1967, s. 175–201; WW, 1987, s. 181–218; PZ, 1992, s. 269–299; P, 1997, s. 83–113; WW, 2008, s. 147–190.

cielesności, chronologii (to dla Wata, między innymi, trudny czas zbliżającej się decyzji o stałej emigracji) i topografii (złożoność krajobrazu Préalpes de Grasse). Lekturze, na wzór tej piecykowej, zostaną poddane przede wszystkim *Pieśni wędrowca*, w ramach uzupełnień będziemy przywoływać także wiersze wcześniejsze, późniejsze, jak również fragmenty ze *Snów sponad Morza Śródziemnego*.

Na pierwszą część *Wierszy śródziemnomorskich* składa się cykl jedenastu zróżnicowanych genologicznie i tematycznie utworów, niemniej jednak pozostają one z sobą w ściślejszej relacji, wzajemnie oświetlają się. Ich poetycka współobecność buduje nakładające się na siebie pola odniesień, otwiera horyzonty kontekstów. Podobnie jak w debiucie Wata, intertekstualność i transtekstualność tworzą rozległe spektrum semantyczne, istotny jest również swoisty rytm, a tekstowa i typograficzna gra, potęgująca znaczeniowe i „znaczącościowe” konfiguracje, stanowi immanentną strukturę semantyczną poematu. *Pieśni wędrowca* – w podobieństwie do *Piecyka*, choć nie tak obszernie – zostały ubezpieczone pewną liczbą autorskich komentarzy, które można znaleźć rozsiane w notach, wspomnieniach, listach, ponadto ważne są w tym względzie przypisy do poematu, które Wat dołączył jako *Kilka objaśnień*, tym samym czyniąc z nich integralną część *Pieśni wędrowca*. Innym ważnym komentarzem jest słowo wstępne do niedoszłej reedycji *Wierszy śródziemnomorskich* – Wat, przez wzgląd na ingerencję cenzury w pierwodruk *Pieśni wędrowca* z „*Twórczości*” (Wat, 1962b, s. 5–17)⁵, obawiał się, że nakład wydany

⁵ Komentarz redaktorów *Poezji zebranych* z 1992: „Z nadesłanego przez autora maszynopisu jedenastu *Pieśni wędrowca* »*Twórczość*« 1962, nr 7

pod koniec 1962 roku, w kraju zostanie zarekwirowany, dlatego powziął przedwczesne starania o kolejną, emigracyjną edycję. Z tego powodu napisał tekst *Na wypadek konfiskaty Wierszy śródziemnomorskich. Przedmowa*⁶. W tym szczególnym komentarzu przedstawia genezę tomiku *Wiersze śródziemnomorskie* (przy czym rzecz ta dotyczy w głównej mierze *Pieśni wędrowca*⁷):

opublikowała dziesięć (bez *Pieśni VI*), opatrując je numeracją ciągłą I–X. [...] Do opublikowanych przez »Twórczość« *Pieśni* autor zamieścił *S p r o s t o w a n i e* (»Twórczość« 1962, nr 9 oraz »Nowa Kultura« 1962, nr 35): »W lipcowym numerze »Twórczości« ukazały się moje wiersze, w pierwszym, nie dość opracowanym ich wariacie. Wariant drugi przesłany 26 maja. Widocznie Redakcja nie zdążyła już uwzględnić licznych a istotnych skrótów i zmian albo wycofać tekst z druku, jak o to prosiłem. Czytelników zainteresowanych tymi wierszami, odsyłam do zbioru, który się ukaże nakładem PIW-u z końcem bieżącego roku. Aleksander Wat«” (PZ, 1992, s. 498).

⁶ Ukazał się on w edycji *Wierszy śródziemnomorskich i Ciemnego świecidla* z 2008 roku, powstałej z okazji czterdziestej rocznicy pierwszego wydania *Ciemnego świecidla*. Okoliczności powstania owych komentarzy przybliży Jan Zieliński: „[Wat – P.P.] czekał na wieści z Polski, na wiadomość o ukazaniu się *Wierszy śródziemnomorskich* w PIW-ie. Po konfiskacie jednej z *Pieśni wędrowca* w »Twórczości« mógł się liczyć z przepadkiem całego tomu. Pod koniec grudnia otrzymał egzemplarz sygnałny – bez cięć cenzury, z bezbłędną korektą. I cisza. Podejrzewał, że być może cały nakład prócz tego jednego egzemplarza został przeznaczony na przemiał. W tej sytuacji Wat czyni starania o druk *Wierszy śródziemnomorskich* w Paryżu – na łamach „Kultury” albo w osobnym tomiku nakładem Instytutu Literackiego. Śladem tych zabiegów pozostał obszerny tekst przedmowy do planowanej publikacji zagranicznej, która nie doszła do skutku, jako że zaczęły się w prasie krajowej pojawiać recenzje *Wierszy śródziemnomorskich*, co oznaczało, że książka nie została unicestwiona, że nakład nie poszedł na przemiał” (Zieliński, 2008, s. 204–205).

⁷ Zaryzykujemy stwierdzenie, że historia tego tomu jest historią jego pierwszej części – część nosząca tytuł *Sny sponad Morza Śródziemnego* powstała w lutym i marcu 1962 roku, jest niejako dziełem, które zostało napisane w trakcie pracy nad *Pieśniami wędrowca* (przypomnijmy: sty-

Historia tego tomiku jest prosta i nieprosta. [...] Miałem przed sobą tyleż rozległą, co gwałtowną, panoramę: morze, góry i wzgórze, kotliny i jary, siedliska kamieni i ludzi – i wszystko to w przejmującej tonacji erozji, starzenia się materii żywej i nieożywionej, zdążania ku rozpadowi, degradacji i śmierci, na którą biegiem lat i zdarzeniem losu byłem szczególnie uczulony. Gdzie indziej degradacja, starzenie się zabiega nam drogę w postaci szkaradnej na drogach bagnistych. Tu na odwrót, była cała w przejmującej urodzie i pięknym smutku i wyniosłej wzniosłości. Tak więc, w ciągu tych trudnych zawsze dla mnie tygodni zimowych, napisałem, czy też zapewne napisało mi się – to *distinguo* jest zawsze sporne, ale w moim doświadczeniu odczuwam coraz bardziej słuszność drugiego zdania, zatem napisała mi się rozległa panorama natury, którą miałem przed sobą, losu, który miałem za sobą i ciemnych objawień, które nosiłem w sobie – po raz pierwszy u mnie współbrzmiających harmonii (WŚCŚ, 2008, s. 197).

Poza kwestiami doświadczenia topografii i przeżywania historii naturalnej w przywołanym fragmencie zostaje wyraźnie zaznaczony charakter testamentalny *Pieśni wędrowca*. W owym *opus magnum* spotykają się trzy panoramy i trzy porządki czasowo-przestrzenno-psychiczne, mianowicie: natura przed sobą, los za sobą i ciemne objawienia w sobie, ponadto Wat wskazuje na to, że te trzy porządki,

czeń – kwiecień 1962 roku). Korespondencja obydwu jest niezaprzeczalna, układają się te dwa dzieła w swoisty dwugłos, niemniej jednak *Sny sponad Morza Śródziemnego* są dziełem nie tyle powstającym obok, ile jakby we wnętrzu *Pieśni wędrowca* – są niejako ich sennym, nocnym dopełnieniem. Natomiast ostatni utwór noszący tytuł *Poezja* datowany jest na styczeń 1962 roku, co pozwala wysnuć wniosek, że Wat z pewnych przyczyn odwraca chronologię.

po raz pierwszy w jego twórczym życiu, odnajdują współbrzmienie i harmonię. To właściwie wystarczy, aby uznać *Pieśni wędrowca* wraz ze suplementującymi je *Snami sponad Morza Śródziemnego* za szczególnie ważne, może nawet najważniejsze dzieło Wata. Pozostaje jeszcze jedna istotna kwestia – pierwsza część poematu śródziemnomorskiego istotnie łączy się z pewnym incydentem:

[...] była tu inna rzecz, dysonansowa, obca, szkaradna, i stało się dla mnie kwestią zbawienia (tu na ziemi) opanować ją, włączyć do tej za tak ciężką cenę nareszcie osiągniętej harmonii. Mianowicie byłem w trakcie pisania o Stalinie, o świecie skomunizowanym. [...] W moim przypadku znaczyło to jeszcze raz na nowo przeżyć tę mękę, na którą byłem wydany, jeszcze raz poddać się kąpeli trywialności, brzydoty i wszelakich nędz, z których ocalałem⁸. [...] Tak czy owak tę ciężką pokutniczą pracę podjąłem [...] i właśnie gdy już kiełkował we mnie ten poemat [*Pieśni wędrowca* – P.P.] niewyraźnej jeszcze ruminacji znaczeń, popędów i mów, przysłano mi z Paryża opasły tom francuskiego sprawozdania z XXII kongresu kompartii. [...]

I oto z książki tej [z owego sprawozdania – P.P.] buchnęła na mnie taka małostkowość, taka niskość kumotrów, handlarzy

⁸ Nawet pobieżny rzut oka na Watowski korpus dziennikowo-notatnikowy pozwala sformułować wniosek, że mniej więcej od połowy lat pięćdziesiątych niemalże nieustannie podejmuje się on analiz komunizmu, od jego mechaniki w skali pojedynczej jednostki, po jego, by tak rzec, globalne efekty. We fragmentarycznych zapiskach składających się na *Dziennik bez samogłosek*, *Moralia* i *Kartki na wietrze* (DBS, 2001), włączając w to oczywiście fragmenty *Mojego wieku*, a przede wszystkim szkice, które weszły do tomu *Świat na haku i pod kluczem* (SHK, 1991), można dostrzec, że kwestia owej wszechstronnej analizy systemu/świata komunistycznego stanowiła silną obsesję Wata, jednak w założonym przezeń kształcie i wymiarze przedsięwzięcie to właściwie było niewykonalne.

żywym towarem, że dosłownie, przy plastyczności mojej choroby, dostałem egzemy⁹.

I w tym egzematycznym nastroju do uduchowionego piękna, perspektywy starzenia się w pięknie i wzniosłości w przedalpejski pejzaż włączył się jako jej antyświat – kolosalny i ohydny antyświat sowiecki. Tym sposobem, ni przypiął ni przyłatał, owszem w bolesnej logice wewnętrznej napisałem moją pierwszą i jedyną pieśń o Stalinie [*Pieśń VI z Pieśni wędrowca*, którą cenzura usunęła z edycji w „*Twórczości*” – P.P.]. Szczęśliwi poeci, którzy nie mają potrzeby i pobudki do takich inkrustacji (WŚCŚ, 2008, s. 198–199).

„Egzema” czy „egzematyczność” przenika do powstających, gęstych, raz obrzmiałych retoryką, a raz pedantycznie realistycznych partii *Pieśni wędrowca*. Staje się to widoczne i znaczące nie tylko na poziomie tematycznym, należy tu wskazać udział owej „egzemy” w strukturze i formie poematu. Cieleśne „wszywa się” w tekstowe, wnika w nie i je nawiedza – *Pieśni wędrowca* obok *Wierszy somatycznych*, *Ody III* czy wiersza *Skóra i śmierć* będącego niezwykłą cielesno-teksto-

⁹ Jak wspomina w *Moim wieku* Wat: „Spodziewałem się zagłady, ale nie zdeptania. We Lwowie to było zdeptanie, błoto rosyjskie. Jestem bardzo uwrażliwiony. Dlatego mam takie trudności z pisaniem. Miałbym właściwie parę książek skończonych, może trzy książki, ale coraz to mam wstręt z powodu brzydoty tego świata. Jak powstał ten mój poemat śródziemnomorski? To jest egzematyczne. Świat jako egzema, pokryty egzemą. Ktoś mi przysłał do Prowansji sprawozdanie z XX Zjazdu [pomyłka Wata, chodzi o XXII Zjazd KPZR – P.P.], wydane przez bezwstydną Francuzów. Polacy też wydali, ale skrócili, a bezwstydni Francuzi nie brzydzili się wydać tych wszystkich rewelacji. Zaraziłem się od psa egzemą, ale mnie z tego wyleczyli w Paryżu, bo to było bardzo lekkie, a potem byłem cały pokryty egzemą ze wstrętu. Więc mam wstręt” (MW II, 2011, s. 219–220).

wą plamą (zob. PZ, 1992, s. 237–239, 314–316, 344–345), należą do najbardziej jaskrawych realizacji pisania cielesnego czy pisania ciałem u Wata. Oczywistym punktem odniesienia pozostaje *Piecyk*, w którym figury i teksty niejako wyprzedzają empirię, zjawiają się przed nią, wzywając ją, wszczytnając przekształcenia. W historii *Pieśni wędrowca* sytuacja, można rzec, powtarza się – Wat, jak sam twierdzi, zaraża się od tekstu – lektura sprawozdania ze zjazdu KPZR pozostawia na jego ciele „egzematyczne” znaki, a te przenikają do pisanego poematu. Inaczej mówiąc, „tekstowe” wrasta w „cielesne” i odwrotnie, „cielesne” wrasta w „tekstowe” – to swoista transgresja życia w literaturę i à rebours. Podobnie jak w *Piecyku*, być może jeszcze wyraźniej i dosadniej, dochodzi tu do zmacania tych porządków i struktur – splatają się historie prywatne i powszechne; podziw i wstręt; zniszczona moralność, brzydota, degrengolada oraz oszalałymi piękno świata doświadczanego zmysłami; świat myślany i namacalny; celebra tekstów i wyobraźni, odpowiedzialność i inność, empiria i wyobraźnia – słowem: całe Watowskie *Dichtung und Wahrheit*¹⁰.

Pierwsza część *Wierszy śródziemnomorskich* na poziomie tytułu nie stwarza takich komplikacji, jak miało to miejsce w wypadku *JA z jednej strony* i *JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*. Podobnie kwestia gatunko-

¹⁰ Dzieło Goethego *Aus Meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (pol. wyd. Goethe, 1957) stanowiło dla Wata istotny punkt odniesienia w autorefleksjach, a sam powtarzany przezeń tytuł pełnił funkcję swego rodzaju skrótowego myślowego, w którym autor *Ciemnego świecidla* zawierał swoje twórcze, pisane doświadczenie. W liście do Jeleńskiego zwierzał się: „Ja nie umiem jakoś rozplątać u siebie węzła *Dichtung und Wahrheit*. Stąd liczne porażki poetyckie” (K I, 2005, s. 327; por. DBS, 2001, s. 142–143).

wości nie wymaga obszernej refleksji – *Pieśni wędrowca* to po prostu „pieśń”. Jak głosi powszechnie znana definicja – „pieśń” to najstarszy i najbardziej powszechny gatunek poezji lirycznej, mimo że z czasem ewoluował, pozostaje on genetycznie związany z muzyką. „Pieśń” przez wzgląd na swą nobliwość i szlachetność stawała się przez wieki formą, w którą ubierano najczęściej rzeczy i sprawy wagi najwyższej (życie, śmierć, przemijanie, pamięć, filozofię), z czasem znalazło się i miejsce na żart czy parodię, a sam termin „pieśń” zyskiwał coraz częściej dookreślenie (jak to ma miejsce w naszym wypadku). Spoglądając ogólnie na wszystkie jedenaście utworów, z których składa się Watowski cykl, można od razu, bez wnikliwych analiz, stwierdzić, że mamy przed sobą pewną wariację na temat gatunku wymienionego w tytule – zróżnicowanie strofoidalnych form, długie i krótkie wersy czy wersety, liczne i znaczące przerzutnie, odmienna metryka, zmienny rytm, nieregularność i gra typograficzna sprawiają, że po raz kolejny stajemy wobec dzieła uchylającego się od stanowczych formuł klasyfikujących. Na tym nie koniec, wskazanemu bowiem spektrum poetyckich struktur oraz środków towarzyszy równie szerokie spektrum kontekstowo-sytuacyjne, i tak w *Pieśniach wędrowca* są elementy pieśni powitalnej (*Pieśń I*), filozoficzno-etyczne w wymowie formy na granicy elegii i dytyrambu (*Pieśń II*, *Pieśń III*, *Pieśń IV*), elementy pieśni biesiadnej, konkretnie chodzi o swego rodzaju wariację na temat anakreontyku (*Pieśń V*), są również: przeciwpochwalny anty-epinikion (*Pieśń VI*), pamfletowa, dialektyzująca pieśń więzienna (*Pieśń VII*), wariacje pieśni wieczornych i porannych (*Pieśń VIII*, *Pieśń IX*), pożegnalnych (*Pieśń X*) i miłos-

nych (*Pieśń XI*) (zob. Gazda, Tynecka-Makowska, red., 2012, s. 530–532). Wszystkie wymienione typy i sytuacje, które skrywają się za nimi, podlegają wyraźnie stematyzowanej w poemacie wędrówce – każdy utwór z cyklu można potraktować jako swego rodzaju etap: górską marszruta, zejście ze szczytów, przechadzka, popas i powrót. Nadto podane zostają faktyczne współrzędne, nazwy miejscowe, co tworzy specyficzną konstelację konkretów, na którą nakłada się otwarta konstelacja znaczeń i sensów, jawnego i zaszyfrowanego, przeczytanego, doświadczonego, wyobrażonego, projektowanego i pamiętanego, cielesnego, rzeczywistego, realnego, pochodzącego z racji świadomości i tego dyktowanego przez sen.

Pieśni wędrowca są przykładem nowoczesnej formy literackiej, zbliżonej do współczesnej sylwy, owej „polimorficznej *varietas* – jak pisze Ryszard Nycz – [która – P.P.] osiąga właściwą sobie ekscentryczną integralność – niczym Karpowiczowskie »zbieżne rozstaje«” (zob. Nycz, 1984, s. 8–40). Polimorficzność i ekscentryczność tekstowego kompletu ujawnia podobieństwo z nieulegającym prostej formule, heterologicznym i granicznym doświadczeniem egzystencji – innymi słowy modus reprezentacyjny odpowiada modusowi poznawczemu, co w radykalnym sensie może oznaczać po prostu, że tekst staje się doświadczeniem. Kompozycyjny efekt poemat zyskuje dzięki formie sfragmentyzowanej. Zwracają uwagę synkretyzmy, dialogi stylów, głosów, tekstów kultury, faktów i fikcji. Poza tym, że poznawcza zdarzeniowość i graniczność przeżyć w ten sposób zostają oddane raczej zgodnie ze standardem tropicznych i figuralnych przekształceń, to całość stanowi *quasi*-strukturę

złożoną zarówno ze znaczeń i sensów bardziej tradycyjnych, jak i ze swoistych luk i lakun, co rusz otwierających się na różne i niejednoznaczne semantyzacje. Paralelizmy treściowe i składniowe, cytaty i autocytaty wyznaczają porządek powtórzeń i różnicowania, jednocześnie wskazują na integrujący całość czynnik: mówiący/piszący podmiot, który w swej mowie, w pisaniu zapętla się, powtarza, pamięta i wypomina, zdumiewa, zachwyca, przeraża; cechą mowy poetyckiej *Pieśni wędrowca* są ruminacje¹¹, obsesje, kompulsje – trzy te elementy równie dobrze i trafnie charakteryzują całość dzieła Wata, a nawet więcej, w nich zawiera się poznawczy próg niezwyklej i wprost nieuchwytej Watowskiej „bio/bibliografii”.

Subiectum poematu Wata odbywa wielowymiarową podróż – eksploruje krajobraz, historię, własny los, tak jak w *Piecyku*, i tutaj mamy podróż przez teksty. Za szczególnie ważne uznajemy to, co wcześniej łączyliśmy z poziomem lektury, a co teraz ujawnia się na poziomie sytuacyjnej fabuły poematu, chodzi mianowicie o koniekturę i towarzyszącą jej interpolację – podmiot *Pieśni wędrowca* porusza się między empirią i tekstem, przenika fakty dzięki fik-

¹¹ Terminem „ruminacje” Wat posłużył się w tekście opisującym niektóre aspekty historii powstania *Pieśni wędrowca* (zob. s. 318). Tym też uzasadniamy kilkukrotne powtórzenie owego terminu w naszych rozważaniach. Interesujące pozostają jego znaczenia – swoista semantyczna fabuła prowadzi nas od znaczenia przeżuwania pokarmu: „ruminacja” (w tym nieużywanym już znaczeniu termin ten, wyłącznie w liczbie pojedynczej, pojawia się w: Doroszewski, red., *Słownik języka polskiego*), aż po współczesne znaczenie i zastosowanie owego terminu w obrębie psychologii, gdzie przyjmuje on znaczenie natrętnych, obsesyjnych, nieustannie powracających myśli i wątpliwości (zob. Ciarocco, Vohs, Baumeister, 2010, s. 1057–1073).

cji, fikcje przesywa faktycznością, na przemian odkrywa, sprawdza, bada i uzupełnia luki.

Pieśni wędrowca w przedstawionych aspektach nie przynoszą wielkich rewelacji – bądź co bądź znów spotykamy się z podmiotem w ruchu, podmiotem dzieła-przygody, podróżnym śpiewakiem, przy czym w oryginalnej wersji Wata. Obecna w świadomości kulturowej średniowieczna postać rybałta¹² zdaje się leżeć u źródeł tego rodzaju podmiotowej figuracji – dynamizm pieśni staje się dynamizmem pieśniarza. Warto przy tej okazji dodać, że interesującym rozwinięciem rzeczony kwestii, wraz ze swego rodzaju głosem do genologicznych aspektów *Pieśni wędrowca*, jest namysł nad pewną relacją, by tak rzec, między-dziedzinnową. Mamy na myśli korespondencję poematu Wata z niemiecką romantyczną formą tekstowo-muzyczną *Lied* – zwraca na to uwagę Krystyna Pietrych:

W okresie romantyzmu pieśń staje się niezwykle popularną formą, nie tylko zresztą w literaturze – także w muzyce zyskuje miejsce, jakiego dotychczas nigdy nie zajmowała. Zwłaszcza niemiecka *Lied* jest zjawiskiem szczególnym, ponieważ widoczne w jej muzycznym i literackim kształcie ludowe inspiracje osiągnęły artystyczne wyżyny w realizacjach Schumanna, Schuberta, Mendelssohna, Mahlera. Niekwestionowanym mistrzem tego gatunku był Franz Schubert, a jego szczytowym osiągnięciem są dwa słynne cykle pieśni: *Piękna młynarka* (*Die schöne Müllerin*) i *Podróż zimowa* (*Die Winterreise*), realizujące topos drogi. Szczególnie drugi z nich, pełen dramatycznych py-

¹² Rybałtem (wł. *ribaldo*) nazywano w języku staropolskim wędrownego śpiewaka. W zależności od obszaru językowego spotykamy formy: minstrel (ang.), truwer i trubadur (franc.) oraz minezinger (niem.).

tań dotyczących przemijania, cierpienia, śmierci, istnienia Boga, istoty sztuki, pełen symboli związanych z umieraniem, niesie ze sobą – tak podobny w tym do *Pieśni wędrowca* Wata – pełną tragizmu wizję ludzkiego losu. [...] Warto wskazać jeszcze autobiograficzny charakter obu, i Schubertowskiego, i Watowskiego, cyklu pieśni. „*Podróż zimowa* jest w światowej liryce muzycznej jednym z najbardziej wstrząsających dokumentów cierpienia” – czytamy w monografii kompozytora. A bohater *Winterreise* to w istocie cierpiący i samotny w chorobie Schubert, który przez wiele lat zmagał się z uporczywie powracającym bólem, na kartach swego dziennika notując: „Nikogo, kto by zrozumiał ból drugiego człowieka” (Pietrych, 1999, s. 17)¹³.

Spojrzenie w tę stronę oznacza otwarcie na przeogromny horyzont znaczeń tekstualnych i muzycznych, mimo że nie podejmujemy się tego rodzaju komparatystycznej analizy, to należy podkreślić wagę takiej współ-lektury (dla przykładu – zachodzi, naszym zdaniem, ważna kontekstowa współpraca między fragmentami poematu Wata a pieśniami Mahlerowskiego cyklu *Lieder eines fahrenden Gesellen*).

W ogólnym spojrzeniu na całe dzieło Wata musimy przyznać, że w oczy rzucają się nam przede wszystkim fosforyzujące osobliwości tekstowe – *Piecyk* jest tego najjaśniejszym przykładem. Kolejny wniosek wynika z pierwszego – za osobliwością tekstów podąża osobność i to pomimo właściwej im genetycznej intertekstualności czy transtekstualności. Nie inaczej ma się rzecz z *Pieśniami wędrowca*, w których podobnie jak w *Piecyku*, ma miejsce próba języka i języków, tekstu i tekstów, historii, losu, natury,

¹³ Teksty w cudzysłowie: Marek, 1955, s. 205, 157.

ciemnej mowy i ekscesu. Tym samym *Pieśni wędrowca* można zaliczyć do najważniejszych poematów nowoczesności, ich osobliwość i osobność są tej samej klasy, co osobliwość i osobność najistotniejszych dzieł XX wieku. Jak pisał Konstanty Jeleński:

[Wat] podobnie jak T.S. Eliot, Ezra Pound, Valéry Larbaud, W.H. Auden, Pierre-Jean Jouve (którzy niekoniecznie porównywalni są ze sobą, choć Wat jest porównywalny z każdym z nich) jest poetą pamięci. Pamięci kamienia, pamięci żywego stworzenia, pamięci archetypicznej i mitologicznej, pamięci psychologicznej i historycznej – przy czym wszystkie one nakładają się na siebie [...]. Prócz tego Wat – ten poeta uczony, ten wskrzesiciel najwyszukańszego konceptu z doby baroku – przeżył swe życie w środku historycznej nawałnicy i to, inaczej niż większość współczesnych, jednocześnie jako uczestnik historii i jako jej ofiara (Jeleński: [Wprowadzenie] 1959, s. 3; cyt. za: Venclova, 2000, s. 297).

Szczególnie warte uwagi jest najtrudniejsze, a zarazem najbardziej oczywiste zbliżenie – chodzi rzecz jasna o spotkanie Wata i Pounda. *Pieśni wędrowca* – poza samym tytułem – również w formie i do pewnego stopnia w tematach, korelują z Poundowskim *The Cantos* (Pound, 1975). W słynnym poetyckim przedsięwzięciu autora *ABC of Reading* ma miejsce spotkanie wielu języków, wielu narracji i fabuł; intertekstualny żywioł miesza się z oryginalną poetycką mową; rozbłyśki niepowtarzalnej wyobraźni łączą się konkretem empirycznym; głos zyskują żywi i zmarli, fikcyjni i faktyczni; mity, historia, los i doświadczenie splecione zostają razem z tekstem – wszystko to również znajdujemy

u Wata (oczywiście nie tylko w *Wierszach śródziemnomorskich*). Co więcej, istotne podobieństwo między poematami zachodzi na poziomie doświadczenia lekturowego:

Cechą szczególną *Cantos* jest to, że jeżeli w trakcie czytania nie widzimy początkowo ich kształtu dostatecznie jasno, by móc przewidzieć, jaki będzie ich dalszy rozwój – przy każdej kolejnej części odsłania się nam z miejsca punkt, do którego już doszły. Nie mają one wprawdzie tego rodzaju schematycznej konstrukcji, która po przeczytaniu jednej części pozwoliłaby nam przewidzieć, jak będzie wyglądała część następna, to jednak nieuniknienie, gdy kończymy czytać którąś z kolejnych ich części, odsłaniają się na jej powiązania z poprzednimi i stwierdzamy, że każdy następny zbiór *Cantos* wyjaśnia i oświetla poprzednie (Frohock, 1959; cyt. za: Niemojowska, 1993, s. 154).

Lektura jako wędrówka albo wędrująca lektura – sformułowania te identyfikują doświadczenie czytania zarówno *Pieśni wędrowca*, jak i *The Cantos*. Czytając owe dzieła, dosłownie odbywamy wędrówkę przez tekst i teksty, przez kulturę, historię i intymne losy ich autorów. Oczywiście wskazując to trudne „pokrewieństwo”, nie stawiamy w żadnym wypadku znaku równości między nimi – dzieło Pounda to monument formy, powstawało ono z przerwami od 1917 roku do śmierci poety w roku 1972. *The Cantos* w zamiarze miały stać się epopeją cywilizacyjną, ponadczasowym i uniwersalnym dziełem wydobywającym sens dziejów. Natomiast *Pieśni wędrowca*, w obliczu wolno wzrastającego dzieła Pounda, rodziły się w wielkim pośpiechu, a w związku z tym nie mają tak monumentalnych ram, a zapewne i ambicje mniejsze, mniej pretensjonalne. Ale co

istotne, w przypadku dzieła Wata, możemy mówić o czymś w rodzaju mniejszej epepei – epepei świadka, który doświadczył całym sobą, a następnie całym sobą opisał, kilka scen z nieobjętego dramatu świata. Nie trzeba dodawać, że ów opis odznacza się najwyższą próbą.

Poza poetami wspomnianymi przez Jeleńskiego warto również zastanowić się nad wiele obiecującą perspektywą komparatystycznej lektury późnego dzieła Wata (w szczególności *Wierszy śródziemnomorskich* i *Ciemnego świcidła*) i równie niezwykłego poetyckiego dzieła noszącego tytuł *Księga Pytań*, którego autorem jest Edmond Jabès¹⁴, ale także można pomyśleć o tego rodzaju współ-lekturze wierszy Wata i Gerarda Manleya Hopkinsa (zob. Hopkins, 1981), poetyckich cykli Saint-John Perse’a (zob. m.in. Perse, 2007) czy też poezji Dereka Walcotta (Walcott, 2008).

Lekturę właściwego tekstu *Pieśni wędrowca* otwiera epigraf moszczący dla poematu swoistą przestrzeń niejednoznaczności – sentencja owa brzmi: „Ich stech das Licht. Ich stech das Licht. Ich stech das Herz das ich liebe” (WŚCŚ,

¹⁴ Na *Księgę Pytań* Jabès’a składa się siedem cykli poetyckich medytacji zebranych w siedem woluminów: *Księga Pytań*, *Księga Jukiela*, *Powrót do księgi*, *Jael*, *Elja*, *Aeli* oraz *El*, albo ostatnia księga. Wszystkie zostały przełożone przez Adama Wodnickiego i wydane przez krakowskie wydawnictwo Austeria w latach 2004–2007. Maurice Blanchot tak oto charakteryzuje pisanie Jabès’a: „W zbiorze fragmentów, myśli, dialogów, inwokacji, przebiegów narracyjnych, błędzących słów, które składają się na ten jeden poemat, odnajduję moce przerywania, dzięki czemu to, co poddaje się pisaniu (nieprzerwany szept, który nie milknie), musi się zapisać, urywając ciągłość. Jednakże tutaj, w *Księdze pytań* [...] zerwanie jest nie tylko naznaczone poetycką fragmentaryzacją na rozmaitych poziomach znaczenia, lecz jest rozważane i doświadczone, a następnie zostaje uchwycone i dopuszczone do głosu, zawsze dwa razy i za każdym razem podwójnie: w historii i w piśmie na marginesie historii” (Blanchot, 2004, s. 167).

2008, s. 9). Podobnie jak w *Piecyku*, immanentna wieloznaczność, a także kontekstowe zaplecze owego motto, pozwalają na wiele odczytań. Ścieżki lektury tematycznej inspirująco przedstawia Pietrych, dlatego ograniczymy się w tej kwestii do powtórzenia ustaleń łódzkiej badaczki. Nie mniej istotna pozostaje lektura kontekstowo-figuralna związana z macierzystą funkcją sentencji obranej przez Wata za motto. Podkreślmy jednak, że obydwie wersje lektury motto są niejako w mocy, mimo że każda z nich zakłada osobną patronacką fabułę dla poematu. Owa tajemnicza formuła, która w przekładzie na język polski brzmi: „Przebijam światło. Przebijam światło. Przebijam serce, które kocham”¹⁵, została przez Wata zaczerpnięta z *Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen*¹⁶ – trzytomowego dzieła niemieckiego folklorysty Franza Xaviera Schönwertha, w którym zebrał on legendy, podania, zwyczaje i rytuały ludów Górnego Palatynatu. Zgodnie z tym, co pisze Pietrych, już sam wybór ma znaczenie – Wat wykonuje gest w stronę ludowej tradycji, zbliża się tym samym do romantycznej postawy opartej na wierze w prymat życiowej mądrości – to przywołanie intuicji i emocjonalnej sfery jako przestrzeni życia prawdziwego. Dalej Pietrych przeprowadza krytykę tematyczną owej formuły, z której wynika, że słowa te mówią o dialektycznym mozołe poznającego człowieka, mierzą-

¹⁵ Podane tłumaczenie jest zgodne z tym, które znajduje się w edycji *Wierszy wybranych* Wata z 2008 roku (WW, 2008, s. 147). W jubileuszowym wydaniu *Wierszy śródziemnomorskich. Ciemnego świecidła* z tego samego roku redaktor edycji Jan Zieliński podaje opcjonalne tłumaczenie: „Przeszywam światło. Przeszywam światło. Przeszywam serce, które kocham” (WŚCS, 2008, s. 212).

¹⁶ Tytuł podany przez Wata.

cego w pełni wiedzy o sobie i świecie, to szyfr zmagania się ze światłem i ciemnością, to również zapis walki na poziomie serca. Można zatem stwierdzić, że „motto, poprzedzające *Pieśni wędrowca* – zarówno przez swą romantyczno-ludową proveniencję, jak i mistyczne odwołania – staje się zapowiedzią drogi będącej poznaniem siebie i świata. [...] Takie poznanie nie odbywa się na drodze myślenia dyskursywnego i intelektualnych spekulacji, lecz wewnętrznego doświadczenia i podobne jest raczej mistycznemu objawieniu, w którym decydujące znaczenie przypada przeczuciu, intuicji i »sercu« [...], wytycza [owo poznanie – P.P.] także kierunek wędrowki bohatera poematu *Wata*” (Pietrych, 1999, s. 22).

Wydaje się, że poznawczy problem pozostaje punktem dojścia każdej tematycznej lektury fragmentu zaczerpniętego ze zbioru Schönwertha. Całkiem podobnie ma się rzecz w naszej propozycji, mimo że spoglądamy na ów fragment z nieco innej perspektywy – zwracamy uwagę nie tyle na znaczenia konotujące epistemiczną tematykę, ile na działanie czy pracę języka, której wynikiem może być, na przykład, poznanie. Zaczniemy od tego, że pierwotny kontekst naszej formuły prowadzi do przestrzeni, w której niepodzielnie panuje pewien typ języka, chodzi – oczywiście – o język magiczny. Mówiąc wprost, sentencja motta wcale nie przypomina magicznej inkantacji, jest nią bowiem *sensu stricto*. W dziele Schönwertha znajduje się ona w rozdziale zatytułowanym *Liebeszauber* (co znaczy *Miłosny czar*, *Magia miłosna*, również *Czar miłości*), a dokładnie we fragmencie *Liebestränk* (*Napój miłosny*). Istotna dla nas partia podania zawiera opis rytuału, którego ukoronowaniem są

rzeczone słowa (w skrócie: blisko przed północą winniśmy przygotować igłę, zapaloną świecę podpisaną imieniem osoby, której zaklęcie ma dotyczyć, następnie z chwilą, kiedy wybijie północ, należy przebić igłą świecę, jednocześnie wypowiadając słowa zaklęcia¹⁷). Poprawnie przeprowadzony rytuał sprawia, że osoba, która została zaklęta – dodajmy, że jest to ukochany lub ukochana osoby zaklinającej – w chwili złamania przysięgi wierności niechybnie umrze. Niestety, nie dysponujemy odpowiednią wiedzą, aby móc jednoznacznie stwierdzić, czy metoda ta jest skuteczna. Niemniej jednak dla czytelników Wata ważny może się okazać sam fakt użycia przez autora *Pieśni wędrowca* formuły uznawanej za magiczną. Skutek rytuału, o którym mowa, powiedzmy, rzuca pewien cień na analizowaną sentencję, nie będziemy jednak podejmować tego tropu. Interesujące jest dla nas coś innego – powszechnie wiadomo, że język magiczny cechuje dynamizm gestów i czynów. To znaczy, że słowo magiczne z założenia nie dysponuje potencją znaczenia, ale mocą działania – można sądzić, że źródłem

¹⁷ Fragment magicznego przepisu z dzieła Schönwertha: „So wie man Liebe gewinnt, indem man Theile des eigenen Ich dem andern Menschen an oder in den Leib bringt, eben so will man auch der entzündeten Liebe wieder los werden. Man verschafft sich zu diesem Zwecke umgekehrt etwas von des Andern Leibe, und macht es im Lichte der Sonne oder in der Nacht des Rauches vertrocknen und vergehen; damit schwindet die Liebe, nicht selten auch der Leib. Was Liebe hervorbringt, kann sie unter andern Verhältnissen auch aufhören machen. Hieran reiht sich noch die Bosheit, welche verschmähte Liebe oder gebrochene Treue aus Rache ersinnt und vollzieht. Ein solches rachsüchtiges Wesen zündet um Mitternacht eine Kerze an, und steckt nach vorgängigen Beschwörungen eine Anzahl Nadeln mit den Worten in dieselbe: »Ich stech das Licht, ich stech das Licht, ich stech das Herz, das ich liebe«. Wird der Geliebte nun später untreu, ist es sein Tod“ (Schönwerth, 2017, s. 89).

tego założenia z jednej strony jest ludzka słabość, z drugiej zaś – pragnienie słowa-czynu, słowa mocnego i mogącego wpływać na wszelką trudną i nieprzychylną rzeczywistość: „[...] przykłady magicznych użyczeń języka w różnych kulturach [...] ilustrują uniwersalną tendencję ludzkiego umysłu do ścisłego łączenia czy wręcz identyfikowania znaku i rzeczy oznaczanej, co prowadzi do ustanowienia między językiem a rzeczywistością relacji przyczynowej. Mówienie jest zarazem powodowaniem: ewokowaniem, stwarzaniem, spełnianiem, czy jakkolwiek to nazwiemy” (Engelking, 2000, s. 55). W skrócie sens języka magicznego zawiera się w zdaniu: „Powiedzieć, że coś jest tak a tak, znaczy sprawić, że staje się właśnie tak a tak” (Izutsu, 1956, s. 25; cyt. za: Engelking, 2000, s. 55), podobnie rzecz ujmuje Kenneth Burke: „Magia, przymus werbalny, ustanowienie czegoś lub kierowanie czymś mocą dekretu, mówi tak naprawdę: »‘Niech się stanie’ – i stało się«” (Burke, 2014, s. 11).

Zgodnie z tym, co zostało powiedziane wcześniej, nasze odczytanie zmierza nie tyle do deszyfracji rzeczonyj formuły magicznej, ile do odczytania jej dekretującego charakteru jako figury języka działającego. Jednym z punktów dojścia naszego opracowania *Piecyka* było zobaczenie w nim tekstu pracującego. Rzecz tę oparliśmy, między innymi, na czynnościowej koncepcji tekstu, ale także, co tu ma znaczenie, na prawdziwym zamiarze przeprowadzenia przez Wata auto-wiwisekcji czy, jak sam to określił, egzorcyzmu. Fakt, że Wat jako motto do swego drugiego najważniejszego poematu wybiera urokliwą formułę o proveniencji magicznej, ma – naszym zdaniem – niebagatelne znaczenie. Dzieło Wata zmierza od początku w stronę języka, który pracuje –

to nic innego jak specyficzna realizacja spod znaku języka performatywnego: to język-poznanie, język-pamięć, język-wy-obcowanie, wreszcie to język-zamieszkiwanie, język łamiący język, afirmujący i negujący, język o języku, a także język-luka. Nie chodzi w jego pracy i działaniu o jedyny sens ani też o referencyjne zjednoczenie – wydaje się, że tym, co może skutecznie resuscytować sprawę mowy, jest ruch otwarcia, uwolnienie z władzy cyzelatorów słusznego dyskursu, to ruch w stronę życia, znaczący nieustanne opracowywanie tajemnicy istnienia, dramatów i tragedii ludzkich, cielesnego niedomagania, pragnienia tego, co inne. Wszystkie Watowskie teksty utkane są z owych języków nachodzących na siebie, rozpychających się i zapadających się w sobie, powracających i znikających. Zatem motto do *Pieśni wędrowca* mówi nie tyle o poznaniu, ile o pewnym przypomnieniu:

Świat pierwotny i antyczny, w ogóle świat religijny, nie wie, co to „puste słowa”, „words, words”; nigdy nie mówi: „dość już słów, przystąpmy wreszcie do czynu”, a tęsknota, by nigdy już nie „grzebać się w słowach”, jest mu obca. Nie bierze się to z mniejszego poczucia realności świata – przeciwnie: to my sztucznie uczyniliśmy słowa pustymi, poniżyliśmy je, sprowadzając do rzędu przedmiotów. Ale kiedy tylko zaczynamy rzeczywiście żyć (zamiast zajmować się naukową abstrakcją), wiemy znów, że słowo ma życie i moc, i to bardzo osobliwą moc (Leeuw van der, 1978, s. 447–448).

Wydaje się, że w pewnej mierze dzięki owej „osobliwej mocy” pojawia się możliwość pomyślenia korelacji doświadczenia i tekstu. Na kanwie tego swoistego „błądu” w pojmovaniu

języka i w jego praktyce egzystencja i dzieło spotykają się w poetyckiej mowie – tekst staje się działaniem. Wprawdzie „magią” wszelkiego tekstu może być tylko jego żywa obecność we wspólnocie podmiotów powstałej w obrębie horyzontu pisania-czytania, to niemniej ważne okazuje się uobecnienie tekstu i dzieła pośród innych tekstów i dzieł, dlatego też podkreślenia wymaga konstatacja Krystyny Pietrych, że „ów ścisły splot twórczości i egzystencji Wat wydobywa poprzez zintensyfikowaną intertekstualność” (Pietrych, 2014, s. 217). Nie można również zapominać, że ta ostatnia należy zarówno do intensywnej tekstualności, jak i do intensywności poetologicznego pisania, dzięki którym możliwa okazuje się obsesja i radość tekstu oraz dozgonnie otwarta, nigdy nieukończona realizacja: literatura jako forma życia.

Praeambulum

Kto wypowiada słowa, wprawia w ruch moce.

(Leeuw van der, 1978, s. 449)

Pieśń I oraz jej siostrzana w formie i treści *Pieśni X* stanowią nietypową ramę zamykającą poemat jeszcze przed jego zakończeniem. Ostatnim ogniwnem poematu jest *Pieśń XI*, która tym samym otrzymuje rolę szczególną – jako swoiste *post scriptum* wstecznie doświetla tekstowo-egzystencjalną wędrówkę poematu, fabułę ruchu i postojów, doświadczeń ekscesu i popasów, historii i rojenia, transgresji przez teksty, plot przerażeń, wstrząsów, zawodów, ale także zachwyty oraz zdumienia. To ostatnie, wbrew swej pozycji

w przedstawionym wyliczeniu, otwiera Watowskie kantyki wędrowca – *Pieśń I* to krótka dziewięciowersowa forma, w której siedem pierwszych wersów tworzy sekwencję pytań, a dwa następne wersy mają charakter zwrotu do osób – są prośbą skierowaną kolejno do syna i żony.

Komu gaj sądzony?
 Komu w gaju miło?
 W czyich oczach tonąć?
 Kto się do mnie skrada?
 Co zapada w otchłań?
 Skąd się krzyk rozniesie?
 Ręka czyja pnie się?
 Podaj rękę, synu
 Żono, patrz mi w oczy.
 (WŚ, 1962, s. 7)

Przestąpienie progu zdumienia, poznawcze zobowiązanie i wołanie do najbliższych są właściwym początkiem poematu Wata. Warto podkreślić, że *Pieśń I* zawiera również niezupełnie jawną sygnaturę podmiotu obecną w kodującej pieśń apostrofie – innymi słowy przygoda poematu będzie się rozwijać pod znakiem poetyckiego dzieła-poznania i dzieła-inty-mistyki. Nie bez znaczenia pozostaje forma, jaką Wat obrał dla pierwszej części swego poematu – to regularny trójstopowiec trocheiczny akatalektyczny. Poetycka mowa została spięta symetryczną miarą równomierne rozłożonych akcentów i jednaką liczbą głosek. Krystyna Pietrych – autorka jedynej jak dotąd monografii *Wierszy śródziemnomorskich* Wata – przedstawiła trudną do przeceńnienia, niemalże bezdyskusyjną egzegezę całości, dlatego

praca owa pozostaje dla nas stałym punktem odniesienia. Łódzka badaczka postępuje skrupulatnie, niejednokrotnie wers za wersem, w swojej szczegółowej lekturze: „*Pieśń I* kreśli nieomal skończoną, a już na pewno dramaturgicznie dookreśloną sytuację liryczną” (Pietrych, 1999, s. 24). Bezspornie ważna okazuje się sekwencja pytań przedstawiająca swego rodzaju formę paralelną – „[...] wers czwarty [...] zajmuje szczególne miejsce. Trzy poprzedzające go i trzy następujące po nim wersy są w stosunku do siebie symetryczne” (Pietrych, 1999, s. 31). Oczywiście, chodzi o przyimkowe wyrażenie w czwartym wersie/pytaniu, które poza przedstawieniem przedmiotu pytania – ktoś skradający się, nieznany, obcy, tajemniczy – skupia naszą uwagę na tym, który pyta. Perspektywa przestaje być zatem niczyja, przestaje być perspektywą ogólnego zapytywania, ujawnia się podmiot. Konsekwencją owej ekspozycji podmiotu jest nie wprost wyrażone uczuciowo-poznawcze spektrum, które obejmuje przestrzeń od zdumienia czy zaciekawienia po poczucie zagrożenia czy nawet grozy. Czwarte pytanie, wyznaczając symetryczny środek siedmiowersowej sekwencji pytań, stanowi swego rodzaju punkt ogniskujący – podmiot przyznaje się poprzez gramatykę do swojej obecności w tekście, wokół roztacza się elizejski widnokrąg, być może raj, arkadia, istne *locus amoenus*, a jednak, gdzieś poniżej, ale bardzo blisko, otwiera się otchłań. To zapewne echo uniwersalnej dialektyki – zdumienie i groza są nieodłączną częścią zapytującej egzystencji. Na tym poziomie możliwe są także inne, opcjonalne rozłożenia akcentów, a co za tym idzie, inne opcjonalne lektury – na przykład *Pieśń I* może stanowić swego rodzaju półsensną fabułę, która początek

ma w gaju, dalej toczy się od zdumienia, grozy, przez otchłań do krzyku i przebudzenia pod opieką najbliższych. Warto podkreślić, iż interpretacje zawarte w pracy Pietrych nie zamykają drogi dla innych lekturowych kursów – wskazując na kilka możliwych rozwinięć, otwierają lekturowy dialog. W pierwszej kolejności, zdaniem Pietrych, istotne jest nawiązanie do ludowego zaśpiewu, czego konsekwencją okazuje się dystans wobec pożyczonego, niewłasnego języka, świadomość owego dystansu należy do szerszego przeświadczenia o niemożliwości ucieczki przed konwencją; druga kwestia, na którą autorka zwraca uwagę, pozostaje niejako w opozycji do pierwszej – ludyczna forma oznacza również symboliczny gest skrócenia dystansu wobec świata i życia, wtóruje temu wymowna lektura mota poematu, proponowana przez Pietrych: w języku ludowych pieśni nie ma miejsca na język ironii czy metajęzyk tarasujący drogę do faktycznego świata – w pieśni ludowej spotykamy „całe bogactwo życia, [...] wiecznie zmienne i nowe” (Bystroń, 1921, s. 8; cyt. za: Pietrych, 1999, s. 33), a to mogłoby znaczyć, że Wat kieruje nas tam, gdzie tkwią „autentyczne, wynikające z doświadczenia korzenie własnej twórczości” (Bystroń, 1921, s. 8; cyt. za: Pietrych, 1999, s. 33) – potwierdzenia tych sugestii można doszukiwać się w przywoływanym przez Wata kołysankach, pieśniach, porzekadłach, które śpiewała, i których uczyła go, gdy był jeszcze dzieckiem, niania Anna Mikulak (zob. DBS, 2001, s. 286); trzecią, podsumowującą wywód Pietrych, kwestią jest istotna „niewspółmierność pomiędzy »poważną treścią« i »lekką formą«” (Bystroń, 1921, s. 8; cyt. za: Pietrych, 1999, s. 33), podbijająca dramatyczną stawkę sytuacji pod-

miotu. Moglibyśmy więc stwierdzić, że w świetle przedstawionej lektury zdumienie, które wskazaliśmy jako próg poematu, to raczej dramatyczny *introit* poznawczej drogi. Warto przywołać jeszcze głos Tomasza Venclovy, który wskazuje na pewną wynikowość i współzależność poszczególnych pytań: gaj, w którym musimy szukać przyjaznych oczu, w którym ktoś się skrada, nie jest gajem bezpiecznym ani miłym; upadek w otchłań wiąże się z krzykiem i wyciągnięciem ręki¹⁸. Tego rodzaju fabularyzujące odczytanie ma swoje racje, jednakże preambuliczny charakter zapytywania, a przede wszystkim tak wyraźna i odpowiednio znacząca apostrofa do bliskich sprawiają, że *Pieśń I* przybiera – mimo wszelkiego dramatyzmu – postać zaproszenia.

Lektura *Pieśni I*, do tej pory klarowna, dobywająca z tematów znaczenia i wskazująca drogi kontekstowych kontynuacji, napotyka pewną komplikację – mianowicie, odczytując kolejne wydania poematu Wata, konstatujemy istnienie dwóch wersji *Pieśni I*. Z siedmiu dotychczasowych edycji poematu pięć zawiera wersję, którą przedstawiliśmy wcześniej, natomiast dwa wydania zawierają *Pieśń I* różniącą się od pozostałych niewielkim, ale znaczącym szczegółem (chodzi tu o najczęściej cytowane przez nas *Poezje zebrane* z 1992 roku oraz jubileuszowe *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świadctwo* z 2008). Nim zajmiemy się owym

¹⁸ Pisze Venclova: „Gaj to tradycyjny *locus amoenus* poezji antycznej i renesansowej oraz pieśni ludowej. Tu już na samym początku słowo »gaj« zostaje zakwestionowane i podważone przez wprowadzenie symboliki przepaści. Idzie więc o Eden i o właściwy mu nieuchronny ciąg »niewinność – kuszenie – Upadek«, przy czym fizjognomia »upadku« jest ściśle fizyczna: ktoś zapada w otchłań, słycać krzyk, czyjaś ręka wyciąga się w poszukiwaniu oparcia” (Venclova, 2000, s. 405).

różnicującym szczegółem i wynikającymi z niego konsekwencjami, uzasadnienia wymaga sam fakt zwrócenia uwagi na ten detal, który zgodnie ze zdrowym rozsądkiem można byłoby odznaczyć jako błąd „zecerski”, chochlik czy też, kontynuując linię praktycznej metaforyki, uznać go za chimere tekstowego przypadku. Pierwszy argument, który przemawia za słusnością uwzględnienia owego „błędu” znajdujemy w wydaniu z 1992 roku, w którym pojawia się po raz pierwszy owa odmienna wersja – redaktorzy jako podstawę wydania podają egzemplarz *Wierszy śródziemnomorskich* z odręcznymi poprawkami Wata (zob. PZ, 1992, s. 447); drugi argument wynika z tego, że dwie edycje zawierają wersje z „błędem”. Trzeci, najślabszy, argument pochodzi z innego porządku – w trakcie procesu wydawniczego *Piecyka* (przyjąwszy, że można mówić tu w ogóle o takim procesie) Wat w pewnej mierze zdał się na rolę „twórczą” przypadku, to znaczy zgodził się na aleatoryczny, dodany poza jego intencją i świadomością, sens wynikły z zecerskich błędów i wypaczeń: „[...] chciałem dać szansę przypadkowi, nie zrobiłem korekty, właściciel drukarni, półinteligent, pijak, który zagustował w futuryzmie, po swojemu odczytał miejsca źle czytelne” (CNP, 2007, s. 21) – możemy zatem uznać, że precedens ten pozwala na pewną hipotetyczną grę interpretacyjną. W czym zatem rzecz – owe dwie z siedmiu wersji *Pieśni I* zawierają w piątym wersie pytanie, które brzmi następująco: „Co zapada o otchłań?” (WŚCŚ, 2008, s. 11). W wypadku spojrzenia na całą *Pieśń I* – nie wyróżniając sekwencji zapytującej i apostrofy – wers piąty stanowi centrum dziewięciostychu, sam jego środek, który w redakcji przez nas podanej wcześniej, poza tym, że

przywołuje otchłań, jest – jak się wydaje – neutralny (mimo groźnej otchłani), natomiast obecnie lekturowe spojrzenie dosłownie zawiesza się na owym pytaniu „o otchłań”. Wy-
zbyte klarowności gramatycznej prowadzi do wstrzymania rytmicznego oddechu i do semantycznego wykołajenia. Wszystko to wprost naznacza wers, a z nim całą *Pieśń I*, dzieje się tak na poziomie zarówno syntaksy, jak i tkanki tekstu – w ten sposób wersja „o” zyskuje szczególnie „znaczącościowy” stygmat, którego wersja „w” nie posiada¹⁹. Nadto ów „błąd” przez naddatek w zestroju akcentowym wydłuża okres zdaniowy i wyróżnia wers względem pozostałych. To tak jakby w centralnym punkcie tej – tyleż dramatycznej, ile ludyczno-sentymentalnej – sceny uruchomiono nagle i niespodziewanie zapadnię. Próg staje się szczeliną. Nie sugerujemy oczywiście, jakoby wersja „o” była właściwą, co więcej, cały trud nasz sprowadza się do uczynienia z lektury wersji „o” osobliwego przypisu do wersji „w”, który będzie stanowił swego rodzaju „znaczącościowe” zplecze, a różnicę między wersjami uczyni sensotwórczą luką²⁰. Co ciekawe, dzięki owej sensotwórczej luce możliwe jest wskazanie na nadobowiązkową rewelację tkwiącą w grze, zachodzącej między literami „o” i „w”, ale rzecz ta zdaje się przekraczać nawet tak daleko wysunięte lekturowe linie, jak nadinterpretacja i nadrozumienie (*overstanding*), proponowane przez Jonathana Cullera (Culler, 2008, s. 131).

¹⁹ Każdy trójstopowy wers wersji „w” oraz cztery pierwsze i cztery ostatnie wersy wersji „o” można zapisać następująco: Ss||Ss||Ss. Natomiast piąty wers wersji „o” oddaje zapis: Ss||Ss||S||Ss.

²⁰ Może się wydać interesujące, że w jednym z wczesnych utworów zatytułowanym *Moje serce* (1924) Wat zapisał takie słowa: „Moje serce jest kompasem, który wszędzie wskazuje na O” (PZ, 1992, s. 161).

Wyodrębniając zatem samą przestrzeń różnicującą, musimy zestawić z sobą kolejno dwa rzeczony pytania i dwie różne litery. Pierwsze – „Co zapada w otchłań?” (WŚ, 1962, s. 7²¹) – zapytuje o to, co znika w otchłani. Drugie – „Co zapada o otchłań?” (WŚCŚ, 2008, s. 11²²) – oscyluje w tematycznej bliskości pierwszego, niemniej ujednoznaczenie pozostaje wyłącznie w domenie próby – w wersji „o” akcent przesuwają się na samą „otchłań” (podobnie jak w kolokwialno-figuralnym wyrażeniu „zahaczyć o coś” – na przykład: „czyn ten zahacza o przestępstwo na tle rabunkowym”²³). Trzeba jednak stwierdzić, że próba rozwikłania sensu owego pytania metodą lektury gramatyczno-tematycznej nie owocuje niczym szczególnym, forma „zapadać »o« coś” nie występuje w języku polskim, pozostaje zatem lektura figuralna i „znaczącościowa”. Gramatyczna niesubordynacja i wykolejenie semantyczne prowadzą nas w stronę okolicznej katachrezy i nasemantyzowanej usterki – „zapadanie o otchłań” to semantyczna zapadnia, która sprawia, że przez moment znaczenie znika czy zawiesza się nad „otchłanią”.

²¹ Oraz edycje: CŚ, 1967, s. 175; WW, 1987, s. 181; P, 1997, s. 83; WW, 2008, s. 147.

²² Oraz edycja: PZ, 1992, s. 227.

²³ *Wielki słownik poprawnej polszczyzny* nie odnotowuje takiego użycia, ale wśród użyc potocznych wskazuje m.in. „zahaczanie o coś” w sensie „wynajdywania w czymś błędów” (np.: „ktoś zahacza [o] coś: Przeglądając kosztorys, zahaczał [o] najdrobniejsze pozycje”) czy też „wstępowania gdzieś na krótko” (np.: „Jeżdżąc do Zakopanego, zawsze zahaczaliśmy o Kraków”); (zob. Markowski, red., 2004, s. 1420). Natomiast w sieciowej wersji *Narodowego Korpusu Języka Polskiego* (dostęp: 19.01.2020: <http://nkjp.pl/poliqarp/nkjp300/query/8/>) odnotowano użycie owego zwrotu w sensie podanym przez nas – przykład: „[...] fabuła jest intrygująca, zagadka kryminalna zahacza o niesamowitości i zjawiska” (cyt. za: Kubalski, 2008, s. 136).

Moglibyśmy zatem zapytać, „co zapada w otchłan?” w pytaniu „co zapada o otchłan?” i odpowiedzieć, że chodzi o samo znaczenie. Sensem „błédnego” pytania jest więc spotkanie języka z otchłanią, wynikiem tego spotkania zaś – załamanie signifikacji. Wykolejona składnia naprowadza nas w następstwie na napięcie w relacji między zdublowanymi samogłoskami „o” („o otchłan”) – w powstałym efekcie zająknięcia, owej brzmieniowej rekurencji, kwestia spotkania języka i otchłani obraca się w performatyw – oto język nie tyle re-prezentuje, ile działając, prezentuje zapadanie. Niemalże naturalne wydaje się tu również odwołanie do „pisania somatycznego” (Dziadek, 2014, s. 53–82) – spokojny rytm pierwszych czterech pytań napotyka w piątym pytaniu uskok czy zacięcie przypominające *alalia syllabaris*²⁴ albo nagłą nuerologiczną reakcję, zwaną zrywem mioklonicznym, pojawiającą się zwykle w chwili, kiedy śniąc, doznajemy wrażenia upadku czy upadania²⁵. Partykularne i przemijające zawieszenie linearnego rozkładu akcentów, ów moment zająknięcia, to impuls rytmiczny przekształcający

²⁴ *Alalia syllabaris* to łacińska nazwa zaburzenia mowy zwanego jękaniem się.

²⁵ Reakcja ta najczęściej nie jest żadnym stanem wyjątkowym czy patologicznym: „Mioklonie (*myoclonus*), czyli zerwanie mięśniowe, zaliczane dawniej do pozapiramidowych ruchów mimowolnych, obecnie wyodrębnia się je jako specjalną grupę zaburzeń ruchowych na podłożu zmian o różnym umiejscowieniu (rdzeń kręgowy, pień mózgu, ośrodki podkorowe, kora mózgu). Mioklonie polegają na krótkotrwałych kurczach (szarpnięciach) części lub całego pojedynczego mięśnia, bądź też grupy mięśni, a nawet wielu mięśni (*polymyoclonus*). Przypominają zjawiska ruchowe po podrażnieniu prądem elektrycznym. Mioklonie występują nierzadko u ludzi zdrowych (mioklonie fizjologiczne), zwłaszcza w pierwszym stadium snu NREM, a także w fazie REM” (Prusiński, 2003, s. 110).

się w somatyczny szyfter, który łączy tekst i ciało: ekstenzja „otchłani” zostaje w swoisty sposób „cieleśnie” zasygnalizowana bezpośrednio przed pojawianiem się znaczącego słowa. W wersji „o” niesygnifikatywny moment cielesny tekstu sugeruje jego charakter doświadczeniowy. W owym zająknięciu się „otchłani” przez chwilę przylega do języka, ten zaś traci całą swoją przezroczystość, zdradza się ze swoją niedoskonałą i słabą formą, która teraz niejako zmusza nas do spojrzenia na nią samą jako na miejsce styku z tym, co „otchłanne”. W ten sposób język i tekst przestają być rodzajami wehikułów reprezentujących „otchłani”, stają się jej śladami, naruszoną tkanką. Co ciekawe, katachreza, którą wskazaliśmy, ostatecznie przeczy swej funkcji – nie tyle zapełnia lukę w języku, ile ją akcentuje, podnosi do rangi niemożliwego sensu. Znaczyłoby to, że tylko zapadający się język w tekstowym uskoku może zapytywać „o otchłani”.

Pozostaje jeszcze kwestia wspomnianego nadrozumienia, które awansuje podczas wyodrębnienia sprawców zamieszania – poprawnego „w” i błędnego „o”. Culler, określając interpretacyjny eksces, stwierdza, że ma on miejsce, kiedy pytamy „o to, co tekst robi i w jaki sposób; jak odnosi się do innych tekstów i innych praktyk; co ukrywa lub tłumi; co prowokuje lub sugeruje” (Culler, 2008, s. 131). Właśnie swego rodzaju prowokację liter „w” i „o” chcielibyśmy teraz przedstawić. Jak wiemy, żona Aleksandra Wata, Ola (Paulina) Watowa, zwracała się do swego męża w zmienionej i skróconej formie imienia, mianowicie mówiła do niego Ol (MW I, 2012, s. 337); również znajomi, między innymi Władysław Broniewski, zwracali się do Wata *per* Olek (MW II, 2012, s. 402). Moglibyśmy zatem zapytać, czy obecności

rzeczonych dwóch liter nie cechuje zadziwiająca zbieżność z alternatywnym inicjałem Aleksandra „Ola”/„Olka” Wata – to znaczy: O.W.? Inspiracją do przedsięwzięcia tego rodzaju fikcji interpretacyjnej był dla nas wiersz *Ewokacja* napisany w 1963 roku w La Messuguière. Druga jego część składa się z ośmiu strof, w trzech z nich występują wersalikami wyróżnione litery „O” (strofa druga i trzecia) i „W” (strofa ostatnia), które otrzymują funkcję swoistych inicjałów wywoławczych (podajemy strofę drugą i ósmą):

(Dwudziestu ośmiu nas na metrach jedenastu
plusnęło w wody snu oślizłym stadem fok,
gdy zgrzytnął klucz i nas jak z knuta trzasnął
rzemienny głos: WSTAWAJ NA BUKWU O)
[...]

Znowu nura dam w podsenną moją grę!
O knuty, poty, wszy, zezwólcie bym wymarzył
śród koralowych raf świetliste wstęgi ryb...

Lecz znowu zgrzytnął klucz: WSTAWAJ NA BUKWU WE.
(WŚCS, 2008, s. 104–105)

Nadznaczenie owych inicjałów pozostawiamy jako poszlakę interpretacyjną, niesprawdzalną i niepewną. Prawdą jest, że w wierszu *Ewokacja* ma miejsce swego rodzaju pseudonimizacja – mowa o tym w komentarzach, które dołączył do utworu sam Wat: „Na bukwu O – na literę O: klucznik przychodzący po więźnia na »dopros« (przesłuchanie), odczytywał z papierka inicjał wezwanego”; w kolejnym komentarzu: „...S diełajtie iz niewo kotlietka – zróbcie z niego kotlet: autentyczne słowa Berii, wskazującego

(siepaczom) na mojego współwięźnia z Łubianki, Michaiła Teitza, wicedyrektora Instytutu Marksa-Engelsa. I zrobili. Widziałem też innych w ten sposób spreparowanych, na Zammarstynowie i w Saratowie” (WŚCŚ, 2008, s. 107; por. MW II, 2012, s. 166–167). Bezwzględnie echo doświadczeń więzennych przeszywa *Ewokację*, która, zgodnie ze znaczeniem tytułu, przywołuje ów „otchłanny” okres Watowskiego losu, ale utwór ten, do czego jesteśmy już przyzwyczajeni, stanowi hybrydę pamięci, faktu, fikcji i tekstu – sytuacja opisana to swoista kompresja doświadczeń Wata, a wiersz w części trzeciej nabiera znamion religijnej rozterki. Mimo że wśród wspomnianych przez Wata więźniów nie ma osoby, której nazwisko zaczynałoby się na literę „o”, pozytywne zadekretowanie tego mało prawdopodobnego gestu nadania przez Wata wartości imienia własnego owym inicjałom oznaczałoby, oczywiście, znaczną przesadę, ale skoro poezja ta, jak wiemy, pełna jest szyfrów, kodów i enigm, to tego rodzaju nieprawdopodobna możliwość niesie w sobie pewne zaklęcie, które dzięki dystansowi dzielącemu je od pewników, odbija inaczej niezauważalne refleksy urokliwej i dramatycznej tajemnicy Watowskiego pióra.

Inicjalna pieśń poematu zamyka dojmujący bezpośredni zwrot do najbliższych. Należy podkreślić, że apostrofa ta jest szczególnie – jej retoryczny aspekt załamuje się wobec faktycznych relacji Wata z żoną i synem²⁶. To nic innego

²⁶ Jednym z najbardziej dojmujących świadectw wagi relacji Wata z najbliższymi – poza wieloma wyznaniem z *Mojego wieku* i z zapisków dziennikowych – jest tekst zatytułowany *Moja żona*, który Wat pozostawił w „ostatnim zeszycie” (zob. N, 2015, s. 794–894). W zredagowanej formie został ów tekst dołączony do *Dziennika bez samogłosek*: „Czterdzieści lat wiernej czułości i oddania. Miłość nasza była i parząca, i gwałtowna,

jak sygnatura aksjologiczna czy, szerzej, etyczna – dopiero w obecności innych, zdaje się mówić podmiot, możliwa jest prawda pieśni, prawda siebie i świata. Próg poematu Wata będąc najpierw zdumieniowym, następnie dramatycznym, przybiera właściwy charakter – etyczny: „Podaj rękę, synu / Żono, patrz mi w oczy” [WŚCŚ, 2008, s. 11]. Pośród wielu intymnych wyznań autora *Ciemnego świecidła* natrafiamy na takie: „[...] czyste spojrzenie, rzeczywiste czy wyobrażalne żony mojej rozstrzygały wahania moje, człowieka słabego” (CNP, 2007, s. 19). Słowa te notuje Wat niedługo przed śmiercią, a w wierszu *List z 31 grudnia 1947 roku*, powstałym piętnaście lat przed *Pieśniami wędrowca*, niedługo po powrocie do kraju, „nowonarodzony” Wat zapisał:

Poezja jest tangensem samotności
dlatego nie martw się żono
gdy czasem odchodzę od Ciebie
aby nie patrzeć przez twoje dobre oczy
aby patrzeć w twoje piękne oczy.

[...]
dokądkolwiekbym szedł
twoje wierne oczy
niech zawsze czuwają nade mną.

i zachowała czystość, pomimo mojego zepsucia. [...] Błagam Boga, w którego nie wiem, nie umiem wiedzieć, czy wierzę, aby dał jej pogodną starość beze mnie. Błagam ją, ponieważ jesteśmy tak zrośnięci, że niemożliwością jest, abyśmy byli jedno bez drugiego, nawet po śmierci, aby – na miłość Boską – nie rozpaczała. Dla siebie i dla mego spokoju, który mi się już naprawdę należy. Błagam syna, najbliższych, przyjaciół i życzliwych, aby byli dla niej dobrzy i by jej nie opuszczali. Nie zasłużyłem sobie i nie zasługuję na nią” (DBS, 2001, s. 336–338).

Gdy promienność mrocznieje
twoje oczy jaśnieją.

(PZ, 1992, s. 267–268)

Poezja staje się dla Wata mową intymistyczną i przestrzenią niemożliwego spotkania, które wydarza się w układzie współrzędnych samotności – opisane w liryku odejście zostaje chiasmowo obrócone w prawdziwe spotkanie. Nie w tym jednak rzecz, abyśmy od razu przenieśli *Pieśni wędrowca* (czy jakiegokolwiek inne wiersze Wata) w przestrzeń etyki albo dokumentu osobistego. Chcielibyśmy raczej w Watowskich supplikacjach, apostrofach czy wprost prośbach widzieć fosforyzujący znak szczególny, prywatną *anaklesis* (ανάκλησις)²⁷, która energią wołania do najbliższych pieczętuje splot tego, co należy do pisania, i tego, co należy do życia.

W przejściu od apostrofy do anaklezy należy widzieć ruch obejmujący przejście od dzieła do działania, od napisanego tekstu do tekstu stającego się. Powraca zatem w nowej odsłonie, wskazywane już w *Piecyku*, doświadczenie pisania – szczególna praktyka twórcza, powtórzmy raz jeszcze, wiążąca wymiar egzystencji z wymiarem literatury. *Pieśni wędrowca* jako dzieło kluczowe dla dojrzałej Watowskiej poezjologii, w na pozór niemożliwej bliskości *Piecyka*, okazują

²⁷ W *anaklesis*, poza podstawowymi sensami („wezwanie”, „odezwanie się do kogoś”, „zwrócenie się”), chcielibyśmy utrzymać bardziej teologiczny sens modlitewnego „wezwania”, za którym skrywa się źródłowa wartość języka jako takiego, będącego przecież pierwotnie, jeszcze przed gestem nazywania, tym, czym jest inwokacja, prośbą do innego, wołaniem, poszukiwaniem, wstępowaniem w obręb bliskości (zob. Abramowiczówna, red., 1958, s. 144; por. m.in. Lévinas, 2008, s. 246–247, 249–252).

się również dziełem-wydarzeniem. Ich lektura nieustannie legitymizuje kapitalny sens deskryptywnego i fabularnego neologizmu Przemysława Rojka – „bio/bibliografia” (Rojek, 2009), który w figuralnej, aktywnej abrewiaturze tak precyzyjnie przedstawia dzieło Wata jako pisaną (*graphein*), wielogłosową i sylwiczną księgę kultury (*biblios*) i życia (*bios*).

Kamień i życie

It is the same as that of rocks on the one hand and dreams on the other – they are things of this world.

(Geertz, 1973, s. 10)

Jaki korzeń tu drąży, jaka gałąź rośnie
Na kamiennym pustkowiu? O, synu człowieczy,
Nie zdołasz zgadnąć, wyznać. Ty widziałeś tylko
Stos strzaskanych posągów, gdzie słońce zabija,
Martwe drzewo nie daje cienia, ulgi świerszcze,
A suchy kamień szmeru wody. Tylko
Cień jest tam jeszcze pod czerwoną skałą
(Skrój się w tym cieniu pod czerwoną skałą).

(Eliot, 1988, s. 77)²⁸

Obok siebie, wrogie sobie, obce sobie, nierozłączne
jak dusza i ciało
kamień który chciał być sercem,
serce które kamieniem być chciało.

(PZ, 1992, s. 206)

Bardzo ludzki wydaje mi się przypadek pewnego desperata, który zamierzając się powiesić, zakładał już sobie sznur na szyję, kiedy poczuł zapach róży rosnącej pod drzewem i nie powiesił się.

(Ortega y Gasset, 2008, s. 25)

²⁸ Por. Eliot, 1990.

Inicjalna, ogrodowa refleksja zostaje w *Pieśni II* zamieniona w mozół drogi wiodącej ku szczytom odosobnienia. Zapytujące zamyślenie obraca się w kompulsywną próbę przemianowania i przemienienia żywej, stającej się egzystencji w kamienny byt, który „nie stając się”, niewzruszenie trwa. Podmiot dotknięty wstrętem chce wyzbyć się organicznej mazi, ludzkiej biologii – wszak „człowiek ekshaluje woń abominálną” (PZ, 1992, s. 177). Nadto zamierza porzucić ludzką historię i własną pamięć – zamknąwszy się w regularnym milczeniu głazu, postanawia porzucić świat życia, „tańca”, „wirowań”, „frenezji”. Sceną tej niewiarygodnej przemiany, wedle założeń podmiotu, będzie „świat kamienny” (WŚCŚ, 2008, s. 12). Obrazom litych skał towarzyszy zagęszczona forma przedstawienia – *Pieśń II* składa się z osiemdziesięciu trzech nieregularnych, wydłużonych wersów, które tworzą stychiczny zespół dziesięciu pasaży, wyróżnionych głębokimi akapitami. Zwraca to uwagę na wizualność tekstu, którego graficzny rzut budzi pewne skojarzenia²⁹ – ciągła i zarazem poprzecinana szczelinami struktura przypomina wprost kamienny blok. Pasaże tekstowe kończą się wersami skróconymi względem pozostałych, rozpoczynają natomiast głębokimi akapitami – ta wewnętrzna linia niedokończonego podziału, przez swój przebieg, kojarzy się ze skalnym uskokiem, przypomina szelf. Przy niedużym wysiłku wyobraźni możemy również dostrzec w graficznym kształcie *Pieśni II* pewne podobieństwo do ułożonej piono-

²⁹ Niestety, na tego rodzaju ogląd z racji użytego formatu wydawniczego pozwalają tylko trzy edycje *Pieśni wędrowca*: pierwodruk z 1962 roku w „Twórczości”; pierwsze wydanie (WŚ, 1962); wydanie jubileuszowe z 2008 roku (WŚCŚ, 2008).

wo linii zapisu elektrokardiograficznego. Bez względu na stopień prawdopodobieństwa, że to ostatnie skojarzenie wynika z umyślnego zabiegu artystycznego Wata, nasuwa się wniosek, iż każde przedsięwzięcie, mające na celu negację życia, niesie w sobie niemożliwe do zatarcia, choćby najbardziej znikome, ślady jego afirmacji.

„Formę-sens”³⁰ *Pieśni II*, na równi z grafiką tekstu, kształtuje szczególny rytm – poza nieregularnym systemem wersyfikacyjnym wpływ mają nań kwestie związane z organizacją składni, dobór leksyki, idiomy i kolokacje oraz operacje stylistyczne. Elementarne pozostają tu powtórze-

³⁰ Przypomnijmy – terminem „forma-sens” posługuje się Henri Meschonnic w *Krytyce rytmu* (Meschonnic, 1982, s. 224–225): „On est compris par le rythme avant de le comprendre, et de comprendre du sens, mais on ne sait pas comment. Le rythme d’un texte fait du temps de ce texte une forme-sens qui devient la forme-sens du temps pour le lecteur. Par le rythme, il n’y a pas succession des éléments dans le temps, comme par la métrique. Il y a un rapport. La suite, la raison de la séquence n’est pas donnée. Quand il n’y a pas un texte-système, les éléments du discours ne sont que des passages, une part du rythme est non linguistique, il y a système ailleurs: idéologique, terminologique, etc. Mais dans un texte-système se pose la question du discours au temps vécu”. W przekładzie Adama Dziadka: „Jesteśmy rozumiani przez rytm, zanim go zrozumiemy, zanim zrozumiemy sens, ale nie wiadomo, jak to się dzieje. Rytm tekstu tworzy z czasu tego tekstu pewną formę-sens, która staje się formą-sensem czasu dla czytelnika. Poprzez rytm nie ma następstwa elementów w czasie, tak jak to się dzieje w przypadku metrum. Zachodzi pewien stosunek. Kolejność i uzasadnienie sekwencji nie są dane. Kiedy nie ma jakiegos tekstu-systemu, elementy dyskursu są tylko przechodnie, jakaś część rytmu jest niejęzykowa, system jest gdzie indziej: ideologiczny, terminologiczny, itd. Ale w tekście-systemie powstaje kwestia dyskursu w czasie przeżywanym” (cyt. za: Dziadek, 1999, s. 38). Deskryptywną trafność tego terminu wobec poezji Wata dostrzegł wiele lat temu autor *Rytmu i podmiotu* – pisze on m.in., że „Interesująca jest przede wszystkim »forma-sens« [...] tekstów [Wata – P.P.], która powstaje na poszczególnych poziomach wypowiedzi od prozodii aż po składnię” (Dziadek, 1999, s. 38).

nia, wewnętrzne paralelizmy, permutacje, inwersje, archaizmy, zestroje brzmieniowe, aliteracje, asonanse, konsonanse, enumeracje oraz przerzutnie. W *Pieśni II* najczęściej powtarzającym się leksemem jest „kamień” (trzydziestosiedmiokrotnie), ponadto istotne znaczenie zyskują powtórzone wielokrotnie słowa „serce”, „sen” i „myśl”, najczęściej w parze z wymienionym „kamieniem”. Od razu dostrzegalne staje się napięcie semantyczne między owymi leksemami, co nie pozostaje również bez wpływu na rytmiczną recepcję dzieła. Wydaje się, że występuje tu znaczne podobieństwo rytmicznego ruchu języka do innego Watowskiego utworu, mianowicie do *Ody III*³¹ (WŚCŚ, 2008, s. 98–101), której interesującą analizę przedstawił swego czasu Adam Dziadek. Autor *Rytmu i podmiotu*, między innymi, zanotował taką uwagę: „Podział [...] długich, rozbudowanych okresów syntaktycznych na mniejsze jednostki zaznaczone za pomocą znaków interpunkcyjnych ma decydujące znaczenie dla intonacji, narastającej w wielu częściach utworu stopniowo, w ten sposób, że da się wydzielić te jego fragmenty, które podlegają szczególnemu naciskowi” (Dziadek, 1999, s. 119). Również w *Pieśni II* ważną okazuje się intratypografia tworząca swoistą przestrzeń ekspozycji rytmu. Kolejna kwestia, która pozwala skojarzyć rytmiczną tkankę drugiej części *Pieśni wędrowca* z tą obecną w *Odzie III*, sprowadza się do wskazanych już powtórzeń, paralelizmów i rekurencji. Pisze w kwestii *Ody III* Dziadek: „Najczęściej układ

³¹ Można tu również przywołać wiele innych utworów, m.in.: sen numer 8 ze *Snów sponad Morza Śródziemnego* (WŚCŚ, 2008, s. 65–67), pozostałe dwie *Ody* (WŚCŚ, 2008, s. 93–96), *Hymn* (WŚCŚ, 2008, s. 171–172), *Odeę* (z ineditów) (PZ, 1992, s. 430–431).

głoszek, wyrazów lub ich cząstek jest taki, że ustawione są one parami, jeden element pokrywa drugi, odpowiada mu według zasady echa, odbicia (niemal lustrzanego lub z zaznaczeniem opozycji miękkość/twardość, dźwięczność/bezdźwięczność, odbicie linearne lub odwrócone, pozycja nagłosowa lub wygłosowa). Dokładnie takie samo zjawisko występuje na poziomie leksykalnym” (Dziadek, 1999, s. 124). W *Pieśni II* jest bardzo podobnie – zarówno na poziomie pojedynczych głosek, jak i na poziomie leksyki – przykładowo: „[...] obecny obecności gaśnięciem – w zimnych / atrakcjach księżycy (WŚCŚ, 2008, s. 11); „Ubywający ubytkiem w klepsydry, równomiernym, / nie ustającym, nie różnicowanym, ziarnko, jedno przy drugim” (WŚCŚ, 2008, s. 11); „[...] ono szczodre, odbudowuje struktury, gdy czas, bezsilny, je niszczy” (WŚCŚ, 2008, s. 14). Wśród wniosków końcowych w analizie *Dziadka* natrafiamy na taki oto sąd: „Rytm [...] sprawia, że ciągłe rekurencje fonetyczne, leksykalne i składniowe tworzą z tekstu ruchomy asamblaż i w ten sposób wiersz zyskuje charakter polifoniczny” (Dziadek, 1999, s. 125). Słowa te z powodzeniem możemy odnieść do całego poematu *śródziemnomorskiego*, to znaczy również do *Snów sponad Morza Śródziemnego*, niemniej jednak najbliższe im do charakterystyki *Pieśni II*. Na jej wyjątkowy charakter zwraca uwagę między innymi Tomas Venclova – dostrzega on w tym utworze „silny kontrapunkt wstępnej apostrofy” (Venclova, 2000, s. 406). Jego zdaniem, „zostaje [to – P.P.] osiągnięte poprzez narracyjne zwroty, tonację dysertacji i wersy ciężkie, powolne, ciężące ku prozie. [...] W wolnym wierszu Wata słychać pogłos heksametrów homeryckich (choć wersy Wata są dłuższe). Zadrukowana niemal w ca-

łości strona wygląda jak emblemat rozciągliwej, nieruchomej i nieprzezroczystej substancji” (Venclova, 2000, s. 406–407). Pietrych zauważa, że „[n]aturalistyczne słownictwo i obrazowanie stanowi widomy dysonans w stosunku do uroczystej, podniosłej, dostojnej tonacji *Pieśni II*. Wyraziste, pełne symbolicznych znaczeń obrazowanie, niecodzienne, wyszukane słowa o staropolskim bądź obcym pochodzeniu (»wyzwolon«, »Aetas serenitatis«), uniezwykła składnia oparta na szyku przestawnym i licznych powtórzeniach, a także fraza długa, rozlewna, zbliżająca wiersz do rytmicznej prozy – to niewątpliwie zabiegi uwznioślające wypowiedź, stylizujące ją na mowę biblijną” (Pietrych, 1999, s. 41). *Pieśń II*, niczym soczewka, skupia w sobie większość kluczowych kwestii formalnych całego poematu i dzieła Wata w całości (z przewagą fascynacji barokową składnią i romantycznym synkretyzmem) – potwierdza to ogólna obserwacja Pawła Próchniaka:

Biegające meandrami dygresji [*Pieśni wędrowca* – P.P.], spiętrzone, uparcie podążające za czymś, co nie mieści się w ich granicach. Epicki rozmach kontrapunktowany jest w nich przez wyrazistą zwięzłość obrazów – niekiedy sprowadzonych do kilku słów, do jednej metafory. Bywają jawnie manieryczne, poddają się natręctwu powtórzeń i inwersji, naznaczone są czymś groteskowym, ironizują, ale jednocześnie ich ton jest podniosły, niemal hieratyczny. Organizująca je składnia o biblijnym oddechu tworzy ramę dla oksymoronicznych struktur, paradoksów, wewnętrznych opozycji. Wybujała dyskursywność zyskuje przeciwwagę w lirycznym dreszczu. Stylistyczne rozpasanie – w skupieniu na przepływach brzmień. Wata szczególnie interesuje faktura słów. Ich rezonans i se-

mantyczna gęstość. Wpisana w nie siatka kolokacji. Ale przede wszystkim – nieoczywista obecność znaczeń przechowanych w rdzeniach, w zbitkach głosek, w melodii złożzeń (Próchniak, 2011a, s. 189).

Wydaje się, że *Pieśń II* to swego rodzaju wariacja na temat pieśni stopni – wstępujemy na trakt przedziwnej eksperyencji. Wraz z podmiotem, podobnie jak w *Piecyku*, ruszamy w poznawczą przygodę, której przebieg okazuje się równie dramatyczny. Oto nieprzenikniona esencja „kamienia” staje się rzeczą epistemicznej obsesji, a jednocześnie wydaje się idealnym dla podmiotu sposobem istnienia, upragnioną utopią egzystencji przeistoczonej w anestetyczną insi-stencję³². Celem podmiotu jest immanentna jedność, samowystarczalność, doskonała tożsamość i identyczność:

³² Termin „insistencja” oznacza tu przede wszystkim taki modus bycia, który jest przeciwny egzystencji (bycie ekspresywne, bycie w stronę historii, wspólnoty, etyki) – „insistencja” to trwanie w sobie, izolowane od inności, poza etycznym otwarciem i jednocześnie poza historią. Koncepcję „insistencji”, będącą dla nas pewną inspiracją, zaproponował Miguel de Unamuno – jak pisze Iwona Krupecka: „W dzienniku »ekstymnym« [chodzi o dzieło Unamuno znane jako *Manual de quijotismo* – P.P.] nacisk położony został [...] na rozróżnienie [...] egzystencji oraz »insistencji« (*in-sis-tere*), terminu wprowadzonego przez Unamuna na oznaczenie istnienia w czasie, wyznaczającego strukturę świadomości, a zarazem sięganie do esencji czasu, czyli wieczności. Stanowi to kontynuację koncepcji, które Unamuno przedstawił już w *En torno al casticismo*, o ile jednak wówczas koncentrował się na aspekcie przedmiotowym, stosując pojęcie intrahistorii, o tyle w *Manual de quijotismo* interesuje go przede wszystkim aspekt podmiotowy i swoiste dla niego sposoby istnienia. Termin »insistencja« nie został przez Unamuna wyraźnie sprecyzowany. Raz będzie to bycie »w czasie lub przyczynie«, przeciwstawione egzystencji jako »byciu poza«, na co nałożone zostało kolejne przyporządkowanie: »cogitatio = insistencja, extensio = egzystencja«. W ten sposób insi-stencja byłaby uczestniczeniem w sferze idealnej, zdyskredytowanej przez

Zbrzydzone wszystkim, co żywe oddaliłem się
[w świat kamienny: tutaj,
myślałem, wyzwolon, z góry a bez pychy będę oglądał
[tamtych rzeczy
zwichrzenie. Okiem kamienia, sam kamień wśród kamieni,
[i jak one czuły,
pulsujący – za słońca obrotem. Oddalający się w głąb
[siebie-kamienia,
bez ruchu, bez szmeru; stygnący; obecny obecności
[gaśnięciem – w zimnych
atrakcjach księżycy. Ubywający ubytkiem w klepsydrze,
[równomiernym,
nie ustającym, nie różnicowanym, ziarnko, jedno przy
[drugim. Poddany
zatem rytmom, wyłącznie, dnia i nocy. Ale –
nic w nich z tańca, nic z wirowań, nic z frenezji: reguła
[tylko milczenie.
Nie stają się, są. Nic nad to, myślałem, zbrzydziwszy sobie
wszystko co staje się.

(WŚCŚ, 2008, s. 12)

Pierwszy *passus* *Pieśni II* dosłownie anuluje przestrzeń wspólnoty, przywołaną na końcu *Pieśni I*. Abominacja wobec tego, co żyje, wyprowadza podmiot w świat, który

Unamuna w jego wcześniejszych pismach jako to, co czysto myślowe, a więc antywitalne, egzystencja zaś – uczestniczeniem w sferze realnej, związanej z wolą i praktyką. Zarazem jednak wewnętrzność i czasowość insystencji wskazują, że podobnie jak w przypadku stosunku historii i intrahistorii może ona prowadzić do odkrycia tego, co wieczne i substancjalne, w tym, co zjawiskowe, a zatem do rozpoznania jedności całej rzeczywistości. Unamuno wprost formułuje takie powiązanie: »Egzystować w czasie i insistować w wieczności«, przywołując w ten sposób swoje znane twierdzenie o wiecznej głębi bytu” (Krupecka, 2011, s. 104).

w jego mniemaniu, jest światem odartym z życia. Wyeksponowana od samego początku polaryzacja „wszystko, co żywe” – „świat kamienny” organizuje tematycznie całość, stanowi również dominantę figuralnego utkania *Pieśni II*. W ślad za nią dosłownie mnożą się kolejne ambiwalencje i amplitudy semantyczne, które postaramy się, przynajmniej w części, wskazać i zanalizować, a ostatecznie, na ich kanwie, zaproponować pewną strategię lektury *Pieśni II*.

Odczytującym pierwsze wersy nie powinno umknąć swego rodzaju czasowe i przestrzenne splątanie, obecne w wypowiedzi podmiotu – posługuje się on zasadniczo czasem przeszłym, lecz zamiar swój wykląda w trybie przypuszczającym – „[...] tutaj, / myślałem, wyzwolon, z góry a bez pychy będę oglądał tamtych rzeczy / zwichrzenie” (WŚCŚ, 2008, s. 12) – słuchamy zatem opowieści o doświadczeniu *ex post*, jednak zaimek miejscowy „tutaj” lokuje nas w konkretnym miejscu, w bliskim i terażniejszym punkcie, obecny zaś tryb przypuszczenia projektuje niedokonaną przyszłość, przypomina życzenie, momentami zbliżające się do lamentu. Poza efektem różnicy zachodzącej między czasem przeszłym a przestrzenią „tutaj” swego rodzaju napięcie powstaje między podmiotowym uwikłaniem w różnicujący czas a niezróżnicowanym czasem kamienia. Przeistoczenie w kamienne *objectum* oznaczałoby ostatecznie usunięcie orzeczenia wskazującego życie podmiotu, jego czasowe uzależnienie, witalność i partycypację w świecie. Gramatyka czasu kamienia jest niewspółmierna z gramatyką czasu żyjących. Kamień, jak przekonuje podmiot w piątej partii *Pieśni II*, w swej istocie nie podlega czaso-przestrzeni, co więcej, „odbudowuje struktury, gdy

czas, bezsilny, je niszczy” (WŚCŚ, 2008, s. 14). Natomiast ludzkie bycie to czasownik *sensu stricto*, nieuchwytna terażniejszość, nieobecna przeszłość, niewydarzona przyszłość, zauważalne niszczenie ciała, będącego „materią wskrosz gnilną / poddaną wszelkim rozkładom” (WŚCŚ, 2008, s. 13), gasnące zmysły, słaba myśl oraz „poddany skażeniu, rozpadom, gniciu, gniciem, rozpadem zakażający wszystko, co pochwyti, mózg” (WŚCŚ, 2008, s. 13); wreszcie to otwarta księga przypuszczeń i od samego początku skryty w niej nieuchronny wyrok śmierci, wszak ludzkie bycie to synonim straty. W obliczu tych niedogodności żaden *furor lapideus* nie wydaje się irracjonalny. Ujmując rzecz wprost – kamień staje się epistemologiczną i ontologiczną obsesją podmiotu, modelem idealnym wyzwolonego i neutralnego bycia bez bycia. Sens owej emancypacji tkwi w paradokсах – to anty-ruch oddalania się „w głąb siebie-kamienia” (WŚCŚ, 2008, s. 12).

Swoista synteza opozycji wskazywałaby, że chodzi tu o jakąś *quasi*-eschatologię, wedle której podmiot widzi swe istnienie w niezmienności, daleko od biologicznego i ludzkiego życia, zatem również daleko od historii i wspólnoty. Tylko w ten sposób może spełnić się sen o absolutnej tożsamości i zupełnej identyczności z sobą. Pojawia się tu jednak pewna nieścistość – figura przedstawiająca idealny kamienny byt zostaje zaraz na wstępie osłabiona, podmiot bowiem wprawdzie pragnie przeistoczyć się w odarte z życia neutralne *obiectum*, ale przecież nie wyrzeka się zdolności obserwacji zwichrzonego życia w dole, a ponadto pulsując w słońcu za dnia, po zmierzchu zgłasza się jako „obecny obecności gaśnięciem w – zimnych atrakcjach księ-

życa” (WŚCŚ, 2008, s. 12). Konsonansowa formuła oparta na derywacji oddaje kamienne *ipseitas*, skupienie w sobie czy zwrot ku sobie, ale jednocześnie trudno wyzbyć się wrażenia, że ten rytmiczny i semantyczny gest, przez swoją skoncentrowaną hiper-stylistykę bliską anomalii, przedstawia również pyszny akt języka, który tyleż odkrywa, ile zakrywa temat – narastający przez trzy leksemy zestrój głosek palatalnych i semantyczna rekurencja stwarzają językową błonę, która niemalże dosłownie „gasi” wcześniej „obecną” jasność wyrazu. Drugą kwestią związaną z owym wyrażeniem jest auto-parafraza – chodzi oczywiście o fragment *Piecyka*, w którym również przedstawieniu podlega pewne przeistoczenie: „Tylko fantasmagorje księżyców budziły mnie z odrętwienia: marszcząc i kurcząc niemożliwie twarz w popielatej poświecie [...] drepczę i kwiczę: tim tju tju tua tm tru tia tiam tiamtiom tium tju tium tium” (PZ, 1992, s. 117). Owa krypto-implementacja ironizuje wypowiedź oraz pozwala na sugestię, że podmiot nie wyrzeka się zupełnie swojej historii, przemyca ją, wprowadza niejako tylnymi drzwiami. Pozostaje jeszcze kwestia trzecia, zyskująca na znaczeniu, w świetle następnego zdania, kontynuującego katalog figur – oto podmiot zakładał, że będzie również „Ubywający ubytkiem w klepsydrze, równomiernym, nie ustającym, nie różnicowanym” (WŚCŚ, 2008, s. 12). Klepsydra pozostaje przedmiotem spreparowanym przez człowieka dla niego samego, zatem niewiele w niej esencji kamienia, co więcej, czas, który odmierza całą sobą, jest czasem ludzkim, interwałem do wypełnienia, ograniczonym momentem stawania się. Niełatwo zatem odnaleźć motywację dla obecności owej figury:

Klepsydra to bodaj jedyny przedmiot, który czas mierzy i zarazem ilustruje upływanie czasu. Ale czym jest klepsydra w utworze Wata? Wnętrzem kamienia? Ciałem? Czy nieporuszona trwałość kamienia może z obojętną wyższością patrzeć na czas ludzki? Czy może człowiek staje się tym dziwnym naczyniem, w którym przesypuje się czas? Zawieszenie czasu i mordercze jego działanie wyznaczają ważną dialektykę znaczeń w *Pieśniach wędrowca*. Z nieludzkiej (kamiennej) perspektywy widać, że nic się nie zmienia, a rzeczy są takie, jak zawsze, natomiast ludzki ogląd zjawisk ujawnia to jedynie, że umieramy. Kamień jest nieożywiony (martwy), stary człowiek – prawie-że-martwy. Kamień – „magiczna nazwa jedności” – przeciwstawia się wibrującemu niepokojem ludzkiemu wnętrzu. Jeśli pogrzążymy się w jednostajnym śnie kamienia, jak określa Wat to eskapistyczne marzenie, uzyskamy szyderczą boskość – poza obszarami ludzkiego życia. Taka doskonała niewrażliwość jest śmiercią (Ligęza, 2002, s. 309).

Warto podkreślić, że obydwie formuły – „obecny obecności gaśnięciem” oraz „ubywający ubytkiem” – to pleonastyczne figury czasu, które znaczą „prawie-że-martwość”, ale jednocześnie przesuwają się w stronę „jeszcze-życia” i „jeszcze-nie-śmierci”, otwierając się na sens pewnej umiarkowanej językowej gry: „umieram, więc jestem”³³. Należy wskazać, że echo owego kanonicznego *dictum* obecności pobrzmie-

³³ Formuła ta wyraża również grę napięć między możliwym sądem o sobie a myślą osłabionego życia, zgodnie z którą korzystamy z darowanego interwału czasowego w świetle myślenia, pracy twórczej, epistemologii oraz etyki. Jak wynika z lekcji Piotra Nowaka, myśl ta, choć sformułowana nieco inaczej, obecna była już wśród Platońskich interlokutorów: „Sokrates nie roztrwoni ani jednej sekundy ze swojego życia, które – to inna sprawa – było nieuleczalną chorobą nękającą myślenie (*scil.* umie-

wa również w układzie trzech znaczących współrzędnych, które podmiot wypowiada na wstępie: „tutaj” – „myślałem” – „będę”. *Cogito* jawi się w tym miejscu jako przesunięte wstecz, przeszłe i niewczesne, napór *hic et nunc* poza darami przeżywania, zawrotów głowy i niepewności nie funduje nic konstytutywnego dla istnienia, jedyne zatem, co pozostaje, to prospekt, suplikacja i życzenie zawierające się w owym „będę”. Założona w ten sposób przestrzeń podmiotowej opowieści-próby zawiera w sobie pewne nieścisłości, odstąpienia od reguły i nieusuwalne kontrasty, niemniej zdają się one integralną jej częścią, podobnie jak widoczne w graficznym układzie tekstu swoiste szczeliny-uskoki.

Wszystkie pomniejsze konfrontacje znaczeń i sensów wewnątrz tekstu koncentrują się w kluczowych figurach charakteryzujących cele podmiotu: „serce kamienia”, „sen kamienia” i „myśl kamienia”: „Być w sercu kamienia – jak ja tego pragnąłem!” (WŚCŚ, 2008, s. 12); „[...] jak ja pragnąłem widzieć sny / kamienia, jego kamiennym wzrokiem” (WŚCŚ, 2008, s. 13); a także: „[...] / jak ja pragnąłem być w myśli kamienia, być tym, co myśli jego myśl. Albo – / od zarania przeklęty, wygnany z kamienia, jak ja pragnąłem dotykać / myśli kamienia” (WŚCŚ, 2008, s. 13). Podmiot, aby osiągnąć swój cel, musi, zgodnie z tym, co pisze Venclova, odsłonić – a zatem poznać i pojąć – „trzy kolejne warstwy wewnętrznego uniwersum kamienia” (Venclova, 2000, s. 407). Podobnie rzecz przedstawia Pietrych: „*Pieśń II*, w całości poświęcona rozważaniom dotyczącym kamienia, mówi jednak nie tyle o fizycznej trwałości minerału, ile raczej o czymś, co mogli-

ranie). Dlatego prosi Asklepiosa o życie nowe, by móc w nim raz jeszcze przewlekle umierać” (Nowak, 2016, s. 266).

byśmy określić jako jego sferę wewnętrzną, symbolizowaną w tekście słowami »serce«, »sny«, »myśli« kamienia; to owa sfera wewnętrzna jest prawdziwym źródłem fascynacji poety” (Pietrych, 1999, s. 35). Wspomniani badacze Wadowskiego uniwersum proponują tematyczno-symboliczną hermeneutykę tekstu *Pieśni wędrowca* – wedle takiego lekturowego kursu w *Pieśni II* zostaje przedstawiona niemożliwa droga do tajemnego eremu kamienia. Niedosiężna dla ludzkiego ciała i rozumienia jaskinia magiczna tożsamości i absolutnego bycia sobą w sobie może zostać odkryta wyłącznie dzięki mowie poetyckiej. Rozpoetyzowana jednostka torując drogę językiem symboli, koordynując niewspółmierności w syntetyczny sens, stwarza logos silny, zdolny objaśniać zagadki bytu, przekracza granicę poznania, osiąga świadomość i wiedzę. Obraz wędrowca, zmierzającego ku odległym szczytom, odpowiada obrazowi poety zainteresowanego przemianą własnego jestestwa – tego rodzaju lektura naprowadza nas na konteksty gnostyczne czy *quasi*-gnostyczne: „Bohater poematu wyrusza w podróż, aby odkryć istotę własnej tożsamości i fundament bytu. Poznanie stanowi dla niego najważniejszy cel życia – ma więc wyraźnie gnostycki charakter” (Pietrych, 2014, s. 217). Służy temu hermeneutyczne odsłanianie sensu, zarówno w momencie wiązania tekstu w akcie pisania, jak i w momencie rozwiązywania jego zagadki w akcie lektury.

Podmiot pieśni zmierza do określonego celu, w owej podróży pomagają mu słowa-symbole. Przekonuje Venclova: „Kamień symbolizuje zawsze spójność, jedność, siłę i harmonijne pojednanie z własną istotą. Reprezentuje też istotę boską – tę funkcję posiadają kamienie szlachetne często

wyliczane w Biblii. Symbolika kamienia, w tym wypadku pozbawiona biblijnej gamy kolorów, form i struktur, ma dla Wata pierwszorzędne znaczenie. W kamieniu dostrzega Absolut, »suwerenną monadę« nie tkniętą przez dezintegrację, grzech i winę – coś znajdującego się poza wszelką intencjonalnością» (Venclova, 2000, s. 407). W bliskości uwag autora *Rozmowy w zimie* pozostaje nieustannie Pietrych: „Kamień symbolizuje trwałość i niezmiennność, kojarzy się z Bogiem, z Absolutem” (Pietrych, 1999, s. 38). Zatem trwałe „serce kamienia”, niezmienny „sen kamienia” i absolutna „myśl kamienia” stanowią dla podmiotu jego upragnione szczytowe osiągnięcie. Podmiot zatem zacieśnia wokół kamienia pojęciową pętlę – moglibyśmy rzec, że wedle zbliżeń niepodobnych i nieprzyległych pojęć oraz dzięki swoistej ich koincydencji powstaje niebywały sens kamiennego bytu. Poznanie absolutne w obrębie „ja” oznaczałoby również usunięcie egzystencjalnej rysy *vulnérabilité* – to byłby zapewne oczekiwany awans nieerotycznego i niepoddanego erozji trwania jako „monada suwerenna” (WŚCS, 2008, s. 14). Kontynuując egzotyczny trop, możemy powiedzieć, że kamień, choć pozbawiony pokus skrzącego się minerału, nieposiadający mamiącej oczy powierzchniowej iryzacji, a mówiąc wprost – zwykły kamień, jakich w wyższych partiach gór mnóstwo, przyjmuje rolę wehikułu ku materii pierwszej, jest naczyniem objawienia faktycznego bytu, szczególną ontofanią tego, co raz ustalone i trwałe. Być kamieniem nie znaczy opisywać się wedle jakiejś Nieludzkiej ontologii kamienia, być kamieniem oznacza idealne równanie, które nie podlega wichrom ludzkiej egzystencji – to anty-logos nieśmiertelności. Oczywiście zatem, że w konfrontacji: hu-

mus życia – lity kamień „laurem” zwycięstwa uhonorowany zostanie kamień opierający się życiu, wstrzymujący przemijanie. Angażując symboliczne warstwy, możemy jeszcze dodać, że kamienie „pozostają [...] na usługach symboliki doskonałej syntezy, osiągananej przez »myśl i słowo«” (Podraza-Kwiatkowska, 2001, s. 179; zob. także Bachelard, 1975b, s. 221–297). Ta, zapowiedziana już wcześniej, symbolika syntezy określa niedostępną zarówno zmysłom, jak i rozumowi stancję niepodzielności i niepodległości. Pisze Jacek Łukasiewicz: „Tam w sercu kamienia można mówić o pełnej tożsamości, a więc o boskości” (Łukasiewicz, 1981, s. 15). Lekturę swoją, w podobny sposób, wiąże Venclova: „Poeta, twarzą w twarz z unicestwieniem, poszukuje metafizycznego »środka«, w którym spotkałby się Bóg i Ja, i nastąpił koniec wszelkiej zmienności” (Venclova, 2000, s. 406).

Fakt, że podmiot przez całą *Pieśń II* nie porzuca trybu przypuszczającego – wspierają to dodatkowo rozbudowane figury porównań, w których brak jednoznacznej konstatacji – wiedzie do podwójnie dramatycznej konkluzji: symboliczno-tematyczny dyptyk „dwóch antytetycznych obrazów: »wszystkiego, co żywe« i »świata kamiennego«” (Przymuszała, 2001, s. 146), będący sceną kamiennego samo-wygnania podmiotu, jest też najpewniej sceną porażki. Uzupełnia to pewna narzucająca się diagnoza: ten, który w *Pieśni II* przemawia, to podmiot złamany traumą ciała i ducha, obity historią, egzul losu i epoki:

Jest w tej wędrownicy w świat niemych, bezdusznych kamieni coś z przygody Nietzscheańskiego bohatera, który udając się w góry też mógł oglądać marność rzeczy pozostawionych

„w dole”. Ale ten Zaratustra już na wstępie zastrzega, że nie powoduje nim ani pycha, ani żądza wiedzy, a tym bardziej nie tęsknota za świątynią dumania, za samotnią, w której mogłaby powstać filozofia nadludzi... Jest przecież „skazańcem”, więc tym, który wbrew własnej woli stał się uciekinierem i tułaczem. Jest pacjentem – więc tym, którego własne ciało zmusiło do szukania innego porządku, aniżeli porządek tego, co człowiecze, co „upadlane” i „upodlone”, co „miłosierne” i „czujące”, co „skażone” i „zakazające” (Łukaszuk, 1989, s. 97).

Dwa ostatnie passusy – dziewiąty i dziesiąty – zyskują znaczenie swoistego podsumowania. Właściwy finał poprzedza krótka konfesata – spowiedź podmiotu, od zawsze rozkochanego w żywym świecie życia; dopiero po niej następuje koda, która na pierwszy rzut oka wygląda jak parafraza początku utworu, zatem podobnie jak w *Piecyku*, docierając do końca, odnajdujemy się wraz z podmiotem i tekstem w szczególnej sytuacji *ante portas*:

[...]

Tak myślałem o kamieniu. A ponieważ kochałem

[wszystko,

co jest kamienia nawet nie przeczeniem – gorzej: innością,

[wszystko,

co poddane skażeniu, przemijaniu, śmierci i – gorszemu nad

[to: ze śmierci

z martwych wstawaniu; i ponieważ byłem zmysłowy aż do

[szpiku szpików,

ponieważ kochałem swoje zmysły, skórę kochałem, całą skórę,

[każdą skórę aż do

ognistej nienawiści – serce kamienia było zamknięte dla mnie
[na wszystkie
pieczęcie.

Ale teraz czas starości. Aetas serenitatis. Zatem
[zbrzydźwiesz
sobie świat żywych, jego urodę zwróconą ku śmierci, psowaną,
[z martwych
wstającą w robactwo, w szczaw, w mierzwę dla chłopskich rąk,
[zatem
uciekłem w świat kamienny, by kamień wśród kamieni zbywszy
[pychy
a z wysoka, z wolna zamykać oczy, jeszcze nie kamienne a już
[nie ludzkie
na wasze męki, na waszą czułość, na wasze prace i na te
[konania
wasze, na wszystko, co poddane nieustającemu skażeniu,
ta nasza męka, to upodlenie, to upadanie, nasze miłosierdzie,
nasza uroda jak promienne oczy na wodogłowej twarzy
[garbusa.
(WŚCŚ, 2008, s. 15-16)

Niegdyś bliższe zbliżenie ze światem życia oraz somatyczna, a właściwie erotyczna, z nim relacja odpowiadają za radykalną różnicę między podmiotem i kamiennym modusem bycia. Moment krytyczny skupiający się w przełomowym „teraz” starości – zestrajającym się z początkowym „tutaj” – okazuje się katalizatorem podmiotowej idei przemiany. Obraz ten jednak od razu jawi się w sposób dosyć szczególny:

Spokój nieporuszonego trwania gwałtownie zostaje zderzony z przerażeniem gnilną naturą życia. Zatem wyzwalające się na próbę od cierpienia „ja” powraca w przestrzeń ludzkiego

inferna. Uzurpacja pochwylenia Absolutu nie może być odebrana od upośledzeń ciała, od groteskowych paroksyzmów choroby. Wykraczając poza „ja” ku esencji istnienia, zyskujemy dystans wobec egzystencjalnej trwogi, stojąc na progu śmierci, uzbrajamy się w obojętność wobec bólu, który wszak przemija. Jednakże tragiczne napięcie pomiędzy piękną abstrakcją zanurzenia w samym jądrze bytu a brzydkimi ludzkimi bebechami musi pozostać (Ligęza, 2002, s. 309).

Wspomniane przez Ligęzę tragiczne napięcie moderuje, choć nie tak gwałtownie, sama leksyka – podmiot powiada, że zbrzydził sobie „urodę [świata żywych – P.P.] zwróconą ku śmierci” (WŚCŚ, 2008, s. 15). Następującą enumerację pejoratywów otwiera melioratywny leksem „uroda” wnoszący w semantyczną fabułę wstrętnego życia własną etymologiczną historię, w której, poza przyrodzonym czarem, powabem, wdziękiem i pięknem, natrafiamy w końcu na sens samego przyjścia na świat³⁴. Wydaje się, że ma tu miejsce błysk obosiecznego ostrza ironii, ale podmiot kontynuuje, nadal wyklada swój zamiar, tym razem jednak wyjawia pragnienie śmierci: „[...] z wysoka, z wolna zamykać oczy, jeszcze nie kamienne a już nie ludzkie” (WŚCŚ, 2008, s. 15). W słowach tych odnajdujemy obraz nieludzkiej, kamiennej śmierci w monolitycznych ostępach, poza

³⁴ Jak podaje Wiesław Boryś: „[...] *uroda* od XV w. ‘zespół cech składających się na piękny wygląd, piękną postać, powierzchowność’, ‘powab, czar, wdzięk, piękno’, daw. ‘figura, postawa, wzrost, budowa, ciało’, stp. ‘wrodzone cechy’, ‘przyrodzone piękno, piękny wygląd’, ‘rodzaj, płeć’, ‘płody ziemi, plony, owoce, zbiory’, daw. XVI w. *uroda* ‘postawa, postura’, dial. ‘urodzaj’, kasz. *uroda* ‘powierzchowność, uroda’, ‘przyjście na świat, urodzenie’; daw. XVI w. także *uród* ‘plony; urodzenie’” (Boryś, 2005, s. 670).

rodziną ludzką, daleko od wszystkich. Przemawiałyby za tym kolejny ciąg enumeratywny, w którym czterokrotnie zostaje powtórzony zaimek „wasze” (chodzi o przedostatnią parę wersów), gdyby nie nagła zmiana jeszcze w obrębie owej *enumeratio* – podmiot porzuca konsekwencję gramatyczną i eksponowany dystans zostaje wprost zniesiony w ostatniej parze wersów przez trzykrotnie powtórzony zaimek „nasze” (WŚCŚ, 2008, s. 16). Niespodziewany zwrot w stronę wspólnoty dekomponuje dotychczasową jednostkowość i monologiczność głosu – podmiot w pewnym sensie na końcu *Pieśni II* używa innego języka i przemawia w imieniu wspólnym³⁵. Zmiana ta wywołuje efekt stylistycznego wykołajenia, zachodząc w obrębie jednego retorycznego okresu zdaniowego, wprost markuje „błąd” formalny, a także *last but not least* nie pozostaje bez wpływu na znaczenie i sens nie tylko zdania, w którym następuje, ale właściwie całego utworu.

Na tym nie koniec niespodzianek – wcześniej wyodrębniony przez nas leksem „uroda” wraca w ostatnim, chyba najbardziej enigmatycznym, wersie utworu: „[...] nasza uroda jak promienne oczy na wodogłowej twarzy garbusa” (WŚCŚ, 2008, s. 16). Jak pisze Pietrych: „Dziwi powyższa konstatacja w kontekście dotychczasowych poszukiwań poety. Czy sygnalizuje ona porzucenie marzenia o byciu »w sercu i snach kamienia«? A może ponownie ujawnia się dychotomiczny, pełen sprzeczności, stosunek do cielesności i zmysłów?” (Pietrych, 1999, s. 42). Jacek Łukasiewicz

³⁵ Imię, o które tu chodzi, dotyczy wspólnoty zawsze pojedynczych cierpień, nieprzechodniej nędzy egzystencji, zawsze jednostkowej śmierci.

sugeruje, że istnieje korespondencja między „sercem kamienia” a „promiennymi oczami”, które doń wiodą (Łukasiewicz, 1991, s. 191), natomiast Ligęza sprowadza ostatni wers do roli kłamry „w obrębie kompozycji utworu: ogląd świata między zimną abstrakcją a pięknym wejrzeniem umieszczonym w nikiemnym cielem” (Ligęza, 2002, s. 309). Jak widać, sprawia pewne trudności owa śmiała metafora na końcu *Pieśni II* – nie poddaje się prostej egzegezie, a powodów tego jest przynajmniej kilka. Przede wszystkim odpowiada za to niezwykle sugestywne, właściwie dojmujące porównanie. Obraz ciała zdruzgotanego własną cielesnością odwołuje się ostatecznie do innej, peryferyjnej, odsuniętej historii ludzkiego ciała. Wyraźna, poruszająca abiektalność tego obrazu odpowiada za podniesienie napięcia w rozbudowanym *comparatio*, które koncentruje na sobie spojrzenie, a jednocześnie, w ostatniej swej partii, „samo” spogląda „promiennymi oczami” dotkliwej, generującej *imago*, semantyki. Co więcej, obraz ten niejako zmusza do gestu Narcyza, a zarazem neguje jego sens³⁶: oto minimalistyczna historia spojrzenia na siebie samego – „na wodogłowej twarzy garbusa”, niby w refleksach, upatrujemy „naszej męki”, „upodlenia”, „upadlania”, „miłosierdzia”, w refleksie na tekstualnej powierzchni, zdaje się nam, że dostrzegamy „tę [...] naszą urodę”, nędzną i ludzką. Oddani wyobrażeniu, bezwolnie dryfujemy zakłęci czarem

³⁶ Jak pisze Julia Kristeva: „Wstręt, w szerszym sensie podmiotowej diachronii, to warunek wstępny narcyzmu. Jest z nim nierozzerwalnie związany i nieustannie go osłabia. Ładniejszy lub brzydszy obraz, w którym się przeglądam lub rozpoznaję, zasadza się na wstręcie, który go draży wtedy, kiedy wyparcie, ten nieustanny strażnik, traci czujność” (Kristeva, 2008, s. 18).

figur, które nagle denuncjują się same, a my pojmujemy, iż daliśmy się zwyczajnie zwieść. Oderwanie wzroku od wyobrażenia następuje dopiero w chwili „zbawiennej” przemiany oglądu w tekst, pomimo przywrócenia porządku tekstu pozostaje dramatyczne napięcie, powidok rozbłyśkującego abiektu. W opisywanym figuralnym przestrojeniu ostatecznie odsłaniającym swą teksturę, należy wskazać nieocenioną pracę hiperboli hydrocefalicznej sylwety zniekształconego ciała, która doprowadza do hiperrealistycznego mirażu, następnie angażuje doświadczenie cierpienia somatycznego oraz dojmujący dramat cielesności, a także związanej z nimi aporii języka i wyrażania w ogóle, by wreszcie zintensyfikować samą ekspresję nędzy i mizerykordii³⁷. Obce, abiektalne ciało z luką „promiennych oczu” przekształca wszelkie czyste odseparowanie w intensywność bliską afektowi – oto obraz, który obezwładnia. Dotyczy to zarówno narcystycznego podmiotu, jak i narcystycznego czytelnika – w ten sposób to, co literackie, obraca się w ruch w stronę wspólnoty: mizantropia zmienia się w mizerybilizm³⁸. Nie to jednak stanowi sedno – dopiero wyodrębniające się w comparansie spięcie wszystkich sensów „promiennych oczu” i sensu w stopniu zerowym zdruzgotanego cielesnością ciała, demistyfikuje pozorną skuteczność pozostałych figur prezentujących „świat kamienny”. Celność tej kongenialnej figury nie polega więc

³⁷ Odwołujemy się tu do słów Wata: „Korzenie poezji i korzenie współczucia (mizerykordii) były nie do rozplątania” (DBS, 2001, s. 286).

³⁸ Ruch obrócenia tego, co literackie, w to, co nie-literackie, wraca w naszych rozważaniach jeszcze dwa razy – w ostatnich partiach niniejszej części i w części IV.

tylko na efekcie zaskoczenia, iluzorycznej traumatyczności czy na uobeczeniu niewypowiedzanego *tertium comparationis* – cała „uroda” owego *imago* tkwi tyleż w jego sugestywności, ile w ironii, która przejmując triumf iluzji i rzuca swój „promienny” cień na całość, wywołując na scenę tekstu sam tekst. Staje się to jeszcze bardziej jasne w chwili odkrycia, że ostatni wers *Pieśni II* odpowiada fragmentowi *Piecyka*: „[...] przeraziła mnie bezdenna szpara, którą ujrzałem tuż za powierzchnią nosa” (PZ, 1992, s. 117). Tekstowa przygoda indywidualności z „bezdenną szparą” w *Piecyku* stanowi, oczywiście, przeciwny biegun tej, którą w *Pieśni II*, niejako od końca, rozpoczynają „promienne oczy” ciała, będącego przeciwieństwem ciała w chwale (Nancy, 2002, s. 57), ale przestrzeń dzieląca owe bieguny jest przestrzenią stawania się – oto podmiot z otchłani immanencji przebija się na powierzchnię życia, przyznaje do uczestnictwa w nędznej rodzinie ludzkiej, a czyni to poprzez lament, który w mroku wskrzesza niewielkie, ale znaczące lśnienie: lśnienie stawania się i lśnienie tekstu³⁹.

Ostatni obraz drugiej części *Pieśni wędrowca* podbija ostatecznie stawkę wskazywanych przez nas wcześniej odstępstw – zerwanie z normą gramatyki, zerwanie z normą fabuły, zaburzenie w spójności figuralnych zestawów, określających kamień, wywołane obrazem promieniujących punktów w ciele zranionym przez własną cielesność i wreszcie samozniesienie iluzji na rzecz tekstu i języka (tekst zdradza swą tekstualność, język wyróżnia swą językowość). Inaczej mówiąc, „teraz starości” zmienia się w „te-

³⁹ „Mrok lśni wyłącznie w lamencie” – tak brzmi fragment 95 tezy Gershoma Scholema o judaizmie i syjonizmie (zob. Scholem, 2013, s. 184).

raz tekstu”, kończy się tu potencja figur, w mocy pozostaje wyłącznie tekst. Ostatni obraz zrywa retoryczną zasłonę, nie tyle więc figuruje na końcu jako podsumowanie, ile wstecznie konfiguruje całość. Tym samym rodzą się pytania, które w oczywisty sposób umykają uwodzącej symbolicznej wizji, powstałej na kanwie czytania tematycznego. Truizmem jest stwierdzenie, że życie zostaje w *Pieśni II* skonfrontowane z kamieniem – rozpadowi i gniciu biologicznego trwania przeciwstawia się trwałość i niezmiennność monolitu. Należy jednak zauważyć, że owa gnilna, zmienna, ruchoma natura życia została zdeprecjonowana w konfrontacji nie z samym kamieniem, ale z symboliczną jego suplementacją, a ostatecznie z figuralną substytucją skonstruowaną nie inaczej, tylko za pomocą dykcjonarza bio-logosu. Czy nie powinniśmy zatem zapytać o język *Pieśni III*? Zaznaczmy od razu, że naszym celem nie jest wyniesienie jednego typu lektury – przeciwnie, wydaje się, że jedynie swoisty pluralizm interpretacyjny przedstawia dzieło Wata w świetle, dzięki któremu da się oglądać owe fascynujące i porywające wielo-kształty, wielo-sensy, a przede wszystkim, żywe rysy jego istoty.

Próba uchylenia woalu, który na tekst narzuca retoryka, jako skuteczne narzędzie podmiotu, służące tematycznej wizji, jest próbą odstonienia istotnych napięć, wielu umykających konfrontacji i niezbywalnych polaryzacji noszących w sobie doniosłe sensy i znaczenia. Wcześniej wskazywane napięcia w wymiarze języka, w semantycznych konstelacjach i figurach przypominały bardziej efekty uboczne lektury, obecnie chcielibyśmy uczynić je pełnoprawnymi elementami pracującymi w tkance tekstu. Chodzi o swoi-

ste nieścistości, odchylenia, „błędy”, hiatusy czy po prostu różnice, które pozostają niedostrzegalne albo są pomijane w trakcie eksploatacji oferty symbolicznego sensu oraz lektury metafor i metonimii oczekującej rezultatu semantycznej zgody. Skłaniamy się zatem ku fasadzie, ku samej powierzchni, by dojrzeć misterną strukturę oszustwa, które możemy czytać podobnie jak figury i tematy. Dopiero w trakcie tej swoistej demistyfikacji daje się usłyszeć dramatyczną pieśń języka żywej tekstury. Tego rodzaju przedsięwzięcie lekturowe, w co gorąco wierzymy, jest w gruncie rzeczy ruchem w stronę głębszego poznania pracy języka, nie tylko w *Pieśni II*, ale w całym poemacie *Pieśni wędrowca*, będąc również wiele wnoszącym do naszego przedsięwzięcia zbliżeniem do samego tekstu jako korelatu doświadczenia (Jay, 2008, s. 517).

Jak wiadomo, *Pieśń II* sprowadza się do monologu wędrowca, który wyrusza w świat szczytów samotności i odosobnienia – podmiot roi o przeistoczeniu w kamień w celu wyparcia z siebie biologicznej miazgi. Wybór nie budzi wątpliwości – kamień, jaki jest, każdy widzi, jego cechy fizyczne oraz narosła wokół niego symboliczna tkanka uzasadniają nad wyraz obrany cel: „Przede wszystkim kamień *istnieje*. Jest zawsze sobą i trwa, a – co ważniejsze – *uderza*. Zanim człowiek chwyci za kamień, by uderzyć, sam się z nim zde-rza [...] i stwierdza wówczas twardość, szorstkość i potęgę kamienia. Skała objawia człowiekowi [...]: absolutny sposób istnienia. [...] Widząc wielkość skały, jej twardość, kształty i barwę, człowiek natrafia na jakąś rzeczywistość i siłę, które należą do innego świata niż świat niesakralny, świecki, którego część on sam stanowi” (Eliade, 2000, s. 235). Stać się

kamieniem oznacza wyjść ze środka życia⁴⁰. Jednak w *Pieśni II* ten idealnie osobny kamienny habitat zostaje nie tyle przedstawiony, ile przechwycony przez specyficzną figurálną i tropiczną spiralę: „[...] z góry a bez pychy – powiada podmiot – będą oglądał tamtych rzeczy / zwichrzenie. Okiem kamienia, sam kamień śród kamieni, i jak one czuły” (WŚCŚ, 2008, s. 12). Osobność kamienia okazuje się zupełnie nieosobna – „sam kamień”, ale „śród [innych – P.P.] kamieni”, pojedynczy, ale „jako one czuły”, stąd można wnioskować o całkiem wyraźnej kamiennej wspólnocie, odznaczającej się kamienną wśród-istnością. Nie tyle więc monolityczny i monologiczny erem, ile lapidarium, zsypany się piarg czy gołoborze, a zatem kolonia głazów. Kilka wersów dalej

⁴⁰ Istnieje pewna analogia między *Pieśniami wędrowca* a utworem Tadeusza Różewicza *W środku życia*: „Po końcu świata / po śmierci / znalazłem się w środku życia / stwarzałem siebie / budowałem życie / ludzi zwierzęta krajobrazy // to jest stół mówiłem / to jest stół / na stole leży chleb nóż / nóż służy do krajania chleba / chlebem karmią się ludzie // człowieka trzeba kochać / uczyłem się w nocy w dzień / co trzeba kochać / odpowiadałem człowiekowi // to jest okno mówiłem / to jest okno / za oknem jest ogród / w ogrodzie widzę jabłonkę / jabłonka kwitnie / kwiaty opadają / zawiązują się owoce / dojrzewają // mój ojciec zrywa jabłko / ten człowiek który zrywa jabłko / to mój ojciec // siedziałem na progu domu / ta staruszka która / ciągnie na powrozie kozę / jest potrzebniejsza / i cenniejsza / niż siedem cudów świata / kto myśli i czuje / że ona jest niepotrzebna / ten jest ludobójcą // to jest człowiek / to jest drzewo to jest chleb // ludzie karmią się aby żyć / powtarzałem sobie / życie ludzkie jest ważne / życie ludzkie ma wielką wagę / wartość życia / przewyższa wartość wszystkich przedmiotów / które stworzył człowiek / człowiek jest wielkim skarbem / powtarzałem uparcie // to jest woda mówiłem / gładziłem ręką fale / i rozmawiałem z rzeką / woda mówiłem / dobra wodo / to ja jestem // człowiek mówił do wody / mówił do księżycy / do kwiatów deszczu / mówił do ziemi / do ptaków / do nieba // milczało niebo / milczała ziemia / jeśli usłyszał głos / który płynął / z ziemi wody i nieba / to był głos drugiego człowieka” (Różewicz, 2016, s. 172).

komplikacje mnożą się i potęgują – oto obiekt pożądania jawi się jako wysoce złożona emanacja: „Po prostu: serce kamienia. Po prostu: / sny kamienia” (WŚCŚ, 2008, s. 12) oraz „[...] jak ja pragnąłem być w myśli kamienia, być tym, co myśli jego myśli” (WŚCŚ, 2008, s. 13). Częściowo sygnalizowany już schemat kamiennej reprezentacji, wraz z należnym mu kodem pewnej epistemologii, staje się wprost uchwytny: to, co nieożywione, opiera się tu na pojęciach, którymi zwykliśmy wyrażać ożywione i żyjące. Schemat możemy zatem uznać za anomalię (por. Todorov, 1988, s. 135). Lektura skupiona na napięciu w strukturze figur i tropów obraca optykę – oto kamień bardziej przypomina osobliwy żywy organizm, aniżeli skupioną w punkcie zewnętrzność odosobnionego nie-życia. Mówiąc najogólniej, znacząca konstelacja – „serce”, „sen” i „myśl” – w sens kamienia wprowadza sens życia. *Obiectum magnum* wiersza zostaje przejęte przez antropomorfizację o wyraźnych znamionach antropopatii – kamień pulsuje życiem, czuje, śni, myśli. Na tym poziomie oficjalny temat odstąpienia od życia natrafia na pewne przeszkody – podmiot, realizując swoją *idée fixe*, stałby się życiem z „sercem”, „snami” i „myślami”, a mówiąc wprost, stałby się tym, czym jest. Z poziomu powierzchni języka *Pieśni II* nie jesteśmy w stanie dostrzec granicy między kamieniem i życiem. Wiadomo, że do pozytywnego rozwinięcia i utrzymania głównego tematu w *Pieśni II* potrzebny jest kamień absolutnie różniący się od tego, co żywe – jest to *conditio sine qua non* spójności tej koncepcji. Tylko w ramach czystej polaryzacji między biegunami mogłoby dojść do prawdziwej przemiany. Co więcej, dopiero wtedy moglibyśmy mówić o pozytywnej

tożsamości figur i tematu. Tymczasem kamień zostaje „skażony”, traci swoją istotę, przy czym to, co żywe, jest nadal sobą. Zdaje się, że podobnie dzieje się na linii wnętrze – zewnątrz: wyjście ze środka życia wymaga odróżnialnej przestrzeni zewnętrznej poza życiem. Z założenia emanacją tegoż miał być „kamień”, tymczasem w Watowskim uniwersum przedmiot ów opisywany jest językiem bio-logii, określane od środka niczym „życie” w refleksji Wilhelma Diltheya, jawi się nam tak jak wszystkie istoty (*alle Wesen*) w jednym z wierszy Rainera Marii Rilkego: Watowski „kamienień” należy do tego, co autor *Sonetów do Orfeusza* określa jako *Weltinnenraum*⁴¹. Wskazane kwestie, jak można mniemać, odsłaniają przed nami pewną możliwość: powierzchnia, a właściwie powierzchowność, okazuje się tu osobliwą głębią⁴².

Równie interesująca w tym względzie jest powtórna lektura rozbudowanych konstrukcji figuralnych, powstałych wokół znaczących kategorii takich, jak: „dziecko ludzi”, „róża”, „drzewo” oraz „iskra geniuszu”. Cztery rzeczony konstrukcje zajmują cztery akapity – kolejno trzeci i czwarty

⁴¹ Chodzi o wiersz Rilkego z 1914 roku zaczynający się od słów „Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen...” (Rilke, 1974b, s. 414–415; por. Blanchot, 2016, s. 157; także Günther, 1952 oraz Kuczyńska-Koschany, 2015).

⁴² Friedrich Nietzsche upatrywał źródła wiedzy „radosnej wiedzy” w pewnej metodzie postrzegania świata – metoda ta miała jego zdaniem zdolność obdarzania szczególną świadomością tego, który postawił na nią. W przedmowie do wydania drugiego *Radosnej wiedzy* Nietzsche, podając zasadę, która organizowała pisanie owej książki, przy okazji zdradza sekret rzeczony metody – jest nim rodzaj eliptycznego odwrócenia zastosowany w zdaniu na pozór tylko będącym lekką dygresją: „Ci Grecy byli powierzchowni – bo byli głębcy!” (zob. Nietzsche, 2008, s. 11; por. Man de, 2004, s. 36).

oraz siódmy i ósmy. Oto dwa pierwsze, wyraźnie z sobą splecione, rozbudowane *comparationes*:

Być może, dziecko ludzi, małeństwo,
gdy już nie jest palpitującą gąbką mięsa, a jeszcze nie –
[człowiekiem,
być może w jego oku, przez mgnienie, jest sen kamienia, nawet
[nie sen –
odblask, snu oddalone i oddalające się echo. O,
jak ja pragnąłem być w myśli kamienia, być tym, co myśli jego
[myśl. Albo –
od zarania przeklęty, wygnany z kamienia, jak ja pragnąłem
[dotykać
myśli kamienia, tak jak dotykam płatka róży, uważny by nie
[poczuła
grubych opuszków moich palców, palców uzurpatora:
mogłaby umrzeć z obrzydzenia.

Myśl kamienia, gdyby róży
[podobna?
w tej tak krótkiej, jej porze, gdy jeszcze jest stuloną mądrością
a już otwarta miłości; Eros, agape – tak to nazwę w ciemnej
[mowie
ludzi, w mowie bez oczu, nie – z wciąż na nowo
[wyłupywanymi oczami;
ślimacze te słowa, które naszym kanibalskim wargom
[naszeptuje
krwią żywiony, poddany skażeniu, rozpadowi, gniciu, gniciem,
[rozpadem
zakażający wszystko, co pochwyci mózg.

(WŚCŚ, 2008, s. 13)

Prezentacja „snu kamienia” opiera się na przywołaniu nieokreślonego momentu ludzkiego życia skupiającego w so-

bie całą złożoność i tajemnicę przejścia od, powiedzmy, nagiętego życia do stającej się podmiotowości. Mamy zatem przed sobą próbę przedstawienia niepojętej przemiany, w trakcie której, jak przypuszcza podmiot, przez jedno mgnienie gości „sen kamienia”. Następnie dwóm figuralnym odśłonom „myśli kamienia” służy „róża” – pojęcie zaangażowane w niezliczoną ilość symbolicznych fabuł⁴³. Oto podmiot najpierw wyjawia, że pragnie dotykać „myśli kamienia” tak, jak dotyka się „płatką róży”, a następnie, przedstawia „cud” ewokacji kwitnienia, a właściwie ostatni jej etap: chwilę przeistoczenia się pąku w kwiat – „myśl kamienia”, jak wyobraża sobie podmiot, może być podobna „róży” w tej jednej immanentnej i transcendentnej zarazem chwili. Przedstawione złożone porównania opierają się na domniemaniu – podmiot przypuszcza, a zatem czytelnik staje się tu świadkiem denuncjacji figuralności figury i wszystkich konsekwencji z tym powiązanych. W skrócie: podmiot nie jest pewny, przypuszcza oraz „fabuluje”. Nie można również pominąć zachodzącej koincydencji: oto „róża” – w „swym”, tak przecież ważnym momencie – jest ciągle jeszcze „stuloną mądrością”, a jednocześnie już staje

⁴³ Świadomie rezygnujemy z namysłu nad samym florystycznym symbolem. Rzecz tę zresztą przedstawia Krystyna Pietrych. Korzystając jednak z okazji, warto podkreślić, że róża, mikrologicznie, oznacza wszechświat, w jej wnętrzu, w układzie kwiatostanu, kryje się model uniwersum, to również mistyczne centrum, serce, ogród Erosa czy raj (u Dantego; zob. Cirlot, 2001, s. 275; Nowakowska, 2000, s. 17–25). Ponadto „róża symbolizuje miłość szczerą, głęboką, prawdziwą, uczucie pełne, będące doskonałym połączeniem pierwiastka zarówno cielesnego, jak i duchowego” (por. Pietrych, 1999, s. 37).

się „otwarta miłości”⁴⁴. Łączą się tu z sobą sfery *ratio* i *Eros*, negacja spotyka się z afirmacją, gramatyka rozumu z emotywną abrewiaturą, litota i hiperbola wyłaniają się z figury zdradzonej przez samą siebie, wszystko to staje się sprawą „stulonego” i „otwartego” zarazem tekstu.

Rzeczony momenty „dziecka ludzi” i „róży” to jawne synekdochy życia. Dotykanie kwiecica i płatków konotuje sensualne wrażenia, których jakość odpowiada atrybucji fizycznej przedmiotu dotykanego: delikatność faktury, wiotkość, miękkość, kruchość. Nadto „róża” mogłaby doznać tragicznego w skutkach wstrząsu z obrzydzenia, spowodowanego dotykiem palców podmiotu przebywającego wciąż w środku świata „wszystkiego, co żywe”; podmiotu, którym, jak wiemy, również wstrząsają spazmy abominacji wywołanej kontaktem z „wszystkim, co żywe”. Dostosowany uprzednio wzrok, szybko zapominamy o kolejnej oślepiającej konkluzji mizantropa, a dostrzegamy powstałą tu swoistą semantyczną anomalię powodującą nieszczelność w figuralnej strukturze, z której delikatnie, ale też nieustannie, wycieka monolityczny sens tematu, odsłaniając żywą teksturę. Równie interesująca i ważna staje się tu formalna ekwiwalentyzacja nieokreśloności – sens momentu „dziecka ludzi” rezyduje w luce między „już nie jest” a „jeszcze nie [jest – P.P.]”, moment „róży” zaś mieści się w otwartej przez „jeszcze jest” i „już jest” przestrzeni (WŚCŚ, 2008, s. 13). Dwie swoiste chronografie łączy sy-

⁴⁴ Wyrażenie „otwarta miłości” nie jest gramatycznie neutralne ani semantycznie jasne, możemy przyznać mu cechy takiego języka emotywnego, który skrywa „za” ową niesubordynacją próbę symbolicznej artykulacji emocji i afektu.

metryczne odwrócenie w wymiarach logicznym, semantycznym i syntaktycznym – pierwsza formuła to binegacja, wyklucza dwie skrajne sytuacje czasowe; druga to wariacja koniunkcji – sąd koincydentalnie pozytywny, stwierdzający współzachodzenie sytuacji czasowych – w której dodatkowo został odwrócony porządek syntaktyczny formuły pierwszej. Zestawienie podwójnie negatywnej oraz podwójnie pozytywnej formuły wywołuje widmo *signifiant* nieuchwytności i nieokreśloności, ale sprawia również, że wzmocnione zostają kontury samego języka. Ogniskująca negacja, rozpraszająca afirmacja, razem i osobno wzbudzają logiczną kontrowersję, która ostatecznie przerzuca skoncentrowane spojrzenie na lingwistyczną tkankę z jednej strony gęstniejącą z powodu bliskości partykuł („już”, „jeszcze”; „jeszcze”, „już”), a z drugiej – eksponującą rozziw spójnikiem przeciwstawnym („a”)⁴⁵.

Spójrzmy na następujący figuralny blok:

Nawet drzewo, twór najdoskonalszy, demiurga,
gdy jeszcze nie zasnął, dopiero zasypiał na owej krawędzi
[z jakiej

⁴⁵ Przed samym finałem *Pieśni II* powraca trzeci wariant tej swoistej prezentacji czasu. Podmiot, jak wiemy, po raz kolejny przedstawia swój zamiar wraz z uzasadnieniem – ucieka on w świat nie-życia, aby „zamykać oczy, jeszcze nie kamiennie a już nie ludzkie” (WŚCŚ, 2008, s. 15). Najprostszym rozwiązaniem tego ostatniego, użytego po raz wtóry, podwójnie negującego wyrażenia chronograficznego, byłoby wskazanie, że przemiana podmiotu została zapoczątkowana, lecz nie doszła do skutku, gdyż proces ów został przejęty przez gramatykę, przez język (przemiana „wasze” w „nasze”). Niemniej jednak rozwiązanie to nie wydaje się do końca zadowalające, tym bardziej że nierozwiązaną zagadką pozostaje status oczu niekamiennych i nieludzkich zarazem.

nachyla się głowa chłopięca, zmorzona dukaniem nad książką
[na stole,
na krawędzi, skąd nieodparcie ciągnie w dół, w ciemne: w dół
[i w ciemne,
z którego powstaliśmy i natrętnie wstajemy; drzewo nawet,
[powtarzam,
nawet ono, gdy – osiłek, draży, rozsadza kamień dzikim,
[obrosłym
nieczystościami i robactwem korzeniem; kiedy wyciąga
[z ziemi matki
i bez wstydu wynosi na światło jej sny uroczone: listowie,
[ptactwo, ziarno,
zawsze gotowe ku odlotom, ku wirowaniu, ku frenezji! – nawet
[drzewo,
powtarzam, najpiękniejszy z pomysłów demiurga na krawędzi
[zaśnięcia –
nawet ono, cóż ono może kamieniowi?
Być może, w mgnieniu olśnień,
stwórz najdzikszy, w którym założono przerażającą iskrę
[geniuszu,
tak pragnącą zgasnąć! tak jej w nim źle – może człowiek
[w olśnieniu,
może on przeczuwa zbliżając się w mozole, a bez szmeru
[i pychy? –
rzeźbiarz, któremu głos kamienia zatrzymuje dłuto już
[wzniesione:
stój, tu twój próg, jeden rys dalej a odrzuci cię,
bez powrotu.

(WŚCŚ, 2008, s. 14–15)

W pierwszej kolejności „drzewo”⁴⁶ zostaje włączone w figurę pytania, na które nie pada odpowiedź. Jak w wypadku „róży”, w obraz została wprzęgnięta topika wzrastania organizmu roślinnego – mimo że „drzewo”, które wzrasta, potrafi „roszadzić” kamień, zdaniem podmiotu, nie może się kamieniowi przeciwstawić. Sprawa z „iskrą geniuszu” wydaje się dosyć oczywista – podmiot znów przypuszcza, że człowiek, mimo swych – mówiąc eufemistycznie – uchybień,

⁴⁶ Podobnie jak w przypadku „róży”, nie powtarzamy ustaleń związanych z ogromnym polem kontekstowym „drzewa” jako symbolu (zob. Cirlot, 2001, s. 346–350). Warto jednak wskazać w tym miejscu interesujący kurs interpretacji, który proponuje Pietrych: „Kamień symbolizuje trwałość i niezmienność, kojarzy się z Bogiem, z Absolutem. Drzewo natomiast nazwane zostaje »tworem najdoskonalszym demiurga«. Obok opozycji kamień:drzewo, powstaje nowa – Bóg:demiurg o wyraźnie gnostyckim rodowodzie. Materii zostaje przypisane zło, bowiem jej władcą jest demiurg. Doskonały Bóg nazywany »przedpoczątkiem«, »przedojcem«, »prapodstawą«, przebywa poza materią. »Świat nie jest jego dziełem, lecz dziełem jakiejś podrzędnej istoty« (Pietrych, 1999, s. 38). Zatem, jak przekonuje Pietrych, „drzewo, będące tworem złego, stanowiącego »przeciwieństwo absolutnego i doskonałego bytu duchowego«, demiurga, staje się symbolem materialności. Przez to skazane jest na przemijanie, na niszczenie, na śmierć” (Pietrych, 1999, s. 38). Należy jednak pamiętać, że „drzewo”, jak wynika z rzeczoności fragmentu, jest w części przypadkowym tworem „demiurga” – powstaje na granicy świadomości „demiurga”, który niczym zmęczony uczeń odrabia domową pracę. Należy również pamiętać, że Bóg w *Pieśni II* pojawia się w przypuszczeniu: „Tylko tam. Jeśli jest Bóg, tam jest. W sercu kamieni. Także – w ich snach” (WŚCS, 2008, s. 13–14). Nie jest zatem poza materią, a mówiąc za Watem, Bóg jest snem materii, tkwi w „podświadomości” materii. Poza tym wszystkim „drzewo” okazuje się tkwić „pomiędzy” (wewnątrz i na zewnątrz) – zanurzone w ziemi i wyrastające ponad jej powierzchnię, wyprowadza w przestrzeń „jej sny uroczne: listowie, ptactwo ziarno, zawsze gotowe ku odlotom, ku wirowaniu, ku frenezji” (WŚCS, 2008, s. 14–15). Co ciekawe, mamy tu do czynienia ze szczególnie dyfuzją figur: „sen kamienia” – „sny ziemi”.

w geście twórczym, w rozbłysku, olśnieniu i pokornym mo-
zole, może usłyszeć „głos kamienia”, który zdradza tajemni-
cę granicy genialnego dzieła. To, co łączy te dwa – na pierw-
szy rzut oka różne – pola semantyczne wyznaczone przez
pojęcia „drzewa” i „iskry geniuszu”, to nic innego, jak kwe-
stia tworzenia. Należy podkreślić, że w przypadku figury
zbudowanej na kanwie pojęcia „drzewa”, będącego – podob-
nie jak „róża” – synekdochą życia, znaczenie ma wielka Wa-
towska fascynacja „tworem najdoskonalszym, demiurga”:

Drzewo, każde poszczególne drzewo, ogół drzew, drzewo samo
w sobie, dla samego siebie, z samego siebie. U samego szczytu
stworzenia. Pewnie, człowiek jest bardziej skomplikowany.
Ale komplikacja w żadnym razie nie jest znakiem postępu.
Przykład: skomplikowane stosunki rodzinne u najdzikszych
plemion Melanezji. Drzewo = siła, uroda + celowa uporczywa
praca. Wytrzymałość na intemperancje natury. Tajemnica krą-
żenia soków. W drzewie zbiegają się wszystkie istotne symbo-
le. Jeśli już napisać wielką powieść, to o drzewie. O jakimś jed-
nym drzewie. Teraz rozumiem Joyce’a *Finnegan’s Wake*. Mowę
drzewną (DBS, 2001, s. 53).

Dla Wata wzrastające „drzewo”, tkwiące w dwóch wymia-
rach – wnętrza ziemi i jej powierzchni – stanowi żywą
metaforę i żywą metonimię twórczej pracy⁴⁷. W założeniu
retoryczne pytanie mające skłonić do obwieszczenia om-
nipotencji kamienia zamienia się w hymn na cześć twór-

⁴⁷ „Drzewo” jako dzieło sztuki stworzone przez wpół-śpiącego „de-
miurga” powtarza sobą ten zarazem świadomy i nieświadomy twórczy
gest: „[...] wyciąga z ziemi matki / i bez wstydu wynosi na światło jej sny
uroczne” (WŚCS, 2008, s. 14–15).

czej energii życia. Można rzec, że sama figura uchyla się od zadanego jej tematu, a umożliwia jej to rozpychająca się wewnątrz niej dygresja, przypominająca dendrologiczną laudację – tak jak „drzewo” potrafi „rozsadzić” kamień, tak figura zostaje „rozsadzona” przez inną figurę. Skryty w „drzewie” temat procesu twórczego wprost wiąże się z „iskrą geniuszu”⁴⁸, pod której przemożnym wpływem – dotąd regularnie milczący – kamień: „[...] reguła tylko milczenie” (WŚCŚ, 2008, s. 12) podnosi głos. Należałoby jednak uściślić – krótka figuralna opowieść powstała wokół kategorii „iskry geniuszu”, skupia nasz wzrok nie tyle na dziele, ile na materii pracy twórczej. Kamień, ów habitat odosobnienia, erem i monada, obracając się w dzieło sztuki, zyskuje walor artefaktu niosącego pociechę przymierza. Dzieje się tu nadto rzecz szczególna – sens głosu materii odpowiada wprost na sens naszej lektury, która nie jest niczym innym, jak nasłuchiwaniami głosu i pieśni skrytej w języku⁴⁹.

⁴⁸ Względem poprzednich, figura „iskry geniuszu” wydaje się abreviaturą – jej istota nie polega na objętości, zawłości czy polu kontekstowym, chociaż to ostatnie, jeśli idzie o zasięg i złożoność, nie ustępuje w niczym kontekstom pozostałych figur obecnych w *Pieśni II* (zob. Popiel, 2012, s. 73–78).

⁴⁹ Jak pisze de Man: „Jeśli uda się nam usłyszeć pieśń skrytą w języku (*song hidden in language*), sama przez się poprowadzi nas ona do pogodzenia czasu i istnienia” (zob. Man de, 2004, s. 46; 1979, s. 32). W naszych poszukiwaniach zgoda czasu i istnienia nie jest głównym celem, mamy raczej na myśli inne „zgody” i „niezgody”. Podkreślić jednak trzeba, że w odróżnieniu od „czysto” dekonstrukcjonistycznej lektury, nie dowodzimy, że śpiew języka ma swe źródło w sprzeniewierzeniu się owego języka względem funkcji i określonych, czy lepiej rzec, nadanych mu celów (por. Bartczak, 2009, s. 6). Język – język sztuki – z racji swego genomu nie realizuje tych celów, które określa dlań obca mu ideologia, niemniej

Wyodrębnione cztery passusy tylko na pozór stanowią zwarte bloki tekstowe, daleko im do monologiczności monolitu. W każdym dochodzi do swego rodzaju odstąpienia od przeznaczonego tematu, tym samym powstaje wrażenie niedomknięcia. Fragment, zawierający wzmiankę o „głosie kamienia”, mieści w sobie krótki ekskurs o cierpieniu zdeponowanej w człowieku „iskry geniuszu” (jednocześnie wyłania się tu paralela pomiędzy „iskrą geniuszu”, cierpiącą w „stworze najdzikszym”, a cierpieniem hydrocefalicznego karła z „promiennymi oczami”). Ten szczególny naddatek, przypominający amplifikację, obdarza „iskrę geniuszu” osobną dramatyczną historią. We fragmencie, w którym znaczącą rolę odgrywa „drzewo”, również pojawia się mikrodygresja – mamy tu na myśli ekskursywny obraz we wskazanej laudacji na cześć energii życia: „[...] głowa chłopięca [...] ciągnie w dół, w ciemne: w dół i w ciemne, z którego powstaliśmy i natrętnie wstajemy” (WŚCS, 2008, s. 13). Zwraca uwagę nierozstrzygnięta enigma „ciemnego”, które niechybnie pozostaje w cieniu niedopowiedzenia⁵⁰.

własne cele zdaje się – przynajmniej w jakiejś ich części – osiąga, faktycznie różnicując i odmieniając kolejne postacie odczytanych sensów i znaczeń, przywołując i odwołując podmiot, nieustannie wchodząc w grę z tradycją, obecnością i nieobecnością, metaforyzując własne metafory, rozprzegając i zagęszczając figury rozpadając się i znów jawiąc jako tekst.

⁵⁰ Kwestia ciemności – tak ważna w Watowskim dziele – należy do żelaznego kanonu refleksji nowoczesnej – problem ten przyjdzie nam jeszcze poruszyć. Wyraz jego istoty odnajdujemy w wyjątku z refleksji Pawła Próchniaka: „Odważa pomyślenia takiej nocy wiąże się z intuicją, że ciemność osłania coś, co domaga się wyjawienia i zarazem sama jest tym, co okrywa – jest figurą idiomatycznego sensu, który uobecnia sam siebie i sam jest własną poręką. Idiomatyczny sens trwa utwierdzony w ciemności – spoczywa w jej łonie. Jest jak ciemność – niczym nie osłonięty i jednocześnie nieprzenikniony. Odnajduje się w nocy, bo to noc

Kwestia „ciemnego”, tym razem wraz z rzeczownikiem, pojawia się również we fragmencie z „różą” – figuralny kompleks zestawiający moment „róży” z „myślą kamienia” zamykają słowa podmiotu: „Eros, agape – tak to nazwę w ciemnej mowie / ludzi, w mowie bez oczu, nie – z wciąż na nowo wyłupywanymi oczami; / ślimacze te słowa, które naszym kanibalskim wargom naszeptuje / krwią żywiony, poddany skażeniu, rozpadom, gniciu, gniciem, rozpadem / zakażający wszystko, co pochwyci mózg” (WŚCŚ, 2008, s. 12). Ten swoisty przypis właściwie zawiesza przewodni temat figuralnej medytacji – lekturową koncentrację przejmuje tym razem, przechylający się w stronę lamentu, katalog negatywnych atrybucji „ciemnej mowy ludzi”, zdawałoby się niepozostawiający żadnych złudzeń. Zwraca jednak uwagę pewien detal – nagła poprawka poprzedzona stanowczym „nie”, które odnosi się wstecz, do poprzedniej konstatacji. Na „ciemność mowy”, w ramach niezwykłej korekty, rzuca swój cień tekstowy incydent, który markuje ruch ręki piszącego, moment wahania i gest wyboru, niewidoczne przekreślenie otwiera po raz kolejny sprawę języka i poniekąd wprowadza tylnymi drzwiami tego, który pisze. W ten oto przewrotny sposób mowa, „z wciąż na nowo wyłupywanymi oczami”, okazuje się mową wciąż

tworzy »pojemny kształt sensu« i wypełnia go bez reszty – powołuje do życia figurę »o nieokreślonej i zarazem wszechogarniającej sile ewokacji«. Od wielu dziesięcioleci ta figura zjawia się w miejscu obumarłej treści mitycznej wyobraźni i roztacza nad nią swoje odwrócone światło – mówi o możliwości tego, co niemożliwe, każe raz jeszcze pomyśleć rzeczy nie do pomyślenia. Nie przynosi ukojenia” (Próchniak, 2011a, s. 10–11; cytowania we fragmencie: Gadamer, 1998b, s. 47; zob. Kmiecik, 2014, s. 315–335).

na nowo spoglądającą w siebie. Nieco ekscentryczne pod względem stylu przekształcenie tekstu w tekście, będące swoistą wewnętrzną deliberacją, pozwala, naszym zdaniem, w owej panującej nocy języka stwierdzić obecność luki różnicującej litą ciemność – ot, niebываły prześwit korekty, sygnatura pisania i piszącego, pogłos pieśni o arcywierszu⁵¹. Ważne jest również to, że tylko w aranżu ciemności możemy dostrzec tego rodzaju fosforescencje i słabe lśnienia. Podobnie więc „gnijące” oznacza „niegdyś żywe”, „skażone” znaczy „pamiętające zdrowie”, w „rozpadzie” zaś da się słyszeć śpiew narodzin. „Ciemna mowa ludzi” nosi w sobie nieusuwalną inskrypcję arcydzieła, dzięki której może ona równocześnie przemawiać o rozpadzie i kreacji, być powierzchnią i otchłanią, świętą i świecką – jak wtedy, kiedy w nazwie „Eros” odkrywamy anagram erozji⁵²,

⁵¹ Wspomina Wat w *Moim wieku*: „W nocy przyśnił mi się sen: ktoś bardzo powoli, z dykcją doskonałą czytał mi wiersz – arcywiersz, właśnie ten jedyny, który stworzyć jest największym osiągnięciem i szczęściem. Zdawałem sobie sprawę z tego i w zachwyceniu, w olśnieniu tym pięknem, mówiłem sobie, że muszę każde słowo wbić sobie w pamięć. Natychmiast po ostatnim słowie obudziłem się, w istocie wysiłkiem woli. Ciemno było w izbie choć oko wykol, świecey nie miałem ani i zapalek [...] – rozpacz! Po omacku znalazłem ołówek, papier – niestety pamiętałem już tylko urwane zdania i słowa, ale i te zacząłem gorączkowo spisywać, możliwie dużymi literami i w dużych odstępach. [...] Nazajutrz znalazłem na papierze chaos koślawych znaków, zdołałem odcyfrować parę zaledwie słów, w pamięci nicłość. Tak oto nigdy już nie napiszę swojego jedyne go arcywiersza” (MW II, 2011, s. 86).

⁵² Słowo to rozpoczyna następny passus *Pieśni II*: „Erozja? Myślałem, co ona / kamieniowi? Co niszczenie jego wewnętrznych struktur? Serce kamienia, / nie w strukturach i nie w stosunkach czaso-przestrzeni, ono szczodre, / odbudowuje struktury, gdy czas, bezsilny, jej niszczy. Serce kamienia / nie podległe zniszczeniu, śmierci wszystkiego, co się staje. Opancerzone, / monada suwerenna” (WŚCS, 2008, s. 14).

a z obydwu zaś dociera do nas echo „róży”⁵³, echo życia w tekście, w dziele, w pisaniu⁵⁴.

Wskazywane dotychczas dygresyjne odstępstwa czy uchylenia od tematu powstawały w jego obrębie, ale też tematyczna była ich natura, dopiero w drugiej kolejności odślanialiśmy „formę-sens”. Tym razem, w pozostałym jeszcze figuralnym kompleksie „dziecka ludzi”, jest odwrotnie – najpierw zjawia się formalny gest i on to dopiero prowokuje swoistą fabułę. Nasza uwaga koncentruje się niemalże w samym centrum trzeciego passusu:

[...]

być może w jego oku, przez mgnienie, jest sen kamienia, nawet

[nie sen –

odblask, snu oddalone i oddalające się echo. O,

jak ja pragnąłem być w myśli kamienia, być tym, co myśli jego

[myśl.

(WŚCŚ, 2008, s. 13)

⁵³ Eros → erozja → Rose → rose – brzmieniowo-anagramatyczną linię podobieństwa – od „Erosa”, przez „erozję”, do „róży” (i na odwrót) – odnajdujemy w fonetyczno-semantycznej grze pomiędzy odpowiednikami owych nazw w językach: niemieckim, angielskim, francuskim, łacińskim.

⁵⁴ „O Rose, du reine Unmöglichkeit” zapisuje w *Dzienniku bez samogłosek* Wat przy okazji namysłu nad istotą literackiego dzieła. Każde dzieło literackie – jak pisze – „jest twórcze tylko o tyle, o ile jest poezją, to jest realizuje – w swoim szczycie – niemożliwość” (DBS, 2001, s. 192). Przytoczone przez Wata słowa: „O Rose, du reine Unmöglichkeit” („O różo, ty czysta niemożliwość”) wydają się niedokładnym cytatem albo parafrazą krótkiego wiersza Rilkego: „O Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern”. W przekładzie Mieczysława Jastruna: „Różo, oh, czysta sprzeczności, rozkoszy: / być snem niczym pod tak wielu / powiekami” (Rilke, 1974b, s. 505). Wiersz ten widnieje na grobie Rilkego w Raron.

Moment tekstowy, który zakłada mocna przerzutnia, wyodrębnia samogłoskę „o” oraz leksem „echo” – powstaje w ten sposób foniczno-semantyczna forma bliska onomatopei. Zyskuje ona właściwie względną autonomię, osobne życie w tekście, i jest na tyle sugestywna, że promieniuje na cały wers. Ale efekt semantyczny nie sprowadza się wyłącznie do leksyki i echolalii – współtworzą go również znaki interpunkcyjne, które dzięki tropicznemu przekształceniu funkcji delimitacji i rozdziału zyskują figuralny naddatek: kropka to z jednej strony wewnętrzny *terminus*, punkt graniczny między językiem przedstawiającym a językiem pojmowanym jako akt i działanie, to również *medium* pracujące pomiędzy nimi; z drugiej strony to ekwiwalent momentu krytycznego, wstrzymania oddechu, wstrzymania dźwięku słowa, który zostaje przejęty przez echo w resztkowej, rezydualnej i zanikającej postaci. Równie ważna pozostaje owa punktualna *coda* przecinka, który utrzymując swoją funkcję, sugeruje istnienie jakiejś kontynuacji, a jednocześnie staje się znakiem amortyzującym uskok przerzutni oraz osłabiającym różnicę między „o” a pustką po prawej stronie, która również niesie z sobą semantyczną propozycję – moment tekstowy otwiera lekturę pustki, pustej przestrzeni, bieli.

Niemalże performatywna onomatopeja „echo. O,” – być może odwrócona *alalia syllabaris* z *Pieśni I* – staje się falą, w analogii do fali akustycznej, rozchodzącą się w przestrzeni tekstu. Jednak echo, które w tym momencie dociera do naszych oczu i uszu, opowiada nie tyle historię swego źródła, ile historię samego powtarzania i ruminacji – jest to opowieść o działaniu, *chanson de geste* samego języka. Nie

da się zanegować źródła – ono pozostaje, ale nie posiada pierwszeństwa, tak jakby spełniło swe zadania i wycofało się poza obszar brzmienia i widoku. Wielkie – czy może raczej wzrastające – „o” na końcu wersu, imitując przedziwną antykadencję, sugeruje, że udziałem echa z *Pieśni II* jest pewien paradoks: zamierając, zgłasza swą obecność, znikanie jest jego właściwym sposobem istnienia. Dziwne to bycie-nie-bycie poznaliśmy już wcześniej – podmiot, jak pamiętamy, chcąc być kamieniem, zamierza przemienić się w hipostazę anty-ruchu gasnącej obecności. Jeszcze raz stajemy w obrębie czystej niemożliwości, ale teraz dochodzi tu do pewnej zdrady – język doprowadza do niepowodzenia figuracji (por. Man de, 2004, s. 71), albo inaczej mówiąc, figura mająca powołać znaczenie syntetyczne, rodzi znaczenie hetero-logiczne, sens powstaje na gruncie różnicy. Jeśli zatem w mocy pozostają słowa Rilkego, że „naprawdę figury wyznaczają nam miary” (Rilke, 1974b, s. 486–487), to również należy utrzymać Manowską obserwację, że „prawda figury okazuje się kłamstwem w tym właśnie momencie, gdy potwierdza się w wielkości swej obietnicy” (Man de, 2004). Zatem „prawdziwy” język figur w Watowskim dziele stwarza pozorną głębię, zasłaniającą pełną sprzeczności, napiętą powierzchnię. Zbliżając się do niej, dostrzegamy, że to właśnie na jej horyzontalnej tafli dochodzi do znacznej liczby istotnych semantycznych zderzeń i zdarzeń. Dopiero w bliskości owej powierzchni daje się posłyszeć to niebywałe echo „echa”, które przemawiając w swoim imieniu, sygnalizuje „daremny język”⁵⁵, ale w owej „daremności”

⁵⁵ Jako swoisty przypis, czy raczej głosę, warto przytoczyć wielkiej urody epigramat Auzoniusza, w którym głos w swej sprawie zabiera

mieści się jego najważniejsze powołanie – pieśń dostępna tylko jako „odblask, snu oddalone i oddalające się echo. O”, echo samego języka. Widmowa materia „odblasków”, odprysków, oddalania się, owa materia „daremnego języka”, po-głosów, po-wołania, po-brzmień, po-dźwięków, ale również po-znaczeń i po-sensów zdaje się właściwą materią Watowskiego dzieła, jak pisze Próchniak: „Wat robi wiersze ze słów, które są pod ręką – bo wciąż uparcie brzmią w uszach, stoją w pamięci, zjawiają się we śnie, wychodzą z przeczytanych książek, wracają w echolalii” (Próchniak, 2011a, s. 169). Podręczność słów, o której mówi Próchniak, nie jest zwykłą podręcznością – to słowa wnętrza, ślady i zanikające kontury słów, słowa-śnienia, fragmenty, bi-beloty, odpryski kruszcu, które rezydują w obrębie życia, w obrębie obecności.

Lektura poszukująca istotnych różnic pomiędzy tematami a sposobem ich prezentacji doprowadza do uwydatnienia znaczeń i sensów odślanających się pośród tych wszystkich konfliktów, komplikacji i kontrastów wewnątrz reprezentujących figur. Leksyka, którą posługujemy się do terminowania i symbolizacji życia, zarówno tego biologicznego, jak i tego wewnętrznego, cerebralnego i emocjonalnego, świadomego i nieświadomego, a która została narzucona „kamieniowatości” kamienia, tworzy

sama nimfa Echo: „O, niemądry malarzu, dlaczego próbujesz uchwycić me kształty i przedstawić boginię nieznaną ludzkim uszom? Jestem córą powietrza i głosu, jestem matką daremnego języka, posiadam słowo bez myśli. Powtarzając ostatnie dźwięki dogasającej frazy, moje słowa kpiąco towarzyszą innym słowom. Mieszkam w twoich uszach, gdzie dociera echo i jeśli chcesz namalować mnie najdokładniej, namaluj dźwięk” (Ausone, 1897, s. 4; cyt. za: Dziadek, 2014, s. 112).

dzięki zupełnie niemetafizycznej licencji *coincidentia oppositorum*, fasadę i całe zaplecze semantyczno-figuralne dla opisu kamiennego uniwersum. Analizowane cztery figuralne kompleksy powstają wedle, wskazywanej przy okazji *Piecyka*, wariacji *discordia concors* i *concordia discors*, której można dopatrzeć się w kompozycji przeciwnych jakości, ale także w rozbudowanych komparatywnych blokach zawierających rozziewy oraz inkluzywne regresje, niedopowiedzenia, otwarte tropy i sensotwórcze wahania. W pierwszych dwóch figuralnych kompleksach „dziecko ludzi” i „róża” ewokują rozwój i przemianę; w dwóch kolejnych – „drzewo” i „iskra geniuszu” to synonimy procesu twórczego. Bez większego kłopotu możemy wskazać tu wspólny mianownik, którym jest „stawanie”, albo „stawanie się”. W konsekwencji rodzi się kolejna koincydencja przeciwieństw w opisie kamiennej istoty – zgodnie z sensem słów, tworzących opisujące kamień figury, jest on żywy i staje się. Podobnemu zmieszaniu, a właściwie jednostronnemu odwróceniu, podlega polaryzacja wewnątrz – zewnątrz: kamienna zewnętrżność, bycie poza światem życia, poza podmiotem, zostaje obrócona w wewnętrżność, kamień to byt wewnętrznego życia. Skoro kamień jest królestwem wewnętrżności i życia, to podmiot siłą rzeczy musi pochodzić z zewnętrżności i z nie-życia. O tym jednak nie ma mowy, podmiot i świat „wszystkiego, co żywe” w *Pieśni II* pozostaje w środku życia. Zatem fabuła wyjścia ze świata zwichrzonego życia jest fałszywa – ruch *ad extra* okazuje się ruchem *ad intra*. Niesymetryczność przemian – kamień pochłania życie, zewnątrz okazuje się wewnątrzem, ale życie nie staje się kamieniem,

ani wewnątrz zewnątrz – sprawia, że po raz wtóry zwracamy się ku samemu językowi. Możemy powiedzieć, że w piwotalnym obrocie figur i tropów język dokonuje swego rodzaju oszustwa – pozornie wypuszcza podmiot przed siebie, pozwala mu na opowieść, nad którą nieustannie sam trzyma pieczę. Język, który miał poddać się w służbę deskrypcji głównego przedmiotu, pochłania go. Ostatecznie złożoność kamiennego uniwersum nie tyle zostaje skazona przez uniwersum życia, ile przejęta przez sam język, który dokonuje tu podmiany – obsesja kamienia zamienia się w obsesję mowy, języka i jego pieśni. Sygnał poronności kamiennego przedsięwzięcia dochodzi już z samego języka, nim podmiot odkryje swoją porażkę, zamieniając dystansujące „wy” na zbliżające „my”. Szczególnie istotne okazuje się zatem to, że język niemalże przez całą *Pieśń II* ujmuje się podstępnie za życiem (zob. Sosnowski, 2015, s. 43). Innymi słowy, krystalizuje się, nabiera z wolna kształtu i sensu fabuła idiosynkratycznego życia, opowieść o ludzkiej nędzy, supremacji historii i dramacie doświadczenia i doświadczania, a jednak, w tej samej mierze, pozostaje to również opowieść o pisaniu *in extremis*, które, jak każda obsesja i faktyczna radość, oznacza zwiększanie obfitości życia w obrębie osłabionej egzystencji (por. Bloom, 2019, s. 22, 29).

Pieśń III stanowi kontynuację, czy też jak sugeruje Przemysław Rojek, rekapitulację, poprzedzającego ją utworu – krótsza od swej poprzedniczki, składa się z dwudziestu trzech wersów tworzących, w zależności od uznania, cztery lub pięć części wyróżnionych poza pierwszym głębokimi akapitami, właściwie układ graficzny tekstu *Pieśni III* wprost odpowiada temu z *Pieśni II*. O ile tę określiliśmy

mianem pieśni stopni, o tyle następujący po niej utwór jest czymś w rodzaju pieśni szczytu, w której przedstawione zostaje swoiste *peak experience*:

Gdy więc uciekwszy w świat kamienny, z wolna zasypiałem,
 [podłożywszy
 pod głowę kamień, czując, jak ciepło jego serca przenika w moją
 [głowę
 i czyni ją jemu podobną, bliźniaczą; gdy na krawędzi zaśniećia,
 [skąd
 ocieźali ciemnem, schylamy się w ciemniejsze – gdy tam
 [marzyłem: otom
 i ja, kamień wśród kamieni, i jak one wyniesiony a bez pychy,
 [bezwładny
 a w sił napięciu, w napięć pełni, jaka wisi ściśnięta w kamienną
 [pięść
 księżyca nad krajobrazem jałowym –
 – zbudził mnie zgiełk tych,
 których przeżyłem.

Pamiętaj! Pamiętaj!
 Nie szpalerem obstawili mnie; nie
 [w karocy
 mam minąć ich tego, co przeżył; nie suknie włożyli świąteczne;
 i nie wianki na ich głowach. Nadzy, choć kształtnie okryci lawą
 gliny. Jak ów z Pompei, który już tylko zdążył schylić uniesione
 w zdziwieniu czoło i wbić wzrok, znużony do śmierci,
 [w ziemię,
 która go zdradziła.

Pamiętaj! Pamiętaj! – krzyczą: a chcą być
 [zapomnieni.
 Pamiętaj! – krzyczą: a chcą wiecznej niepamięci. Nasze piekło –
 w pamięci tych, którzy nas przeżyją.

Wyszczuty zgiełkiem i kłamstwem
tych, których przeżyłem, schodziłem w dół w piargach.

[I pogubiwszy
w trudnym z gór zejściu wszystko, com wiedział, znów jestem
[tym,
którym jestem.

(WŚCŚ, 2008, s. 17–18)

Założony na początku utworu czas – służą temu modulant „gdy” (zob. Rojek, 2009, s. 354, 356) oraz imiesłów „uciekłszy” – sugeruje konsekwentność przedstawianych wydarzeń, niemniej jednak ponownie znajdujemy się w czasie przeszłym (wyodrębnione w ostatniej partii *Pieśni II* „teraz” zostaje zawieszona, jak się jednak okaże – tylko chwilowo). Nie przeczy to w żadnym razie zachodzącej korelacji z zakończeniem *Pieśni II* – utwory te pozostają wyraźnie spięte, co więcej, *Pieśń III* to niejako kolejny etap podmiotowego przedsięwzięcia: „[...] utwór rozpoczyna się szczególnym podsumowaniem refleksji poczynionych uprzednio. Podsumowanie to, ujęte w jedno długie zdanie [...], otwiera się słowem »gdy«, które wyraźnie sugeruje, że w kolejnych wersach należy oczekiwać jakiegoś zerwania, zmiany temporalnej perspektywy – istotnie, zerwanie takie, pęknięcie następuje” (Rojek, 2009, s. 354). Podmiot, zgodnie z tym, co pisze Rojek, osiąga przestrzeń szczytową, zdobywa szczyt samotności i znajduje miejsce-*acumen*, gdzie ma nastąpić upragnione przeistoczenie. Nie dziwi obrona przestrzeń, podobnie jak nie dziwi wybór snu jako odpowiedniego modusu świadomości, szczególnego stanu anestetycznego, umożliwiającego przeprowadzenie tak ważnej i newral-

gicznej operacji przewrotu ontycznego – podmiot odnalazłszy właściwe miejsce, swoisty punkt-ognisko, uzyskawszy także dostateczny stopień samotności, zapada w, jak pisze Łukaszuk, sen „będący ochroną przed światem historycznym i przed biologią” (Łukaszuk, 1989, s. 98).

Nie jest również wielkim zaskoczeniem powrót figuralnej gry. Zaczniemy od tego, że podmiot poprzez swoje działanie prezentuje, czy właściwie stwarza, figurę⁵⁶ – chodzi o przypominający metonimiczną zasadę ruch wykonany przez podmiot w trakcie przygotowania legowiska: „[...] z wolna zasypiałem, podłożywszy / pod głowę kamień” (WŚCŚ, 2008, s. 17). Głowa i kamień stają się sobie przyległe, ciężka jak kamień senna głowa spoczywa na powierzchni monolitu. Zwraca uwagę, wyróżniony przerzutnią, kolejny imiesłów „podłożywszy”, przy czym nie tyle ważna jest tu teraz fleksja angażująca czas, ile leksykalne znaczenie i konotacje. Podmiot, podkładając kamień, czyni go przyległym sobie. Można pomyśleć, że w pewnym sensie dochodzi tu do figuralnej przemocy, ale to przedwczesny sąd – podmiot nie przejmuje władzy ani nad kamieniem, ani nad figuracją. Łatwo ulec złudzeniu, że metonimia to narzędzie podmiotu, rzecz w jego rękach, którą potrafi przekształcać świat i sens. Jednakże już przy niewielkiej radykalizacji ujęcia możemy uznać, że kamień właściwie „zajmuje” miejsce głowy, że jest „zamiast” niej – leksem „podłożenie” przyjmuje

⁵⁶ Podobna sytuacja ma miejsce w *Pięcyku*, kiedy *subiectum* staje się alefem i chiazmem: „[...] marszcząc i kurcząc niemożliwie twarz w popielej poświecie, schyloną z lewej strony i podnosząc prawe ramię i prawy paluszek; ot tak, i lewy paluszek nieco niżej i zginając prawe kolano: ot tak! drepczę i kwiczę: tim tiu tju tua tm tru tia tiam tiamtiom tium tiu tium tium” (PZ, 1992, s. 117).

w pewnych wyrażeniach sens „podmiany”, a zarazem, jak to bywa w zwyczajowych formułach, „oszustwa” – w tej sytuacji metonimia nie tylko zostaje obnażona, ale również obraca się przeciw podmiotowi i przeciw fabule, przejmuje rolę agensa czy też sama staje się działaniem, jest językiem kolejny raz wkraczającym w fabułę. Na tym nie koniec tropicznych pivotów – podmiot zapada w sen i ciepło pochodzące z „serca kamienia” przenika w jego głowę, przylegającą do powierzchni monolitu. Gra przeciwieństw nie sprowadza się tylko do tego, że to kamień „ciepłem swego serca” rozgrzewa, zgodnie z logiką przedstawienia, zimne ciało⁵⁷. Do tej pory, jak wiemy, to podmiot szukał sposobu na dostanie się do „serca”, „snów” i „myśli” kamienia, teraz dochodzi do zamiany – kamień wykracza poza swoją monadyczną istotę, staje się aktywny. Obraz, jaki się z tego wyłania, wygląda następująco: zimny, ulegający petryfikacji, wstrzymany we śnie podmiot przyjmuje cie-

⁵⁷ Trudno przemilczeć narzucające się wprost podobieństwo doświadczeń, które „kamiennie” pieśni Wata każe skojarzyć ze słynnym wierszem Zbigniewa Herberta pt. *Kamyk* (Herbert, 2005, s. 134). A jednak wspomniane podobieństwo doświadczeń nie wyklucza zachodzącej między nimi różnicy. Wprawdzie Małgorzata Łukaszuk wskazuje, że „kamienny sens” z wiersza Herberta odpowiada wprost „światu kamienemu” z poematu Wata – obrazy te wyznaczają, wedle badaczki, jednaką „metafizykę kamienia” (zob. Łukaszuk, 1989, s. 98), należy jednak, naszym zdaniem, podkreślić, że poetycka praca, jaką wokół kamienia wykonuje Wat, nie przypomina wyraźnego gestu Herberta, przeciwstawiającego wprost chłód kamienia ludzkiemu, „fałszywemu” ciepłu. I choć w wierszu autora *Pana Cogito* również można doszukiwać się przygody figuralnej, nadającej „kamykowi” godność i jego własny, wsobny sens, to nie ma tam mowy o „sercu”, „śnie” i „myśli”, nie ma wzmianki o „czułości” i „pulsowaniu” kamienia. Dystansujące oko Herberta nie ma wiele wspólnego z drążącym okiem Wata (por. Miłosz, 1990c, s. 90).

pło „żywego”, twórczego, stojącego się kamienia. Stanowi to oczywisty suplement figuracji i tropizmów z *Pieśni II*, ale nie wyłącznie – swoiste *novum* tkwi w możliwości egzegezy obrazu: oto podmiot podkładając pod głowę kamień, nie tylko metonimicznie przylega do jego powierzchni, wypełniając fabułę sensem figuralnym, można tu wskazać drugi poziom i wtórny sens jego gestu, mianowicie podmiot, mówiące „ja”, przylega nie tyle do przedstawionego przedmiotu, ile do samej figury, przejmując wszystkie napięcia i natężenia, wchodząc do „wnętrza” złożonej gry sensów i znaczeń. I na tym wciąż nie koniec – pierwszy ustęp mieści w sobie jeszcze jedno ważne figuralne *imago*, wprawdzie mniej jawne, ale obejmujące za to jego całość. *Subiectum*, co jest oczywiste, wychodzi w góry, wspina się, pnie się, aby ostatecznie zapaść w sen, zejść poniżej, niejako pod pokład (por. Lévinas, 2006, s. 112–117): „[...] gdy na krawędzi zaśnięcia, skąd / ociężali ciemnem, schylamy się w ciemniejsze” (WŚCŚ, 2008, s. 17). Anabaza w tej krytycznej chwili staje się katabazą – eksploracja górnych partii przekształca się w zejście w dół, w „ciemne”⁵⁸. Przy okazji warto dodać, że kolejny raz, wzorem *Pieśni II*, dookreślenie zostaje uchylone – „ciemne” pozostaje nie-do-powiedziane, bez-rzeczownikowe, jest samą atrybucją czy właściwością, nie legitymizuje się konkretną kolokacją czy idiomem, a ostatecznie, co

⁵⁸ Swoistą obsesją Wata – świadczą zresztą o tym tak ważne dlań formuły „ciemnego świecidła” czy *lumen obscurum* – była sprawa granicy „ciemności” oraz sama „ciemność” i to niemalże we wszystkich możliwych aspektach (doświadczeniowym, filozoficznym, etycznym i wreszcie twórczym). Wiele obrazów poetyckich, jak i znaczna liczba figuralnych splątań, pozostaje wyraźnym śladem owej obsesji. Przykładem tu może być poemat *Wieczór-noc-ranek* (W, 1957, s. 151–160).

należy wyraźnie podkreślić, zawiera w sobie frapującą lukę. Podmiot, zapadając w sen, zstępuje właśnie w tę lukę.

Odsłonięte kamienne pustkowie staje się sceną ciemnego marzenia podmiotu, które swój wyraz odnajduje w sekwencji rozpoczętej na końcu czwartego wersu i zakończonej w wersie siódmym – jest to swoiste wtrącenie, nasycone semantycznie i figuralnie, przedstawiające obraz wewnętrzny podmiotu, którego pół-świadomą i pół-śniącą „formę-sens” realizują paralelizmy, kontrowersje koincydencji przeciwieństw, chiasm i amfibolia⁵⁹. Napięcie, o którym mowa, dodatkowo wspomagane wymianą w obrębie opozycji góra – dół, wewnątrz – zewnątrz, ciepłe – zimne, jasne – ciemne, współtworzy wyrażone semantycznie napięcie: podmiot dociera wreszcie na egzystencjalny skraj, do owego, jak pisał Rojek, „zerwania” – moglibyśmy dodać tylko, że owej skrajności odpowiada ujawniona niebywała granica, dzieląca świadomość i nieświadomość, której ekwiwalentem pozostaje stematyzowana „krawędź zaśnięcia” (WŚCŚ, 2008, s. 17), będąca przecież prawdziwą kra-

⁵⁹ Napotyamy tu, jeśli idzie o treść, motywy już opisane, zatem nie powtarzamy ustaleń uprzednio poczynionych przy okazji opisu *Pieśni II*. Jeśli idzie o wymienione figury, to rzecz jawi się następująco: „kamień śród kamieni”, „wyniesiony a bez pychy” – to jawne paralelizmy względem *Pieśni II*. Dodatkowo to ostatnie jest również zestrojem przeciwieństw, jak w wyrażeniu: „bezwładny / a w sił napięciu”. Natomiast formę chiazmu posiada wyrażenie „w sił napięciu, w napięć pełni”, nadto ostatnie słowo owego chiazmu zapoczątkowuje konstrukcję składniową podobną, dzięki przerzutni, do amfibolii: „[...] pełni, jaka wisi ściśnięta w kamienną pięść / księżycu...” (WŚCŚ, 2008, s. 17). Figury te zawierają w sobie dyskursywne „zranienie”, podnosząc sprawy pamięci, wahania, nierozstrzygalności i wieloznaczności, co więcej, chiasm i amfibolia sugerują również poznawcze aporie i zmaganie z językiem.

wędrzą języka. Przebywający na wysokościach podmiot – zapadający w sen i w tym zapadaniu niemalże „bliźniaczy” z kamieniem – wychyla się w „ciemność”, spogląda w dół, do wnętrza i doznaje zawrotu głowy, wstrząsa nim nawiedzenie, budzi go „zgiełk”. Podobnie jak w *Pieśni II*, tu również znaczenie zyskuje wizualny aspekt tekstu: fabularny moment granicznej sytuacji przekracza w pewnym sensie treść przedstawienia i uobecnia się w wymiarze graficznym: głębokie wcięcia, poziome przesunięcia wersów, dwie przerzutnie i zmiana w typograficznym porządku wywołują wrażenie pewnego zamieszania, przypominają, jak to miało miejsce wcześniej, swoisty układ szczelin, uskoków czy nawet swego rodzaju uszkodzenia wizualnej tkanki. Pierwsza z przerzutni, mimo że wyraźnie przerywa wers siódmy, nie jest ani jednoznaczna, ani wzorcowa – pojawia się na zakończenie wspomnianego wyżej wtrącenia, nie dopełnia zatem definicyjnego warunku „nie-koincydencji jednostki syntaktycznej i jednostki wersowej” (Dziadek, 2014, s. 98). Właściwie dzieje się tu rzecz przeciwna, dochodzi bowiem do koincydencji pomiędzy zakończeniem jednostki syntaktycznej a przerwaniem jednostki wersowej. Niemniej jednak powstaje wrażenie przełamanego wersetu, co poza wywołaniem efektu fraktury, stwarza pustą przestrzeń w strukturze wersowej⁶⁰. To ostatnie skłania

⁶⁰ Wers ósmy, zaczynający się w tym punkcie, w którym został przerwany wers poprzedni – można powiedzieć, że wersy te zachodzą na siebie, lecz na innych poziomach wersowych – należy do sekwencji syntaktycznej rozpoczętej w wersie trzecim, a przerywanej w wersie czwartym „[...] gdy na krawędzi zaśnięcia, skąd / ociężali ciemnem, schylamy się w ciemniejsze – [...] – zbudził mnie zgiełk tych, / których przeżyłem” (WŚCS, 2008, s. 17).

do pomyślenia o jeszcze innym efekcie, mianowicie chodzi o ekwiwalencję zamilknięcia – podmiot pochyłający się w „ciemniejsze”, dociera do krawędzi języka, zapada w lukę, a tym samym przestaje i mówić, i marzyć. W tej sytuacji siódmy wers po zakończeniu tekstowej frakcji myślnikiem czy pauzą, kontynuowałaby w osobliwy sposób pustkę, podobnie jak pustka współtworzyłaby wers ósmy do pauzy czy myślnika, po których niejako na powrót tekst staje się widoczny. Warto przy tej okazji odnotować, że wskazane znaki interpunkcyjne – podobnie jak to miało miejsce w *Pieśni II* – wydają się obdarzone pewną osobną semantyką. Bez względu na to, czy będziemy się upierać przy wewnątrzwersowej przerzutni, czy też uznamy hipostazę milczenia pod postacią wersu-pustki, delimitację wersów wyraźnie markują dwa myślniki, które w poziomym ułożeniu wyglądałyby jak błąd, ewentualnie ustanowiłyby podwójną pauzę, natomiast w naszej sytuacji, jak można przypuszczać, fingują uskok czy wstrząs, kolaps czy nagłe wyrwanie ze snu tudzież moment podwójnego widzenia. Jeśli chodzi o drugą przerzutnię, to realizuje ona przejście z ósmego do dziewiątego wersu – i podobnie jak poprzedniczka – jest ważna na poziomie wizualnej tekstury. Jednakże w przeciwieństwie do pierwszej, współpracuje dodatkowo z leksyką – podmiot słyszy „zgiełk tych” (WŚCS, 2008, s. 17), kończący okres wersowy zaimek nie zawiera więcej informacji, powstaje efekt chwilowego epistemologicznego zawieszenia. Pod względem wizualnym rzeczona przerzutnia bierze udział w wywołaniu wrażenia swoistej lanki wewnątrz *Pieśni III* – wers dziewiąty dzieli od dziesiątego spora przestrzeń, co wraz z przypominającym

stopnie układem wersów jedenastego i dwunastego, stwarza, naszym zdaniem nieprzypadkową przerwę w tkance utworu, powstaje swoista bez-tekstowa plama w centralnych partiach *Pieśni III*.

Przedstawione operacje w obrębie „formy-sensu” stanowią swego rodzaju wstęp do tego, co następuje wraz z dziesiątym wersem, którego incipitem również jest pustka, wynikająca z głębokiego wcięcia – właściwie trudno mówić tu o akapicie. Być może ma to schematycznie obrazować coś w rodzaju tekstowej głębi, stwarzać efekt szczeliny, z której dna wyłaniają się słowa. Ta nie tyle obserwacja, ile sugestia odpowiadałaby w pewnym sensie fabule – „zgiełkowi”, który wyrывa podmiot ze snu, towarzyszy dochodzący z głębin głos: „Pamiętaj! Pamiętaj!” (WŚCŚ, 2008, s. 17). Powtórzenie i kursywa potęgują, i tak już dostatecznie wyraźny, efekt wyodrębnienia wersu zawierającego zwrot do podmiotu. Zdaje się, że to najbardziej krytyczny moment wyprawy – realizuje się tu „zerwanie”, o którym wspominał Rojek. Towarzyszy temu rewelacyjne zestrojenie wszystkich opisanych zabiegów i operacji graficzno-tekstowych z niezwykle nośną figurą przynależną *stricte* klasycznej retoryce, choć posiadającą pewne znaczenie w nowoczesnej teorii. Chodzi oczywiście o prozopopeję – głos, który słyszy podmiot, to głos zza grobu⁶¹.

⁶¹ Figurę tę wskazywaliśmy również w *Piecyku*, przy czym w debiucie Wata gra ona inną rolę i pełni inną funkcję aniżeli w *Pieśni III*. W *Piecyku* podmiot mówi językiem *prosopon poiein*, mówi do siebie, natomiast w *Pieśni III* prozopopeja dociera doń jako język zza grobu, to język „tych, których przeżył”. Powołując się na stanowisko Heinricha Lausberga, Przemysław Rojek dodatkowo uzupełnia sprawę prozopopei: „Inna jej nazwa – facińska, bowiem sam termin »prozopopeja« pochodzi z gre-

Fictio personae pracuje tu właściwie jako interpolacja nieobecności, być może należy tu mówić o wtargnięciu w nadal żywą, choć senną egzystencję podmiotu⁶² czegoś, co nie mieści się w rejestrach zasady rzeczywistości. Prozopopeja, przekraczając czysto retoryczną rolę, staje się tu figurą doświadczenia granicznego, powodującego zmącenie nie tylko w binarnych ramach świadomego i nieświadomego, należałoby rzec, że pojawia się tu zaburzenie w porządkach obecności i nieobecności. Doprowadza to po raz kolejny do sytuacji, która nie ma rozstrzygnięcia albo której wszelkie rozstrzygnięcie pozostaje iluzją, oszustwem i kłamstwem. Ponadto spotkanie z umarłymi ostatecznie rozlicza przedsięwzięcie podmiotu:

„Zgiełk tych, których przeżyłem”, napominających podmiot jakże wymownymi [...] słowami: „Pamiętaj! Pamiętaj!” to moment ostatecznego fiaska owego projektu tożsamości, który tak pracowicie konstruowany był w drugiej z *Pieśni wędrowca*. Projekt ów ufundowany był na złudzeniu – na niemożliwym do urzeczywistnienia, a przecież tak mocno zakorzenionym

ki (*προσωποποιία*) – to *fictio personae*; prozopopeja byłaby wedle ustaleń przywoływanego badacza [Lausberga – P.P.] wypowiedzią nieosobowego przedmiotu, obiektu czy idei, co zbliża tę figurę do alegorii bądź personifikacji, a oddala od *sermocinatio*, znanego też pod grecką nazwą *etopei* (*ήθοποιία*). Od tej dość ściśle przestrzeganej reguły jest jednak wyjątek, z naszego punktu widzenia istotny: otóż za prozopopeję – a nie za *sermocinatio* – uważa się też fingowane wypowiedzi osób zmarłych lub choćby tylko nieobecnych podczas oracji” (Rojek, 2009, s. 204).

⁶² Przedstawiony przez Wata sen interesująco charakteryzuje Łukaszk: „Jest znakiem życia (tylko żyjący mają do niego prawo) oraz dziedziną pamięci, wspomnień, które wypływają już uwolnione od ograniczeń jawy i zagospodarowują jego fabułę” (Łukaszk, 1989, s. 98).

w kulturze Zachodu marzeniu o uwolnieniu się spod władzy czasu (Rojek, 2009, s. 356).

Może nieco zaskakiwać następująca w kolejnych wersach metoda opisu zjawienia widm⁶³ – przez moment logiczne znaczenie idzie równoległe z figuracją, która przybiera tu konsekwentnie formułę apofatyczną – jak zauważa Pietrych: „[...] ich [umarłych – P.P.] obecność opisana zostaje za pomocą zdań przeczących” (Pietrych, 1999, s. 43). Fragment ten prezentuje niezwykle deskryptywny mózół⁶⁴ –

⁶³ Opis zjawienia umarłych przypomina obraz, który Wat przedstawił w swoim wcześniejszym wierszu *Wielkanoc* z 1956 roku („W dwukonnej karecie / starozakonny staruszek / w cylindrze na głowie / jedzie z synagogi / kiwa się, mówi do siebie: / królem jestem, królem jestem, jestem królem. // Mężczyźni stoją szpalerem / Kobiety wyglądają z okien / Dzieci wieszają girlandy / Żandarmi klękają na bruku. // Wtem Jahwe wyciągnął rękę / zdarł jemu z głowy cylinder / nasadził ciernistą koronę. / Zaczem karetę dwukonną / staruszek starozakonny / wjechał prosto do nieba. // Dymy stoją nad miastem / Dzieci wieszanych girlandy / Kobiety leżą na bruku / Żandarmi stoją szpalerem” (PZ, 1992, s. 204–205)). Na to podobieństwo zwraca uwagę również Przemysław Rojek – podajemy komentarz wraz z dołączonym do niego przypisem: „Pierwsze zdanie powyższego cytatu [chodzi o opis umarłych z *Pieśni III* – P.P.] raz jeszcze dobitnie, choć w metaforycznym ujęciu, poświadcza, że powrót niegdyś przeżytego nie będzie powrotem, który mógłby dostarczać przyjemności. Nie będzie szpaleru świątecznie odzianych dziejowych zwycięzców ozdobionych wieńcami chwały, wiwatujących na cześć tego, który przeżył, przejeżdżającego w królewskim pojeździe. Przypomniami są zwiastunami kłęski, powrotem przeżytej historii, naznaczonej diabolicznością”. Przypis: „Na podobnym obrazie zbudował Wat inny swój wiersz, zatytułowany *Wielkanoc*, skądinąd podobny do interpretowanego fragmentu trzeciej *Pieśni wędrowca* nie tylko formalnie, ale również w ogólnej wymowie [...]; identyczny obraz przedstawił Wat w swojej niedokończonej powieści [*Ucieczka Lotha* – P.P.]” (Rojek, 2009, s. 358 oraz przyp. 105).

⁶⁴ Zwraca również uwagę rozbudowane *comparatio*, złożone z wariacji oksymoronicznej: „nadzy”, ale „okryci”.

doświadczenie graniczne wymaga granicznego wyrazu, w tym wypadku negacja wiedzy do nagości przedstawienia, które ostatecznie przypomina pompejańskie formy⁶⁵, owe ślady śladów, będące substytutami pustych przestrzeni, niegdyś wypełnionych życiem przez żywe, „wirujące” i „frenetyczne” ciała-osoby. Pochód zgiełkliwych nieobecnych stanowi wprowadzenie do następnego passusu, który przybiera funkcję mikrotraktatu o niedogodnościach pamięci. Pyta więc Pietrych: „Dlaczego więc zmarli »chcą być zapomnieni«? dlaczego »chcą wiecznej niepamięci?»”

Ponieważ taki sposób istnienia, w pamięci tych, którzy ich przeżyli, włącza ich w czas i w efekcie uniemożliwia (im także!) dotarcie do „punktu metafizycznego”, do wieczności, do Boga. Z kolei prośba: „Pamiętaj! Pamiętaj!” ma w sobie coś z rozpaczliwego gestu uchwycenia się takiej formy istnienia, jaka jeszcze w ogóle jest możliwa, zanim wszystko pochłonie niebyt i nicość. Pamięć bowiem jednocześnie ocala i więzi w czasie (Pietrych, 1999, s. 45).

⁶⁵ Pompeje, jak wiadomo, mają szczególne znaczenie dla kultury Zachodu – to nie tylko ruiny pracy ludzkich rąk, metonimia apokalipsy czy zmierzchu cywilizacji – przede wszystkim to miejsce pełne rzeczywistych śladów po życiu, można nawet rzec, że jest to miejsce, w którym doświadcza się empirycznie, sensualnie nieobecności. Przypominające skalne sekrecje puste przestrzenie po ciałach ofiar katastrofy odkryte przez Giuseppe Fiorellego w Pompejach i w Herkulanum, z których następnie zostały wykonane odlewy z gipsu sztukatorskiego, są śladami w dosłownym, a w istocie dorzecznym sensie. Ślady te poświadczają jeszcze jeden fakt, niepodlegający dyskusji, że ciało jest nazbyt pochopnie łączone z obecnością – przestrzeń, którą ciało wypełnia w czasie swojego witalnego egzystowania, nie należy do niego. Ponadto – zgodnie z sensem Watowskiej poetyckiej narracji – Pompeje to *corpus delicti* „zdrady”, której dokonała „ziemia”.

Wat jednak, jak się wydaje, radykalizuje tę kwestię – w pamięci żyjących jest piekło tych, których dotknęła ...śmierć: „Nasze piekło – / w pamięci tych, którzy nas przeżyją” (WŚCS, 2008, s. 18). Zdaje się, że piekło umarłych nie ogranicza się wyłącznie do nich samych, dotyka ono i żywych – sens ten wynika z dyskretnej amfibolii obecnej w tym fragmencie. Pamięć przywołuje nieobecnych, tym samym odbiera im spokój, ale jest tu również druga strona – pamięć wprowadza w porządek obecności to, co zostało z niej wyparte; to, czego obecność nie pojmuje; to, czego jej język nie jest w stanie ani znieść, ani unieść. Inaczej mówiąc, pamięć stwarza dla traumy przestrzeń sekrecyjną wewnątrz egzystencji, swego rodzaju kawernę, „skrytkę”. Otchłań zawsze skrętnie pracuje w obecności, w myśli i przy projektach, w memuarach i wizjach, stale pielęgnuje nieobecność, rany, luki. Prawdą jest, że *Pieśń III* subtelnie przywołuje historię związaną z jednym z epigrafów *Piecyka* – mamy na myśli *Legendę na Dzień Zaduszny* spisana przez Jacopa de Voragine’a, to tam pojawia się możliwe do doświadczenia przez żyjącego piekło przeżywane przez umarłego. Scena ta nabiera figuralnego sensu – pamięć o zmarłych jednocześnie wprowadza nas z życia i przywodzi do niego, jej doświadczenie jest bolesne, ale pozwala życie swe odmienić⁶⁶.

⁶⁶ Chodzi przede wszystkim o następujący fragment z dzieła de Voragine’a: „Płomień ten parzy mnie i sprawia mi cierpienia. [...] Gdy zaś magister wyciągnął rękę, spadła na nią jedna kropla potu pokutnika, która przeszła jego rękę prędzej niż strzała, tak że uczuł okropny ból. Zmarły zaś rzekł: Tak cierpi całe moje ciało. Wówczas magister przerażony tak srogą karą postanowił opuścić świat i wstąpić do klasztoru” (Voragine de, 1983, s. 485).

Przedsięwzięcie podmiotu, jak wiemy, sprowadzało się do wydostania się ze środka życia, porzucenia człowieczego losu i przyjęcia czasu innego niż ludzki, oznacza to porzucenie historyczności i dziejowości, a także anihilację pamięci. Dzieje się jednak rzecz przeciwna – podmiot, usiłując porzucić życie, sprawia, że życie wraca doń z nawiązką, krótki sen prowadzi do przebudzenia, które jest równoznaczne z kłopotem: podmiot zostaje nawiedzony – kamienny logos staje się logosem egzystencji żywej, ale śmiertelnej, pełnej głosów, pamięci, krzywd i traum. Przypomina to nieco sytuację z *Piecyka* – tam miała miejsce próba wyparcia z siebie wszystkiego, co kulturowe; próba porzucenia formy kończy się upadkiem w formę, natarciem kultury i paradoksalnie odsłonięciem przerażającej, bo niepoznawalnej sfery „ja”; tutaj zaś ma miejsce próba wyparcia świata „wszystkiego, co żywe”, a skutkuje to, jak łatwo się domyślić, nawrotem życia, odsłonięciem jego „ciemnej” strony, która dla egzystencji ludzkiej oznacza traumatyczne trwanie, nieznośną przeszłość, biologię, historię i towarzystwo umarłych. Rzeczony fragment *Pieśni III* w pewnym sensie realizuje w pełni „groźbę, jaką kryje w sobie prozopopeja – jeśli śmierci każe się mówić, symetryczna struktura tego tropu implikuje, że – tym samym – żywi są oniemiałymi, zastygli w swej własnej śmierci” (Man de, 2000, s. 121). Ale zastygły i oniemiały podmiot miał zmienić się w kamień, staje się żywą raną pamięci. Nie ma w jego przeszłości wołającej z głębi ani krzty łagodnej i wzruszającej nostalgii – jest raczej pełne powtórzenie cierpienia obecne w greckich źródło-słowach *nóstos*

(νόστος) i *algós* (άλγος)⁶⁷. Operacje tekstowe wraz z figuralnym splotem odpowiadają tąpnięciu w obrębie egzystencji podmiotu, jego zadanie nie powiodło się – tak jak wcześniej nad wszystkim zapanowały język i figury, tak teraz władzę nad podmiotem przejmuje żywa pamięć:

Podmiot ma świadomość, że tylko niepamięć jest gwarantem tożsamościowego pogodzenia z samym sobą. Pamiętać to tyle, co być niesuwerennym – egzystującym w poczuciu niemożności zaradzenia złu, niemożności, której innym nazwaniem jest anachroniczność. O ile drugą *Pieśń wędrowca* uznać można za próbę stworzenia takiej narracji tożsamościowej, która byłaby snuta przez podmiot z samym sobą jednoczesny, pełny, ostatecznie uspołniony, wewnętrznie niesprzeczny [...] o tyle *Pieśń trzecia* w tonie dramatycznym zdaje nam sprawę, dlaczego narracja taka jest niemożliwa (Rojek, 2009, s. 359).

Na scenę wstępują umarli dotknięci straszliwą historią, towarzysze cierpienia, nigdy niespotkani, równolegli, bliscy – nie będąc zatem ani obecnymi, ani nieobecnymi, wpisując w aktualność podmiotu wydarzenie widma: ani byt, ani niebyt. Zastęp ten staje się emanacją pamięci, jednakże nie tej, która jest matką sztuki, w poemacie *Wata Mnemosyne* staje się *mater vulnerum* – matką wszystkich ran. Przed-

⁶⁷ Jak notuje Marek Zaleski: „Nostalgia umieszcza ideał w przeszłości i jest to jedyna rzecz pewna, jaką można o niej powiedzieć. Zaraz potem zaczynają się komplikacje. Raz jest figurą wyobcowania, dotkliwego braku i płynącego stąd poczucia nieprzystosowania, dziś zresztą przybierającego formy, o jakich nie śniło się twórcom tego pojęcia, medykowi Johannesowi Hoferowi z Bazylei, który w roku 1688 z dwóch greckich słów: *nóstos* – powrót i *algós* – cierpienie, utworzył nazwę choroby, na którą zapadali ludzie opuszczający rodzinne strony” (Zaleski, 2004, s. 11).

stawione doświadczenie graniczne uzupełnia jeszcze jedna skryta strona prozopopei – jak pisze de Man: „Z chwilą gdy zrozumiemy, że retoryczna funkcja prozopopei polega na implikowaniu, za pomocą języka, istnienia głosu lub twarzy, rozumiemy także, że tym, czego jesteśmy pozbawieni, jest nie życie, lecz kształt i namacalność świata dostępnego tylko w prywatywnym rozumieniu” (Man de, 2000 s. 124). Nieodzowna strata, o której tu mowa, wiąże się wprost z ograniczeniem życia w ludzkiej formie, z epistemologiczną niezbornością, słabością ontologii, z ciemnością mowy, ale jednocześnie, podobnie jak skryte znaczenie prozopopei naprowadza nas na ścieg nieobecności przeszywający to, co jest obecne, i odwrotnie. A jednak rzeczona konstatacja ludzkiej kondycji, idąca zaraz za doświadczeniem granicznym, oznacza przewrotnie powrót życia, a w ciemnej mowie pozwala usłyszeć żywą pieśń języka.

Pieśń III, uogólniając, to opis „doświadczenia-granicy”, zenitu, który jednocześnie jawi się jako nadir, co dobrze oddaje wskazana szczytowa figura przypominająca chiasm – podmiot wstępuje na szczyt, aby zapaść w sen. Sam ambiwalentny, biegunowy moment doświadczenia, czy jak chce Venclova, iluminacji (Venclova, 2000, s. 408), ociera się o niesamowitość, zjawienie się umarłych jest niedorzecznością, wejściem na scenę zdarzeń tego, co nie należy do wiedzy, w tym zresztą zawiera się tajemnica wszelkiego nawiedzenia. Umarli, czyli ci, którzy są absolutnie inni, będący poza porządkiem tego, co obecne, paradoksalnie okazują się posłańcami życia – prozopopeja i interpolacja oznaczają właściwie ingres pamięci, która staje się nieusuwalną przeszkodą w osiągnięciu przez podmiot zamierzonego

celu. Każdy opis czy próba opisu „doświadczenia-granicy”, o ile nie zawiera bardziej lub mniej jawnej auto-krytyki, może prowadzić do iluzorycznej omyłki, iż lektura wprowadza nas w oryginał, w samo ciemne *origo*, że dzięki niej obcujemy bezpośrednio z prezentowanym czy przywoływanym zjawiskiem lub zdarzeniem. Każda z pieśni języka o samym życiu jest pieśnią o samym języku, każdy tekst jest opowieścią o innych tekstach. Podobnie w wypadku *Pieśni III* – zacznijmy od paraleli obrazu wymoszczenia przez podmiot posłania dla siebie, jak też samego jego snu i następującej, częściowo za jego sprawą, swoistej epifanii – pisze Pietrych: „[...] poeta-wędrowiec poznał prawdę – rozpoznał istotę ludzkiego sposobu istnienia. Niczym blibliyny Jakub [...] doświadczył »objawienia«” (Pietrych, 1999, s. 46). Venclova wskazuje tu na istotne przekształcenie biblijnej opowieści, w której jak wiemy, Jakub doświadcza obecności niebian⁶⁸, w *Pieśni III* zaś uobecniają się ci, którzy zajmują głębokie chthoniczne ostępy⁶⁹. Szczególnie interesująco odczytuje Watowską scenę snu w tym kontekście Rojek.

⁶⁸ Chodzi o słynny starotestamentalny epizod (Rdz 28, 11–13): „A gdy przyszedł do niejakiegoś miejsca, i chciał na niem odpocząć po zachodzie słońca, wziął z kamieni, które leżały: a podłożywszy pod głowę swoją, spał na temże miejscu. I ujrzał we śnie drabinę stojącą na ziemi, a wierzch jej dosięgający nieba: i Anioły Boże wstępujące i zstępujące po niej. A Pana wspierającego się na drabinie, i mówiącego jemu: Jam jest Pan, Bóg Abrahama, ojca twego, i Bóg Izaaka: ziemię, na której śpisz, tobie dam i nasieniu twemu” (*Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu*. Z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. D. Jakóba Wujka. Warszawa 1923, s. 31).

⁶⁹ Jak pisze Venclova: „Dla śpiącego oznacza to transformację snu o drabinie Jakubowej i dokładne przeciwieństwo buddyjskiego zbudzenia się w nicości” (Venclova, 2000, s. 408).

Swoją propozycję lektury zaczyna on od założenia, że sen Jakuba można potraktować jako swoistą scenę pierwotną hierofanii, fabułę wtargnięcia tego, co święte, w porządek profaniczny, następnie sięga po opisany przez Zygmunta Freuda przypadek sennego marzenia ojca, któremu dopiero co zmarło dziecko⁷⁰, przy czym główną rolę odgrywa tu Lacanowska interpretacja owego epizodu⁷¹. W tym ukła-

⁷⁰ Osobliwie ów zdarzenie Freud opisuje następująco: „[...] ojciec czuwa dniami i nocami u łóżka złożonego chorobą dziecka. Kiedy dziecko umiera, ojciec udaje się do pokoju obok, by wypocząć, zostawia jednak drzwi otwarte, tak że z sypialni może widzieć pokój, gdzie złożono zwłoki otoczone gromnicami. Przy ciele czuwa starzec – siedzi przy katafalku, mrużąc modlitwy. Po kilkugodzinnym spoczynku ojcu śni się, że *dziecko stoi u jego łóżka, bierze go w ramiona i szepcze z wyrzutem. »Ojczu, czyż nie widzisz, że płonę?«* Ojciec budzi się, patrzy, a tu z pokoju, gdzie złożono zwłoki, bije wielka jasność; zrywa się z łóżka, biegnie i co widzi? Siwowłose starzec drzemie, a ubranie i jedna ręka drogich szczątków płoną, zajęte od płomienia świecy, która upadła na katafalk” (Freud, 2015, s. 429). Interesujące w tym względzie jest to, że autor *Poza zasadą przyjemności* wyłącznie słyssał o rzeczonym epizodzie sennym i nie miał bezpośredniego kontaktu z ojcem, który we śnie widział swoje zmarłe dziecko. Mimo to, przypadek ten zyskał już status szczególnej ikony i swoistego mitu psychoanalizy (por. Caruth, 2015, s. 31–57).

⁷¹ Pisze Lacan: „Przypomnijcie sobie owego nieszczęsnego ojca, który miał w pokoju sąsiadującym z tym, gdzie spoczywa jego martwe dziecko, wypocząć, zostawiając przy dziecku czuwającego, jak powiada tekst, siwowłosego, innego starca – i który czuje, jak dotyka go, budzi coś, co czym jest? – nie tylko realnością, szokiem, *knocking* jakiegoś hałasu, który ma go przywołać do rzeczywistości, ale czymś co tłumaczy właśnie w jego śnie ową *quasi-tożsamość* tego, co ma miejsce, a nawet rzeczywistość przewróconej świecy zajmującej ogniem łóżko, w którym spoczywa jego dziecko”. W innym miejscu kontynuuje: „[...] w tym całkowicie pograżonym świecie daje się słyszeć jeden tylko głos: »Ojczu, czyż nie widzisz, że płonę?« Samo to zdanie jest jakąś iskrą – jako takie, wznieca ogień tam, gdzie pada – i nie widać tego, co płonie, bo osłepieni płomieniem, nie widzimy, że ogień wskazuje na *Unterlegt*, na *Untertragen*, na realność” (Lacan, 2006, s. 34, 36). Komentarz Rojka: „Sen ojca – sen

dzie współrzędnych, którego wewnętrzną przestrzeń tworzą punkty-interteksty biblijnego snu Jakuba, Freudowska interpretacja snu o umarłym-„żywym” dziecku, a także Lacanowska reinterpretacja tegoż snu, Watowski obraz zdaje się przekraczać wymiar czystej, ubezpieczonej fikcji i staje się z jednej strony tekstem-modelem spotkania zwanego przez Lacana *tyché* (τύχη)⁷², z drugiej – nabiera cech tekstu-

w sensie fizjologicznym – jest czymś, co ze względu na funkcje życiowe organizmu (zarówno biologiczne, jak i psychiczne) winno być podtrzymywane. Przedłużenie snu leży w interesie realizacji zasady przyjemności – a przedłużanie to wszak nic więcej, jak powtarzanie tego samego. Sen ojca jest przeto czynnością automatyczną. Ale oto w samym środku czynności automatycznej coś się wydarza, dochodzi do utarczki, śniąca świadomość napotyka pewien kłopot, z którym nie może sobie poradzić: rzeczywiste (bo syn rzeczywiście płonie) powoduje zerwanie w strukturze snu, zerwanie wyraźnie patogenne, powodujące skutki absolutne i nieodwracalne: przejście ze świata snu w świat jawy. Tak oto działa *tyché* – dla utrwalonej w swym automatyzmie świadomości śpiącego ojca jej działanie jest, można by wcale niemetaforycznie rzec, zabójcze. *Tyché* jest nadmiarem – owym nadmiarem, który powoduje ostateczne odchylenie świadomości od pewnej i ustalonej, zakorzeniającej w świecie (choćby miał to być wyłącznie świat pozorów) linii rozwoju. I jest to nadmiar traumatyczny” (Rojek, 2009, s. 311).

⁷² Problematykę *tyché* (τύχη), zgodnie z intencjami samego Lacana, należy rozpatrywać w relacji do *automaton* (αὐτόματον) – dwa te pojęcia tworzą jeden z kluczowych elementów teorii psychoanalizy. W sposób przejrzysty kwestie te wyklada Agata Bielik-Robson: „*Tyché* to termin wzięty z Arystotelesa, oznaczający zdarzenie losowe, które nie jest ani złe, ani dobre: jego istotą jest fatalna ambiwalencja. *Automaton* natomiast, pojęcie pochodzące z rozważań nad pismem automatycznym, to samozapętlający się łańcuch znaczącego, w którym psychę zamyka się szczególnie i bezpiecznie, niczym w granicach monady semantycznej: to właśnie *automaton* wytwarza pozornie spójną autonarrację, której celem jest przykryć nieusuwalny brak, *le manque*, jaki występuje na poziomie realnym, ową wyrwę w psyche spowodowaną wtargnięciem przypadku. *Tyché* jest »spotkaniem z tym, co realne«, podczas gdy *automaton* to »nieustanne powracanie znaków, podlegające Zasadzie Przyjemności«, któ-

-działania, pertraktującego z nacierającą traumą i nadmiarem rzeczywistości⁷³. Przedstawione obserwacje i analizy wstęp-

rego zadaniem jest zamaskować pierwotną traumę – spotkanie z tym, co Lacan, za Kantem, określa mianem *das Ding* – a więc jednocześnie zatrzeć w ciągu przedstawień to, co idealisci niemieccy zwykli byli nazywać »skandalem rzeczy samej w sobie«. Traumatyczna konfrontacja z tym, co realne, zawsze przerywa monadyczny krąg znaków: wyrwa psyche z automatycznego powielania przyjemnych skojarzeń, budujących jej słowne kontinuum. To, co realne nie jest i nie może być dane psyche bezpośrednio – istotą traumy jest bowiem nadmierna »wczesność«, psychika nie jest więc przygotowana na to, by wytworzyć jego przedstawienie i ująć je w słowo – dlatego też ujawnia się ono w życiu psychicznym jedynie w formie niejasnych repetycji: powtórzenie – aluzjny nawrót, który nigdy nie wie, co takiego pragnie powtórzyć – jest, jak mówi Lacan, zasadą określającą »stosunek podmiotu do jego uwarunkowania«⁷³ (Bielik-Robson, 2008, s. 217).

⁷³ Rojek przedstawia tę rzecz następująco: „Sen Jakuba można uznać za wtargnięcie *sacrum* w *profanum*, metafizycznego w fizyczne, nadnaturalnego w naturalne, nadrzeczywistego w rzeczywiste – z drugiej jednak strony, sen ów wyraźnie przypomina [...] przypadek jednego z marzeń sennych wykorzystanych przez Freuda w jego fundamentalnej pracy. Ów sen – przypomnijmy – przytrafił się pewnemu ojcu, którego w marzeniu nawiedził zmarły syn, mówiąc: »ojcze, czy nie widzisz, że płonę?«. Ojciec, wyrwany tym widzeniem z drzemki, zorientował się, że faktycznie, ciało zmarłego spoczywające na katafalku zajęło się od stojących u wezgłowia świec. Owo opisane przez Freuda wydarzenie można potraktować – [...] idąc tropami Jacques’a Lacana – jako metaforę każdego spotkania naszej tożsamości z rzeczywistym. Rzeczywiste, za pośredniczone w powtórzeniu (w tym wypadku będzie to opisany sen, przypominający o bezdyskusyjnie traumatycznym wydarzeniu śmierci syna i wywołujący reakcję lękową) pozwala świadomości zareagować na niebezpieczeństwo i zapobiec czemuś, co można nazwać drugą śmiercią dziecka; wszystko to jednak dokonuje się kosztem przerwania drzemki, stwarzającej złudzenie, że żadna trauma nie miała miejsca. I to właśnie staje się – po części przynajmniej – udziałem podmiotu trzeciej z *Pieśni wędrowca*: w jego sen, sen o możliwości bycia beczasowym, doskonale obojętnym, kamiennym obserwatorem »rzeczy zwichrzenia«, wdziera się rzeczywiste, następuje powtórzenie traumy doświadczenia komu-

nie projektują intertekstualne spektrum *Pieśni III*, które już na wstępnym etapie rozpoznania jawi się jako sieć odniesień nałożona na sieć odniesień.

Biblijna historia Jakuba w Watowskim obrazie, zgodnie z tym, co pisze Venclova, ulega wyraźnej transformacji – Jakub, jak wiemy, nadaje miejscu swego doświadczenia możliwą nazwę *Betel* (hebr. בית אל – ‘Dom Boga’), to znaczy, że dzięki poręce Boga panuje on nad miejscem, jest ono rekonstruowane, ulega przemianie podobnie jak sam Jakub. Następnie posłanie z minionej nocy staje się ołtarzem – przemianowanie kamienia to znak przymierza. Jakub, obdarzony pocieszeniem, niesie w sobie odkryte czy też obudzone źródło budującej wieści – to ostatnie jest tyle wynikiem wtargnięcia *sacrum*, ile efektem rzetelnej współpracy wszystkich wymienionych elementów (miejsca, czasu, doświadczenia, podmiotu i języka). Inaczej w *Pieśni III* – mamy przed sobą opis ciemnego przeżycia, egzystencjalną *vertigo*, miejsce owej perypetii nie ma nazwy, podmiot zostaje z niego wyparty, owo *locus obscurum* właściwie znika zaraz po tym, gdy wstrząśnięty spotkaniem bohater traci z oczu swój „kamienny” cel i wyrwany ze snu rusza w dalszą drogę⁷⁴. Można rzec, że jego udziałem

nizmu, powracającego w postaci tych, których przeżyłem” (Rojek, 2009, s. 354–356).

⁷⁴ Interwencja umarłych w sen podmiotu przypomina początkowy epizod z *Boskiej komedii*, w którym przedstawione zostaje wejście bohatera-poety do pierwszego kręgu piekła – mianowicie, trzecią canzonę *Boskiej komedii* zamyka obraz utraty przytomności przypominającej zapadnięcie w sen: „I omdlały mi zmysły nieprzytomne, / I padłem, jako pada człowiek senny”; zaś początek *Pieśni czwartej* przedstawia nagłe przebudzenie: „Silny huk gromu wyrwał mi spod powiek / Senność kamienią, tak że się wzdrzygnąłem / Niby gwałtownie przebudzony człowiek. /

w tym mrocznym środowisku staje się nieuchwytna absolutna terażniejszość, czas niezorganizowany, nagły moment, odsłaniający w ciemnym rozbłysku przesywającą „realność przegranej rozgrywki” (por. Lévinas, 2006, s. 126). Podmiot *Pieśni III* doświadcza nawiedzenia, jednak wiedza, którą przynoszą z sobą zmarli, zaskakuje go i reorganizuje jego przyszłościowy projekt, inaczej niż ma to miejsce w wypadku historii Jakuba. To jednak zaledwie wstęp – do intertekstualnego zaplecza owego *quasi-toposu* z Watowskiej pieśni dopisują się jeszcze inne interteksty – epizod *Nekyja* (*Νέκυια*) z jedenastej pieśni *Odysei*⁷⁵ oraz katabaza Eneasza z szóstej księgi *Eneidy* Wergiliusza⁷⁶. Dwa te mo-

I wycopczęte oczy tocząc kołem, / Wyprostowany, patrzałem po stronie,
/ Aby rozpoznać miejsce, gdzie stanąłem. / Otom się widzę, znajdował
na skłonie / Owej bolesnej, piekielnej doliny, / Co nieskończonych echa
jęków chłonie” (Dante Alighieri, 1959, s. 37–38).

⁷⁵ Interesujący nas fragment w przekładzie Jana Parandowskiego: „Zaczęły wychodzić z Erebu dusze umarłych. Młode kobiety i pacholeta, i starcy, którzy wiele wycierpieli, panny nieletnie, noszące w sercu świeży ból, rzesze mężów poległych w boju Aresa od mieczów spiżowych, a mających na sobie zbroje zbroczone – wielki tłum kroczył [...] z niesłychanym lamentem: zielony lęk mnie zdjął” (Homer, 1953, s. 155). Dla porównania przekład tego samego fragmentu, dokonany przez Lucjana Siemieńskiego: „Wnet duszyczek wiele / Tam się złączyć poczęło z Erebu otchłani. / Młode pary, toż starce latami złamani, / Panienczki miłością młodocianą strute, / Widma dzielnych witeziów oszczepami skłute, / Pozabijane w boju, w pokrwawionej zbroi. / Cały ten tłum do dołu ciśnię się i roi. / Wrzeszcząc tak, że aż przestrasch blady mnie owionie (Homer, 1992, s. 212; zob. Abramowiczówna, 1992, s. XXIX–XXXIII).

⁷⁶ Wyjątki z szóstej księgi *Eneidy* w przekładzie Zygmunta Kubiaka: „Nad tym zamętem / Eneaszez wielce zadziwiony: »Powiedz, / Dziewico, czemuż taki tłum nad rzeką?« – / Pyta. – »Te dusze czego pożądają?«” (Publiusz Wergiliusz Maro, 1998, s. 218); fragment przemowy Dejfoba: „Lecz i ty wyjaw mi, jakie zdarzenie / Przywiodło ciebie żywego w te stroiny. / Czy zbłąkanego morze cię przygnało? / Czy z woli bogów przyszed-

numentalne obrazy zachodniego kanonu stanowią centrum całego uniwersum parafraz, kontynuacji, powtórzeń (wśród których znajdziemy i *Boską komedię*, i *The Cantos* Ezry Pounda). Spotkanie z umarłymi, jednakowo dla Odyseusza i Eneasza, stanowi kluczowy etap przygody, co więcej – w obydwu przypadkach wiąże się ono z doświadczeniem i nabyciem istotnej wiedzy – język umarłych, ich mowa, jest tu wehikułem tajemnego logosu⁷⁷. Oba te obrazy łączy jeszcze jeden element, mianowicie moment przerażenia czy wstrząsu głównych bohaterów, którego doznają w pierwszych chwilach spotkania z powierzchnią widma, z „żyjącymi bezcieleśnie” w „domu bez słońca”, w „kraju lęku”⁷⁸. W Watowskim obrazie przerażenie w obliczu natarcia

leś? Opowiedz, / Jaka cię dola tak trudzi, że smutne / Domy bez słońca, kraj lęku nawiedzasz” (Publiusz Wergiliusz Maro, 1998, s. 227); i jeszcze wyjątek z ostatniego passusu z tej samej księgi: „Dwie są Snu bramy. Rogową jest zwana, / Skąd łatwo cienie wychodzą prawdziwe. / Druga eburnem błyszczący gładka, ale / Złudne to mary są, które z tej bramy / Many do ludzi na świat posyłają” (Publiusz Wergiliusz Maro, 1998, s. 242).

⁷⁷ W obydwu dziełach konkretni zmarli dysponują pożądaną wiedzą, ale głos zabiera wiele postaci umarłych – w *Odysei* pierwszy przemawia Tejrezjasz, potem matka Odyseusza, następnie pozostali; w *Eneidzie* – chodzi głównie o przemowę ojca Eneasza, Anchizesa, poza tym, przed Anchizesem, pojawia się wiele innych postaci (zob. Homer, 1953, s. 156–158; Publiusz Wergiliusz Maro, 1998, s. 233–242).

⁷⁸ Protagonista *Odysei* w chwili zjawienia się umarłych wyraźnie jest przerażony – w przekładzie Parandowskiego mówi: „[...] zielony lęk mnie zdjął”, u Siemieńskiego: „[...] przestrach blady mnie owionie” (patrz przyp. 168). W *Eneidzie* główny bohater, w chwili zbliżenia się do wrót Hadesu, również przejęty jest strachem – widzi wkoło siebie kłębiące się mary i widma: „Trwoga zatrzęsała herosem. Miecz chwyta, / Wymierza gołe strzały w owe zmory. / Gdyby go zaraz mądra przewodniczka / Nie poczyła, że to bezcielesne / Życie tak sennie się roi pod pustym / Pozorem kształtów, rzuciłyby się na nie / I jąłby cienie mieczem siec daremnie” (Publiusz Wergiliusz Maro, 1998, s. 217).

umarłych przekształca się we wstrząs powtórzonego cierpienia (nost-algia) i w grozę pamięci – rana otwiera się zaś widmowy logos, którym zostaje obdarzony podmiot-wę-drowiec, uzmysławia mu porażkę przedsięwzięcia, wprowadza go w obręb „skażonego” życia. Nekyiczny topos prowadzi nas jednak dalej, do *The Cantos* – chodzi konkretnie o pierwszą pieśń poematu Pounda, w której obraz spotkania z umarłymi stanowi rodzaj tekstowego „sobowtóra”⁷⁹: „Początkowych sześćdziesiąt siedem wersów *Pieśni I* [Canto I – P.P.] jest w istocie swobodnym tłumaczeniem fragmentu *Odysei*, dokonany wszelako nie z greckiego oryginału, lecz dosłownego łacińskiego przekładu Andreasa Divusa” (Engelking, 1991b, s. 62). Kwestia powtórzeń i różnic, powstałych w swobodnym przekładzie, ustępuje

⁷⁹ Odnośny fragment *Canto I*: „Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides / Of youths and of the old who had borne much, / Souls stained with recent tears, girls tender, / Men many, mauled with bronze lance heads, / Battle spoil, bearing yet dreary arms, / These many crowded about me, with shouting, / Pallor upon me [...]” (Pound, 1975, s. 3–4). W przekładzie Jerzego Niemojowskiego: „Dusze z Erebu: trupy sine, oblubienice / I młodzieńce i ci, którzy / wiele w życiu doznali, starcy, / Dusze ze śladem świeżych łez, dziewczęta czułe, / Mężów krocie, zabitych głównie włóczni z brązu – / Boju łup – noszący jeszcze broń brocząca, / Masą stłoczyli się koło mnie, krzykiem – / Czuję, że blednę – [...]” (Pound, 1993 s. 157). W przekładzie Leszka Engelkinga: „Z Erebu – dusze, / trwożliwe truchła: oblubienice / I gołowasy, i starcy, co dużo doświadczyli, / Dusze łą splemione, tkliwe młódki, / Mnodzy mężowie włóczniami z brązu poszarpani, / Łupy bitewne, oręż zjuszony wciąż dzielnie dzierżący. / Taki to tłum się tłoczył wokół mnie z krzykiem – / Pobladłem z lęku [...]” (Pound, 2012, s. 86). Przekład Andrzeja Sosnowskiego: „Dusze wyległy z Erebu, struchlałe trupy, oblubienic / Junaków i starców, co wiele ścierpieli; / Dusze łą świeżą splemione, czułe dziewczęta, / Moc mężów, ostrzami włóczni z brązu pokłuta, / Żniwo rzezi, dzierżące wciąż broń ujużoną; / Taki tłum natarł na mnie z krzykiem – / Błady strach padł na mnie – [...]” (Pound, 1991a, s. 47).

wpisanej w *Canto I* przygodzie lektury i tekstu – najważniejsza wydaje się tu droga, którą przebywa widmo sensu od nieosiągalnego oryginału, przez wersję w języku greckim i przekład łaciński Divusa⁸⁰, aż do doświadczenia czytania-pisania samego Pounda⁸¹. Inna – dla nas ważna – kwestia wyłania się z tego, iż *Canto I* ostatecznie łączy obrazy *Odysei* i *Eneidy* – w jej ostatnim wersie pojawia się mityczny obiekt, mianowicie „złota gałąź”⁸². Ten rekwizyt, tak istotny zwłaszcza w świecie *Eneidy*⁸³, jest jednocześnie ka-

⁸⁰ Łaciński tekst Divusa, z którego korzystał Pound, podaje on w jednym ze swych esejów zatytułowanym *Translators of Greek. Early Translators of Homer*: „Animae ex Erebo cadaverum mortuorum, / Nymphaeque iuvenesque, et multa passi senes, / Virginesque tenerae, nuper flebilem animum habentes, / Multi autem vulnerati aereis lanceis / Viri in bello necati, cruenta arma habentes, / Qui multi circum foveam veniebant aliunde alius / Magno clamore, me autem pallidus timor cepit” (Pound, 1968, s. 260; por. Engelking, 1991b, s. 64–72).

⁸¹ Jak pisze Maria Niemojewska: „*Canto I* osadza mocno poemat w głównym jego temacie, w wyprawie, w poszukiwaniu. Prawie całe jest po części tłumaczeniem łacińskiej wersji XI pieśni (Nékyji) *Odysei*, a po części jego parafrazą. Odyseusz-Pound po raz drugi wywołuje z Hadesu Tyrezjasza, który przepowiada mu los podobny do losu Odyseusza: trafi po wielu latach wędrówki, straci wszystkich przyjaciół. [...] »Niech Divus spoczywa w spokoju« – powiada Pound [w w. 68. *Canto I* – P.P.] i wyjaśnia, że czyta *Odyseję* w łacińskim przekładzie Andreasa Divusa, wydanym w Paryżu w 1538 r.” (Niemojowska, 1993, s. 201).

⁸² Rzeczony fragment *Canto I*: „In the Cretan’s phrase, with the golden crown, Aphrodite, / Cypri munumenta sortita est, mirthful, orichalchi, with golden / Girdles and breast bands, thou with dark eyelids / Bearing the golden bough of Argicida...” (Pound, 1975, s. 5; por. Engelking, 1991b, s. 69–73).

⁸³ *Eneida*: „Jeśli pragniesz / Podjąć obłądny trud, słuchaj, co najpierw / Trzeba uczynić. Na cienistym drzewie / Kryje się – złota liśćmi i łodygą / Giętką – gałązka. Junonie podziemnej / Jest poświęcona. Tę gałązkę cały / Bór tai, mgliste doliny osnuły / Cieniami. Ale tylko temu dano / Zstąpić w zapadłe czeluści / Kto pierwej uszczknie złotolistny rozkwit / To złoto

talizatorem wyzwalającym następną intertekstualną reakcję – kolejne dzieła i inne historie stają się udziałem lekturowej fabuły *Pieśni III* i całego poematu Wata. Nie trzeba szczególnie przekonywać, że *The Cantos* Pounda i *Pieśni wędrowca* Wata należą do „tradycji” księgi tekstowego i tekstologicznego uniwersum. Pewną cechą dzieł powstających w ramach owej „tradycji” celnie ujmuje Andrzej Sosnowski – wnikliwy czytelnik Pounda – pisząc o intra- i egzotekstowej fragmentarycznej strukturze *The Cantos*:

[...] „Te fragmenty oparłeś o swoje ruiny”, pisze Pound w utworze VII do siebie i swojego przyjaciela T.S. Eliota, innego klasyka fragmentaryczności. Albowiem żyjemy pośród ruin starego świata, na wielkim rumowisku tekstów i systemów: pozostały nam tylko fragmenty. [...] Rozpoznajemy tu charakterystycznie nostalgiczną hipotezę: ponoć kiedyś żyliśmy w spójniejszym i pełniejszym znaczenia świecie. [...] To, co znajdujemy na ponad ośmiuset stronicach *Cantos*, to są fragmenty, złomki przeszłości i terażniejszości, przeszłości historycznej i prywatnej, i terażniejszości podobnie wszechogarniającej: osobistej, politycznej, kulturalnej. Na początku poematu jest odczucie katastrofalnego chaosu świata nowoczesnego, na końcu zaś, w intencji: projekcja idealnej całości, gigantyczna rewindykacja, odzyskanie utraconej pełni doświadczenia i wiedzy w „Księdze”, która ocala, ponieważ ponownie scala rozproszone objawienia raz jeszcze odczytanej i przeżytej Tradycji (teraz już przez „T”) (Sosnowski, 2007a, s. 175–176).

każe sobie przynieść jako / Dar jej należy piękna Prozerpina” (Publiusz Wergiliusz Maro, 1998, s. 211).

W podanym fragmencie, w którym hasłowo została przedstawiona historia *The Cantos*, mogłaby z powodzeniem przejrzeć się, niczym w kieszonkowym lusterku, historia Watowskich twórczych idiosynkrazji: katastrofalny bunt *Piecyka* przechodzi w *Pieśniach wędrowca* w próbę fragmentarycznej i niepełnej rewindykacji i restytucji (oczywiście nie jest to przejście płynne, interwał tworzą lata historii powszechnej i prywatnej, przeżyte w towarzystwie choroby i obfite w doświadczenia). Staje się to dla Wata właściwą praktyką twórczego życia – „bio/bibliograficzna” księga czy „Xięga”, poza tym, że niesie w sobie stygmat upragnionej i nieosiągalnej hipostazy wracającego obsesyjnie i na różne sposoby snu o „arcywierszu”, oznacza przede wszystkim formę życia.

Pieśń III przechodzi przez pryzmat ruchomego i otwartego spektrum „znaczących”, przez żywy spektakl tekstów i języka, który owszem nie gra tu głównej roli, niemniej jednak okazuje się, gdy tylko zwrócić nań uwagę, szczególnym *glosarium* umożliwiającym przedstawienie, naszym zdaniem, solidnej interpretacji mającej wartość dla całego poematu. Fenomenalne i monumentalne intertekstualne spektrum, którego wskazaliśmy wyłącznie niewielką część, budzące pewne uzasadnione skojarzenia ze słynnym modelem topograficznym Freuda (por. Freud, 1975, s. 98–108), można potraktować jako swego rodzaju znaczącą figurację drugiego stopnia, która stanowi niezbywalny suplement figuracji obecnych w planie pierwszym. Ale poza tym, że owa sekundarna figuracja wspiera czy właściwie powtarza prymarną problematykę, wyłaniający się wraz z nią system odniesień, metaforycznie mówiąc, snuje fabułę

o ustanawiającym go ruchu znaczeń, sensów i bez-sensów, wiodącym do wzniosłych rozwiązań i otwarć, ale również prowadzącym do ślepych uliczek, ciemnych zakamarków i nierozstrzygalności. Ma to przemożny wpływ na samo odczytanie – tematy, interteksty, figuracje pierwsze i sekundarne wspólnie oświetlają tekst, pozwalając dostrzec wieloznaczności i wielowartości poszczególnych elementów, słów, fraz, kolokacji i idiomów. Przypomina to nieco metodę optycznej obserwacji polegającą na zastosowaniu różnych filtrów, dzięki czemu obserwowany przedmiot zdradza całe mnóstwo niuansów i detali, niedostrzegalnych w zwykłym świetle. Inną metaforą, opisującą tego rodzaju lekturowe działanie, bliższą cielesności i doświadczeniu traumatycznemu, byłoby otwarcie zagojonych ran i zapomnianych blizn. W korespondencji do tych ostatnich uwag chcielibyśmy przywołać jeszcze jeden nekyciczny obraz-fragment – tym razem jego autorem jest Adam Ważyk, który w cenionym przez Wata⁸⁴ poemacie *Wagon* pisał:

Z nieznaných przyczyn wagon gwałtownie zarzuca
mijając przykre bo gołe budynki stacyjne
Obok ciebie siedzą nie te osoby ale zupełnie inne
To ludzie z wagonów śmierci wytraceni gazem
Zabił ich śniąc swoje życie jarmarczny król-błazen
Od tego czasu minęło już lat kilkanaście
blizny się otwierają jak maskowane przepaście

⁸⁴ W szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach* Wat nazwał *Wagon* Ważyka „arcyświątym” – z kontekstu wynika, że chodzi właśnie o poemat, zasadność tej uwagi wiąże się z tym, że tytuł poematu z 1957 roku jest również tytułem tomiku wierszy wydanego w 1963 roku (zob. P, 2008, s. 722; Ważyk, 1963).

sól łoż fosfory snów tam krążą w ukryciu
 i wspomnienia o zmarłych utrzymują przy życiu
 Osuwasz się w głąb jak po skałach jak mimowolny czarodziej
 imiona więzną ci w gardle i tłum się przy tobie schodzi
 (Ważyk, 1982b, s. 149–150)

Nie trzeba specjalnie uzasadniać związku wskazanego pasażu ani z *Pieśnią III*, ani z poczynionymi przez nas odsło-
 niami jej tekstu – „blizny [, które – P.P.] się otwierają”, i „ma-
 skowane przepaście” w poemacie Ważyka tworzą wyraźną
 analogię do luk i szczelin w tekście Wata, nadto towarzyszą
 zjawieniu zmarłych, współtworzą projekcję traumatycznej
 pamięci, a jednocześnie pozostają figuralną i dramatycz-
 ną ekwiwalencją doświadczenia granicznego. Fragmenty
 przeszłego, teraźniejszego, obecnego i nieobecnego, rytmy
 ciała i ducha, luźne, a zarazem doraźne i dotkliwe pasaże
 pamięci, sejsmiczne fale historii, rany przez nią zadane,
 a także rany sumienia i egzystencji – to skrócony katalog
 spraw pisania Wata, począwszy od *Piecyka*, przez *Pieśni wę-
 drewca*, włączywszy wszystkie wiersze i pisma pozostałe,
 aż na powrót do *Piecyka*. Obraz snu i nawiedzenia z *Pieśni III*
 z pewnością należy do tych wysoce nieobojętnych figural-
 nych *signifiants* traumy, owego doświadczenia bez właści-
 wego słowa i bez właściwego sensu, nieustannie nawraca-
 jącego w obrębie struktur pamięci. Efekt ten nie powstaje,
 jak się okazuje, dzięki mocy oryginalnego tekstu – dopiero
 niewidoczne na pierwszy rzut oka dynamiczne zgroma-
 dzenie tekstów wokół tekstu głównego, niczym zjaw wokół
 podmiotu, stwarza swoisty intertekstualny spektakl frag-
 mentów, sensów, znaczeń, historii. Utwór Wata na oczach

lektora powołuje do życia system odniesień, wprawia w ruch metaforyczne i dramatyczne tekstury i – podkreślimy raz jeszcze – bezpośrednio odpowiada za powstającą w ten sposób strukturę znaczącą.

W zacytowanym fragmencie poematu Ważyka znajduje się podobne do Watowskiego zestawienie kontradycyjne: „[...] wspomnienia o zmarłych utrzymują przy życiu” – pozornie sentymentalne *dictum* autora *Poematu dla dorosłych* niesie w sobie traumatyczny uskok, szczególnie kiedy rozpatrujemy je w świetle poczynionych przez nas uwag. Pamięć zyskuje absolutną ambiwalencję – będąc przekleństwem, piekłem, raną, staje się jednocześnie tym elementem egzystencji, który dosłownie, jak u Ważyka, utrzymuje przy życiu. Wyróżniony kursywą dubel w pieśni Wata skierowany do podmiotu: „*Pamiętaj! Pamiętaj!*” (WŚCŚ, 2008, s. 17) to, zgodnie z ustaleniami, manifestowany tekstowo moment wtargnięcia tego, co inne, moment tępnięcia w obrębie podmiotowości i otwarcie rany pamięci. W przedostatnim akapicie słowo „*Pamiętaj!*” (WŚCŚ, 2008, s. 18) zostaje jeszcze trzykrotnie powtórzone, tym razem typograficznie niewyróżnione, przyjmuje cechy przytoczenia, niemniej jednak zarówno sens owego słowa, jak i jego pięciokrotne powtórzenie moderuje istotną – pisze Rojek – figurę „przypomnianych”, która przedstawia powrót

tęgo, co traumatyczne i co w związku z tym powracać nie powinno, o czym z punktu widzenia zdrowia psychicznego lepiej byłoby bezzwrotnie zapomnieć; więcej nawet: jest to figura tego, co przeżył sam podmiot – wszak to „nasze piekło” jest „w pamięci tych, którzy nas przeżyją”. [...] Tak więc – zapo-

mnienie. Lecz podmiot pierwszego z poematów śródziemnomorskich (jak i zresztą – być może – podmiot całej powojennej twórczości Wata) jest też przecież we władzy „przymusu powtarzania górującego nad zasadą przyjemności”; nie może zapomnieć, bo wie, że nie wolno mu pozostawiać tego, co przeżył, w niedo(o)powiedzeniu, nie może przyzwolić na to, by jego dotychczasową egzystencją zawładnął historiozoficzny i *à rebours* religijny absurd, manifestacja aktywności demonów (Rojek, 2009, s. 360).

Przymus powtarzania i dramat niemożliwości faktycznie cechują prezentację pamięci, ale pola kontekstowe przekraczają ów sąd egzegetyczny – figura prozopopei, obrazowe zjawienie umarłych oraz mikrotraktat odpowiadają za rozwinięcie następnego skrzydła systemu odniesień. Za dochodzącym do uszu śpiącego podmiotu „*Pamiętaj! Pamiętaj!*” (WŚCŚ, 2008, s. 17) stoi inne, niewspomniane wprost, choć podobnie przemawiające widmo, które odgrywa kluczową rolę w fabule jednego z najważniejszych dzieł zachodniego kanonu. W pierwodruku *Pieśni III* natrafiamy na jednoznaczne ślady: „Czego, czego domaga się zgiełk ich? Remember. Ocal nas od zapomnienia. Daj prawdzie świadectwo!” („T”, 1962, s. 8). W autorskich objaśnieniach do pierwodruku znajduje się ostatecznie usunięty przez Wata w kolejnych wydaniach następujący komentarz: „...»Remember«: z *Hamleta*, duch ojca przed zniknięciem: pamiętaj... »Ocal nas od zapomnienia«: z *Pieśni Gałczyńskiego* (w parafrazie)” („T”, 1962, s. 16). Wat kieruje uwagę czytelnika na konkretne dzieła, mimo że później zrezygnował z tego wskazania, powstały w ten sposób niebagatelny

kontekst jest stale obecny przy *Pieśni III*. Poza tymi, bądź co bądź, dość oczywistymi intertekstami Watowska wskazuje na ślady intymistycznego konkretności – w *Dzienniku bez samogłosek* natrafiamy na zapis, który intertekstualny plan *Pieśni III* uzupełnia „bio/bibliograficznym” linkiem: „Co mnie dzieli od katolicyzmu? – pyta samego siebie Wat – Bo i ja bywałem na drodze do Damaszku. Co? – poza ciągiem moich ojców, których katolicyzm rzeczywiście palił na stosach i udręczał w gettach, poza ich głosem: *remember*, który brzmi z dna każdej duszy Żyda (chrześcijańska tragedia żydostwa odzwierciedla się nieźle w paraboli o ojcu Hamleta). Ale właśnie ten głos *remember* domaga się pojednania, wzajemnego grzechów odpuszczenia, jako naturalnego wszelkiej tragedii epilogu” (DBS, 2001, s. 107). Podobnie we włączonym do *Mojego wieku* szkicu *O religii*: „Od drogi do Damaszku odgradzała mnie przeszkoda, zapewne nie jedyna, ale imperatywna: głos ojca, *remember, remember*. [...] ...»Głos mego ojca« to był głos wielu, wielu pokoleń, z którymi, przez dziwne skojarzenie duszy ludzkiej, tu właśnie, w więzieniu sowieckim, chrześcijanin, poczułem w istocie po raz pierwszy moją najintymniejszą żydowską łączność” (MW II, 2012, s. 363). Brzmiące na dnie duszy każdego Żyda, jak pisze Wat, owo Shakespeare’owskie *remember*, sięga z jednej strony w głąb Watowskiej twórczej historii, mianowicie, aż do *Piecyka*, w którego drugiej części czytamy: „A propos, krwawy testament mego ojca psuje mi chwile nawet najczystszych upojeń” (PZ, 1992, s. 125), z drugiej zaś, niby w zupełnym przeciwieństwie do intertekstualnego zniesienia źródłowego sensu, oznacza bolesną świadomość ocalałego. Prozopopeja staje się zatem

abrewiaturą nigdy niespełnionej do końca konfesaty, stale ponawianym wyznaniem grzechów, spowiedzią dokonywaną pośród innych tekstów – niczym pośród zjaw – grających rolę świadków owego wyznania. Inaczej mówiąc, wokół owego egzystencjalnego konkretnego orbitują sensy i teksty, poświadczające wagę przeżycia i poczynionego wyznania – w tle chiasmowej formuły: „Pamiętaj! Pamiętaj! – krzyczą: a chcą być zapomniani. / Pamiętaj! – krzyczą: a chcą wiecznej niepamięci. Nasze piekło – w pamięci tych, którzy nas przeżyją” (WŚCŚ, 2008, s. 18) pobrzmiwa echo przywołanej już wcześniej krótkiej formy ułożonej przez Rilkego, która została wypisana na kamieniu nagrobnym poety: „O Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern”⁸⁵. I tego odniesienia nie można traktować jako wyłącznie elementu intertekstualnego systemu – właściwie zostaje tu wypowiedziane cielesne doświadczenie Wata, który w nieznośnych bólach swej choroby dosłownie obawiał się pamięci bliskich⁸⁶. Niewiarogodny splot intertekstualny *Pieśni III* odpowiada wspólnocie tekstów i przeżyć w „bio/bibliograficznej” egzystencji Wata, dlatego też należy podkreślić, iż w cieniu uporczywej, dramatycznej i traumatycznej pamięci, pod osłoną nawra-

⁸⁵ W nieprzytaczanym wcześniej przekładzie Adama Pomorskiego: „Różo, o czysty sprzeciwie, rozkoszy / nie bycia snem niczym / pod tyłu powiekami” (Rilke, 2006, s. 383; por. DBS, 2001, s. 192, 481).

⁸⁶ Pisał Wat w innym miejscu cytowanego już szkicu *O religii*: „[...] w moich chorobach kiedy zdawało się, że nie wyżyję, z rozpaczą myślałem o jej [żony – P.P.] rozpaczy po mnie, nie tylko przez wzgląd na nią – [...] tkwi we mnie irracjonalne przeświadczenie, że umarły nie może skonać i zaznać upragnionego spokoju, póki ktoś po nim rozpacza na ziemi” (MW II, 2012, s. 360).

cających snów, w owym półmroku figur, ścieżką śmierci skrada się samo życie – powracająca, dzięki Rilkemu, róża jest przecież dobrze nam znaną „różą” z *Pieśni II*, wraz z nią, niejako przez tanatyczne mgły, przedziera się Eros⁸⁷. Zapowiedź tego tkwi już w przewrotnej grze samego języka z *Pieśni II*, w której, niejako wbrew tematowi, ciężący kamień zostaje obrócony w lotne życie. Paul Celan w jednym z utworów z tomu *Die Niemandrose (Róża niczyja)* posłużył się podobną grą figuralną – w wierszu *JASNE KAMIENIE* trafiamy na taki fragment: „Nie chcą / opadać, spaść, / trafić. Unoszą / się, tak / jak otwierają się / drobne, dzięki róże, / szybują / do ciebie, moja cicha, / moja prawdziwa”⁸⁸. Szybujące kamienie Celana, które przypominają szybujący kamień z pierwszego utworu Watowskiego cyklu *Sny sponad*

⁸⁷ Jednym z bardziej jaskrawych tego przykładów pozostaje poetycki obraz ostatniego ze *Snów sponad Morza Śródziemnego*, oto początek utworu:

Którzy trzymają mnie pod ręce, czy aromat zatrzyma ich
winnic? Wielki dzwon powietrza – czy usłyszają dźwięk jego
srebrny w płucach? One jedne jeszcze czują młodo wiosnę,
one jedne sycą się młodym dnia szemraniem nad strumieniem
roślin i mórz. Ale tamtych uścisk rąk nie rozluźniony, a wzrok ich
kamienny. Wyobraźalny jeleń smyka przed nami, to skrywa się
[w gąszczu,

zza traw migają plamy, to staje się w blasku nad wodopojem
i patrzy na muszle rogów kościane skąpane
w pozłotkach strumienia. A iść trzeba.

(WŚCŚ, 2008, s. 65)

⁸⁸ Wiersz w języku niemieckim: „DIE HELLEN /STEINE gehn durch die Luft, die hell- / weißen, die Licht- / bringer. // Sie wollen / nicht niedergehen, nicht stürzen, / nicht treffen. Sie gehen / auf, / wie die geringen / Heckenrosen, so tun sie sich auf, / sie schweben / dir zu, du meine Leise, / du meine Wahre -: // ich seh dich, du pflückst sie mit meinen / neuen, meinen / Jedermannshänden, du tust sie / ins Abermals-Helle, das niemand / zu weinen braucht noch zu nennen“ (Celan, 2013, s. 186–187).

*Morza Śródziemnego*⁸⁹, zostają uprzednio poddane animizacji w obrazie identyfikującym je jako „otwierające się / drobne dzikie róże” („wie die geringen / Heckenrosen, so tun sie sich auf”) (Celan, 2013). Przedstawiane tu kolejno intertekstualne filtry naświetlają całość tekstury utworu Wata – powstający w ten sposób niezwykle holografo-hologram ukazuje złożony intertekstualny genom a zarazem fenomen *Pieśni III*. Jednak to ryzykowne na pozór zniesienie mitu czystej oryginalności nie pozbawia tekstu autonomicznej aury, zupełnie przeciwnie – pieśń Wata zyskuje w ten sposób osobliwy idiomatyczny naddatek, podobnie jak przepisany przez Pounda fragment *Odysei*. Wszystkie teksty, odkryte i nieodkryte, będące zamierzonym i niezamierzonym udziałem *Pieśni III* tworzą wraz z nią przestrzeń gry żywych znaczeń, ich wymiany i cyrkulacji, przypominającą intertekstualny organizm.

W *Notatnikach* Wata, pośród szkicowych pierwocin *Pieśni wędrowca* znajduje się taki oto zapis: „Na jedynym drzewie, ~~które~~ wynalezionym / od zawsze, na zawsze dla mnie, ~~o~~ Jezu tylko dla mnie, ~~św~~ w sanktuarium świecie kamiennym [...] Wisiałbym tu – powisiałbym / *hinüber auf den Gipfeln* / i owczarz, który ~~tutaj~~ chroni się w perspektywę / w przekazach ~~jego uczniów~~[?] żegnałby się za mnie z życiem” (N, 2015, s. 679)⁹⁰. Zapis ten wprowadza niejaw-

⁸⁹ „Najpierw szybował jak kamień, nie w dół – w górę” (WŚCS, 2008, s. 49).

⁹⁰ Zgodnie z przyjętą przez nas zasadą cytowania zapisów Wata z *Notatników*, podajemy rzeczony fragment w całości i w formie możliwie najbliższej tej, która jest obecna w wersji książkowej:

obwiesiłbym się, gdzieś
gdzie drzewo posadzone dla mnie

ny, choć przecież obecny w oficjalnym tekście, suicydalny symptom – podmiot, obierając za cel przeistoczenie w kamień, zamierzał oderwać się od paplaniny frenetycznego i wirującego świata „wszystkiego, co żyje”, jego celem zatem była pewna forma śmierci. Przywoławszy na powrót Freudowskie i Lacanowskie intuicje, moglibyśmy tu wskazać na poetycką, twórczą realizację „popędu śmierci” – jak pisze Bielik-Robson:

W stanie destytucji podmiot dogorywa wśród postsymbolicznych i posttragicznych skał, na pustyni bez-sensu, gdzie żadna fantazja, żadne wyobrażone nie dodaje nic do tego, co *tylko jest*: to *Ziemia jałowa* Eliota, „gdzie słońce zabija, martwe drzewo nie daje cienia, ulgi świerszcze, a suchy kamień szmeru wody” [...] Albo, jak mawia Žižek, to *desert of the Real*, „pustynia Realnego” – tego, co właśnie *tylko jest* [...] i gdzie pragnienie zostaje zastąpione przez „popęd” w rozumieniu *stricte* lacanowskim, czyli mechaniczno-apatyczne powtórzenie tego samego sympto-

Na jedynym drzewie, kt[óre] wynalezionym
od zawsze, na zawsze dla mnie, o Jezusie tylko dla mnie, św
[w sanktuarium
świecie kamiennym
bym się na nim obwiesił
wygodnie gdzie konar potę[żny] moený konar czeka od zawsze dla
[mnie, na
zawsze dla mnie
abym się obwiesił na nim wygodnie, mój Jezusie
Wisiałbym tu – powisiałbym
hinüber auf den Gipfeln
i owczarz, który tutaj chroni się w perspektywę
w przekazach jego uczniów[?] żegnałby się za mnie z życiem
zgoła tu niepotrzebnym, o Jezusie,
gdyby nie ty, albo czy legenda o Tobie, o mój Jezusie.

(N, 2015, s. 679)

mu, które nie liczy na rozwiązanie, a jedynie na powolne wygaśnięcie. Popęd jest, jak to lapidarnie ujmuje Lacan, „ostatnim grymasem życia”, które powoli dogasa, pozwalając – spokojnie, *gelassen* – powrócić podmiotowi do stanu materii nieożywionej, jaką jest „skała” (Bielik-Robson, 2008, s. 254).

Tego rodzaju rozpoznanie pozwala dostrzec w figurze przemiany podmiotu, w owym przeistoczeniu własnego „ja” w kamienne „to”, gest abnegacji, ogołocenia z żyjącego życia do stanu bezosobowego trwania. Zawieszając wszystkie uznane przez nas językowe uniki, „błędy”, uskoki i luki, można powiedzieć, że podmiot zamierzał przejść przez samobójstwo – miało to jednak być rozciągnięte w czasie „nie-stającego się” trwania kamiennej jednostki – jak pisze Agata Bielik-Robson: „[...] to ostateczne wygaszenie wszelkiego ruchu i powrót do kondycji niewzruszonej skały, tego twardego dna bytu, które jest czymś jeszcze mniej niż materią” (Bielik-Robson, 2008, s. 255). Autonomiczność, oryginalność i jednostkowość gestu podmiotu z *Pieśni III* okazywałyby się zatem wyłącznie powtórzeniem tego, co Bielik-Robson zwie „triumfem Tanatosa”, a co stanowi modelowy zachodni paradygmat tragicznego losu bez wyjścia (Bielik-Robson, 2008, s. 53–263). A jednak dzięki uporczywej pracy sensów życia, wprowadzanych na scenę pisania i tekstu przez liczne, choć niejednolite *signifiants*, sprawa przybiera inny obrót. Wprawdzie podmiot wraca „w miejsce traumy, gdzie w obliczu »nienegocjowalnej« Rzeczy [...] będzie mógł – bez buntu i bez lęku, w poczuciu ulgi – dopełnić swe symboliczne samobójstwo” (Bielik-Robson, 2008,

s. 232)⁹¹, jednak konsekwencją suicydalnego aktu w obrębie języka i symboli jest osobliwy auto-renesans. Zwraca na to uwagę, między innymi, Kenneth Burke:

Wystarczy przyjrzeć się bliżej przykładom [...] „pragnienia śmierci” w poezji, żeby dostrzec, iż symboliczne zgładzenie dawnego „ja” zostaje dopełnione pojawianiem się „ja” nowego. Nawet jeśli każde działanie, każda postać w fabule zmierza do katastrofy, powinniśmy zauważyć, że tożsamość twórcy manifestuje się w konstruktywnym akcie napisania poematu. Takie samobójstwo popełnione w realnym życiu chciałbym uważać za akt ponownych narodzin, zredukowany do ich najprostszej i najbardziej ograniczonej formy (ich najmniej złożonego sposobu ekspresji) (Burke, 2014, s. 38).

Śmierć pośród symboli okazuje się symptomem życia, jego uproszczoną ekspresją, nawet jeśli pozostaje najmniejszą z możliwych formą, to mimo wszystko jest formą życia. Podobnie rzecz przedstawia Bielik-Robson:

Życie, póki życiem pozostaje, nie może przestać walczyć, nie może całkiem wyzbyć się wpisanej weń antytezy. Może to robić tak niemrawo jak Otylia, która wyraża swój bierny protest

⁹¹ Jak pisze o „symbolicznym samobójstwie” Slavoj Žižek: „Ten akt samobójstwa symbolicznego, polegający na wycofaniu się z rzeczywistości symbolicznej, jest ściśle przeciwstawny aktowi samobójstwa »realnego«. To ostatnie bowiem pozostaje w sieci symbolicznej komunikacji: zabijając siebie, podmiot wysyła sygnał do Innego, powiadamiając go o swojej winie, formułując cichą groźbę, albo żalosną skargę [...] Tymczasem samobójstwo symboliczne próbuje wykluczyć podmiot z obiegu intersubiektywności” (Žižek, 1992, s. 43-44; cyt. za: Bielik-Robson, 2008, s. 259).

w gotowości do śmierci – albo tak oognicie jak dziewczyna z nowelki, która protestuje wojowniczo i otwarcie. Może też, jak szekspirowski Falstaff, paść na ziemię i udawać martwego, żeby lepiej przeżyć w skrajnie niesprzyjających okolicznościach (Bielik-Robson, 2008, s. 421).

W przywołanym przez nas fragmencie z *Notatników* zawarte są cztery słowa w języku niemieckim (z czego jedno zostało przekreślone): „*hinüber auf den Gipfeln*” (N, 2015, s. 679), co znaczy mniej więcej „przez szczyty” lub „ponad szczytami”. Kwestia leksykalnego znaczenia ustępuje skrywającej się za nimi sekwencji odniesień i nawiązań – wszystko wskazuje, że jest to zniekształcony cytat albo parafraza (Wat przyzwyczaił nas do jednego i drugiego) fragmentu słynnego wiersza Goethego, powstałego w 1780 roku:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch

(Goethe, 1952a, s. 142)⁹²

⁹² W przekładzie Andrzeja Lama: „Nad wszystkimi szczytami / Cisza, / Drzew koronami / Nie porusza / Najłżejszy wiew; / Ptactwo w lesie ucichło. / Poczekaj, rychło / Ty spocznieś też” (Goethe, 2017b, s. 127; zob. również Goethe, 1955, s. 59–60 oraz Goethe, 1960, s. 91–92).

Krótki ten utwór, znany pod nazwą *Ein Gleiches* (*Toż samo*)⁹³,

⁹³ Wiersz ten stał się obiektem zainteresowania literaturoznawców, tłumaczy, muzyków i niezliczonej liczby czytelników. Jak pisze Grzegorz Igliński, Goethe napisał *Ein Gleiches* „[...] wieczorem 6 września 1780 roku, ołówkiem na drewnianej ścianie domku myśliwskiego, usytuowanego na szczycie góry Gickelhahn (Kickelhahn) w Lesie Turyńskim koło Ilmenau. Odnowił napis w 1813 roku. Odwiedził to miejsce ponownie pod koniec życia, 27 sierpnia 1831 roku, i według relacji świadka odczytał ze wzruszeniem zachowane na ścianie słowa. Potem szepnął: »Ja, warte nur, balde ruhest du auch«. Nieautoryzowane odpisy ukazywały się w prasie już od 1801 roku. Właściwy pierwodruk pod tytułem *Ein Gleiches* miał miejsce jednakże w 1815 roku w edycji dzieł Goethego. Tekst ten można postrzegać na cztery sposoby: 1) jako kontynuację wiersza *Wandrer's Nachtlied*; 2) jako odniesienie do niego; 3) jako jego inną wersję; 4) jako osobny, samodzielny utwór. [...] Tłumaczeń na język polski jest tak dużo, że trudno je wszystkie policzyć, a wciąż (teraz głównie w internecie) pojawiają się nowe, między innymi anonimowe. [...] *Ein Gleiches*, także doczekał się kilku interpretacji. Należy wskazać przynajmniej trzy kierunki refleksji: 1) obraz powoli usypiającej przyrody sugeruje, iż tematem wiersza jest natura i jej prawa; 2) wieczór lub noc, cisza i bezruch, ledwo wyczuwalne tchnienie wiatru rodzi myśl o śmierci; 3) organizacja motywów – szczyty, drzewa, ptaki, człowiek – pozwala uznać, że jest to wiersz o miejscu gatunku ludzkiego w kosmosie. W związku z tym narzuca się trojaka gradacja: po pierwsze, przechodzimy od martwej ciszy skalistych szczytów, przez delikatne tchnienie wśród drzew i milczenie ptactwa, do jeszcze aktywnego, rozbudzonego, żywego człowieka; po drugie, ujawnia się porządek ewolucyjny, wiodący od materii nieożywionej (skały), przez świat roślin (drzewa, las) i zwierząt (ptaki), do istoty myślącej (człowiek); po trzecie, spojrzenie stopniowo przenosi się z tego, co odległe (widoczne w oddali szczyty), na to, co znajduje się w pobliżu (wierzchołki drzew, horyzont lasu), aby ostatecznie skoncentrować się na człowieku. W tym ostatnim przypadku perspektywa, być może, zawęża się do najskrytszych myśli człowieka – wiersz prowadzi od tego, co zewnętrzne, do tego, co wewnętrzne. W ten sposób ogarnia zatem całe uniwersum. Wszystko pogrąża się w wieczornym milczeniu, tylko człowiek w tej wspólnotcie jeszcze w pełni nie uczestniczy, oczekując niespokojnie na to, co go czeka – sen, śmierć, wieczność. Można powiedzieć, że w niewielkiej pieśni Goethego »wędruje« cały kosmos” (Igliński, 2015, s. 467–470; por. *Objaśnienia*. W: Goethe, 1960, s. 324–325).

został przez samego autora zapisany na drewnianej ścianie myśliwskiego domku na górze Gickelhahn (wiersz ten bywa łączony, między innymi, przez Wata⁹⁴, z powstałym w 1776 roku, wierszem *Wandrer's Nachtlied*⁹⁵). Nie zachodzi szczególna potrzeba uzasadniania analogii między obrazami Wata i Goethego – nawet pomijając przywołaną tekstową próbę, zawierającą zniekształcony cytat z *Ein Gleiches*, dostrzegamy wyraźną korespondencję, obecną między owymi utworami. Ale wspomniana wcześniej intertekstualna sekwencja nie pozwala na tym poprzestać, lecz każe sięgać także poza kontekstualny, translatorski i interpretacyjny gmach postawiony, a właściwie nieustannie stawiany, na miniaturze Goethego (Igliński, 2015, s. 470–477). Spojrzenie lekturowe wędrujące od Watowskiego obrazu, przez epigraf Goethego, trafia powrotnie na dzieło autora *Ciemnego świecidła* – konkretnie chodzi nam o niewielkie opowiadanie Wata zatytułowane *Coś o potędze poezji*, powstałe prawdopodobnie w 1965 roku⁹⁶. Watowska miniar-

⁹⁴ W szkicu *O przetłumaczalności utworów poetyckich* pisał Wat: „Skala trudności przekładu poetyckiego jest rozległa i wielowymiarowa. [...] np. *Des Wandrer's Nachtlied* Goethego: *Über allen Gipfeln*. Wielcy poeci epoki próbowali go tłumaczyć: bezskutecznie. Jego materia fonetyczna jest nie tylko piękna – właściwość to nieprzetłumaczalna – ale nade wszystko wywołuje przeżycia i dalekie ewokacje, i one to sensowi wiersza nadają jego potęgę oraz głębię” (P, 2008, s. 619).

⁹⁵ Utwór w przekładzie Lama: „Ty, co niebo cię wysyła, / Ból uśmie-rzasz i cierpienie, / A gdy dwakroć pierś przesywa, / Dwakroć dajesz mi wytchnienie, / Ach, mam dosyć tego znoju! / Cóż po bólu i weselu? / Cny pokoju, / Daj odpocząć sercu memu!” (Goethe, 2017a, s. 127; zob. Goethe, 1955, s. 90 oraz Goethe, 1960, s. 58).

⁹⁶ Podajemy całość krótkiej narracyjnej formy Wata: „Był przed wojną w Warszawie mąż sprawiedliwy, z zawodu matematyk. Pewnego razu kazano mu porzucić żonę, nie dokończone prace, fortepian i wywiezio-

racja zawiera sugestywną historię odroczonej śmierci – bohater opowiadania salwuje głośno wyrecytowany przezeń wers z Goethego⁹⁷. „Zbawienny” ów fragment nie pochodzi co prawda z *Ein Gleiches*, lecz z ballady *Erlkönig*, niemniej jednak w ramach narratorskiego ekskursu czytelnik otrzymuje uzupełniające wyjaśnienie: „Rzecz w tym, że słysząc wrzaski esesmanów, więzień czasem »zamawia« je wierszami Goethego. Tak na przykład, ledwie poruszając wargami

no go do Majdanka. Kiedyś upadł, a zanim zdążył się podnieść, usłyszał nad sobą wrzask *hauptscharführera* Franza Klage. Taka sytuacja była równoznaczna z wyrokiem śmierci, natychmiast wykonalnym. Więzień wstał i rzekł głośno, jak mógł najgłośniej: – *Der Erlkönig hat mir ein Leid getan*. Rzecz w tym, że słysząc wrzaski esesmanów, więzień czasem »zamawia« je wierszami Goethego. Tak na przykład, ledwie poruszając wargami, mówił bezgłośnie: *In den Zipfeln – hörst du – kaum einen Hauch* i powtarzał kilka razy z rzędu: *Kaum einen Hauch*, jak gdyby – smakosz nałogowy! – rozkoszował się jeszcze, że może wytchnąć z siebie ten szept. I dodawał w duchu: »pomyśleć, że ten sam język mieści w sobie ryki troglodyty i taką myśl, złejszą od tchnienia«. Ale tym razem powiedział to na głos, rzeczywiście głośno. *Hauptscharführer* osłupiał: – Jaki *König?* – krzyknął i odwrócił się, bo usłyszał za sobą śród grupki esesmanów śmiechy i docinki. – To z Goethego – rzucił ktoś. Przed niewielu laty Klage awansował z pospolitego rzeźmieszka. Bardzo się teraz wstydził swoich braków wykształcenia. Kazał odprowadzić więźnia do szpitala i odtąd nie wypuszczał go spod swojej opieki. Dzięki temu N... wydobrzeał i sam mógł pomagać innym. Ale niedługo po tym Franza Klage za jakies przewinienie wyprawiono na wschodni front, na jego miejsce przyszedł inny *hauptscharführer* i doktor N... poszedł do gazu” (BL, 1993, s. 193).

⁹⁷ Paraboliczna opowieść Wata nie jest przy tym naiwna, jej energia opiera się na ruchu ironii – ocalenie jest niepełne, chwilowe, śmierć jest tylko zawieszona, lecz mimo to, należy podkreślić, że stematyzowane w tej krótkiej narracji życie niejakiego N..., pozostaje przez pewien moment w salwującej mocy kilku słów – nie włada nim obóz, ani *hauptscharführer* Franz Klage. Wypowiedziana na głos poetycka syntaksa, wybrzmiewająca pieśń języka, okazuje się przez jeden moment bardziej znacząca niż „organizujący” i „oznaczający” życie system obozu.

mi, mówił bezgłośnie: *In den Zipfeln – hörest du – kaum einen Hauch* i powtarzał kilka razy z rzędu: *Kaum einen Hauch*, jak gdyby – smakosz nałogowy! – rozkoszował się jeszcze, że może wytchnąć z siebie ten szept” (BL, 1993, s. 193). Poza tym, że literatura staje się tu głosem „zamawiającym” inny głos, swoistą mową pokrywającą potworną, nieludzką rzeczywistość, to można również ulec wrażeniu, że zyskuje ona nikłą i niezauważalną, ale mimo wszystko przewagę – staje się skuteczną na moment immunologią życia.

Obecne w tekstowej pierwocinie *Pieśni wędrowca* odniesienie do dzieła Goethego, w postaci zniekształconego cytatu „*hinüber auf den Gipfeln*” (N, 2015, s. 679), dzięki znaczeniom i sensom wynikającym z zainicjowanej w ten sposób intertekstualnej precesji, zmienia ten niby-cytat w rozpedzony wehikuł „znaczących” życiowej energii. Okazuje się więc, że akt symbolicznego samobójstwa skryty w ruchu metonimicznego przylegania do kamienia ma wpisany w siebie wodny znak przeciwnego kursu, intensywny i stający się punkt życia, nano-ekspresję, auto-immunologię zawartą w poetyckiej mowie i intertekstualnej sieci odniesień. Wizerunek podmiotu, poszukującego sposobu na skamienienie, po raz kolejny okazuje się niekonsekwentny, obraz *sui caedere* ulega witalnemu nasyceniu, włączony w rozgrywkę znaczeń i sensów, obraca się w strukturę żywotnych *signifiants*. Wat, by tak rzec, nieustannie przyzwyczajają czytelników do przekształceń i odchyień, nawet jawnych błędów, w cytowanych przezeń fragmentach innych autorów – interteksty zyskują w ten sposób idiomatyczną rysę, cień życia prze-pisującego.

Przedstawione przez lektury tylko w niewielkiej części prezentują intensywną intertekstualność, z której Wat, jak widać, nigdy nie zrezygnował, a która należy do obejmującej egzystencję obsesji tekstualności – to następny symptom wskazywanej przez nas radości, która w *Pieśni III* odpowiada za przemianę podmiotowego *imago*, dogasającego wśród skał w stające się jeszcze przez jakiś czas życie wśród tekstów:

Wszystko, co żywe i co jeszcze nie umiera, wzdraga się przed [...] skalną „wizją” dreszczem „świętej grozy”. [...] Świat zredukowany do skały nagiego bycia jest bowiem skandalem nie do zniesienia i wprost woła o pomstę sensu, jak w tym fragmencie z *Bereszit Midrasz*, czyli talmudycznym komentarzu do Księgi Rodzaju: „Rabi Joszua ben Karha i Rabi Azariah mówią: »Świat został stworzony dla Abrahama. Bo co do tej wielkiej kupy kamieni, jaką jest ziemia – to po co w ogóle miałyby ona istnieć?«” (Bielik-Robson, 2008, s. 260).

Przeszywający dreszcz życia przejmuje władzę nad podmiotem w chwili rzekomego otwarcia się ziemi i podobnie rzekomego zjawienia się widm. O tych ostatnich nieco więcej mówi nam pierwodruk *Pieśni III* z „Twórczości”: „Ale ci tutaj, choć gliną okryci, żywsi od żywych” („T”, 1962, s. 8). „Ci tutaj” przewrotnie konkretyzują sensy życia – pamięć, co już wskazywaliśmy, reorganizując porządek, będąc symptomem doświadczenia nieobecności, paradoksalnie staje się tym, co przedłuża życie, odracza śmierć. Nie wpadając w sidła naiwnego przeświadczenia o triumfującej wszem i wobec słabej witalności, należy podkreślić wyraźnie, że podobnie jak w cieniu śmierci możemy dostrzec

fosforyzujące ślady życia, tak w cieniu życia skrywają się luki, przerwy, miejsca bez znaczeń i bez sensów, w których rezyduje trans-finitywna trauma. Przypomina to otwierając się blizny w dziele Ważyka, ciemny szelf skryty pod powierzchnią *Ein Gleiches* Goethego, świadczy o tym nagłe przerażenie herosów wobec powierzchni widm, figuralna fabuła zawarta w *Rosenspruch* Rilkego i w *Niemandsrose* Celana.

„Doświadczenie-granica” z *Pieśni III* z jednej strony odsłania swoje zapośredniczenie – złożone z tekstów i motywów, z drugiej – możemy pomyśleć o ruchu ocalającym to, co w doświadczeniu ekstremalnym najbardziej ekstremalne – teksty otaczają ciemne korium. Gdy zechciesz *Pieśń III* potraktować jako próbę obejścia owego doświadczenia, możemy sobie wyobrazić, że sensotwórcze ruchy tworzą figurę, za której pomocą próbuje się opisać jakiś *quasi*-obiekt. Powstający intertekstualny system odniesień, w którego każdym punkcie znajduje się *Pieśń III*, przypomina pole magnetyczne, tworzące się wokół skrytego i zmieniającego położenie centrum. Żywy język organizuje się na orbicie wokół ciemnego zdarzenia, podobnie pamięć otacza nieobecny przedmiot. Posługując się Lacanowską terminologią, moglibyśmy powiedzieć, że spotkanie z tym, co należy do realnego, wyzwala energię i fosfor życia (por. Williams, 1956, s. VII). Podmiot budzi się do egzystencji, oparty na bio-fobii projekt bycia wsobnego i insystencji spełza na niczym – podmiotem wstrząsa dreszcz bio-fanii. Konsekwencją tego ostatniego staje się osobliwy stan nie-wiedzy: „Wyszczuty zgiełkiem i kłamstwem / tych, których przeżyłem, schodziłem w dół w piargach, I pogubiwszy / w trud-

nym z górze zejściu wszystko, com wiedział, znów jestem tym, / którym jestem” (WŚCŚ, 2008, s. 18). *Pieśń III* kończy enigmatyczne oświadczenie obecności nawiązujące – przynajmniej na pozór – do imienia Jahwe z Księgi Wyjścia⁹⁸. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, że w pierwodruku *Pieśni wędrowca*, a w tym wypadku także w pierwszym wy-

⁹⁸ Interesujący w tej kwestii komentarz Jakuba Jacka Waszkowiaka: „Imię Boże יהוה (Jahwe) występuje w Biblii 6828 razy. I chociaż powstało wiele publikacji na jego temat, to wciąż nie jest w pełni jasne jego znaczenie. Kluczem do zrozumienia imienia Bożego jest zdanie z Księgi Wyjścia: אָשֶׁר אָהֳיָה (Wj 3,14a), jest to bowiem jedyna interpretacja imienia Bożego יהוה (Jahwe), jaką mamy w Biblii. Ciągłe jednak nie ma zgody wśród znawców hebrajskiego, jak powinny być te słowa przełożone na język współczesny. W polskich wydaniach Biblii najczęściej brzmią one »JA JESTEM, KTÓRY JESTEM«. Jednakże przyglądając się wszystkim ważniejszym polskim tłumaczeniom, jakie powstały w ciągu wieków, dostrzegamy znaczące różnice. [...] Użyty tu czas teraźniejszy jest tylko jedną z możliwości, i to budzącą wiele znaków zapytania. Wątpliwości dotyczące zdania אָשֶׁר אָהֳיָה są zarówno natury morfologicznej, jak i syntaktycznej. [...] Niejasności dotyczą przede wszystkim pierwszego czasownika: może być on bowiem postrzegany jako czasownik mocny (*być, istnieć*), ale też jest poprawne gramatycznie traktowanie go jako łącznika orzeczenia imiennego, natomiast drugiej części tego zdania – אָהֳיָה, jako orzecznika. [...] Oprócz niejasności natury syntaktycznej pojawia się również problem dotyczący morfologii. Czasownik אָהֳיָה, który w naszym tekście jest wyrażony w 1 osobie liczby pojedynczej czasu *imperfectum* koniugacji qal (אָהֳיָה) w dyskursie wyraża w zasadzie czas przyszły, a nie teraźniejszy. [...] Tłumaczenie czasownika אָהֳיָה w czasie teraźniejszym »jestem« wydaje się [jednak – P.P.] poprawne, ponieważ koniugacje języka hebrajskiego wyrażają przede wszystkim intensywność wykonywanej czynności. Ponadto »czasownik hebrajski wskazuje głównie na aspekt czynności, która może być dokonana lub niedokonana; ten aspekt opisuje się konwencjonalnie terminami *perfectum* i *imperfectum*, które w języku hebrajskim jedynie ubocznie noszą znamię czasu«. Niemniej jednak, jak to już było powiedziane wcześniej, *imperfectum* zazwyczaj wskazuje na przyszłość, a nie na czas teraźniejszy” (Waszkowiak OFM, 2016, s. 134–136).

daniu *Wierszy śródziemnomorskich*, ostatnie słowa *Pieśni III* brzmiały: „[...] znów jestem tym, / którym byłem” („T”, 1962, s. 9 oraz WŚ, 1962, s. 14). Na podstawie tej swoistej ewolucji (od „byłem” do „jestem”), a także pracującego w obrębie owej zmiany różnicującego sensu, uwzględniając również figuralne i tematyczne uwarunkowanie w ostatniej partii utworu (deklaracja zostaje wypowiedziana w chwili zagubienia, niejako w samym środku „zwichrzenia” i „frenezji”), należy wyraźnie podkreślić, że słowa te, wypowiedziane poniżej hieratycznego tonu, wyzbyte metafizycznej konstytucji, stają się właściwie lamentem obecności wypowiedzianym przez tego, który jest oddalającym się obrazem Boga, przylegającym już nie do powierzchni kamienia, lecz do powierzchni traumatycznych widm, podległym historii, zdany na ludzki horyzont. Paweł Próchniak w ostatnich słowach podmiotu dostrzega, z jednej strony, jawną rezygnację, ale z drugiej – na wyraz pozyskanej tożsamości – auto-ironiczny wyraz „ja”⁹⁹ pozbawiony boskiej aury, wypowiedziany w chwili zagubienia, wyraz tyleż restytucji, co straty¹⁰⁰. Natomiast, wedle autora „*Historii zmęcanej*

⁹⁹ Jak zauważa Pietrych: „[Podmiot – P.P.] Odkrył własną, ułomną, nieczystą, skażoną czasem i materią istotę, jakże odmienną od doskonałego boskiego bytu. Dlatego też ironicznie, ale i tragicznie brzmią końcowe słowa *Pieśni III*, wydobywające i podkreślające nieprzekraczalną granicę pomiędzy człowiekiem zdążającym przez cierpienie ku śmierci a Bogiem trwającym w wieczności” (Pietrych, 1999, s. 46).

¹⁰⁰ Pisze Próchniak: „Poeta wyruszał jako pielgrzym, by po dotarciu do szczytu – stać się uciekinierem. Szedł w stronę miejsca zjawiającej się wieczności. Teraz zostaje z niego »Wyszczuty zgiełkiem i kłamstwem« śmierci. Drogę w górę, ku doskonałości – odbywał »mystyk«. W dół, ku otchłani – schodzi »twórca«. Schodzi w stronę wieczoru i nocy, w stronę snów. Wraca na miejsce spoczynku. I gubi »w trudnym z gór zej-

autobiografią”, przede wszystkim wyakcentowany zostaje tu dramat ludzkiego jestestwa – słowa podmiotu o sobie samym nie prezentują sukcesu tożsamości, ale zasadę powszechnego ciężenia obejmującą każdą ludzką egzystencję, zawsze ściśle związaną z fundacją czasu:

Życie ludzkie na ziemi to dominacja egzystencji nad esencją – moment śmierci oznacza w takim ujęciu wyzwolenie wieczności spod jarzma czasu. Inaczej u Boga – Bóg jest bytem czystym, czyli niepodlegającym upływowi czasu, niezmiennym. Dlatego też wypowiedzenie słów „znów jestem, którym jestem” – jeśli przyjąć, że owo „jestem tym, którym jestem” faktycznie ma być tu użyciem imienia Bożego – jest z teologicznego punktu widzenia nonsensem. „Jestem, który jestem” to manifestacja boskiej niepodległości wobec upływu czasu – tylko Bóg może powiedzieć o sobie jestem-jestem-jestem, zamiast byłem-jestem-będę; i nie ma tu miejsca na żadne „znów”. „Znów” to kwantyfikator jakiejś czasowości, zmienności w czasie – „znów jestem tym, którym jestem” implikuje, że „(kiedyś w przeszłości, przez jakiś czas) byłem kimś innym, niż jestem” – [...] przyrodzona ludzkiej kondycji egzystencjalna niesuwerenność wobec różnicującego czasu po raz

ściu« – wszystko, co wiedział. Wyzbyty wiedzy kamienia, wiedzy gór, powie o sobie: »znów jestem tym, / którym jestem«. Próchniak dołącza w formie glosy do powyższych uwag przypis: „Fraza zamykająca trzecią *Pieśń Wędrowca*: »znów jestem tym, / którym jestem« mówi o odzyskanej ponownie tożsamości. Ale oznacza również to, na co wprost wskazywał wygłos wcześniejszych redakcji poematu: oto znów jestem sobą, znów stałem się kimś, kim już byłem. To rozpoznanie regresu – pobrzmiwające nutą rezygnacji. Nie ma w nim ani mocnej pewności własnego istnienia, ani tym bardziej tego poczucia przyszłej obecności, którą z taką siłą akcentuje *Biblia gdańska*” (Próchniak, 2011a, s. 194; przyp. 42).

ostatni w tym wierszu jak najradykałniej manifestuje swoją władzę (Rojek, 2009, s. 361–362).

Deklaracja zamykająca *Pieśń III* przeczy ekonomii wyrazu. Z jednej strony cechuje ją dziwny nadmiar („znów”, „tym”, „którym”), z drugiej – tautologiczność („jestem”, „jestem”). Przypomina to grę z językiem identyfikacji – głos podmiotu niejako więźnie w powtórzeniu, oświadcza swoją obecność w orzeczeniu i atrybucie jednocześnie. Dodatkowo, za sprawą przysłówka „znów”, w semantyczną tkankę wkracza pewne zamieszanie. Zgodnie z tym, co wskazał Rojek, deklarację bezpośrednio poprzedza kwantyfikator czasowy sugerujący, iż niegdyś podmiot był kimś innym. Ale komplikacja sięga jeszcze dalej – skoro obecnie podmiot „znów jest tym, którym jest”, to wcześniej podmiot „nie był tym, którym nie był” – to ostatnie stanowiłoby negatyw boskiego sensu. Niemniej jednak, dzięki sugestii założonej przez przysłówkę „znów”, możemy również stwierdzić, że obecny *modus* – „jestem tym, którym jestem” – był już kiedyś udziałem podmiotu. Spojrzenie wstecz, poszukiwanie sensu w powtórzeniu nie może jednak przysłonić sensu terażniejszości, który także mieści się w „znów”. Podmiot przemawia w trybie wyznania, ale niejako zwraca się ku sobie, odwołuje się do swojej uprzedniej historii, której jednak już nie ma, została odcięta przez „znów”, które równoprawnie może znaczyć „od-nowa”. Sens ostatnich słów *Pieśni III* jest zatem nierozstrzygalny. Podmiot żyje, więc błądzi – erotyczno-erozyjny podmiot zagubiony w nawracającym życiu traci rezon i powiada w rozbłysku niewiedzy: „[...] znów jestem tym, / którym jestem” (WŚCŚ, 2008,

s. 18) – to wyznanie życia, które poddane jest skończoności, niewolne od kresu, jednocześnie zdarzające się wobec języka i pamięci, wobec historii i kamieni, wobec zgiełku i kłamstw, podejmowane nieustannie i „znów”:

To życie, które śmiało inwestuje w Błąd przeciw Prawdzie, przeciwstawiając się z pozoru żelaznej logice, jaką wymusza jego skończoność. Stąd nowy ukuty przez nas termin: *Erros* – nieskończone pragnienie życia (podkreślmy: nieskończone pragnienie, choć niekoniecznie życia nieskończonego), które samo postrzega siebie jako szczęsną anomalię, wyjątek śmiało przeciwstawiony regule, pomyłkę urastającą do rangi nowej zasady i przekuwającą się w nowy rodzaj bytu (Bielik-Robson, 2008, s. 39).

Poeta-wędrowiec, beneficjent „ciemnej mowy ludzi”, w chwili kiedy „pogubił” wszystko to, co wcześniej wiedział, deklaracją z jednej strony wyzbytą zupełnie sensu boskiej obecności, z drugiej zaś – daleką od hołdu składanego nicości, sygnuje samego siebie. Dotychczas obowiązujące życzenie „tutaj”-„myślałem”-„będę” zmienia się w, zakładający nowy stan rzeczy, deklaratyw: „tutaj”-„jestem”: „[...] opuszczam złudzenie beczasowości, porzucam nie-ludzka perspektywę »metafizycznego punktu« widzenia – znów jestem tym, którym jestem, czyli bytem uczasowionym, przeżywającym dramat pamięciowego powrotu dewastującej mnie rzeczywistości” (Rojek, 2009, s. 362). Ale „tutaj”-„jestem” jest także jedyną dopuszczalną wersją egzystencji idiomatycznej, odwracającej spojrzenie od kamiennej martwoty i kryjącej się, niczym drobne ży-

cie, w cieniu czerwonych skał¹⁰¹. Życie „znów” nie oznacza odarcia z pamięci, jest życiem w bliskości traumy i światła – skryty w cieniu zakończenia *Pieśni III* deklaratyw oznacza zatem życie „od-nowa” pośród tekstów, pośród innych, w skończoności, w nieustannym schodzeniu, będącym prawdziwym *exodusem* z zakłętego koła immanencji¹⁰².

¹⁰¹ Z *Ziemi jałowej* Eliota: „Cień jest tam jeszcze pod czerwoną skałą / (Skrzyj się w tym cieniu pod czerwoną skałą)”. Wersja angielska: „Only / There is shadow under this red rock, / (Come in under the shadow of this red rock)” (Eliot, 1988, s. 76).

¹⁰² W Watowskim uniwersum tekstowym można wyróżnić pewne tendencje intelektualne czy też właściwie tendencje do symbolizacji pewnego rodzaju – chodzi, rzecz jasna, o elementy tradycji i myśli hebrajskiej, a zwłaszcza tych ich aspektów, które dotyczą filozofii życia. Duch hebrajskiej filozofii życia – ów hebrajski witalizm – poddany pewnym przekształceniom i interpretacjom, wyłania się w dziele Wata z figur i tematów, z obsesji tekstualności i celebracji osłabionego życia. Zasadność owych spostrzeżeń, między innymi, potwierdza charakterystyka owej praktyki życia w duchu hebrajskiej myśli, którą przedstawia Agata Bielik-Robson: „[...] ten hebrajski witalizm nie ma absolutnie nic wspólnego z tradycyjnym witalizmem *Lebensphilosophie*, w jakiej po dziś dzień odzywają się echa mistycznej koncepcji »życia nienaruszonego«, życia płynącego jednym strumieniem, życia samopowielającego się w nieskończonej liczbie akcydensów, których różnice są tylko przypadkowym wyrazem jednej, wszystko spajającej woli. Nic nie jest bardziej obcego wrażliwości hebrajskiej od tej neoplatońskiej, panteistycznej wizji, która zaciera separację i różnicę, czyniąc z *principium individuationis* zaledwie iluzję. Dla duszy żydowskiej życie nie jest wielkim zbiorowym podmiotem, w którym jednostki tylko uczestniczą. Przeciwnie, wraz z pojawieniem się każdej kolejnej jednostki życie zaczyna się *od nowa*; jest [...] prawdziwym początkiem, a nie zaledwie ciągiem dalszym, w którym byt pojedynczy podejmuje wątek *participatio mystica* w nadindywidualnej, wiecznie odtwarzającej się całości życia w ogóle. Życie zaczyna się *od nowa* – a to znaczy, że w swym pojedynczym wysiłku wyrwania się z mitycznej totalności nie może liczyć na łaskę naśladownictwa. Samo musi dokonać Wyjścia, powołując się na jeden tylko paradoksalny wzór, *celem*,

Życie idiomatyczne

Kamieniołomy stawały się coraz liczniejsze, aż wreszcie wypełniły cały krajobraz – sześciiany podobne domom, gładkie jak płyty, wsparte jedne na drugich, spiętrzone i pogmatwane, były jak niemożliwe do rozpoznania potężne ruiny jakiegoś zaginionego miasta. Lecz sama furia ich chaosu przywodzi na myśl raczej wulkany, potopy, wielkie nieznane kataklizmy. Fryderyk mówił, że są tu od początku wszechświata i pozostaną do końca. Rozaneta odwracała głowę twierdząc, że „chyba zwariuje”, i szła zrywać wrzosa. Małe liliowe kwiatuszki, przytulone jedne do drugich, tworzyły plamy nierównej wielkości, a osypująca się dołem ziemia obrzeżała czarną frędzlą połyskujących miką piasków.

(Flaubert, 1974, s. 98)

Więcej światła! A zapomina się, że światło czyni niewidocznym to, co jest. Gwiazdy na niebie nigdy nie przestają być obecne, ale trzeba mroku, aby uczynić je widzialnymi. Podobnie sen dopiero daje zrozumienie pewnych spraw i prawd. I może śmierć.

(DBS, 2001, s. 67)

Druga i trzecia z *Pieśni wędrowca* tworzą swego rodzaju górsko-kamienny dyptyk, na tyle sugestywny, że pozostałe pieśni (rozwijająca się w nich fabuła poematu, a także – co szczególnie istotne – struktury znaczące) pozostają pod jego wpływem. Odkryta w poprzednich rozdziałach pieśń samego języka opowiadająca się za życiem oraz system intertekstualnych odniesień będący swoistym ekwiwalentem tegoż życia, w kolejnych częściach poematu Wata, splatając się, współpracują i współoddziałują ze sobą. Nim skłaniający go do pójścia po błędzących szlakach boskiej woli, która jako pierwsza stworzyła coś z niczego” (Bielik-Robson, 2008, s. 522).

przejdziemy do następnego etapu podróży, warto zwrócić uwagę na to, iż wraz z symptomatycznym zakończeniem *Pieśni III* dochodzi do dwóch istotnych zmian – jak odnotowuje Rojek: „Kolejny wiersz cyklu w większej swojej części dokumentuje [...] zmianę pola widzenia podmiotu; zszedłszy z gór, zanurza się on w nurcie życia, daje się wciągnąć w »rzeczy zwichrzenie«. Druga i większa część trzeciej pieśni opisywały swego rodzaju metafizyczną introwersję – w początkowych partiach następnego wiersza dominować będzie, ekstrawertyczna z natury, opisowość” (Rojek, 2009, s. 362–363). Zatem zmianie pola widzenia podmiotu odpowiada pewna zmiana w sposobie przedstawienia – figuralne natężenie ustępuje coraz częściej poetyckiej opowieści, momentami zbliżającej się do poetyckiej formy imagizmu (*Dokumenty programowe...*, 1991, s. 170–189; Engelking, 1991, s. 190–209), czy też poezji obiektywnej, opisującej przede wszystkim widzialny świat i sensualne zjawiska¹⁰³. W *Pieśni IV* język częściej będzie przylegał nie tyle do figur i samego siebie, ile do ujmowanych i ujmujących przedmiotów, kra-

¹⁰³ Jak pisze Zofia Król w szkicu o poezji obiektywnej Charlesa Reznickoffa: „Poezja obiektywna to poezja nazywająca od nowa. Jej cały wysiłek polega na nazywaniu, wskazywaniu rzeczy. [...] Efektem ubocznym nazywania rzeczy jest [...] zaniknięcie słowa, to rzecz ma trwać, wyłowiona słowem z chaosu, z nadmiaru. Słowo prowadzi do rzeczy, ale gdyby całkowicie odegrało swoją rolę, mogłoby już zniknąć – znów odwrotnie niż w tradycyjnym myśleniu o poezji, niż w definicji Jacobsona, wedle której język poezji przede wszystkim zwraca uwagę na samego siebie. Na szczęście – niestety? – słowa nie znikną, rzeczy do nazywania jest bowiem prawie nieskończenie wiele, mało zaś słów, które potrafią je precyzyjnie określić. Poezja obiektywna nie ustaje jednak w wysiłkach. Towarzyszy jej [...] fenomenologia jako filozofia, która od metafizyki ucieka z powrotem do powierzchni rzeczy, »do rzeczy samych«, do konkretnu” (Król, 2009, s. 122).

jobrazów, osób i zdarzeń. Wyjście z immanentnego zakłęcia podmiotu okazuje się jednocześnie z przekształceniem sposobu organizowania poetyckiej mowy. Nie znaczy to rzecz jasna, że będziemy mieli teraz do czynienia wyłącznie z przezroczystymi i filigranowymi figurami, z uładową stylistyką i niewidocznym językiem, absolutnie ustępującym na rzecz wyraźnych konturów świata widzialnego. Mimo że retoryczne obrzmienia, podobne do tych z *Pieśni II*, występują wyraźnie rzadziej, to kiedy znów zjawiają się na scenie tekstu, zachowują całą swoją poprzednią intensywność znaczącej struktury, nie tracą więc nic ze swojej gęstości i potencji sensotwórczej. Podobnie rzecz się ma z intertekstualnością kolejnych partii, które również obfitują w jawne i niejawne odniesienia, tworzące złożone systemy relacji.

Pieśni IV możemy nadać – zgodnie z przyjętym wcześniej porządkiem wstępnych dookreśleń – miano pieśni widzenia. Podmiot powracający z górskich ostępów przedstawia swoistą *lustratio* otaczającej go przestrzeni. W opisie tego, co zobaczone, powracają tematy i traumy, ruminaacje i niedomknięte sensory, a także jątrzące świadomość nie w pełni pojęte znaczenia:

Nie erozja kruszy tu kamień.

Szczęki starej kobiety, którą mijam
na drodze. Cierpliwa staruszka, jej oczy jak w popielisku
pod kapeluszem z ciemnobrunatnej słomki. Co mogą kruszyć
[szczęki
w zaniku? Niewidoma, to widzę, ale sękatą ręką i kijem
[oliwnym

namacująca powrotu syna z pracy. Cała w czekaniu. Tak
 [pomniejszona,
 przysięgłbyś: wyszła z pracowni świątków oliwnych. Czas ją
 [nad to
 spatynował. I tak stoi, w progu domostwa, zgięta
 we dwoje. Mał Syra Ziemia.

Nie erozja kruszy tu kamień. Bo w jego naturze
 próchnienie. Próchnieć, łuszczyć się, rozpadać: tak założono
 [w prawie
 minerałów. W prawie mięczaków. W prawie człowieka.
 (WŚCŚ, 2008, s. 19)

Wizualna forma w pierwszych pięciu (ewentualnie sześciu, jeśli sam *incipit* uznamy za osobną część) pasażach odpowiada tej znanej nam z *Pieśni II* i *Pieśni III*. Dopiero trzydziesty czwarty wers *Pieśni IV* przynosi wyraźną zmianę – z tekstowych bloków powstaje osobliwa figura, po której jednak układ wersów nieco się „uspokaja” i powtórnie upodobnia do wzoru z wcześniejszych części poematu.

Jeśli chodzi o sam początek *Pieśni IV*, to należy zauważyć, że jest on dość nietypowy – pierwszy passus otwiera negacja przypominająca odpowiedź na jakieś uprzednie – domyślne – pytanie. Pietrych wskazuje tu efekt niespodzianki: „Poeta, który wysoko w górach, pośród minerałów próbował osiągnąć wyzwolenie spod władzy materii i czasu, powraca teraz w świat tego, co żywe. *Pieśń IV* otwiera zaskakujące stwierdzenie: »Nie erozja kruszy tu kamień«, zaskakujące, bowiem niszczenie minerałów następuje właśnie pod wpływem erozji. Nie erozja, a więc co? Odpowiedź, jakiej udziela poeta-wędrowiec – kontynuuje Pietrych – w pierwszej chwili zaskakuje jeszcze bardziej:

»Nie erozja kruszy tu kamień. / Szczęki starej kobiety, którą mijam / na drodze« (Pietrych, 1999, s. 46). Napotkana kobieta w swojej starości i niedomaganiu przywołuje na myśl śmierć przenikającą „wszystko, co żywe”, jednocześnie reprezentuje wymiar tego, co zobaczone i opisane, a zatem stojące niejako naprzeciw tego, co w swym źródle tekstualne. Włączona ostatecznie w wewnętrzny monolog podmiotu staje się asumptem figuralnego przekształcenia. Jest więc owa opisywana staruszka przypadkowo napotkaną osobą, a zarazem intencjonalnie skonstruowaną figurą: „[...] nie tracąc nic ze swej realności, staje się personifikacją sił Natury [...]. Jest niemal uosobieniem Wielkiej Macierzy, potężnego prabóstwa czczonego w wielu wierzeniach i religiach. Matki-Ziemi, która jednocześnie daje początek życiu we wszelkich jego wcieleniach i formach, jak i stanowi jego koniec, będąc ostatecznym miejscem spoczynku” (Pietrych, 1999, s. 47–48)¹⁰⁴. Postać-figura staruszki zostaje

¹⁰⁴ Nieco odmienną wizję „starej kobiety” oraz jej figuralnego rozwinięcia kreśli od samego początku Rojek. Mimo że lektura nasza zmierza w innym kierunku, to jednak miejscami ściśle przylega zarówno do egzegez Pietrych, jak i do interpretacji Rojka. Podajemy zatem w ramach glosy do uwag Pietrych odnośny fragment rozważań Rojka: „Sam początek opisu stojącej w progu swego domu staruszki mógłby sugerować – jakkolwiek absurdalne byłoby takie skojarzenie – że to ona jest odpowiedzialna za niszczenie kamienia [...]. Byłoby to skądinąd zasadne: stara kobieta jest tu figurą przemijalności, ucieleśnia działanie czasu, obrazuje »rzeczy zwichrzenie«, które od momentu zejścia z gór dominuje w polu doświadczeń przywróconego światu żywych podmiotu – kruszenie kamienia szczękami staruszki miałoby więc tu swoje symboliczne uzasadnienie. To jednak nie o to chodzi: »Co mogą kruszyć szczęki w zaniku?« Starość kobiety zbliża ją do ziemi, do kamienia – zostaje ona wszak nazwana »surową Matką-Ziemią«, staje się (co przywoływać może rozległe mityczne skojarzenia) na poły zsakralizowanym ucieleśnieniem ziemi samej, jakąś pogańską boginią związaną ze światem Natury. Musimy więc odejść od

opatrzona zapisanym fonetycznie w języku polskim zwrotem zaczerpniętym z języka rosyjskiego „Mał Syra Ziemia” (WŚCŚ, 2008, s. 19)¹⁰⁵. Należy od razu podkreślić, iż wyraże-

rozwiązań najprostszych: spotkanie ze sfiguralizowaną starością nie będzie dla naszego wędrowca odpowiedzią na pytanie, co kruszy kamień. Dalsze wersy zdają się potwierdzeniem, że to nie starość, efekt działania czasu, żłobi rysę na nienaruszalnej doskonałości kamienia, z której podmiot został wygnany w dalszą wędrówkę [...]. Erozja w świecie minerałów jest tym samym co starość w świecie ludzi (»mięczaki« to tutaj swego rodzaju byty pośrednie: żywe, w związku z czym starzejące się, ale równocześnie często pozostawiające w osadach skalnych swoje skorupy, podlegające niszczeniu wedle praw erozji). Erozja/starość, »założona w prawie«, nie może zatem naruszyć istoty kamienia” (Rojek, 2009, s. 363–364; por. Hobot-Marcinek, 2012).

¹⁰⁵ Zygmunt Kisielewski w swych *Krwawych drogach* podaje następującą zwrotkę pieśni kataryniarza: „Rozłuka ty rozłuka, / Rodnaja ty stona! / Niczto nas nie rozłuczyt’ / Kak mat’ syra ziemia!” (Kisielewski, 1916, s. 62). Dziadek w komentarzu do *Pieśni IV* notuje: „Mat’ Syra Ziemia (ros.) – surowa ziemia matka; słowa ze znanej rosyjskiej pieśni ludowej (»Razłuka ty, razłuka / Czująja strana / Nikto mienia nie lubit / Kak mat’ – syra-ziemia«), które przeniknęły później także do wielu tekstów literackich (np. Nikołaj Rubcow, Konstantin Balmont)” (zob. WW, 2008, s. 155, przyp. do w. 125). Wat posługiwał się w *Moim wieku* podobnymi wyrażeniami, m.in. do prezentacji cech konkretnych osób: „Pisarze sowiecy: pierwsza była Sejfullina, Sejfullina – chyba jedna z najbrzydszych kobiet, jakie w życiu widziałem. Ale ta brzydota zresztą też agitowała, bo to był kobold, powiedzmy, duch ziemi z *Fausta*, *Mał rodnaja. Matier*. Twarz kałmucka, niesłychanie brzydka, i brzydota tej ziemi, właśnie tego gnoju. To był bodaj rok 1928” (MW I, 2015, s. 149). W innym miejscu: „Opowiadałem już o tym, że moje stosunki z pisarzami były już bardzo luźne, rzadkie, ale już właściwie wszyscy wyjechali z wyjątkiem właśnie Michaiła Jakowlewicza Szajdera. Przez jakiś czas była jeszcze z nim żona, obecna Paustowska. Odwiedzałem ich czasem. To było bardzo tragiczne. On bardzo ładnie umierał i wiadomo było, że to kwestia miesięcy. Umierał z ogromną godnością, ale nie chciał umrzeć. Gniewał się, że musi umrzeć, był zgryźliwy. Na pewno bardzo dokuczał Tatianie. Trudno było o większy kontrast. Umierający gruźlik i ta kobieta, niesłychanie soczysta, piękność rosyjska, *mał ziemia syraja*, wiesz, taka tylko do rodzenia

nie to nie jest wyłącznie amplifikacją obcojęzycznej formuły, którą można sprowadzić do jakiegoś odpowiednika w języku polskim, na przykład: „Surowa Matka-Ziemia”. Po raz kolejny w *Pieśniach wędrowca*, a po raz pierwszy w *Pieśni IV*, pod postacią dość niepozornej formuły, skrywa się zapalny tekstowy punkt, który wywołuje szereg intertekstualnych, a właściwie interkulturowych powikłań. Z lingwistyczno-semantycznych interrogacji Borisa Uspienskiego wyłania się rozległy horyzont znaczeniowy i ekspresywny – rozciąga się on tu od przekleństwa do pochwały z jednej strony, z drugiej zaś – od wyrazu zachwytu nad pięknem natury po apokaliptyczne obrazy¹⁰⁶. Wyrażenie „Mał Syra Ziemia”

dzieci, do wesołości, i tu ten umierający, zgryźliwy i gniewny gruźlik. Ona go porzuciła. Nie wiem, co między nimi było” (MW II, 2015, s. 341).

¹⁰⁶ Przemysław Pietrzak, tłumacz tekstu Borisa Uspienskiego o mitologicznych aspektach rosyjskich ekspresywnych wyrażań, zauważa, że przy okazji namysłu nad folklorystycznym i kulturowym standardem leksykalnym „mat” w języku rosyjskim niezbędna jest znajomość kwestii „mitologicznego uwarunkowania zjawiska zwanego po rosyjsku »mat« [...]”, które pozostaje w związku z „rozpowszechnionym, głównie we wschodniej słowiańszczyźnie, kultem »trzech matek«: matki rodzonej, Matki Boskiej oraz »Matki Ziemi« (stąd wywodzi się to słowo: od ros. »mat'k«: 'matka')” (Uspienski, 2003, s. 111, przyp. 1). W samym tekście Borisa Uspienskiego zostaje przedstawione wiele przykładów użycia standardu leksykalnego „mat” w tradycyjnych formach śpiewanych i porzekadłach: „Mat' Prieswiatuju Bogurodicu progniewili, / Mat' my syru-ziemlu oskwiernili; / A syra-ziemla matuszka wskolebajetsia, / Zawiesy cerkownija razruszajutsia, / Proidiet rieka k nam ogniennaja, / Soidiet sudija k nam prawiednaja”. Wersja pol.: „Matkę Przenajświętszą Bogurodnicę zagniewaliśmy, / Matkę Ziemię zhańbiliśmy; / A Matuchna Ziemia drży, / Mury cerkiewne się kruszą, / Spłynie rzeka ku nam ogniasta, / Zstąpi do nas Sędzia sprawiedliwy” (Rzyga, 1907, s. 66). Jeszcze dwa przykłady: „Prirazit narodu mnogo griesznogo ko syroj ziemie, / Roszbyiot mat' syru ziemlu na dwie połosy. / Rostupitsia mat' syra ziemia na czetyrie czetwierti; / Protieczot griesznym rabam rieka ognienna /

(WŚCŚ, 2008, s. 19) dosłownie wprowadza do tekstu *Pieśni IV* złożoną semantyczną fabułę, która pozostaje istotnym komponentem tropicznego przekształcenia postaci-figury starszej kobiety, współtworząc intertekstualne uniwersum poematu.

Następny akapit wyróżnia krótki, złożony zaledwie z trzech wersów, *passus*, który poza uzasadnieniem odrzucenia „erozji” jako pojęcia właściwego wobec „kruszenia” kamienia, zawiera uniwersalną refleksję o prawie rozpadu wszelkiego zjawienia w obrębie świata. Można przyjąć, że to ostatnie zapowiada obecny w kolejnych partiach panoramiczny ogląd. Spojrzenie w dal uzupełnia to, co miało miejsce w bliży – rozległa przestrzeń pozostaje w korelacji z napotkaniem starej kobiety z początku pieśni. Horyzontalny ogląd roztaczającej się topografii oddaje raczej skromna enumeracja elementów krajobrazu. A jednak nie jest to zwyczajna scena widzenia. Suplementuje ją interpolacja wyobrażenia o dynamicznym stawaniu się pejzażu: „uparte oliwki” zasiedlają „urwiska”, „rozległa niecka”, która wstrzymuje piętrzące się „wały gór” (WŚCŚ, 2008, s. 20). Nadto zwracają uwagę snujące się „dymy z gospo-

Ot wostoku sołnca do zapada, / Plamia pyszet ot ziem li i do niebiesi...”. Wersja pol.: „Przygniecie ludu dużo grzesznego do Matki Ziemi, / Rozbij Matkę Ziemię na dwie części. / Rozstąpi się Matka Ziemia na cztery ćwierci; / Przepłynie ku grzesznikom rzeka ognista / Od wschodu słońca do zachodu, / Płomień bucha od ziemi aż do niebios...” (Wariencow, 1860, s. 167); oraz „Rasszybi-ko ty, grom owa strieła, / Jeszczo matuszku – mat’ syru ziemlu. / Razwiliś-koś ty, mat’ syra ziemia, / Na czetyrie wsie storonuszki...”. Wersja pol.: „Rozbijże, ty, strzało gromowa, / Jeszcze matuchnę – Matkę Ziemię. / Rozpęknij się, Matko Ziemi, / Na wszystkie cztery strony... (Agrieniewa-Sławianskaja, 1887–1889, s. 62). Wszystkie cyt. za: Uspienski, 2003, s. 126–127.

darstw”, „osiedla”, płaczące się „trakty”, „drogi” i „steczki” (WŚCŚ, 2008, s. 20). Kompozycyjnej analogii bliskiego spojrzenia i dalekiej obserwacji dopełnia użycie zwrotów „Mał Syra Ziemia” (WŚCŚ, 2008, s. 19) oraz „Ręką Mściwą” (WŚCŚ, 2008, s. 20) – dzięki objaśnieniom Wata zostajemy nakierowani na starotestamentowe określenie bożej sprawczości: „...Ręką Mściwą (Jehowy) – nie dość dokładny przekład z hebrajskiego *beyad hazoko*, zawierającego w sobie pojęcie mocy i przemocy, ale zapewne i pomsty” (WŚCŚ, 2008, s. 42)¹⁰⁷. Wspomniana formuła wprowadza do opisu krajobrazu konotacje dynamicznej, groźnej, stającej się przestrzeni. Podobnie jak starsza kobieta, która zyskała ambiwalentny *modus* postaci-figury, tak krajobraz staje się rozbudowaną topografią-figurą. Czysto obiektywne przedstawienie, jak się okazuje tylko na pozór, zawiera w sobie podobną do poprzedniej intertekstualną grę. Znaczeniowoczący potencjał owej gry obrazuje uwaga Tomasa Venclovy, który sugeruje, że „w skałach i w górach Prowansji postrzega [...] Wat jeden z wielu przemijających tworów Demiurga, przybierającego maskę okrutnego Jehowy, który występuje w wierszu pod imieniem Ręki Mściwej” (Venclova, 2000, s. 409; por. Pietrych, 1999, s. 49). Bez względu na to, czy przez pryzmat

¹⁰⁷ Hebrajski zwrot *הַיָּד הַחֲזָקָה* (*beyad hazaka*), który ma prawdopodobnie na myśli Wat, oznacza dosłownie „silną dłoń”, „mocną rękę”. Pojawia się wielokrotnie w *Biblii*, m.in. w księgach prorockich Jeremiasza i Daniela (Dn 9, 15; Jr 32, 21) oraz w księdze *Powtórzonego prawa*: „Lecz dla miłości Wiekuistego ku wam, i dla zachowania przysięgi, którą zaprzysiągł ojcóm waszym, wywiódł was Wiekuisty ręką przemożną [הַיָּד הַחֲזָקָה – P.P.], i oswoił cię z domu niewoli, z ręki Faraona, króla Micraim” (Pwt 7, 8); w innym miejscu: „I wywiódł nas Wiekuisty z Micraim ręką potężną [הַיָּד הַחֲזָקָה – P.P.], i ramieniem podniesioném, i postrachem wielkim, i znakami, i cudami (Pwt 26, 8)” (*Deuteronomium...*, 2010).

„Ręki Mściwej” zobaczymy w opisie naturalnego krajobrazu sens „sankcji religijnej”, czy „metafizycznej konieczności” (zob. Rojek, 2009, s. 365, przyp. 111), musimy przyznać, że umożliwia nam to wyłącznie intertekstualny link, swoisty naddatek w opisie. Z pewnością przedstawiona przez Wata „furia chaosu” otaczającej topografii, podobnie jak w przytoczonym jako motto wyjątku z dzieła Flauberta „przywodzi na myśl [...] wulkany, potopy, wielkie nieznanne kataklizmy” (Flaubert, 1974, s. 98). To szczególne doświadczenie, wynikające ze skrupulatnej obserwacji otaczającej przestrzeni, ma swoje odbicie w tekstowej formie – opis, którym posługuje się Wat, przypomina coś w rodzaju językowej organizacji widzenia rozumiejącego, a mówiąc wprost, to swoista lektura topografii. W komentarzu do *Pieśni II* – który umyślnie cytujemy z opóźnieniem – autor *Pieśni wędrowca* przedstawił skrupulatny opis „świata kamiennego”, konkretnej okolicy, w której przebywał w trakcie pracy nad poematem:

Préalpes de Grasse. Twarde wapienie z epoki wczesnojurajskiej; późniejsze nawarstwienia kredy, gipsu, piaskowca; namulenia morskie z epoki pliocenu. Tu i ówdzie obnażony profil falisty wielu formacji. Usypiska krzemieni, porowate bloki lawy wulkanicznej, skały metamorficzne, gnejsy żyłkowane czarną miką; niżej nawarstwienia numulityczne, miękki piaskowiec. Płaskorzeźba terenu wielorako urozmaicona w naocznie widzialnym stawaniu się, w nie-wykończeniu. Fałdy gór, zachodzące na siebie, żłobione przez labiryntowe jary i wąwozy potoków Siagne i Loup, otwartymi ku morzu pierścieniami okalają rozległe płaskowyża i niziny. Urwiska okryte masą bujnej zieleni. Z drzew przeważają oliwki i niskie dęby korkowe, wiecznie zielone. Wiele odmian akacji; tu i ówdzie cyprysy, pinie

w kępkach, ale nie brak i topoli, olch, figowców; mirty, twarde stalowozielonkawe agawy; obfitość nieprzeliczona krzewów i ziół – wszystko na tej niewdzięcznej glebie, poddanej erozjom fizycznym i chemicznym, użyźnianej mozołem tylu pokoleń. Orle gniazda starych wsi – miasteczek obronnych. Powietrze tak klarowne, że w pogodne ranki widać stąd brzegi Korsyki, odległej o 200 km, [a skala walorów zmiennego światła przekracza wszelką możliwą paletę malarską]. Za to za najbliższą przełęczą – inny świat: kopulaste profile Triasu, nagie góry, ze śniegami na kresach szczytów, gdzieś w szarooliwkowych plamach porostu i kosodrzewiny, to Prowansja jałowa. Amfiteatry wulkanicznych głazów, może i archaicznych megalitów? – o formach tak chimerycznych, że mogłyby służyć za scenerię do *Nocy Walpurgii*. Tam – burzliwy, wielokształtny ogrom stającego się świata, tu – monotonna agonია przestrzeni (WŚCŚ, 2008, s. 41–42).

Komentarz Wata wyraźnie wskazuje, iż krajobraz południowej Prowansji, okolice malowniczego, ulokowanego na wzniesieniu miasteczka Cabris, a także leżące poniżej osiedla i przysiółki Spéracèdes, wszystko to należy pojmować jako jeden z najbardziej złożonych, enigmatycznych i absolutnie istotnych pretekstów i intertekstów *Pieśni wędrowca*.

Opisu wstrzymanego gwałtu topografii dopełnia spojrzenie na „żeglowne morze” (WŚCŚ, 2008, s. 20). Widziany w dali akwen jawi się tu – wbrew tradycyjnym sensom wody życia – jako rezerwuar ludzkiego przekleństwa i ludzkich bezceństw, pełen „szkieletów zatopionych okrętów” (WŚCŚ, 2008, s. 20), skrywający pod swą „skórą” tragedie, rozpad i śmierć. Jak zauważa Pietrych: „[...] woda nie jest [tu – P.P.] wodą życia – nie regeneruje, nie oczyszcza, nie

odradza. Jest, co prawda, źródłem życia, ale pojmowanego jako początek niszczenia i gnicia; nosi piętno Natury – nieustanny rozkład jako warunek istnienia” (Pietrych, 1999, s. 50). „Skażona” i „skazana” (WŚCŚ, 2008, s. 20) woda, jak przekonuje Rojek, uzupełnia „erozyjny” horyzont alternatywnym *modusem* śmierci w jej odmętach:

„Suchemu” przemijaniu „minerałów, mięczaków, człowieka”, ich wpisanej w naturalny porządek bytu erozji, „prawu próchnienia, łuszczenia się, rozpadania” przeciwstawiony zostaje „zawilgocony” gwałt na naturze, śmierć nagła, przypadkowa. Erozja jest finalnym etapem narracji naszego życia, harmonijnie dopełniającym ją zwieńczeniem (*finis coronat opus*, by sięgnąć po znaną łacińską sentencję) – katastrofa okrętu, odciśnięta na tej narracji swój ślad, jest czymś niespodziewanym, ingerencją czasu zewnętrznego, przypomnieniem, że idealna synchronia jest niemożliwa, że zawsze jest się wobec czegoś za późno (Rojek, 2009, s. 367).

Groźba niechybnej, choć odroczonej katastrofy, jest nieustannie osłabiana przez enumeracje symptomów obecności tego, co żywe – w cieniu „spiętrzonych wałów gór, wzbudzonych przeciw” (WŚCŚ, 2008, s. 20), podobnie jak wcześniej w cieniu figur kamiennej esencji i pod obrazami śmierci, to, co żywe, prowadzi swoje zwykłe dziennie-nocne sprawy, wśród których znajdujemy pojedyncze oczekiwania na powrót syna, skryte, drobne życie, o którym świadczą „dymy z gospodarstw” i „uparte oliwki” (WŚCŚ, 2008, s. 19, 20, 21). W wielkich i długich cieniach napięć historii naturalnej i ludzkiej formy wchodzi w życie, a życie wstępuje w formy i wydarza się „w niepojętych przeplo-

tach” (WŚCŚ, 2008, s. 20). Podobnie jak Rozaneta ze Szkoły uczuć Gustava Flauberta odwracając wzrok od skamieniałego świata, salwuje się spojrzeniem skierowanym w stronę „małych liliowych kwiatuśzków”¹⁰⁸, tak lektura, co rusz, odwraca się od obrazów unicestwienia, rozpadu i gwałtownej śmierci ku intertekstualnemu organizmowi i tekstowemu życiu, w stronę drobnej i cichej egzystencji wzrastającej na drugim planie, odsłaniającej się w chwili zawieszenia tematycznego *officium*. Podobnie podmiot, który po figuralnej opowieści o tanatycznej topografii i przechowującej śmierć „skażonej”, „skazanej” oraz „profanowanej” wodzie,

¹⁰⁸ Fragment, który posłużył nam jako jeden z epigrafów dla tego rozdziału, niesie z sobą swoistą historię – jako znaczące motto, a zarazem jako znaczący pretekst i intertekst, użył tego fragmentu Andrzej Sosnowski w tomie *Po tęczy* (Sosnowski, 2007b, s. 5, 27, 38–42), następnie jako motto do jednego z rozdziałów książki „*Na pustyni*”... użyła owego fragmentu Agata Bielik-Robson, opatrując ów gest komentarzem: „Motto zawdzięczaam Andrzejowi Sosnowskiemu, który uznał ten fragment ze Szkoły uczuć Flauberta za tak potężny, że wokół niego zorganizował swój [...] cykl poetycki *Po tęczy*. Fragment ten otwiera cykl, pojawia się jeszcze raz jako zwornik w samym środku, a jego ostatnie zdanie zostaje poddane wariacji w wierszu przedostatnim, gdzie przebiega dodatkowo jako mezosytech. »Małe liliowe kwiatuśki, przytulone jedne do drugich« rysują »plamę nierównej wielkości«, albo – włożone w wiersz – tworzą nieregularną, meandryczną linię, która na tle »połyskujących miką piasków« kreśli niepewną, wiecznie zagrożoną linię życia. Rozpoznanie, że oto »kamieniołomy stają się coraz liczniejsze«, Andrzej Sosnowski przenosi w sferę języka, który wydaje się podobnie skamieniały: »sformatowanych i skompresowanych« [...], usztywniony w mechanicznych, powtarzalnych frazach, syjący się jak piasek, monotonna szezszcząca jak pustynne, wyzute ze znaczenia lévinasowskie *il y a*. To skaliste tło, czerwona skała »ziemi niczyjej«, gdzie z trudem jeszcze wypatrzeć można życie, ten rzadki kwiatek (także w sensie retorycznym) – który defensywnie i niepewnie negocjuje swój kręty szlak wśród zwałów piasku” (Bielik-Robson, 2008, s. 509–510, przyp. 1).

znów spogląda na tę samą staruszkę z początku pieśni, która tym razem zostaje przedstawiona z suplementem, ze swoistym *corpus delicti* jej poza-tekstowej genealogii: „Nie erozja zatem. Nie erozja. / Staruszka na progu domostwa, / zgięta we dwoje, cała w czekaniu, na powrót syna z pracy (pracuje / w Grasse, w perfumerii Grasete)” (WŚCŚ, 2008, s. 20). Użycie nazwy własnej¹⁰⁹ jest, rzecz jasna, elementem pewnej strategii – rzeczywisty adres sprawia, że tekst markuje swoje wykroczenie poza ramę fikcji, zostaje niejako rozszerzony o rzeczywistość, znaczy i działa w dwóch rejestrach jednocześnie: jako raport z wędrówki oraz jako twórcze jej przedłużenie. W analogii do podmiotowości nowoczesnej, kształtującej się w duchu *syllipsis* – rzecz tę przedstawiliśmy przy okazji lektury *Piecyka* – możemy uznać, że w późnej twórczości Wata sylleptyczne okazują się całe teksty, poszczególne wiersze i fragmenty. Grasse, Cabris, La Messuguière oraz wszystkie inne faktyczne nazwy i lokalizacje pojawiające się na różne sposoby w *Pieśniach wędrowca*, tworzą wspólnie swoistą konstelację „indeksalnych” znaków konkretnego miejsca na ziemi, a także równie konkretnego doświadczenia, związanego z owym miejscem. Podobnie jak w *Piecyku*, staje się to z jednej strony iluzoryczną furtą, dzięki której w teksturę poematu wnikają sensy pozornie dla niego obce; z drugiej strony stanowi to szczególnie topograficzny intertekst dołączający do dzieła opowieść i fabułę samego krajobrazu. Obydwa te ujęcia mają istotny wpływ na lekturę i znaczenie

¹⁰⁹ W komentarzu do *Pieśni IV* Wat wyjaśnia: „...Grasse – stare malownicze miasto 18 km od morza. Główny obecnie przemysł – perfumeryjny” (WŚCŚ, 2008, s. 42).

całości. Zarazem fikcyjny i faktyczny, figuralny, językowy i intertekstowy kompleks *Pieśń IV* jawi się jako osobliwa topo-teksto-grafia, która obejmuje swymi sensami, niejako wstecz i wprzód, cały poemat Wata. Kwestia ta nabiera jeszcze znaczenia z chwilą sygnalizowanej już wcześniej konfiguracji graficznego układu tekstu. Moment ten, mający miejsce po piątym ustępie, poza owym sensem graficznym wnosi również arcyważny autotematyczny intertekst, dzięki któremu zostaje zaprezentowany metapoetycki, a właściwie poetologiczno-egzystencjalny koncept pisania jako życia:

Dymy nozdrzom miłe
szyby słońcowe,
miła drogo – wehikuł
powrotu do domu.
In lieblicher Bläue
die Fenster wie die Thore
der Schönheit... Dichterisch
wohnet der Mensch auf dieser

Erde... Mał Syra Ziemia. Czeka
powrotu syna. Kto
mnie czeka?... Ludzi – Salut à vous! – woła gromko,
poza nią nie widać. zadziornie. W tym tu
wybornym rezonatorze powietrza.

Nie erozja. Nie osiedla, przysiółki, dukty, drogi w przepłotach.
[Ale
egzema. Ale egzema ziemi, grzybica ziemi. Starzenie się ziemi.
[Rozpadowe procesy

ziemi. Śniedz na ścierwie kamiennym. Złuszczenie,
 [parszywienie skrofulicznego
 jej dziecięcia. Także woda, nawet woda, ona – pewno –
 [najwięcej! Naiwny
 cieszy oko cyfrą banknotu. Ale doświadczony widzi znak
 [wodny: znak
 egzemy, znak starzenia się, natury żywej i nieożywionej.
 (WŚCŚ, 2008, s. 21)

Przedstawiona teksto-graficzna kon-figura, która przypomina wizualne opracowanie tekstu z *Pieśni III*, zyskuje istotne znaczenie na kilku ściśle powiązanych z sobą poziomach – po pierwsze, stanowi ważny element sensotwórczej tekstury *Pieśni IV*; po drugie, staje się zaczynem kolejnego intertekstualnego spektaklu; po trzecie, wprowadza niezwykle ważny dla późnej poezji autora *Piecyka* koncept twórczy; po czwarte wreszcie, przedstawiony fragment ilustruje charakterystyczną cechę kompozycji i formy *Pieśni wędrowca* w ogóle, dookreślając jeszcze, sygnalizowaną na początku rozdziału, *quasi*-metodę lektury dzieła Wata. Pierwsze spojrzenie na tę część *Pieśni IV* niejako każe przywołać tradycję wierszy wizualnych, technopegionów czy też *carmen figuratum*. Przy niewielkim wysiłku wyobraźni możemy zobaczyć tu sylwetę góry, albo skalnych bloków, jakich mnóstwo w rejonie Préalpes de Grasse; dopuszczalne wydaje się również wyobrażenie kształtu niewielkiego kościoła czy świątyni, innym jeszcze skojarzeniem może być schematycznie przedstawiony obraz drogi, ukazującej się przed wędrowcem, która za sprawą perspektywy zwęża się, by ostatecznie zniknąć w oddali. Zwraca również uwagę swoiste okno tekstowe wewnątrz rozplanowanej sek-

wencji, sugerujące prześwit, być może punkt obserwacyjny czy też kadr. Kwestie te można jeszcze rozwijać, niemniej jednak za kluczowe uznajemy przede wszystkim podane skojarzenia i konotacje, które dostatecznie wspierają, naszym zdaniem, znaczenia wynikające z lektury, wiodącej przez tematy, figury, interteksty i język. I tak, pierwsza sekwencja ośmiu krótkich wersów, ów szczytowy blok, rozpoczyna się nieco enigmatyczną afirmacją, spojrzeniem łagodnego oka na świat. Zarówno forma, jak i nastrój owych czterech pierwszych wersów przypominają późny styl Friedricha Hölderlina¹¹⁰. Skojarzenie to zmienia się w fakt dzięki kilku kolejnym wersom, będącym kontaminacją fragmentów *In lieblicher Bläue*¹¹¹ – legendarnego już

¹¹⁰ Cztery krótkie wersy przypominają z jednej strony późne wiersze niemieckiego poety, których tytuły w większości stanowią nazwy pór roku, pozornie banalne w treści, częstokroć skrywają treść gorzkiej zgody na los zatraconego, a z drugiej strony przywodzą na myśl, niekiedy z pozostałych w rękopiśmiennej spuściźnie po niemieckim poecie wiersze-szkice, wiersze-punkty, wiersze-stopnie. W celu zilustrowania podajemy jeden z poetyckich szkiców Hölderlina:

Słodko jest
Być karmionym przez piękno
Tego świata
bowiem
boską zapłatę stanowi
apoliński dźwięk liry
I oglądanie
Krajów
Jest ci dane

(Hölderlin, 1982, s. 118)

¹¹¹ Pod nazwą *In lieblicher Bläue* – tytuł ten jest incipitem utworu – kryje się kompozycja poetyckich fragmentów Hölderlina, zapisanych pierwotnie prozą. Dzieło to opublikował Wilhelm Waiblinger (1804–1830) w powieści *Phaëton* (Waiblinger, 1823, s. 153; zob. Hölderlin, 2014, s. 439–440, 512).

dzieła Hölderlina. Cytat, którym posłużył się Wat, to preparacja trzech zdań znajdujących się w różnych miejscach tekstu niemieckiego poety¹¹², zatem można uznać, że po raz kolejny obcy tekst wprowadzony do dzieła Wata, zyskuje osobne, ujednostkowane znaczenie, w tym wypadku wynikające z indywidualnego odczytania przez autora *Ciemnego świecidła* dzieła Hölderlina¹¹³. Nie bez znaczenia pozostaje to, że skolażowane z ekscerptów intertekstualne zdanie, dzięki nietypowej przerzutni, rozpoczyna się w połowie pierwszej, środkowej sekwencji, kończy natomiast

¹¹² Oto poszczególne fragmenty *In lieblicher Bläue*, z których Wat utworzył partię *Pieśni IV*: „In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen Dache der Kirchthurm. [...] Die Fenster, daraus die Glocken tönen, sind wie Thore an Schönheit. [...] Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt der Mensch auf dieser Erde” [...] (Waiblinger, 1823, s. 153). W przekładzie Andrzeja Lama: „W miłym błękiecie rozkwita metalowym dachem wieża kościoła. Opływa ją gwar jaskółek, otacza wzruszający błękit. [...] obrazowa natura człowieka rysuje wyraźnie. Okna, z których rozbrzmiewają dzwony, są jak bramy piękna. [...] Pełen zasług, lecz przecie poetycko mieszka człowiek na tej ziemi. [...]” (Hölderlin, 2014 s. 439–440). Bernard Antochewicz podaje *In lieblicher Bläue* (W rozkosznym błękiecie...) w formie podzielonej na wersy: „W rozkosznym błękiecie kwitnie / Miedzianym dachem kościelna wieża, / Okrąża ją wokół jaskółek krzyk. / [...] / Na jaw wychodzi obrazowa natura człowieka. / Okna, z których rozbrzmiewają dzwony, są / Jak bramy Piękna / [...] / Pełen zasług, lecz poetycznie mieszka / Człowiek na ziemi [...]” (Hölderlin, 1982, s. 99–102).

¹¹³ Koligacje *Pieśni wędrowca* z dziełem i biografią Hölderlina nie sprowadzają się wyłącznie do cytacji i tekstowego podobieństwa. Warta podkreślenia wydaje się również bardziej ogólna, by tak rzec, „życiowa” przyległość. Jak pamiętamy, poza intensywnymi lekturami, do kluczowych doświadczeń, formujących egzystencję i świadomość Hölderlina, należą równie intensywne, długie piesze wędrówki – właściwie wędrowanie pieszo było dla niego jedynym dopuszczalnym sposobem podróżowania (m.in. zimą na przełomie 1801 i 1802 przeszedł z Niemiec do Francji przez Alpy, prawdopodobnie wrócił w ten sam sposób) (zob. m.in. Libera, 2009, s. 6–7).

incipitem sekwencji drugiej umieszczonej po stronie lewej, ta zaś w swoisty sposób łączy się z sekwencją trzecią znajdującą się po prawej stronie. Całość trzech sekwencji, układając fragmenty po niemiecku na język polski (przekład podajemy za Bernardem Antochewiczem: zob. Hölderlin, 1982, s. 99–102), brzmiałaby następująco: „Dymy nozdrzom miłe / szyby słońcowe, / miła droga – wehikuł / powrotu do domu. / W rozkoszonym błękicie / okna jak bramy / piękna... Poetycznie / mieszka człowiek na // ziemi... Mał Syra Ziemia. Czeka / powrotu syna. Kto / mnie czeka?... Ludzi / poza nią nie widać. // – Salut à vous! – woła gromko, / zadziornie. W tym tu / wybornym rezonatorze powietrza” (WŚCŚ, 2008, s. 210). Wprowadzone – a właściwie inkorporowane w *Pieśń IV* – Hölderlinowe *dictum* o zamieszkiwaniu świata na sposób poetyczny, automatycznie przywołuje potężne spektrum intertekstualne, powstałe dzięki inspiracyjnej mocy zawartej w owej formule. Jej kontynuacje odsłaniają podstawowy, głęboko antropologiczny, aspekt twórczego życia, natomiast literaturoznawcze, filologiczne i filozoficzne lektury budują spory egzegetyczny gmach. Jednymi z bardziej znanych są filozoficzne egzegezy Martina Heideggera¹¹⁴, mające zarówno błyskotliwych kontynuatorów,

¹¹⁴ Heidegger wielokrotnie podejmował się filozoficznej wykładni dzieła Hölderlina (zob. m.in. Heidegger, 2004). Warto przypomnieć tu sugestywny tekst Heideggera zatytułowany „...*dichterisch wohnt der Mensch.*” („...*poetycko mieszka człowiek.*”). Filozof podjął w nim próbę wykładni Hölderlinowego *dictum*. Poetyckie zamieszkiwanie należy – zdaniem niemieckiego filozofa – do szczytu egzystencji twórczej dobywającej rzeczy i zjawiska z ich pierwotnej, choć nie źródłowej, dezorganizacji. Język poezji jest językiem stawania wobec świata, jest językiem zmierzającym do autentyczności, która wiąże się z właściwą prawdą egzystencji, tej zaś nie sposób sprowadzić do przedstawienia czy reprezentacji.

jak i przemyślnych krytyków (por. m.in. Michalski, 1978; Baran, 1990; Poggeler, 2002; Adorno, 2005, s. 40–70; Woźniak, 2014). Niemniej nie będziemy łączyć skomplikowanej wykładni niemieckiego filozofa ze specyficznym rozumieniem poetyckiej pracy i poetyckiego stawania się, które autor *Pieśni wędrowca* prezentuje przez pryzmat – i niejako przy udziale – dzieła Hölderlina. Owo specyficzne Watowskie ro-

Wyłania się ona poprzez pracę myśli i języka, w przemierzaniu drogi rozumienia, ruch ten, oczywiście, umożliwia język poetycki – poetyzowanie. W języku następuje nie tylko oznaczenie poszczególnych zjawisk, zdarzeń i osób, ale przede wszystkim ma miejsce w nim wypowiedzenie, wyłonienie istoty egzystencji śmiertelnej, mającej określony – chociaż miara jego określenia jest nieznaną – czas. Poezja jest drogą do odsłonięcia szczególnego interwału, antraktu w ruchu skrytości, podczas którego jednostka mierzy się z najwyższą prawdą. Chodzi tu o coś, co Heidegger nazywa „braniem-miary” (*Maß-Nahme*), a co byłoby po prostu stawaniem wobec wymogów aletheicznej egzystencji. Dla Hölderlina figurą aletheicznej egzystencji jest, wedle Heideggera, Bóg: „[...] ten, którym On jest, jest Hölderlinowi nieznaną i *jako ten nieznaną* jest właśnie miarą dla poety” (Heidegger, 2007a, s. 193). Tak więc aletheiczna egzystencja – nie chodzi tu o esencjalną egzystencję – jest możliwa dzięki poetyckiemu doświadczaniu, poetyzowaniu, które zawiera w sobie mierzenie się człowieka z nieosiągalnym, aczkolwiek jedynie słusznym i jedynie autentycznym: „Poezja jest rozumianym w ścisłym sensie tego określenia braniem-miary [*Maß-Nahme*], dzięki któremu dopiero człowiek czerpie miarę dla całego zakresu swej istoty. Człowiek istoczy jako śmiertelny. Zwie się tak, bo umie umierać. Umiejętność umierania oznacza: podołać śmierci jako śmierci. Tylko człowiek umiera – i to ciągle, dopóki przebywa na tej ziemi, dopóki mieszka. Wszelako jego zamieszkiwanie opiera się na tym, co poetyckie. Hölderlin upatruje istoty tego czegoś »poetyckiego« w braniu-miary, dzięki któremu dokonuje się przemierzanie istoty ludzkiej” (Heidegger, 2007a, s. 192–193). Poezją przemierza zatem istota ludzka siebie i dane jej wymiary rozpięte między ziemią i niebem. Zamieszkiwanie jako poetyzowanie stanowi zarazem tworzenie i rozumienie w obliczu niezmiennej prawdy, jaką jest śmierć, która u Heideggera nie ma negatywnego skojarzenia – śmierć jest przezeń pojmowana jako sens bycia śmiertelnych.

zumienie frazy z *In lieblicher Bläue* ma związek z przeżyciami raczej ekstremalnymi – z jednej strony są to przeżycia więzienne i te związane z konsekwencjami politycznych wyborów, z drugiej nieodstępujący go na krok od 1953 roku „demon” choroby. Nadto ma tu swój udział lektura dzieł ze sobą na pozór niezestawialnych, wspólnota równorzędnych, choć różnych, sensów:

Na Łubiance prawdziwą dla mnie rewelacją był Machiaveli – poeta. Nie z powodu wierszy, dosyć miernych; był poetą. Poezją (jako poeta) zagospodarowuje człowiek naszą ziemię. *Dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde* (Hölderlin). Poeta działania, próbował Machiavelli zagospodarować swoją ziemię *dichterisch* (MW II, 2012, s. 76).

Do określenia roli lektury dzieł Machiavellego przejdziemy niebawem, teraz natomiast chcemy przede wszystkim zwrócić uwagę na pewien istotny sens, wynikający ze spotkania dramatycznych losów autora *Księcia* (zob. Manelli, 1968, s. 7–28), formuły autorstwa Hölderlina oraz Watowskiej „bio/bibliografii”. Koncepcję twórczą, którą z owego splełtania wydobywa autor *Mojego wieku*, możemy ująć następująco: pisanie staje się tu działaniem, waloryzowanym poznawczo, ontologicznie i etycznie pisaniem-życiem. Podobnie jak w *Piecyku* eksplikacja zmienia się wprost w eksplorację, ale tu ma miejsce jeszcze więcej: „Wiersz – jak przekonuje Blanchot komentując Hölderlinowe dzieło – swoim słowem sprawia, że to, co bez podstaw staje się podstawą, że otchłań dnia staje się dniem, który pozwala się wyłaniać i buduje” (Blanchot, 2011, s. 145). Warto tu też raz jeszcze

przywołać fragment *Mojego wieku* omawiany we wstępnym rozdziale niniejszej książki, w którym Wat wskazuje na ontologiczny sens poezji i pisania – sens, który w całej swej tajemnicy, w aksjologicznym i obecnościowym zobowiązaniu, objawił się autorowi *Ciemnego światła* w czasie intensywnych i trudnych przeżyć sowieckich *tiurm*: „[...] czym poezja jest? [...] Może się obejść bez wszystkiego, jest stanem nirwany, pojętej nie jako nicość, ale na odwrót, jako najwyższa pełnia. *Gesang ist Dasein*, powtarzałem sobie za Rilkiem, i to mi wystarczyło” (MW II, 2012, s. 86–87)¹¹⁵. Formuła Rilkego promieniuje na całe dzieło Wata, także dzięki temu, że jest swego rodzaju metafrazą i radykalizacją *dictum* Hölderlina o poetycznym zamieszkiwaniu, które wybrzmiewa wewnątrz tematów, treści, figur i intertekstów *Pieśni wędrowca*. Poezja – śpiewanie (*Gesang*) – będąc *sui generis* literackiego stawania się, nie tylko rezerwuje dla siebie szczególną, poetologiczną interrogację poznawczą, ale w swej istocie staje się właściwie osobliwą *forma vitae*. I tu ważne okazuje się także zbliżenie do poetyckiego stylu Hölderlina – chodzi nam przede wszystkim o parataktyczne sekwencje, inwersyjne gry, formy zbliżone do anakolutów, katachretyczne wykolejenia i amfibologie, obecne w dzie-

¹¹⁵ Większy fragment tej ważnej Watowskiej refleksji: „[...] czym poezja jest? [...] Rozpoznawałem jej obecność bodaj czubkami palców, jakkolwiek materia jej duchowa jest nawet w czystszej być może postaci aniżeli przeżycie religijne, skoro na to ostatnie składają się treści tak psychologiczne, jak impulsy ku ojcu, stosunek do natury i tym podobne. Natomiast poezja żywi się nimi także, ale może się bez nich obejść. Może się obejść bez wszystkiego, jest stanem nirwany, pojętej nie jako nicość, ale na odwrót, jako najwyższa pełnia. *Gesang ist Dasein*, powtarzałem sobie za Rilkiem, i to mi wystarczało” (MW II, 2015, s. 86–87).

le Wata¹¹⁶. Wskazane figury i zabiegi są również kluczowe w późnej twórczości Hölderlina, co więcej, dosłownie determinują pisane przezeń formy. Należy jednak podkreślić, iż ma to związek z istotnymi treściami, które wyłaniają się z tej niebywałej i niepowtarzalnej twórczości – jak pisze Bielik-Robson:

[...] elipsy, parataksy i anakoluty w poezji Hölderlina [...] są nie tyle znakiem poszarpania tkanki językowej, ile dokładnie odwrotnie: znakiem, że można zejść poniżej fragmentacji mowy artykułowanej i odsłonić ciche spoiwo, które niczym ciemny strumień niesie pozornie odrębne elementy języka. Poszarpa-

¹¹⁶ Szczególnym tego wyrazem jest niebywałej urody wzruszający wiersz Wata Hölderlin: „– Uniosłem klawesynu wieko czarne / I struny rwę. Aż pozostaną dwie. / Ja na tych dwóch swój koncert pożegnalny / na jednej – TAK, na drugiej zagram NIE. // TAK – w zachwyceniu śpiewam Nieodmiennej / a dla was zawsze: Nein, Altesse. / Gdy patrzy na mnie wąż z zarośli ciemnej, / co ja? – Scardanelli, avec humilité. // Że wzorem życia był mi Empedokles: / nie mądrość króla, ani wieszczka próżność – / jak w Etnę on, na obłąd skoczyć oklep, / uwierzytelnić swą nieprzynależność. // I w nieprzekraczalne góry i parowy! / i w niedocięzione sploty dróg! / gdzie zbiec przed Łowcą, gdzie biec na Łowy, / gdzie władcą być, gdzie ostatnim z sług. // – Poezja gospodarzem ziemi, zatem / gospodarujemy skromnie i bez chimer: / pod tobą Neckar, spacer w regle latem, / zimą przy piecu, piosnka Lotty Zimmer. // Szalony, kto by w sens i w kształt / Chimery myśl i serce wkreślił. / Eufratu grody puste! Pusta droga z Alp! / i nie ma, nie ma / niebian w domu cieśli. // – »Powaby tego świata dawno już strawione / i radość młodych lat – od lat ! od lat ! stracona. / Już kwiecień minął, lato już się skryło. / I ledwo jestem, i żyć mi niemiło«. // Zmęczonym kluczem odlatują ptaki, / gdy złoto dzwonu czas obwieszcza im. / Ja wszędzie widzę złowrózobne znaki, / drogi są błędne, noc zstępuje w rym. // Girlandy sów na jodłach, wiatr / na ciemnym lustrze wód namarszcza twoją twarz, / Diotymo // Spowiną dymy mnie z porozpalanych watr. / Wołają fajfry mnie na długi nocny marsz” (PZ, 1992, s. 338–340).

ny, okaleczony język Hölderlinowej poezji jest więc „mówieniem zdany na śmierć” [...]: śmierć, którą poezja Hölderlina wita w geście przyzywającej *Gelassenheit*, okazuje się podłożem, cichą jednoczącą aktywnością Bycia, która zażegnuje wszelką separację i wiezie „w prostotę harmonijności”. Strumień niosący parataksy i anakoluty nigdy nie ulega przerwaniu, ponieważ parataksy i anakoluty to twory hybrydyczne i niepełne, które nigdy nie konstytuują się w pełni; ich istnienie jest niepewne, ulotne i, jak to ujmował Friedrich Schlegel, najwyraźniej antycypując ideę „bytu słabego” Gianni Vattimo, „drobne” (Bielik-Robson, 2008, s. 496–497).

Powyższe uwagi autorki *Errosa* są inspirowane, jak można się domyślić, Heideggerowską wykładnią (por. Heidegger, 2007b, s. 5–26). Jako szczególnie istotne traktujemy tu wspomniane przez Bielik-Robson pojęcie „drobnego” życia, które, jak wyjaśnia, zaczerpnęła z pism Schlegla: „W *Notatkach o literaturze* Friedrich Schlegel dochodzi do wniosku, że najszlachetniejszym, a jednocześnie najbardziej autentycznym sposobem istnienia, najgłębiej odpowiadającym pierwotnej sile stanowiącej [...] nie jest ani po prostu byt, ani jego anihilacja w postaci niebytu, lecz *geringes Sein*, czyli bycie na sposób drobny, mały, dyskretny i ulotny” (Bielik-Robson, 2008, s. 497, przyp. 19). To drobne, osłabione, niskie życie, określone przez Schlegla w formule *geringes Sein*, której odpowiada Eliotowskie *little life*¹¹⁷, a być może

¹¹⁷ Z *Ziemi jałowej* Eliota: „Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers” (w przekładzie na język polski: „Zima przed chłodem strzegła nas i kryła / Śniegiem niepamiętliwym i żywiła / Drobnutkie życie wysuszonym pędem”, Eliot, 1988, s. 76–77).

i *infimis pulchris* Świętego Augustyna¹¹⁸, zapowiada, sygnuje i realizuje w późnym dziele Hölderlina sama forma języka – podobnie jest w dziele Wata: niezauważalna praca życia w cieniu tematów i figur, miejsca pozornie puste, a wysyczone sensem życia, język opowiadający się po jego stronie. Kwestię tę skrótowo, acz bardzo trafnie, ujął w odniesieniu do Hölderlina, Walter Benjamin: „Zadziwiające, że właśnie w tym fragmencie, gdzie przecież naród określony jest w sposób w najwyższym stopniu abstrakcyjny, nagle wyrasta z głębi wersu jakby nowa postać najkonkretniejszego życia” (Benjamin, 1955, s. 388; cyt. za: Adorno, 2005, s. 61; por. Benjamin, 2012a, s. 48). Postać życia, która wyrasta z Watoskich pieśni, nie powstaje z naiwnej wiary w poetycki język przyzywający, niby w magicznej inkantacji, enumeratywnie prezentowane konkrety, nazwy własne, adresy czy topografię – to wszystko zawsze pozostaje w ramach strategii i kompozycji tekstowych, znaczy wyłącznie jak teksty w tekście. To, co istotne w tym względzie, sprowadza się znowu do kategorii napięcia. Wcześniej pobudzające ruch niespodziewanych sensów między figurami i tematami, między tematami a językiem, między iluzją *origo* „doświadczenia-granicy” a intertekstualnym widmem, obec-

¹¹⁸ Święty Augustyn określa w ten sposób drobne uroki życia, „nikłe” czy „niskie” (*infimis*) „pięknostki” (*pulchris*): „Et vita, quam hic vivimus, habet inlecebram suam, propter quendam modum decoris sui, et convenientiam cum his omnibus infimis pulchris” (Augustine St., 1912, s. 80). Dany fragment w przekładzie Michała Bohusza Szyszki: „I życie, którym tu żyjemy, ma ponętę swoją, już to samo przez się, już przez użycie innych, połączonych z nim przyjemności” (Augustyn św., 2008, s. 61) oraz w przekładzie Zygmunta Kubiaka: „Życiu, które tu na ziemi wiemy, nie brak ponęt – dzięki przyrodzonej mu piękności zharmonizowanej z całym pięknem tego niskiego świata” (Augustyn św., 1997, s. 49).

nie – to jest w *Pieśni IV* – powstające pomiędzy sugerowaną hipotaksą a narzucającą się parataksą napięcie odpowiada za przejawy tych *signifiants*, które obrysowują „nową postać najkonkretniejszego życia”.

Spójrzmy ponownie na cztery wersy lewej sekcji tekstowo-graficznego fragmentu *Pieśni IV* – jak to zostało ustalone, jest ona kontynuacją sekcji środkowej, ale z racji jawnego wyodrębnienia stanowi również samodzielną całośćkę. I tak wysokie Hölderlinowe „Erde...” łączy się z niskim „Mat’ Syra Ziemia”, w następstwie czego intertekstualny kurs wiedzy, rytmem swoistej rekurencji, ku postaci staruszki, która transfiguruje w matkę-ziemię „czekającą powrotu syna”. Synem okazuje się, rzecz jasna, sam podmiot – w obrębie całej tej figuralnej precesji zadaje on pytanie samemu sobie, niby na stronie: „Kto / mnie czeka?... Ludzi / poza nią nie widać” (WŚCŚ, 2008, s. 21). Odpowiedź wedle powyższych ustaleń jest nad wyraz prosta – czeka nań „Mat’ Syra Ziemia”, matka-ziemia, to znaczy „kształtne okrycie z gliny”, jak w obrazie nawiedzających podmiot widm z poprzedniej pieśni (WŚCŚ, 2008, s. 17)¹¹⁹. W tę spój-

¹¹⁹ Warto zwrócić uwagę na archetypiczny sens obrazu „staruszki” skonfigurowanej w „matkę ziemię”, poza Pietrych i Venclovą, na aspekt ten uwagę zwraca Joanna Hobot-Marcinek: „[...] w *Wierszach śródziemnomorskich* Aleksandra Wata – autora, dla którego »obecność mitu« w doświadczeniu człowieka współczesnego »jest niemożliwa i zarazem w najwyższym stopniu konieczna«. Niemożliwość jest wynikiem desakralizacji świata, konieczność jest konsekwencją nieśmiertelności archetypów, w tym archetypu Wielkiej Matki, która [...] przybiera postać Starej Kobiety. Watowska stara kobieta »pomniejszona«, »zgięta we dwoje«, którą czas »nad to spatynował« [...] przywodzi na myśl prawa biologii, skoro »nie erozja kruszy tu kamień«, lecz »szczęki starej kobiety«. Napotkana na drodze przez podmiot mówiący, stara kobieta z realnej postaci

ną, jak można sądzić, figuralną strukturę zapytywania o własny kres, wstępują po raz kolejny obce słowa, docierają niby z zewnątrz, odwrotnie niż w *Pieśni III*, nie z głębi, a z powierzchni, z prawej strony, ze świata „wszystkiego, co żywe”: „ – Salut à vous! – woła gromko, / zadziornie. W tym tu / wybornym rezonatorze powietrza” (WŚCŚ, 2008, s. 21). Są to słowa staruszki, która wraca dzięki własnej mowie, do formy opatrzonej winietą tego, co rzeczywiste. W wołaniu staruszki – podkreślmy, iż został tu użyty język konkretnego miejsca – wraca z całą siłą deklaratyw podmiotowej rzeczywistości, sprowadzający się do oświadczenia „tutaj-jestem”, zamykającego *Pieśń III*. Tak jakby rzeczywistość *hic et nunc*, faktyczność i teraźniejszość, której ewokacją jest osoba napotkana zrzędzeniem fortuny, wyrywały podmiot z tanatycznego zaklęcia auto-refleksji. W ten sposób realizuje się skryty zbawienny sens *ad salutem* obecny w powitaniu: „– Salut à vous!” (WŚCŚ, 2008, s. 21)¹²⁰.

staje się symbolem Matki Ziemi, »dającej, co prawda życie, ale także niszczącej każde życie«. Tę samą ambiwalencję postaci podkreśla Tomasz Venclova, dla którego stara kobieta, śpiewająca w *Pieśni IV* modlitwę-piosenkę, jest i »jedną z Parek«, i Matką Boską, i śmiercią, i – należałoby chyba dodać – kolebką oraz grobem poety wędrowca” (Hobot-Marcinek, 2012, s. 260–261; por. Pietrych, 1999, s. 46–53 oraz Venclova, 2000, s. 409).

¹²⁰ Istnieje pewne podobieństwo formy powitania, której używa staruszka, owego „–Salut à vous!”, (oznaczającego „cześć wam!”, „witajcie”) (WŚCŚ, 2008, s. 21), do francuskiej wersji tytułu słynnej rozprawy Lwa Tołstoja *Królestwo Boga jest w was* (Царство божие внутри вас), która brzmiała *Le salut est en vous* (Paris 1893). Interesujące jest to głównie z tego względu, że wersję francuską można przełożyć jako *Zbawianie jest w was*. Francuskie „salut” jest homonimem, który znaczy zarazem pozdrowienie, powitalne „cześć” oraz „zbawienie” czy też „ratunek”. Zasadność przywołania tego ewentualnego wiązania tkwi w tym, że dzieła Tołstoja nieustannie towarzyszyły Watowi. Świadczą o tym odniesienia do myśli i twórczości rosyjskiego pisarza, których wiele można znaleźć w pis-

Obok figuralnej i śmiertelnej iluminacji legitymizującej sensy umierania, pojawia się inna, niska, infimistyczna iluminacja, przybywająca wraz z „gromkim”, „zadziornym”, ale jednocześnie „zgiętym w pół” osłabionym życiem.

Figuralna fabuła ma swoje oparcie w hipotaksie – wedle niej można przyjąć, że to „Mał Syra Ziemia” – figura chłonna umierające życie matki-ziemi – wita podmiot „gromko” i „zadziornie” słowami „Salut à vous!”, które w tym wypadku, zważywszy na ich leksykalno-semantyczne rozwinięcie, zyskują wyraźnie ironiczny odcień: albo są straszliwym żartem, albo znaczą dosłownie powitanie-zbawienie nadchodzącej śmierci. Nie możemy jednak odrzucić i tego, co podsuwa nam graficzny układ – poziome rozstawienie sekcji realizuje, niejako wewnątrz hipotaksy, *modus paratactyczny*. W danym fragmencie obowiązują jednocześnie dwa porządki – hipotaksy i parataksy. Na rzecz układu zhierarchizowanego pracuje ponadjednostkowa relacja syntaktycznych części. Natomiast za współrzędnością segmentów, oprócz graficznego układu tekstu, przemawia obecność wyrażen i zwrotów obcojęzycznych, w tym znaczące własnym kontekstem, absolutnie samodzielnie cytaty. Musimy zatem przyjąć za obowiązujące i równorzędne dwa języki:

mach publicystycznych Wata, w jego dziennikowych zapisach, a także w *Moim wieku* znajdziemy wzmianki o moralno-religijnej myśli Tołstoja. Być może w owych słowach powitania pobrzmiewa dalekie, osłabione echo wieści o tym, co może być ratunkiem, płynącym z namowy lokalności, z bliskości, ale także ze słabości i miernoty drobnego życia. Przyjmując tego rodzaju podwójną optykę dla owego segmentu, nadalibyśmy mu charakter tropiczny, nie usuwałoby to jednak modelu paratactycznego, choć nadawałoby mu swoiste znaczenie drugiego stopnia, dodatkowo napinając relację między hipotaksą a parataksą.

pierwszy oparty na hipotaksie, zmierzający do figuralnego kontinuum spinającego w jedno poszczególne całości, oraz drugi, oparty na parataksie, który nie rezygnuje z figur, lecz układa je zgodnie z porządkiem jukstapozycji, w formie osobnych, równorzędnych fragmentów, tekstowych punktów i sekwencji. I tak też, zgodnie z drugą wymienioną zasadą, należy rozumieć dysonansowy zestrój epizodu „gromkiego” powitania z następującym bezpośrednio po nim *passusem*. Podmiot konstatuje teraz powszechny rozpad, lecz zaznacza, że następuje nie z racji „erozji”, ale z powodu „egzemy”. Jest to jednocześnie odpowiedź na pytanie Pietrych: „Nie erozja, a więc co?” (Pietrych, 1999, s. 46) – tym, co prawdziwie niszczy świat, jest „egzema”. W gruncie rzeczy ustęp ten należy do najbardziej niejasnych w *Pieśniach wędrowca*. Sensy „egzemy” odpowiadają tu semantycznym rozwinięciom „erozji” („starzenie się”, „rozpadowe procesy”, „śniedź”, „ścierwo”, „złuszczenie” etc.), natomiast z logiki składni wynika, że dwa te pojęcia są definitywnie różne. Logiczna niekonsekwencja – podkreślmy, że jest to niekonsekwencja lokalna, zachodząca w obrębie *Pieśni IV*¹²¹ – w tym wypadku nie sugeruje, jak to miało miejsce w *Pieśni II*, urokliwego podstępu języka. Właściwie napotykamy tu wyraźną nieścisłość i semantyczne zabu-

¹²¹ Egzema, w obrębie znaczeń powszechnych, wyraźnie różni się od erozji: egzema jest chorobowym wypryskiem, patologią skórą, dotkliwą, drażniącą somatyczną dysfunkcją – będąc widoczną na powierzchni, wiąże się z wnętrzem cielesnym, jest również nieestetyczna; erozja jest raczej obojętna, należy do zewnątrz, do makrokosmosu; egzema jest przynależna jednostce, stąd jej charakter raczej – mikrokosmiczny. Wat przeplata te dystynkcje, zaciera je, znosi i układa podług swojego uznania.

rzenie: nie sposób wyjaśnić, dlaczego „znak egzemy” miałby być równoznaczny ze „znakiem starzenia się”, ale różny od znaku „erozji”, zważywszy na to, że „erozja” i „starzenie się” to koleje naturalnego biegu świata, bliżej im do siebie niżli do chorobowego wyprysku temu ostatniemu. Trudno wyjaśnić ów fragment bez wikłania się w ponurą dialektykę. Być może niewytłumaczalność ta znajduje wyjaśnienie z chwilą, gdy przyjmiemy, że ona sama – jako fakt tekstowy – staje się figurą, a dokładnie rzecz ujmując, staje się tekstem-egzemą, semantycznym wypryskiem, przesunięciem znaczenia w cielesne zaburzenie i odwrotnie, cielesnym zaburzeniem dezorganizującym semantykę. Tak jakby stojąca za *Pieśniami wędrowca* cielesna egzema wniknęła zupełnie w egzystencjalno-poznawcze oporządzenie Wata: zarażona tkanka przylegając do doświadczeniowej tekstury, przeniosła się do tekstu i na odwrót – tekst łącząc się z życiem, moderuje je. W ten sposób zostają zmącone, a właściwie zmieszane odrębne na pozór porządki estetyki, etyki, gramatyki i tekstu, semantyki i somatyki¹²².

¹²² W *Moim wieku* Wat sugeruje, iż jego udziałem było swego rodzaju synestetyczno-etyczne odczuwanie i rozumienie mające wyraz w zestawieniu estetyczno-sensualnego odbioru świata z imperatywnym porządkiem etycznym – to przedziwne zaburzenie i zmącenie porządków może tłumaczyć lekturę, która musi być aktywna jednocześnie w dwóch porządkach, przyjmując wielowartościową logikę. Jak wspominał: „Lwów brzydł z dnia na dzień. Potem to aresztowanie, które było szczytem brzydoty, szkaradności. Właściwie kiedy mnie zaaresztowali, myślałem sobie: już trudno, już przeszło, już jestem spokojny. Ale co mnie łąpało za gardło, to nie to, że mnie zaaresztowali, nie groza, bo już wtedy groza mnie nie obchodziła, bałem się tylko o nich [żonę i syna – P.P.], ale i brzydota tego aresztowania. I to już mi w stosunku do komunizmu zostało. Pierwsza kategoria, w której mnie komunizm odpycha, to kategoria brzydoty. Nie jako kategoria estetyczna, ale brzydota estetyczno-moralnej,

Schematycznie rzecz ujmując, podobna rzecz dzieje się na poziomie konkretnego przedstawienia – kamień, niedawne *obiectum magnum*, zostaje opatrzony dwoma pojęciami, zarazem dublującymi się i przeciwnymi sobie: „śniedź” to nic innego jak synonim rdzy, oznacza rozpad materii nieożywionej, natomiast „ścierwo” należy do zbioru określeń martwego organizmu, do tego znajdującego się w daleko posuniętym rozkładzie, jest to określenie o nacechowaniu wyraźnie pejoratywnym. W ten sposób, w nieco katachretycznym wychyleniu, kamień gnije i rozpada się – jak pisze Rojek: „[...] samo nazwanie kamienia ścierwem i skrofulicznym dziecięciem ziemi jest bardziej niż znaczące – w poprzednich odstępach poematu śródziemnomorskiego porównywanie kamienia do psującej się materii organicznej byłoby niedopuszczalne. Czym innym jest kamień erodowany, a czym innym kamień dotknięty – skażony – egzemą” (Rojek, 2009, s. 368). „Bardziej niż znaczące” musi zatem oznaczać jakieś zwielokrotnienie, nałożenie na siebie sensów, palimpsest. Podobnie jest z całym *passusem* – bardziej niż znaczy, oddziałuje, dotykając czytelnika swoją niekonsekwencją, pojawia się lekturowa irytacja. „Egzemie” ostatecznie należy się miano słowa-linku, filigranu, za którym postępuje ukryty plot „doświadczenia-granicy” – czytelnik

jakiegoś szmatławienia charakterów, miast, rzeczy” (MW I, 2015, s. 338). W innym miejscu: „[...] chociaż tyle lat nosiłem w brzuchu swoje przeżycia sowieckie, aż zgniły we mnie i zatrwały mnie, nieuleczalne źródło moich chorób, osiemnastu pobytów w szpitalach, to jednak nigdy nie miałem odwagi wyzwolić się od nich, bo odtworzyć je wiernie to dobrowolnie na nowo wejść w te lochy sowieckie, a ponadto same słowa »komunizm«, »Lenin«, »marksizm«, »seksoty« itd. wywoływały mdłości duszne, alergie egzematyczne” (MW II, 2015, s. 90).

razem z podmiotem staje na granicy wyrażenia-wyczytania sensu. Przywoływany przed momentem Rojek, skrupulatnie tropiący w dziele autora *Ciemnego świedźla* narracyjne aspekty tworzącej się struktury tożsamości, mówi o szczególnym, skrytym za owym słowem-linkiem, krytycznym momencie,

który moglibyśmy nazwać momentem egzematycznej iluminacji, jest [on – P.P.] kolejnym punktem zerwania wyraźnej przecież narracyjnej ciągłości cyklu. Z pierwszym takim zerwaniem mieliśmy do czynienia wówczas, gdy „zgiełk tych, których przeżyłem” wyrwał podmiot z metafizycznego snu o bezczasie; podjęta wówczas próba wpisania odzyskanego mimo woli czasu w snutą przez wędrowca narrację, jego zawłaszczenia, zasymilowania, teraz dopiero okazuje się skazana na ostateczne fiasko – oto bowiem czas jawi się jako radykalnie obcy. Erozja dawała się pojąć, opracować pojęciowo w kategoriach uświęconych przez metafizyczną tradycję – egzema jest czymś niepojętym. Niepojętym, gdyż doświadczenie egzemy, doświadczenie wyzwalające cały proces tworzenia poematu, jest metaforycznym znakiem powrotu [...] traumatyzującej przeszłości (Rojek, 2009, s. 369).

Moment egzematycznej iluminacji, o którym pisze Rojek, z punktu widzenia kompozycji wydaje się czymś w rodzaju dygresji – zostaje niejako wprowadzony w sam środek trzeciego odsłonięcia staruszki, które rozpoczyna powitanie „ – Salut à vous! (WŚCŚ, 2008, s. 21), a swoją kontynuację znajduje w następnym *passusie*: „Staruszka w ciemnym kapeluszu / stoi na progu domostwa, zgięta we dwoje / i miłym głosem śpiewa” (WŚCŚ, 2008, s. 22). Jej obraz znów

cehuje heterologia – z jednej strony po raz kolejny jest dosadnym znakiem rzeczywistego, z drugiej znów wyraźnie obraca się w figurę. Stojąca na progu – na progu tekstu – starsza kobieta, oczekująca swego syna pracującego w pobliskim Grasse, staje się *Stabat Mater Dolorsa*, matką kompasyjnie cierpiącą, dojmująco wyznającą w śpiewie: „A ja cię, synku, rodziłam na wieczne konanie / A ja cię, synku, chowałam na ciężkie odpoczywanie” (WŚCŚ, 2008, s. 22). Słowa te, dzięki wyodrębnieniu ich poprzez przesunięcie na prawą stronę, a także poprzez zapisanie ich mniejszą czcionką, tworzą swego rodzaju odrębny dystych. Typograficzne wyróżnienie przypomina zabieg wyodrębnienia prozopopeicznych słów umarłych z *Pieśni III*, tym razem jednak powstaje tu coś w rodzaju utworu w utworze, dojmująca pieśń w pieśni, której tematem jest pamięć i żal¹²³. Mimo że słowa „śpiewane” przez figurę staruszki-matki-cierpiącej w oczywisty sposób integrują się z treścią *Pieśni IV* i współtworzą jej figuralną strukturę, a także mimo, że łączą się z wołaniem umarłych z *Pieśni III*, to równocześnie bezwzględnie wybija się ów dystych jako samodzielny tekstowy punkt, pełny źródłowego kontekstu, a zarazem przekraczający jego granicę, kiedy na tle „egzematycznego”

¹²³ Dystych „A ja cię, synku, rodziłam na wieczne konanie / A ja cię, synku, chowałam na ciężkie odpoczywanie” (WŚCŚ, 2008, s. 22) jest wyraźnie stylizowany na dawne liturgiczne lamenty: „Szynku myły y wybrany, / rozdzyl szmathka szwoya rany; / a wszekomczya, szynku myły, wszem szerczu noszyla, / athakyesz thoby vyernye szluzyla” [forma uwspółcześniona: Synku miły i wybrany, / rozdział z matką swoją rany. / A wszakom cię, Synku miły, w swem sercu nosiła, / a także Tobie wiernie służyła] (*Żale Matki Boskiej pod Krzyżem...*, 1977, s. 180; zob. Mazan-Mazurkiewicz, 2006, s. 337–353).

origo poematu Wata nagle dostrzegamy w owych słowach ciemne światło trenu oplakującego ofiary niepojętej hekatombi Watowskiej epoki.

Zatem w finale figuralnego i hipotaktycznego zestawu *Pieśni IV*, kiedy wzmocnione zostaje tropiczne przedstawienie staruszki-matki-cierpiącej, równocześnie nabiera mocy parataktyczny sens poszczególnych partii. Początkowe passusy: staruszka napotkana na drodze, wewnętrzne *car-men figuratum*, część Hölderlinowa, ustęp po raz pierwszy w poemacie przywołujący istotną figurę-indeks „egzemy”, wreszcie część zawierająca śpiew uniwersalnej matki, która straciła syna, oraz samo drastyczne zakończenie – wszystkie te części tworzą swoisty asamblaż figur i sensów, zdań i sekwencji, które splatają się w hipotaktyczną całość, aby naraz stać się złożoną z samodzielnie znaczących elementów parataksą. Powstaje tu tym samym *glosa* czy też przypis uzupełniający dotychczasowy model lektury – legitymizacja dwóch języków, a zarazem dwóch sposobów czytania, przekracza *Pieśń IV* i obejmuje swym zasięgiem wszystkie części *Pieśni wędrowca*. Watowskie *cantos* to utwory równoważne i jednostkowe, a zarazem tworzące zhierarchizowaną, według porządku fabularnego, opowieść o przygodzie poznawczo-obecnościowej.

Zgodnie z przedstawionymi ustaleniami nieco szokujące zakończenie *Pieśni IV*: „Owca zbłąkana, wpatrzona we mnie: dobra owco, zgnijecie. / Gnój, grzybica, próchno, konanie rzeczy żywych i nie ożywionych” (WŚCŚ, 2008, s. 22) należy uznać za idealną kodę, będącą jednocześnie dystansującym i kontradycyjnym wprowadzeniem do następnego utworu *Pieśni wędrowca*, zbliżającego się wyraźnie do

obrazowego języka obiektywnej poezji. I tak *Pieśń V* przedstawia popas w trakcie wędrownej przygody podmiotu – jest to „Scenka z życia pedantycznie realistyczna, z interpolacją wewnętrznego monologu autora. Tylko nazwiska zmienione” (WŚCŚ, 2008, s. 43). Frekwencja efektów rzeczywistości (zob. Barthes, 2012, s. 124–125) sprawia wrażenie faktycznej obecności rzeczywistego, na którego tkanę nanizane są, raczej skryte czy też odsunięte na bok, figury. Podobnie ma się rzecz z intertekstami, poza jednym, który kilkakrotnie wraca, reszta pozostaje niejako na uboczu. Pierwsze wrażenie jest zatem takie, że mamy do czynienia z sytuacją odwrotną niż w poprzednich utworach. Wszystko, przynajmniej na pozór, wydaje się bardziej rzeczywiste niż tekstowe:

Piękna karczmarka z La Chèvre d’Or
siedzi na przyzbie, splotła palce.
My oboje przy klarownym
trunku.

Ten placyk
w trapez. I platan
w ocembrowaniu. Fontanna rok 1900,
drogi wschodzące, drogi schodzące
pokrzyżowane.

Jedną schodzą, drugą wschodzą
Żołnierze. 60 km, 20 kg rynsztunku.
Jean, Pierre, Jacques. I znów –
Pierre, Jean, Jacques. Idą gęsiego,
żołnierz za żołnierzem. Dokąd ich zagonią?
Różowa oberża, żółte stoliki, szafirowe pastwisko
i niebiesko nad głową. Wąsata starka

w siwym kapeluszu, głowa – klocek wprost
 na brzuchu (sprawdzić, jak to nazywali rzymscy rysownicy
 czasu upadku). Znikła na ukos. Za nią kot młody, spasty.
 Hopla, utnij jej głowę, krzyczy królowa.

(WŚCŚ, 2008, s. 23–24)

Sześć tekstowych partii utworu, podobnie jak we wcześniejszych wierszach, wyznaczają akapity, różnica tkwi jednak w długości wersów – przeważają znacznie krótsze. Z tego powodu w *Pieśni V* wyraźnej zmianie ulega rytm – ociążała, powolna mowa poprzednich utworów nie licuje z lżejszą gatunkowo opowiadką o toczącym się bez pośpiechu prowincjonalnym życiu w prowansalskim miasteczku. Okazjonalna fabuła przedstawiająca katalog zwyczajnych zdarzeń, które mają swe miejsce i swój czas „w słońcu, un après-midi d’hiver” (WŚCŚ, 2008, s. 25) przypomina misterium codzienności, swego rodzaju powszednią, żywą szopkę, uzupełnioną auto-refleksją obserwatora – przed oczyma podmiotu przechadzają się postacie i zwierzęta, zwraca on uwagę na przedmioty, myśli i marzy, rozpamiętuje i próbuje rozumieć. Całe przedstawienie opatrzone jest kolejnym konkretnym adresem: „La Chèvre d’Or” to nazwa istniejącej do dziś w Cabris niewielkiej oberży, znajdującej się przy Place des Puits¹²⁴. Rzeczywisty adres z jednej strony legitymizuje tekst jako inty-mistyczną, autobiograficzną poetycką opowieść, z drugiej strony prowokuje do namysłu nad statusem instancji mówiącej: podmiot będący, jak wiadomo, semantycznym nawarstwieniem, fałdem tekstu, wykracza poza umowę i powołuje się na to, co należy do

¹²⁴ « La Chèvre d’Or », Place des Puits 1, 06530 Cabris.

obecności, stwarza dla niej pozawerbalną lukę, niemożliwe *signifiant* w samym centrum immunitetu fikcji. Następuje zatem przekroczenie sylleptycznej formy na rzecz formy życia ćwiczonej w pisaniu – w liście skierowanym do Józefa i Marii Czapskich z okresu pobytu w La Messuguière (z 13 grudnia 1961) autor *Ciemnego świedidla* zwierzał się:

[...] dzisiaj zeszedłem do Cabris (pół kilometra), miasteczko, wieś raczej, zupełnie jedyne. Prawie wyludnione, ale nie wymarłe (jak Tourrettes sur Loup), na odwrót, ciepłe, utrzymane w gospodarskim porządku, bez śladu *déchéance*'u, mimo ruin, z ładną troską utrzymanych: własne szczątki zamku rodziny Mirabeau. Siedzę i szrajbuję obok, w autentycznej oberży, obok kościoła parafialnego z takim cmentarzykiem, że prosi się, aby tutaj umrzeć.

Zwierzęta są tu jednak bardzo płochliwe – dlaczego? Np. koty – ładne, odżywione w miarę, ale dobrze – jaki kontrast z włoskimi. Jest tu także kręta uliczka z bajecznym i rozległym, niezmiernie urozmaiconym w wielorakiej konfiguracji widokiem. Uliczka szczęśliwych kotów i starców. Właśnie taki stuletni dziadek – w sam raz dla Pana, kochany Panie Józefie – model, który by Pana gdzieś jeszcze popchnął [...]: wystawiony przez rodzinę na słońce stuletni dziadek [...] bardzo utyty, z polskim siwym wąsem, drucianymi okularami, jakobińskim kaszkietem, na który staruszka-córka nasadziła kask kolonialny (rzeczywiście, słońce parzy) troszkę na bakier, kokieterynie. [...]

Ja ciągle szrajbuję, ale wszystko to jeszcze tak chaotyczne, kurki odkręcone na całego, ile tam szczerzej wody, Bóg raczy wiedzieć – strumienie! W tej chwili jestem w prawdziwej rozpaczy, ale wezmę się w garść, i coś może z tego wyjdzie? Najgor-

sze, że z jakąś podejrzaną łatwością czy raczej łatwizną znajduję nowe ukryte znaczenia, symbole, prawdy, klucze i szyfry. Straszny znak! (K I, 2005, s. 60–61)

Fragment ten dodatkowo sankcjonuje poczynione przez nas uwagi: podmiot to również Wat (należy jednak pamiętać, że nie jest to prosta relacja tożsamości, a także zauważyć, że zamiast „podmiot-Wat” można użyć formuł podobnych, a zarazem różnych od siebie, wskazujących bowiem odmienne refleksy jednostkowego wydarzenia: „tekst-Wat”, „somatyczno-semantyczny podmiot”, „»ja«-pisane” i „»ja«-piszące się”). A zatem swoistym punktem grawitacyjnym, który organizuje „scenkę” *Pieśni V*, jest podmiot-Wat siedzący w towarzystwie drugiej osoby – „[...] towarzyszy mu kobieta [...], zapewne żona” (Pietrych, 1999, s. 54; por. Rojek, 2009, s. 374). Widzianą i opisywaną przestrzeń wypełniają akcydentalne detale – zjawienia i osoby stają się udziałem zarówno Wata, jak i tekstu: lekko znudzona „piękna karczmarka” głaszcząca psa i czytająca książkę Agathy Christie; przechadzająca się „starka w kapeluszu”; żołnierze przy fontannie, jeden z nich potyka się i przewraca, śmiech innych, pojawia się „myśliwy bez nogi” oraz „pan Fevrard z paryską znajomą”, zjawia się „pani sklepu z kuriozytami”, jest też „wieśniak, masywny 90-latek”, który przysypiając przy winie, pocziwie „smrodzi”, co nie przypada do gustu panu z paryską znajomą, zjawia się „oracz, z grubokostną rodziną”; przejdzie „pastuch z owcami” i „pijak wsiowy Maxime”, powracają żołnierze, przechadzają się leniwe dwa koty. Cały ten obrazek pośledniego życia, zdałoby się, łagodzi rozmach i koturnowość poprzednich pieśni.

„Scenka” ta zbudowana jest z nieznaczących przemieszczeń i efemerycznych ruchów, swoistego tam i z powrotem, co więcej – posiada, jak wskazuje Rojek, status „ulotnej, epifanijnej wizji” (Pietrych, 1999, s. 54; por. Rojek, 2009, s. 374), przywodzi na myśl *epiphanies* Jamesa Joyce’a (Joyce, 1972, s. 20–30), jest swoistą wariacją na temat Poundowskich *luminous details* (zob. Rojek, 2009, s. 36), nadto nieustannie aktywne pozostają sensory „drobnego bytu” opisywanego przez Schlegla, „niskiego piękna” wskazywanego przez św. Augustyna i „małego życia” z *Ziemi jałowej* Eliota. Jak zauważa Pietrych: „[...] dominuje życzliwy stosunek poety do widzianych osób i akceptacja codziennych, powszednich przejawów życia. Małe prowincjonalne miasteczko, w którym życie toczy się tak spokojnie, tak banalnie: nieco znużona kelnerka czyta kryminał, przechodzący żołnierze głośno żartują, właściciel arondy romansuje, a miejscowy pijak snuje pseudofilozoficzne dywagacje” (Pietrych, 1999, s. 55). To wszystko sprawia, że *Pieśń V* przypomina inne, podobnie okolicznościowe utwory takie, jak choćby *W barze, gdzieś w okolicach Sèvres-Babylone* (z kiczów paryskich) – „Z twarzy okamieniałej spełzło surowe napięcie. / To był relax. / To chwila szczęścia” (PZ, 1992, s. 246), *W kawiarni na Place de la République* – „Zbliża się patrz Marokańczyk / w fezie, z naręczą kobierców. / Dobrze jest, dobrze! Jak dobrze jest / żyć” (PZ, 1992, s. 247), albo *W Tournettes-sur-Loup* – „Za ciemnym wrót sklepieniem – / światła światła Południa! // Uliczka stroma / skrzyta jaszczurka / [...] / kamień trędowności / schody wyszczerbione / a na progu, / którego / nikt / nie przekroczył od wieku, / obok glinianej amfory / ułożył się,

drzemie / wierny odźwierny – / kot, jednooki / filozof”
(PZ, 1992, s. 248).

Przedstawienie zdarzeń na Place des Puits przypomina figuralny obraz *hypotyposis* – w istocie czytelnikowi зда się się, że to on sam wraz z Watem, obserwuje i rejestruje wydarzające się sprawy dnia. Jednak ten jasny obraz, niby żywa widokówka, zawiera w sobie także elementy, które w znacznej przewadze efektów rzeczywistości, w ich ja-skrawości, mogą zostać niezauważone, ale tkwiąc niejako w odwodach czy też z tyłu tekstu, okazują się niezwykle istotne. Niejako wbrew chronologii wydarzeń przyjrzymy się postaci zjawiającej się na scenie przed ostatnim występem uprzykrzających popas żołnierzy:

[...] – pijak wsiowy, monsieur Maxime,
pijak łagodny, ludziom życzliwy, do prac chętny,
zaflejtuszony, ze średnim wykształceniem, w tiubetiejce –
(jakimi losami zanosło ją tu aż z fergańskich dolin?
Gdzie w bieli śniegów fiolet gór i fiolet brzoskwiń przy skał
[fiolecie,
i fiolet rzewnie w zieleniach splukany potoku, a filozof
[na koniu,
rycerz obdarty, przepasany szkarłatem
z Kaszmiru, mija nas dzikim cwałem, la ilah ill Allah, nas,
przygiętych do prochu pod burą sakwą lagrową)... I znów,
ci uprzykrzeni żołnierze.

Oni widzą zieleń,

a ja – śniegi.

Oni – w młodym słońcu,

a ja – w lutej zimie.

Myśliwy, oracz, ptak, wiejska kapela, powraca

wąsata głowa, siecze bruk nożycami nóg. Pan Fevrrard
wsiada do auta z paryską znajomą. Hopla, uciąć mu głowę
krzyczy karczmara.

(WŚCŚ, 2008, s. 26)

Nakrycie głowy „monsieur Maxime’a” staje się katalizato-
rem wewnętrznej eskapady – „tiubetiejka”¹²⁵ przylega do
nieobecnej już, ale wciąż bolesnej przeszłości, wprowadza
w terażniejszość kłopotliwy sens. Podmiot-Wat wychyla
się poza „teraz”-„jestem”:

[...] po raz kolejny mamy do czynienia z ingerencją czasu,
z przypomnieniem, powtórzeniem i powrotem, a znakiem
obecności przypomnienia staje się czapka na głowie pana
Maxime’a [...]. Jej widok powoduje gwałtowną zmianę w snu-
tej przez wędrowca opowieści o sennym południu na rynku
małego prowansalskiego miasteczka – pozbawiona już jakich-
kolwiek metafizycznych inklinacji terażniejszość staje się ko-
lejnym miejscem powrotu do zapośredniczonego przez wspo-
mnienie rzeczywistego sowieckiej przeszłości. Oto bowiem
podmiot wyprowadza z widoku tiubetiejki – niczym z ulot-
nego smaku Proustowskiej magdalenki zanurzonej w lipowej
herbacie – cały ciąg nowych skojarzeń (zob. Rojek, 2009, s. 371).

¹²⁵ *Tiubetiejka* (ros.) to wzorzysta czapka będąca ludowym nakryciem
głowy w wielu wschodnich krajach. Wat przywołuje wspomnienie Uzbeki-
stanu: „[...] ... z fergańskich dolin – Mołotowobad w Uzbekistanie (daw-
niej Uczkurgan nad rzeką Isfajran), gdzie autor znalazł się wiosną 1942 r.
Konfiguracja terenu górskiego, fizjonomika flory (w znaczeniu użytym
przez W. von Humboldta, *Ansichten der Natur*): ogólny synoptyczny jej wy-
gląd, drzewa w patetycznych gestykulacjach, dramatyczne »dzianie się«
pejzażu – wszystko to przypomina miejscowość prowansalską, w której
niniejsze wiersze były pisane” (WŚCŚ, 2008, s. 43; por. WW, 2008, 160,
przyj. do w. 238).

Oddany z pedanterią popas przy „La Chèvre d’Or” okazuje się „scenką” niejednego wymiaru, niejednego czasu i niejednego miejsca. Nieproustowska „magdalenka” – „tiubetiejka” zostaje właściwie zapowiedziana wcześniej, kiedy podmiot-Wat z pewną nostalgią stwierdza, że temperatura powietrza wynosi 38°C, a obecny miesiąc to luty – terażniejszość ulega chwilowemu zawieszeniu: „W lutym, nie do pomyślenia / W moim kraju! Gdzie ludzie rodzą się, kochają, umierają / w lutym lutym. Luty, obuj chłopie grube buty. Chłopski / mój kraj. W tym chłopskim kraju / piękna karczmka z perłą w uchu / czyta na progu Agatę Christie” (WŚCŚ, 2008, s. 25)¹²⁶. Jednocześnie, jeszcze w trakcie wspomnienia, reprezentowanego ludowym porzekadłem, *nota bene* będącym przecież tylko i aż tekstem, wraca terażniejszość, nachodząc wprost na wspomnienie – zejście to oddaje zaburzające nieco porządek stylu powtórzenie: „Chłopski / mój kraj. W tym chłopskim kraju” (WŚCŚ, 2008, s. 25). Idylla popasu zostaje więc zmacona przeszłością – *modus* „teraz” – „jestem” ulega co rusz dekomponującym ekskursom dojmującej i traumatycznej pamięci. Powracający żołnierze również spełniają funkcję mechanizmu spustowego wewnętrznej interogacji – podmiot-Wat odkrywa, że tkwi on niejako pomiędzy światami, pomiędzy czasami, boleśnie zanurzony w sobie i zewnętrznosci: „Oni widzą zieleń, / a ja – śniegi. / Oni –

¹²⁶ Warto porównać ów fragment z wierszem, który znalazł się wśród zapisków z cyklu *Moralia* (następnie włączony do *Poezji zebranych*): „Kraj, gdzie za wiele umierano dla kraju. / Kraj, gdzie za długo »krew lali kaci«. / Kraj, w którym było za dużo ucisku i buntu. / Chory kraj. / Polska. / *Ein Wintermärchen*” (PZ, 1992, s. 369; zob. DBS, 2001, s. 42).

w młodym słońcu, / a ja – w lutej zimie” (WŚCS, 2008, s. 26). Podział „oni” – „ja” opiera się na różnicy między „teraz”/ „tutaj” i „kiedyś”/ „tam”, ta zaś odpowiada za różnicę między tym, co rzeczywiste, i tym, co tekstowe. Koniec końców, przeciwlegli „oni” należą do porządku rzeczywistości i do tego, co teraz, „ja” zaś okazuje się nieustannie nie tutaj i nie teraz, raczej tekstowe i obrócone ku przeszłości: podmiot-Wat, będąc przy „La Chèvre d’Or”, jednocześnie utknął w powidoku nieobecnego śniegu i w ludowym porzekadle. Nie bez znaczenia pozostaje tu również graficzny zabieg w obrębie wersowego zespołu – rzeczona sekcja tekstowa tworzy wewnętrzną partię wyodrębnioną wcięciem i skróconymi wersami – wewnętrzny głos podmiotu-Wata wydobywa się ze środka tekstu, a dostrzegając w tym wizualną metonimię, moglibyśmy uznać, iż jest to moment, w którym mowa podmiotu-Wata rodząca się w niedefiniowalnym interiorze dzieła przedziera się przez teksturową kurtynę. Pewnej weryfikacji wymaga zatem wcześniejsze stwierdzenie, zgodnie z którym, z racji przewagi efektów rzeczywistości, *Pieśń V* przedstawia realistyczną scenę, oddającą typowy senny dzień w prowansalskim Cabris. W istocie dochodzi tu do swoistego zmagania między efektami rzeczywistości a efektami tekstowości, analogicznie „teraz” przesywa „kiedyś”, zewnętrzny świat wypełniają znaki wewnętrznego, a co więcej, również samo „tekstowe” przesywają znaczące interteksty – powstaje w ten sposób swoista spiralna analogia tekstury i semantyki w *Pieśni V*.

Dzięki takiemu nastrojeniu lekturowego aparatu odkrywamy, że wcześniej pozornie neutralny czy też – jak sugeruje Rojek – purnonsensowy (zob. Rojek, 2009, s. 374)

wtręt-żart okazuje się wysyconym semantycznie i emotywnie, a być może afektywnie również, punktem tekstowym, semiotycznym hiperłączem, „króliczą norą”, a zarazem przełomowym etapem, we wskazanym zmaganiu się sfer tego, co rzeczywiste, i tego, co tekstowe. Chodzi, rzecz jasna, o zawołanie-rozkaz Królowej z *Alicji w Krainie Czarów*: „Hopla, uciąć mu głowę” (WŚCŚ, 2008, s. 23), służące jako motto do *Pieśni V*, a zarazem powracające w jej treści w różnych wariacjach, aż pięć razy – cztery razy w całości, a raz w formie domyślnej z negacją: „Hopla – – – nie!” (WŚCŚ, 2008, s. 23–24, 26–27)¹²⁷. Warto odnotować, że w tłumaczeniach dzieła Lewisa Carrolla, które mógł znać Wat, podany przezeń przekład rozkazu Królowej nie występuje¹²⁸. W oryginale brzmi on: „Off with his head!” (Carroll, 1901, s. 63, 75, 84–85, 87, 89, 96, 127) (w zależności od tego, kogo też ów rozkaz dotyczy, różni się użytymi zaimkami). Ta z pozorów błaża kwestia wskazuje na – podobną do wcześniej-

¹²⁷ Komentarz Rojka: „Ostatni wers piątej z pieśni [...] [zaczyna się – P.P.] słówkiem »hopla«. Następujące po nim, norwidowskie niemal opuszczenie, w połączeniu z gwałtownym zaprzeczeniem (»Hopla – – – nie!«) dokonuje elipsy członu zdaniowego »uciąć mu głowę«. Owo »Hopla, uciąć mu głowę«, rozmaicie odmieniane, powraca w analizowanym wierszu wielokrotnie (a jest to nie co innego, jak jeszcze jedna odsłona owego »demonicznego« Freudowskiego powrotu »takich przeżyć z przeszłości, które nie niosą ze sobą żadnej możliwej przyjemności«), jest również przywołane w motcie, z zaznaczeniem, że słowa te wypowiada »królowa z *Alicji w krainie czarów*»” (Rojek, 2009, przyp. 120, s. 374).

¹²⁸ W kolejności chronologicznej ukazywały się w trakcie życia Wata następujące edycje: *Przygody Alinki w Krainie Cudów* (przeł. Adela S., zob. Carroll, 1910); *Ala w krainie czarów* (przeł. M. Morawska, zob. Carroll, 1927); *Alicja w Krainie Czarów* (przeł. A. Marianowicz, zob. Carroll, 1955). W 1965 roku, trzy lata po wydaniu *Wierszy śródziemnomorskich*, po raz pierwszy ukazał się przekład Macieja Słomczyńskiego.

szych – interwencję w obrębie obcego, cytowanego tekstu: autor *Ciemnego świedidla* nie przekłada wprost oryginalnego wyrażenia¹²⁹. W opinii Pietrych „rozkaz »Hopla, uciąć mu głowę« pełni tę samą funkcję, co motyw maszerujących żołnierzy – to sygnał istnienia innego świata, który zdaje się przeświecać przez senne popołudnie, przez błogość upalnego dnia” (Pietrych, 1999, s. 59). Ów zróżnicowany zbiór – „żołnierze”¹³⁰, cytat z *Alicji w Krainie Czarów*, ale również miejscowa „tiubietejka”, jak i miejscowy miesiąc luty –

¹²⁹ Możliwe, że Wat, korzystając z bogatej biblioteczki willi La Messuguière, miał dostęp do tekstu w języku angielskim i zasugerował się występującą w oryginale formą: „chop off her head!” – przy czym rozkaz ten wypowiada nie Królowa, a Księżna, są to oczywiście tylko przypuszczenia należące do założonego już wcześniej zbioru interpretacyjnych fikcji. Całość fragmentu: „»Just think what work it would make with the day and night! You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis« – »Talking of axes«, said the Duchess, »chop off her head!«” (Carroll, 1901 s. 63). W przekładzie Słomczyńskiego: „– Proszę tylko pomyśleć, ile dodatkowego zachodu byłoby z dniem i nocą! Widzi pani, ziemia wiruje wokół swojej osi raz na dwadzieścia cztery godziny, czy się tego chciało, czy nie chciało... – Niech ciało, powiadasz? – powiedziała Księżna. – Dobrze, niech ciało jej odrąbią od głowy! Utnij jej głowę!” (Carroll, 1975, s. 66).

¹³⁰ Istnieje pewne podobieństwo w obrazie przechodzących żołnierzy w *Pieśni V* do jednego z fragmentów drugiej części przygód Alicji (*O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*) – chodzi o początek rozdziału *Lew i Jednorożec*, w którym zjawiają się żołnierze, śpieszący z pomocą spadłemu z muru Humpty’emu Dumpty’emu: „I oto przez las zaczęli biec żołnierze, początkowo parami i trójkami, później grupkami po dziesięć i dwudziestu, a w końcu tak tłumnie, że zdawali się wypełniać cały bór. W obawie przed stratowaniem Alicja ukryła się za drzewem i przyglądała się im, gdy przebiegali obok niej. Pomyślała, że w ciągu całego swego życia nie widziała jeszcze żołnierzy tak niepewnie trzymających się na nogach; potykali się nieustannie na tym lub owym, a gdy którykolwiek z nich runął, natychmiast padało nań kilku innych, tak że wkrótce ziemia pokryła się leżącymi ludźmi” (Carroll, 1975, s. 233).

stanowi coś w rodzaju alotropicznej struktury w strukturze, raz uruchamiającej wehikuł pamięci, raz tworzącej intertekstualne odniesienia czy też odniesienia do odniesień. Inaczej mówiąc, wspomniane przez Pietrych sygnały innej rzeczywistości to sygnały pewnej „rzeczywistości” w rzeczywistości, to również znaki i ślady relacji między tymi rzeczywistościami/„rzeczywistościami”, sugerujące istnienie skomplikowanych związków między strukturami poznawczymi, emotywnym czy emocjonalnym spektrum a teksturą dzieła. Również z tej przyczyny należy podkreślić, że znaczeń słów Królowej z Alicji w *Krainie Czarów*, wszczepionych w *Pieśń V*, jest przynajmniej kilka – po pierwsze, podobnie jak w powieści Carrolla, rozbijają one porządek racjonalnego i dekomponują iluzję obiektywnej organizacji¹³¹; po drugie, stanowią *exemplum* wskazywanej

¹³¹ Wykrzykiwany przez Królową rozkaz nigdy nie jest realizowany w pełni. Najczęściej działania, zmierzające w kierunku pozbawienia głowy tego, którego wyrok ów dotyczy, kończą się równie szybko, jak zostały podjęte. Inną kwestią jest to, że w większości wyroki ferowane przez Królową są zupełnie absurdalne. Wprowadza to ironiczny, groteskowy, a momentami zupełnie zabawny ton w wydarzenia przedstawione w powieści Carrolla, ale przede wszystkim należy do tych elementów, które odpowiadają za efekt oniryczny. Dla przykładu podajemy jeden z epizodów: „– Dość! – wrzasnęła Królowa. – Można dostać zawrotu głowy od tego. – A zwróciwszy się w kierunku różanego krzewu, dodała: – Czym zajmowaliście się tutaj? – Jeśli taka jest wola Jej Królewskiej Mości – powiedział Dwójka najpokorniejszym głosem, opadając na jedno kolano – powiem, że staraliśmy się... – Widzę to! – powiedziała Królowa, która tymczasem zdążyła przyjrzeć się różom. – Uciąć im głowy! – i orszak ruszył, pozostawiając jedynie trzech żołnierzy, mających zająć się straceniem nieszczęsnych ogrodników, którzy szukając obrony, podbiegli do Alicji. – Nie utną wam głów! – powiedziała Alicja i włożyła ich do dużej, stojącej nie opodal doniczki. Poszukujący ich żołnierze wąłęśali się jeszcze przez kilka minut w sąsiedztwie, a później spokojnie odmaszerowali

przez Wata interpolacji, należą do snutej przezeń opowieści suplementującej widziane i opisywane; po trzecie, współtworzą kontekstualne zaplecze *Pieśni V*, którego ważnym elementem jest złożona i nieprosta problematyka dzieła Carrolla. *Przygody Alicji*, na co zwraca uwagę między innymi Maciej Słomczyński, za woalem powiastki dla młodszych czytelników, skrywają całe mnóstwo ważkich dla sztuki nowoczesnej spraw, począwszy od tematyzacji problemu wyrażalności, a skończywszy na przemyślnych „czarach” języka:

„Alicja” dla dorosłych jest obok „Finnegans Wake” Joyce’a, arcydziełem, którego myślą przewodnią jest analiza umysłu ludzkiego pogrążonego we śnie. I tak jak język „Finnegans Wake”, język „Alicji” rządony jest gramatyką snu i rytmem snu: przenikanie, zwalnianie, powtórzenia, nagłe zmiany tempa, monotonia i następujące tuż po niej porwane strzępki widzenia: wszystko to dotyczy w jednakowym stopniu struktury akcji i języka. [...] W sferze języka klasycznym przykładem owego sennego montażu są sławne już dziś słowa-walizki z poematu „Dżabbersmok”¹³², których znaczenie Humpty-Dumpty

w kierunku, gdzie znikli pozostali. – Czy ucięto im głowy? – wrzasnęła Królowa. – Głowy ich spadły, gdyż taka była wola Waszej Królewskiej Mości! – wrzasnęli w odpowiedzi trzej żołnierze. – Doskonale! – wrzasnęła Królowa” (Carroll, 1975, s. 89–90).

¹³² Wiersz, który pomieszczono w *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* (Carroll, 1975, s. 158). Pierwsza strofa, której sens wykląda Humpty Dumpty, w przekładzie Słomczyńskiego brzmi następująco: „Było smaszno, a jaszmije smukwijne / Świdrokrętnie na zegwniku wężały, / Peliczaple stały smutcholijne / I zbłąkinie rykoświstakały”. W oryginale: „Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe; / All mimsy were the borogoves, / And the mome raths outgrabe” (Carroll, 1901, s. 149–150).

wyjaśnia Alicji. Zatrzymam się na chwilę przy nich, gdyż są one kluczem do konstrukcji „Przygód Alicji w Krainie Czarów”. Sprawa jest pozornie bardzo prosta: połówki dwu różnych słów, złączone ze sobą, tworzą trzecie słowo, które natychmiast zaczyna żyć autonomicznym, pełnym, choć nieznanym dotąd życiem. To spajanie, przenikanie i mieszanie strzępków jawy uznał Carroll za podstawowe prawo snu. Nawiasem mówiąc, myślę, że nie będzie wiele przesady w twierdzeniu, że bez tego krótkiego, zabawnego poemaciku książka „Finnegans Wake”, najbardziej enigmatyczne dzieło naszych czasów, nigdy nie mogła by powstać w tej postaci, w jakiej ją znamy oczywiście, Joyce zwielokrotnił dla swoich celów wynalazek Carrolla, ale choć sen Alicji w krainie Czarów jest krótkim snem małej dziewczynki, a sen w „Finnegans Wake” ogromnym snem całej ludzkości wirującej w nieskończonym cyklicznie między śmiercią a zmartwychwstaniem, nie umiałbym powiedzieć, którego z nich uważam za lepszego pisarza (Słomczyński, 1975, s. 5–6).

„Słowa-walizki” (*words-portmanteaus*)¹³³, wspomniane przez Słomczyńskiego, to słowa-kontaminacje czy też, jak to

¹³³ Użyta przez Słomczyńskiego kontaminacja nie pada w powieści Carrolla, niemniej jest dobrą, skrótową formą – oto fragment rzeczzonego epizodu: „[...] Humpty Dumpty interrupted: »there are plenty of hard words there. ‘Brillig’ means four o’clock in the afternoon the time when you begin broiling things for dinner«. »That’ll ‘do very well«, said Alice: »and’ slithy’?« »Well, ‘slithy’ means ‘lithe and slimy’ ‘Lithe’ is the same as ‘active’. You see it’s like a portmanteau there are two meanings packed up into one word«. »I see it now«, Alice remarked thoughtfully: »and what are ‘toves’?« »Well ‘toves’ are something like badgers they’re something like lizards and they’re something like corkscrews«” (Carroll, 1901, s. 213–214). W przekładzie Słomczyńskiego: „– To dość na początek – przerwał Humpty Dumpty – jest w tym cała masa trudnych słów. *Smaszno* oznacza czwartą po południu, zwykle bywa duszno o tej porze i zaczyna się już

określiliśmy wcześniej, słowa-linki. Taką rolę w utworze Wata odgrywa „tiubetiejka”, ale również taki charakter przybierają zjawiska czy postacie (np. „38°C”, a w poprzedniej pieśni „staruszka”) – inicjują ekstruzję znaczeń i sensów, zapoczątkowują ruch hipersemiozy, są katalizatorami intertekstualnych spektakli. Takimi modelowymi *words-portmanteaus* są przywołane w *Pieśni V* trzy imiona jednej bogini – Diana, Hekata i Luna – występujące w intensywnym intertekstualnym zestroju w 57 i 58 wersie *Pieśni V*: „[...] Hopla, / uciąć mu głowę, krzyczy Królowa Diana Hekata / Luna” (WŚCŚ, 2008, s. 26). Jak wyjaśnia w komentarzu Wat: „...Diana Hekata Luna – trojaki wcielenie Artemidy. Nb. przypomnienie z *Delii* (XXII: „Jako Hekata sprawiasz mi, że błędzę”) Maurice’a Scève’a, wielkiego poety XVI w. [Odróżnić (albo i nie) od trójgłowej Hekaty – Persefony Hadesu.]” (WŚCŚ 2008, s. 43)¹³⁴. Szczególnie interesujące wydaje się, skryte w tekście pieśni a wyjawione w komenta-

smażyć rzeczy na kolację. – To dobre wytłumaczenie – powiedziała Alicja – a *smukwijne*? – No cóż, *smukwijne* oznacza smukłe i wijące się. Jest to, jak widzisz, podobne do walizki... dwa znaczenia pakuje się do jednego słowa. – Teraz rozumiem – powiedziała Alicja po namyśle – a czym są *jasmije*? – Cóż, *jasmije* to coś podobnego do borsucznych żmij... i podobnego do jaszczurek... i podobnego do korkociągów” (Carroll, 1975, s. 226).

¹³⁴ Jak pisze Beata Przymuszała: „Diana była rzymską boginią, którą utożsamiano z grecką Artemidą – boginią łowów. A »lud na Peloponezie czcił Artemidę jako boginię płodności i śmierci zarazem«. Także w niektórych miastach greckich Artemidzie nadawano przydomek Hekate – bogini z Azji Mniejszej, będącej patronką śmierci. Kult Luny natomiast nie był w Grecji zbyt częsty, ponieważ, jak pisze Parandowski, »powszechnie uważano Artemidę za boginię Księżycza«. A więc boginię łowów należy utożsamiać z boginią śmierci” (Przymuszała, 2001, s. 147).

rzach, odniesienie do *Delii* Maurice'a Scève'a¹³⁵ (Wat przez pewien czas pracował nad przekładem kilku wybranych

¹³⁵ W literaturze francuskiej XVI wieku poemat Maurice'a Scève'a jest zajawką wyjątkowym: „*Delia* (*Délie*, 1544), utwór w szczególny sposób wyróżniający się w całej naszej historii poezji. Jest to jakby diadem, w którym osadził poeta misternie 449 klejnotów – dziesięciowierszowych epigramatów wyrafinowanych pod względem formy. A opowiadał w nich przygodę miłosną od początkowego chłodu uczuć, poprzez wszystkie wstrząsy przyzwolenia i odmowy, aż do najwyższego wysiłku, osiągnięcia Cnoty, »najdoskonalszej«, która nie jest spełnieniem pragnienia miłosnego, lecz przeciwnie – oddala ją w nadziei zyskania zasługi przez cierpienie i nieśmiertelności przez uwiecznienie w poezji. Dzieje miłości to najpierw obraz błąkania się w niepewności i zamęcie, gdy jedyną korzyścią staje się poznanie własnej słabości i mrocznego światła własnej duszy; uświadamianie sobie »jakim się jest«, zdawanie sobie sprawy z tego, że »błąkamy się w przepaści bez dna i brzegów« [...]. Ale u kresu prawie nie kończącej się drogi świta wybawienie [...]. *Delia* nie jest książką zrodzoną tylko z książek. [...] Jest to książka o miłości będącej symbolem czy najcenniejszym klejnotem egzystencji ludzkiej [...]. Scève pierwszy z poetów francuskich dał w swej książce prawdziwy obraz »doznania« poetyckiego w najściślejszym znaczeniu tego słowa. »Niecierpliwa cierpliwość« oczekiwania chwili, która nadchodzi, ciekawość »oglądania« światła obok wysiłku, aby budować samego siebie [...]. Są to wiersze, czy sentencje, ofiarowane nam jak w szczerym polu bukiet wilgotny jeszcze od rosy. Mają wartość przysłów, które można czytać zawsze od nowa” (Adam, Lerminier, Morot-Sir, red., 1974, s. 185–187). W podobnym tonie pisze Jerzy Adamski: „Jest to zbiór epigramatów pisanych dziesięciogłoskowcem, powstałych pod silnym i nieukrywanym wpływem *Śpiewnika* Petrarke. Erotyzm poetycki Scève'a jest tu jednak szczególnego rodzaju. Poemat przedstawia bowiem nie tylko dzieje miłości, jej rozwój: od nagłego olśnienia uczuciem poprzez trudną drogę wewnętrznego doskonalenia, sublimacji aż do stanu »najwyższej cnoty«, to znaczy uczuć tak wzniosłych, że zapewniającających wieczną sławę – nieśmiertelność; jest to zarazem poemat o dwu miłościach, o dwu równoczesnych przeżyciach erotycznych, z których jedno jest żywe, a drugie jest wspomnieniem; *Delia* stanowi bowiem wyznanie dojrzałego już mężczyzny, który przeżywa swą drugą wielką miłość i w tym uczuciu odnajduje wszystko, co mu przyniosła miłość pierwsza, pierwsze oczarowanie dwudziestolatka” (Adamski, 2000, s. 43).

decym monumentalnego poematu – dziewięć strof uka-
zało się drukiem w „Wiadomościach” w 1964 roku, tyle też
znalazło się w *Poezjach zebranych* z 1992 roku¹³⁶. Strofa XXII
Delii Scève’a, która zawiera potrójne imię Artemidy, w prze-
kładzie Wata brzmi następująco:

Jako Hekata sprawiasz mi że błędzę
W królestwa cieni podany w niewolę.
Jak Diana z nieba kieżnasz moje żądze
Gdym stamtąd zstąpił w śmiertelnych niedole.
(O, jakie srogie zadajesz mi bole,
To mi dodając, to ujmując, Dianolo!)
Lecz jako Luna, w moje żyły wlana,
Taką mi byłaś i jesteś, o Delio.
Takaś przez Miłość w mej duszy pojmana,
Bym przeciw Śmierci powstawał rebelią¹³⁷.
(PZ, 1992, s. 362)

¹³⁶ Zob. „Wiadomości” 1964, nr 18. Przedruk przekładu Wata w PZ, 1992, s. 359–362. W *Dzienniku bez samogłosek* występuje taki fragment dialogu prowadzonego z Miłozsem (nie jest zupełnie jasne, czy są to słowa Miłozsza, czy Wata): „Scève to poeta francuski naprawdę metafizyczny, może jedyny we Francji, w każdym wierszu jest *apex animae* mistyków i metafizyków, noce istotnie trawił na ezoterycznych i mistycznych studiach i medytacji, to się wszędzie w *Delii* wyczuwa, *Delia* to Psyche w neoplatońskim sensie, również cielesna, bodźce, »żądze«, *appetitus* filozoficzny i zmysłowy” (DBS, 2001, s. 126).

¹³⁷ Dwudziesta druga strofa *Delii* w oryginale brzmi następująco: „Comme Hecaté tu me feras errer / Et vif, et mort cent ans parmy les Umbres: / Comme Diane au Ciel me resserrer. / D’où descendis en ces mortelz encombres: / Comme regnante aux infernalles umbres / Amoindriras, ou accroistras mes peines. / Mais comme Lune infuse dans mes veines / Celle tu fus, es, et seras Delie, / Qu’Amour à joint a mes pensées vaines / Si fort, que Mort jamais ne l’en deslie” (Scève, 1916, s. 20; zob. również Scève, 2001, s. 342, 344).

Można zatem rzec, że realistyczna scenka, którą jest *Pieśń V*, a konkretnie jej wymiary przedstawieniowy i formalny, zawiera w sobie potajemnie łączące się intra-tekstowe intertekstualne sekrecje, w których powstaje – niby kryształ minerału we wnętrzu litej skały – szczególna obecnościowa fabuła. Spektakl intertekstów nie jest bowiem w Watowskim uniwersum zwykłą opowieścią o tekstach rozmnażających się w tekstach – idzie za tym inty-mistyczna fabuła życia tekstami, pośród nich, w nich, czy też ujmując rzecz radykalnie: życia-tekstu.

Zgodnie z poprzednimi utworami w *Pieśni V* istotne okazuje się osobliwe napięcie, które rodzi się z jednej strony pomiędzy tym, co należy do struktury wywołującej efekty rzeczywistości, a tym, co należy do tekstualnej sfery, z drugiej zaś – pomiędzy tym, co należy do tekstu, a tym, co możemy określić mianem dojmującej realności. Stopień krytyczny owego napięcia osiągnięty zostaje z chwilą, gdy włączymy w obręb naszej lektury spektrum sensotwórcze istotnej daty – chodzi o powracający dwukrotnie obraz „Fontanny rok 1900” (WŚCŚ, 2008, s. 23, 24). Fontanna, o której mowa, faktycznie znajduje się na placu przed „La Chèvre d’Or”¹³⁸, należy zatem, w pierwszej kolejności, do tej tkanki, która powstaje dzięki efektom rzeczywistości, następnie potęguje sylleptyczny wymiar tekstu, a ostatecznie zdaje się przekraczać próg strategii. Pochodzący z rzeczywistości cytat-obiekt, niepozorny obraz łączący rzeczywiste i tekstowe, jest jednocześnie zwornikiem różnych czasów i obecności, przedmiotowym *porte-parole* i negatywem

¹³⁸ Niestety, nie udało się ustalić, kiedy powstała fontanna na Place des Puits w Cabris.

prozopoei, jest „blizną Odyseusza” (zob. Auerbach, 2004, s. 31–48) i podwójnym sensem Norwidowskiego Menego¹³⁹. „Fontanna” staje się *flexion* znaczącej przestrzeni, zakrzywia obraz, jest sympatetyczną metonimią, predykatem podmiotu-Wata – jak pamiętamy, pisał on: „Urodziłem się tedy 1 maja 1900 roku [...]. Data [...] należała w mojej pamięci do tych faktów znamiennych, które są nie tyle symboliczne ile figuralne, w znaczeniu tego słowa Auerbachowskiego *mimesis*: dzieje się na przecięciu dwóch planów, realnego, historycznego, konkretnego i pozahistorycznego, transcendentnego” (Dziadek, 2012, s. 461–462). Zatem „fontanna 1900” eksponuje swój sens niejako odwrotnie wobec kierunku czytania: od prawej do lewej – w trakcie lektury niby zawracamy, powtórnie widzimy „fontannę”, lecz już nie przez pryzmat odpisu z rzeczywistości, a w świetle daty – owa konkretna data subwencjonuje inny sens:

Być może zwróciłyby ona w końcu naszą uwagę na dar i na literackość, tzn. na dar litery: *data litera* [...] Naprowadziłyby nas to na ślad pierwszego słowa, pierwszej litery lub incipitu litery. [...] Data nie jest, skoro wycofuje się po to, aby się pojawić, ale skoro nie ma wiersza absolutnego [...] to może jest [...] data – i to nawet wtedy, kiedy nie istnieje. Tę wartość daru i imienia własnego – bo data działa jak imię własne – powiązałbym [...] z trzema istotnymi wartościami. 1. Przesyłki [...]. 2. Powtórzonego zaznaczenia miejsca i czasu, przede wszystkim tu i teraz. 3. Podpisu [...]: ta lub ten, kto zapisuje rok, dzień, miejsce, krótko

¹³⁹ Motyw podwójnego sensu leksemu „Menego” (jako skrócona forma imienia Domenico, a także poprzez inne akcentowanie – „me nego”, jako „topię się”) znajduje się w *Menego* – krótkiej formie narracyjnej Cypriana Kamila Norwida (Norwid, 1965, s. 55–62).

mówiąc terażniejszość jakiegoś „tu i teraz” zaświadcza w ten sposób swoją obecność w inskrypcji (Derrida, 2000, s. 19)¹⁴⁰.

Trzeba podkreślić, że Watowskie „1900” emanuje znaczeniem sięgającym dalej niż zakłada Derrida, poza tym, że jest „przesyłką”, „powtórzeniem”, „podpisem”, a do inskrypcji wprowadza biografię czy właściwie „bio/bibliografię” – to cezura ta jest jednocześnie bio-gramem (w analogii do Pundowskich „ideo-gramów”¹⁴¹). Przypomnijmy jeszcze

¹⁴⁰ Derridiański trop rozwijamy tu dzięki uwagom Dziadka, który pierwszy dostrzegł rodzaj analogii między lekturą refleksją Derridy nad Celanem a Watowskim bio-literackim uniwersum: „W słynnym esejy zatytułowanym *Szibbolet dla Paula Celana*, będącym prawdziwą medytacją o dacie, Jacques Derrida zanotował niezwykle znaczące słowa odnoszące się do daty: »data działa jak imię własne«. Weryfikacja tego stwierdzenia wydaje się oczywista, kiedy podajemy datę urodzin Aleksandra Wata: 1 maja 1900 roku. Rzeczywiście, trudno byłoby podważyć słowa Derridy. Powtórzmy, 1 maja 1900, próg XX wieku i Święto Pracy! To coś więcej niż tylko symbol, coś, co determinuje życie i dzieło, stanowi o ich nierozzerwalności, umieszcza twórcę w historii i w rozległej sieci relacji społecznych. Data urodzin autora *Mojego wieku* jest niczym szibbolet do jego życia i twórczości, szibbolet, którego trzeba się nauczyć, aby mieć dostęp do tego nadzwyczajnego dzieła” (Dziadek, 2012, s. 462; zob. Venclova, 2000, s. 19).

¹⁴¹ Kategoria ta ma istotne znaczenie w teorii poezji i poetyckiego pisania Pounda – jej najpełniejsza realizacja ma miejsce w *The Cantos*. Mówiąc ogólnie, to „skrótowy znak obrazkowy” – jak pisze Pound: „Abstrahowaniu, tj. definiowaniu rzeczy za pomocą określeń coraz bardziej ogólnych, przeciwstawia Fenollosa metodę stosowaną w nauce. »Jest to metoda właściwa poezji«, metoda zasadniczo przeciwstawna duchowi »filozoficznej dysputy«. Stanowi też istotę ideogramu, tj. skrótego znaku obrazkowego. [...] Egipcjanie wprowadzili syntetyczne rysunki, które były graficznym wyobrażeniem dźwięków. W piśmie chińskim jednak rysunki takie funkcjonują JAKO rysunki, co oznacza, że ideogram chiński nie stara się być obrazem dźwięku albo znakiem przywołującym dźwięk, lecz pozostaje obrazem rzeczy. Rzeczy w danym położeniu, uwiłkanej w relacje. Albo też – obrazem kombinacji rzeczy. Rysunek znaczny

wyimek z listu Wata do Czapskich: „Ja ciągle szrajbuję, ale wszystko to jeszcze tak chaotyczne, kurki odkręcone na całego, ile tam szczerzej wody, Bóg raczy wiedzieć – strumienie!” (K I, 2005, s. 61). Nie bez znaczenia jest także konotacja źródła tkwiąca w „fontannie” – sugeruje ono znaczenie początku, a zatem i narodzin, jawnie oponujących wobec tanatycznych ewokacji. Moglibyśmy znów przywołać formułę sensów życia, skradających się pod osłoną złożonych figur, przedzierających się przez gęste sploty intertekstualne. Ale bardziej niżli owe sensy, interesują nas teraz „znaczące” życia, nieuchwytnie i niemożliwe *signifiants*, które nie będąc w pełni znaczeniami, stają się przejawami. Podmiot-Wat wychyla się ku życiu, obok niego – w nim – tryska źródło „fontanna 1900”, strumień życia. Wprawdzie ułożoną tkaninę przeżywania co rusz rozrywa natrętnie powracająca trauma, intruzja mar i widm tragicznej historii, to jednak swoiste zbawienie niosą tu z sobą teksty, antrakty w zupełnej ciemności, fosforyzujące słowa-*portmanteaus*, z którymi przybywa jedyna dopuszczalna wiedza radosna – radość pisania, radość tekstu, obsesja tekstualności. Między ciemnością traum i radosną wiedzą pisania powstaje *lapsus*, luka dla ruchliwego „życia idiomatycznego” – w podmiocie-Wacie, podobnie jak u Celana, nie rodzi się niemożliwy „arcy-wiersz”, staje się jednak wraz z nim *data litera*, to

rzecz albo czynność, albo sytuację, albo jakość związaną z poszczególnymi rzeczami, które wyobraża. Gaudier Brzeska, nawykły zwracać uwagę na rzeczywisty kształt rzeczy, mógł czytać po chińsku BEZ ZNAJOMOŚCI JĘZYKA. »Przecież widać, że to koń« (lub cokolwiek innego) – mówił” (Pound, 1981, s. 163–168).

znaczy konkretny – chcielibyśmy rzec: konkretniejszy niż cokolwiek – kantlyk:

Rozglądam się.

Pan Fevraud odjechał z paryską znajomą.

Nikogo. Sam na placu. Z Tobą. Tylko z Tobą.

Zawsze z Tobą.

Hopla – – – nie! To się odbyło inaczej.

(WŚCŚ, 2008, s. 26–27)

Negacja obecna w powyższym fragmencie jest rodzajem sprzeciwu – jak pisał Franz Rosenzweig: „Życie stawia opór, to znaczy przeciwstawia się śmierci” (Rosenzweig, 2012, s. 361–362; zob. Bielik-Robson, 2008, s. 520). Stanowczość Rosenzweiga podparta jest metaficznym fundamentem, niemniej, nieco osłabiając jego *dictum*, moglibyśmy po części powtórzyć, że życie stawia opór, być może śmierci w jakimś stopniu również. Znaczy to mniej więcej tyle, że życie – mówiąc za Watem – zawsze „odbywa się inaczej”. Sens owego „inaczej” pracuje w cieniu, który rzuca inność innego – źródłem „inaczej” życia jest inny, drugi człowiek, który wypełnia w niemożliwy sposób kwestię mierzenia się z tanatycznym obliczem egzystencji, z jej śmiertelną jakością¹⁴².

¹⁴² Zasadne wydaje się tu przywołanie rozumienia „obecności” Tego Samego (podmiotu) wobec Innego, w duchu filozofii Emanuela Lévinasa: „Podstawowym doświadczeniem, jakie zakłada samo doświadczenie obiektywne – jest doświadczenie Drugiego. Doświadczenie w najgłębszym tego słowa znaczeniu. Tak, jak pojęcie Nieskończoności przerasta myśl kartezjańską, Drugi pozostaje niewspółmierny wobec możliwości i wolności Ja. Niewspółmierność między Drugim i Ja – to właśnie świadomość moralna. Świadomość moralna nie jest doświadczeniem wartości, ale dostąpieniem bytu zewnętrznego; bytem zewnętrznym w całym znaczeniu tego słowa jest Drugi” (Lévinas, 1991a, s. 316).

Stając się w zaangażowanej na sposób bierny, pełnej szczerości, faktycznej i realnej relacji z innym, transcendujemy dośrodkowo wypracowaną tożsamość, odwracamy ruch ku immanencji, a tym samym wkraczamy w obręb „bycia-przeciw-śmierci” (zob. Lévinas, 2014, s. 279–285; por. Ricoeur, 2007, s. 469–481). Dlatego też podmiot-Wat „tylko” w obliczu innego – „Tylko z Tobą. / Zawsze z Tobą” (WŚCS, 2008, s. 27) – może, wobec tego, co przeszłe i terażniejsze, tana-tyczne i traumatyczne, w skrytości, za zasłoną tkaniny tekstu, wyrzec pożyczone słowa samo-zachęty: „Taką mi byłaś i jesteś, o Delio. / Takaś przez Miłość w mej duszy pojmana, / Bym przeciw Śmierci powstawał rebelią” (PZ, 1992, s. 362).

Splątanie w fabule *Pieśni V* życia powszedniego z tym, życiem, które należy do prywatnej i intymnej sfery Watowskiej biografii, wydaje się integralną, organiczną cechą tego utworu. Należy jednak zauważyć, że Wat nieco zwo-odzi czytelników, zachęca do uległości wobec iluzji, choćby wtedy, kiedy w glosach do poematu pisze o pedantycznym realizmie, wyprowadzając na manowce czytelniczą uwagę. Faktycznie w przedstawieniu postaci bohatera/podmiotu – jak wynika z komentarza, jest nim sam autor, który obserwuje świat i interpoluje swój wewnętrzny monolog – dochodzi do rozszerzenia sylleptycznego genotypu. W świetle Watowskich *Pieśni*, a wcześniej *Piecyka*, odkrywamy pewną konsekwencję – sygnał owej sylleptycznej heterologii jest jednocześnie tym samym sygnałem, który wszystko, co pozatekstowe, nakazuje uznać za tekst. Nie w tym rzecz, że wszystko jest tekstem – denuncjacja tekstowości poza-tekstowej sprawia, że w tej samej chwili punkty pozornie nieznaczące, luki, skryte katachrezy czy

wyłonione przed momentem bio-gramy zyskują wartość *signifiants* życia. Następuje zatem odwrócenie – to, co rzeczywiste, staje się tekstem, a to, co tekstowe, ewentualnie intertekstowe, staje się znakiem-indekssem ingerencji i angażu Wata, erratą, „błędem” systemu. Podobnie jak palącym problemem Wata było „zamącanie” historii autobiografią, tak w *Pieśniach wędrowca* intensywnym „sensem” jest niezupełnie symetryczne, ambiwalentne, prezentujące różnicujące się proporcje „zamącanie” tekstu życiem i życia tekstem (por. MW I, 2015, s. 65). Powtórzmy – przedstawiona w tekstach rzeczywistość zwraca się ostatecznie ku tekstom, w nich szuka swych źródeł, w nich się mocuje i nieustannie przekształca, teksty zaś, co rusz, sygnalizują istnienie ciemnego szelfu, który skrycie, pod taflą tekstury łączy się z utajonym życiem, z afektami, wreszcie i z realnością. Dzięki czemuś w rodzaju semantycznych oraz „znaczącościowych” rozbłysków tak utajone życie, afekty, jak i realność zdradzają swoją „podskórną” skrzętną pracę – owe działania na tyłach niejako wtórnie fundują efekty semiotyczne i „znaczącościowe” doznania, niejednokrotnie zajmując, a właściwie przejmując uwagę w trakcie skrupulatnej lektury. Słowa pisane przez Wata należy zatem czytać na różne sposoby, w tym również „na opak”. Współobcując z tekstami Wata w taki sposób, jesteśmy w stanie w „pedantycznie realistycznej scenie” i w wielu jej podobnych, ale także w miejscach najbardziej niejasnych, zobaczyć coś więcej, aniżeli próbę odwzorowania świata i reprezentacji doświadczeń, na przykład żywy gest, tekstualną gościnność wobec rzeczy, zdarzeń i osób. Pedantyczny stosunek do rzeczywistości (co zwykło się już nazywać dyskursem)

obraca się w dziele Wata w prawdziwą troskę o realność. Jawi się tu pewna łączność z refleksjami Blanchota, który w eseju *Literatura i prawo do śmierci* powiada, iż literatura

Nie jest poza światem, ale nie jest również światem: jest obecnością rzeczy, zanim świat się narodził, ich trwaniem po zniknięciu świata, uporem tego, co trwa, kiedy wszystko znika i osłupieniem tego, co pojawia się, kiedy nie ma nic. Oto dlaczego literatury nie należy mylić ze świadomością, która oświeca i decyduje; jest moją świadomością b e z e m n i e, promieniującą biernością substancji mineralnych, jasnością głębi otępienia. Nie jest nocą, jest jej obsesją, świadomością nocy, która nieustannie czuwa, aby się zaskoczyć i z tego powodu nieustannie się rozprasza. Nie jest dniem, jest tą stroną dnia, którą dzień odrzucił, aby stać się światłem. I nie jest także śmiercią, albowiem w niej pokazuje się istnienie bez bytu, istnienie, które żyje pod istnieniem, jak nieugięta afirmacja, bez początku i końca, śmierć jako niemożność umierania. [...] literatura waha się między dwoma nurtami. Zwrócona jest ona ku ruchowi negacji, który oddziela rzeczy od nich samych i unicestwia je, aby stały się znane, uległe, przekazywalne. [...] Ten właśnie punkt widzenia przyjmuje literatura, kiedy patrzy na rzeczy z punktu widzenia tej całości w y i m a g i n o w a n e j, którą rzeczy stanowiłyby r e a l n i e, gdyby negacja mogła się dokonać. Stąd irrealność, cień, który jest jej ofiarą. [...] Ale jest drugi nurt. Literatura staje się wtedy troską o realność rzeczy, o ich nieznanie, wolne i milczące istnienie; jest ich niewinnością i ich zakazaną obecnością; bytem, który buntuje się przed objawieniem; wyzwaniem tego, co nie chce zdarzyć się na zewnątrz (Blanchot, 1996a, s. 34-36).

Zwrot ku pewnej realności również wiąże sens następnej pieśni, która jest zarówno fabularną, jak i formalną kontynuacją kantyku powstającego przy „La Chèvre d’Or”. W istocie słowa, które zamykają piątą część, otwierają część szóstą poematu, stając się znów swoistym linkiem, *words-portman-teaus*, które katalizują wewnętrzną interrogację podmiotu-Wata. Tym razem nie jest to wyobrażeniowa rekonstrukcja w duchu „widzę i opisuję”, ale rodzaj projekcji epizodu odbywającego się w kuluarach „teatru” historii i polityki XX wieku. Możemy uznać, że *Pieśń VI* to rodzaj utworu zaangażowanego, który przywodzi na myśl coś w rodzaju przeciwpochwalnego, demaskującego anty-epinikonu:

To się odbywało całkiem inaczej.
 Jak u ludzi. Ciepło. Gemütlich. Więc tak:
 Trzej kumotrzy, przy samowarze, wódce, ogórkach.
 Dwaj w szelkach; jeden w skarpetkach, w pantoflach drugi,
 a trzeci – jak na bal: przy krawacie, sztuczkowe
 spodnie, tużurek z grubego sukna, lakiery [...]

[...]
 Piją, czkają, przeglądają
 akta, akt za aktem, stosy akt.
 „Bładź i bandyta”, notuje ów w burych skarpetkach;
 „Uciąć mu głowę” dopisuje drugi;
 „A nadto oszelmować” ładną kaligrafią
 godnie i praworządnie wywodzi tamten przy krawacie.

(WŚCŚ, 2008, s. 28–29)

Do tej części *Pieśni wędrowca* – przypomnijmy, iż jest to owa część, którą cenzura usunęła z pierwodruku, zatem nosi ona

na sobie swoisty stygmat – Wat dodał następujący komentarz: „Patrz przemówienie szefa bezpieczeństwa ZSRR, S. Szelepin, na XXII Zjeździe, wg. „*Cahiers du Communisme*” Nr 12, 1961, str. 291: »Stalin écrivit sur cette lettre (uwięzionego gen. Jakira): SCÉLERAT ET PROSTITUÉ, Vorochilov ajouta: DEFINITION PARFAITEMENT EXATE... Kaganovitch écrivit encore: AU TRAITRE, A LA CRAPULE ET (suit un mot obscène) UN SEUL CHÂTIMENT: LA MORT« (»Stalin napisał na tym liście [...] ZBRODNIARZ I PROSTYTUTKA. Woroszyłow dorzucił: DEFINICJA DOSKONAŁE ŚCISŁA... Kaganowicz napisał jeszcze: DLA ZDRAJCY, DLA ŁAJDAKA I (następuje wyraz wulgarny) JEDYNA KARA: ŚMIERĆ«) (WŚCŚ, 2008, 43–44, 213). Jedyna „pieśń o Stalinie”, jak sam Wat wyraził się o *Pieśni VI*, formalnie nie wyróżnia się niczym szczególnym, jej kluczowa treść mieści się w swoistej ramie, którą wyznaczają zakończenie pieśni poprzedniej i początek rzezczonej oraz powrót w jej końcowych partiach do rzeczywistości kończącej się sjesty czy popasu przy „*La Chèvre d’Or*”.

W świetle przywołanego komentarza *Pieśń VI* jawi się jako swego rodzaju re-cytacja fragmentu sprawozdania z XXII Zjazdu KPZR, które Wat miał okazję czytać w trakcie pobytu w La Messuguière. Jak pisze Venclova: „Trzej mężczyźni nad wódką to Stalin, Mołotow i Kaganowicz, którzy zajęci są przeglądaniem akt sądowych swych ofiar i wpisują w nie wyroki śmierci [...] Wat przytacza niemal dosłownie fragment mowy, którą w czasie zjazdu KPZR wygłosił szef KGB za rządów Chruszczowa, Szelepin, odsłaniając makabryczne szczegóły praktyki stalinowskiego wymiaru sprawiedliwości. Mowa o sprawie generała Jakira, jednego z dowódców Armii Czerwonej, aresztowanego

w r. 1937, który wysłał z więzienia list do Stalina, zapewniając o swej niewinności i gotowości poniesienia śmierci ze słowami miłości do Wielkiego Wodza na ustach” (Venclova, 2000, s. 411). Venclova odczytuje to jako swego rodzaju odpowiedź na wołanie umarłych o pamięć z *Pieśni III*. Wata zatem upamiętnia, a zarazem przedłuża „piekło”, zwłaszcza własne – przypomnijmy, iż to lektura owego sprawozdania tak bardzo dotknęła Wata, że doznał on somatycznej choroby – egzemy. Jak sam twierdził, o czym była już zresztą mowa, efektem wewnętrznego porażenia obrzydliwością, kłamstwem, złem stało się zewnętrzne porażenie skóry. Ale w samym tym geście *quasi*-rekonstrukcji, w tej swoistej realnej fikcji, można dostrzec jeszcze coś – to rodzaj działania mającego na celu odczarowanie zła. Jak zauważa Pietrych: „Trywialność obyczajowej otoczki wyraziście kontrastuje z faktem, że dokonywane jest morderstwo, a trzech pijackowie są jego sprawcami. Jednak na pierwszy plan zostaje wydobyta nie tyle groza tej sytuacji [...] co jej »ciepły smrodek«” (Pietrych, 1999, s. 62). Nie ma tu nic niesamowitego – „[...] scena [...] z »trzema kumotrami« stanowi wręcz ilustrację tezy o banalności zła, w drugim dwudziestowiecznym wydaniu. Zastosowanie elementów groteski służy także – i to wydaje się istotniejsze – wyrażeniu poglądów poety na temat komunizmu, i szerzej – Historii” (Pietrych, 1999, s. 62). Powyższe uwagi zostają tematyzowane w *Pieśni VI* bezpośrednio przed powrotem do „teraz”- „jestem”:

[...]

„Machina z piekła?! Arcydzieło szatana?!” – niech się głowią kretyni. A my w ciepłym smrodku

ziewając, czochrając się, przy ogórkach i samowarze –
trzej kumotrowie. Hopla – – –
Hopla! – krzyczy głos w powietrzu,
bezusty. – „Komu?” – „Głowę!”

Nie ma. Ucięta. Wracajmy. Wiatr od morza zagartuje nas. I dymy pachną. W powietrzu czystym jak łąka. Jak daleko widać! Jakie czułe świąteczka ludzi, amen.	Zielony myśliwy z czujną łufą, z psem niemową na stanowisku. Nie pytaj kto, [wiem od dawna. (WŚCŚ, 2008, s. 29)
---	--

Specyficzną rolę – jakby przeciwną do tej wcześniejszej – obdarzone zostały na końcu *Pieśni VI* słowa z powieści Carrolla. Intertekst „Hopla!” staje się obecnie zakłębieniem przywracającym zasadę rzeczywistości, a przede wszystkim przywracającym teraźniejszość. Przepuszczalnie podobną rolę można przyznać mottu, które stanowi cytat z Baudelaire’owskich *Kwiatów zła*, konkretnie z *Podróży na Cyterę*: „Ah! Seigneur! Donnez-moi la force et le courage / De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût” (WŚCŚ, 2008, s. 27)¹⁴³. Przebija z nich swoista modlitwa o zgodę na własne ciało – ciało zdruzgotane, naruszone złem, ciało obrzydliwe, oddane przemijaniu, ale co gorsza dotknięte egzemą somatyczną i „egzemą” psychiczną mającą swe chorobogenne źródło w etycznym kollapsie epoki. Po raz

¹⁴³ W przekładzie Bohdana Wydzgi: „Ach, Panie, wlej mi tyle siły i odwagi, / Bym bez wstępu mógł patrzeć w swe serce i ciało!” (Baudelaire, 1958, s. 122).

kolejny burzą się bezpieczne granice konwencji: „[...] porządek autobiografii zostaje naruszony przez porządek historiografii. [...] Narracja tożsamościowa, jaką w istocie rzeczy są *Pieśni wędrowca*, przechodzi od autobiografii metafizycznej, przez autobiografię »pedantycznie realistyczną« do autobiografii dramatycznie (i traumatycznie) zmaconej historiografią” (Rojek, 2009, s. 377). Spór z dramatycznym i traumatycznym zmaconiem – zmaganie lecz nie przewyższenie – odbywa się przy udziale tekstów, przy swego rodzaju współnocie i współpracy wyrażania, pisania, lektury i rodzącego się sensu. Zgodnie z tym intertekstualny spektakl, podobnie jak retoryczne wysycenie, nie jest w dziele Wata, w jego „*bio/bibliografii*”, wyłącznie rzeczą stylu, selekcji, popisem erudyty, artystyczną ekstrawagancją – to instrumentarium pracujące na rzecz formy życia¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Powyższą uwagę legitymizuje rodzaj planu poematu, czy też projektu pracy nad poematem, który Wat naszkicował w jednym ze swych notatników:

Wariant Plan
 Najpierw opis Spéracèdes: *Im Wesen*, pilności i pomysłowości ludzkiej. Dopiero w drugiej fazie (po XXII kongresie)
 – próchnicy – grzybica – *vieillissement du monde*.
 Potem cytaty z XXII kon[gresu] [*dopisane*]: Dekomunizacja,
 [antystalinizacja,
 rzeczywiście widoczne tym, że posługują się
 wielką nietolerancją (Iwan Karamazow)
 potem: rozważania o Istocie: Tajemnica: 1) *diab[elna]*
 machina *diab[elna]* piekielna; 2) skaza społeczeństw, *staranie*
 Na razie więc trzeba pokazać – tryby i koła maszyny i obraz
 [maszynistów
 według maszyny, z działań będziesz *sądzić* o jego obraz sprawców
 będzie to więc rodzaj teologii *apliko[wanej]* stosowanej *stosowanej*
 teologii w metodzie raczej negatywnej – w nędzy swoich dwudziestu
 czy 30 lat życia

W pewnym sensie Wat „modli się” słowami Baudelaire’a, zbiori w literaturę przeciw przerażeniu i porażeniu – podobnie „tekstowe” przypomnienie słów z *Alicji w Krainie Czarów* dobywa podmiot na powierzchnię życia. Wracamy zatem przed „La Chèvre d’Or” – znaki rzeczywistości ponownie koordynują świadomość, wizja zdaje się rozplýwać „W powietrzu czystym jak łzy” (WŚCS, 2008, s. 29).

o stanie społeczeństw, nie mając kompetencji.

Cytaty z listu Makk[iawela:]

Kwarantanna, rehabilitacja z hańby

Cytaty z listu Makkiawela: kwarantanna

Stosujemy więc narkopsychoterapię podobną: najpierw instykt podaje nam wybiera książki z półek: najpierw boe[ejusza] Boecjusza, potem Senekę, potem Platona i od Platona do Pascała Tomasza à Kempis. A kiedy w kąpieli ogołocimy się i zedrzymy zedrzemy z siebie nie tylko duchowej nieczystości, która przyłgnęła, kiedy wyleczymy się z grzybicy, z siebie, z pychy, próżności nienawiści, obrzydzenia (*Seigneur, donnez moi Ah! Seigneur! Donnez moi la force et le courage De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!* (Baudelaire, *Un voyage à Cythère*)

transcende te ipsum św[iętego] Augustyna

[Dopisek z prawej przy słowie Platona:] cykady, pejzaż

Grasse, do S[ain]t Val[lier]

Grecja Magna, ale Fidiusza,

wszędzie, w dole cykady,

[przestrzeń

Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout

Qu'un gibet symbolique où pendait mon image..

– *Ah! Seigneur! donnez-moi (etc.)*

(J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires

Des corbeaux lancinants et des panthères noires)

(N, 2015, s. 657–658).

Nie trwa to jednak długo – parataktyczny układ graficzny po raz kolejny organizuje lekturę, nawiązując do form wcześniejszych pieśni. Ale tym razem, odwrotnie niż to ma miejsce w *Pieśni IV*, lewej sekcji znaczącej tu pełną uroku rzeczywistość towarzyszy sekcja prawa, w której myśliwy z *Pieśni V* przekształca się w figurę enigmatycznej osoby: „Nie pytaj kto, wiem / od dawna” (WŚCŚ, 2008, s. 29). Pietrych zwraca uwagę na to, że „postać zielonego myśliwego może być w warstwie fabularnej odczytana dosłownie – może kogoś takiego widzi poeta, wracając do domu. Jego obecność niesie jednak także znaczenie symboliczne. Zielony myśliwy jest symbolem śmierci, a także czytelną aluzją do romantyzmu, choćby do I części *Dziadów* czy do *Wolnego strzelca* Webera, gdzie pod postacią Myśliwego kryje się Szatan” (Pietrych, 1999, s. 64). W ten sposób, wraz z obserwacją Pietrych, przechodzimy do *Pieśni VII*, o której Czesław Miłosz stwierdził, że jest to właściwie „mały traktat filozoficzny o »siedzeniu w loszku«, w świetle filozofii marksistowskiej tudzież teologii” (Miłosz, 1992, nr 34; por. Pietrych, 1999, s. 64). Należy jednak podkreślić, że nadal pozostajemy w obrębie fabuły rozpoczętej w *Pieśni V* – nie został zamknięty ów etap dnia w Cabris, możemy tylko przypuszczać, że podmiot-Wat wraz z towarzyszką – zgodnie z komendą „Wracajmy” (WŚCŚ, 2008, s. 29) z końca *Pieśni VI* – powoli zmierza w stronę miejsca noclegu. W trakcie owej drogi układa kolejny kanty – ironiczne strofy o teodycei, pieśń historiozoficzną:

Szatan – nie Zły. Zły to diabeł,
behemot, azazel. Szatanowi nie kum

w żadnym wypadku, ni brat, ni swat.
Tamten zbuntował się, a tak, aleć buntował
z troski o człowieka. Człowiek to brzmi dumnie,
dlatego siedzimy w loszku, nasz to pech.
Natomiast diabeł jest na posyłkach Boga, patrz
księga Hioba 1,12. Z czego nie należy wnioskować, że
Bóg jest Zły. Na odwrót – Nieskończenie, Niepojęcie Dobry,
co zresztą jest tylko trywialną metaforą Niepojęcie Dobrego,
[jak to
słusznie napisał święty Dionizy, ten sam, któremu hopta,
[ucięto głowę.
Zatem nie pytaj: unde malum? Złe jest poznanym Dobrem.
[Może
odwrotnie. Tak czy owak, Złe to Dobre na niższym że tak
[rzeknę
etapie POSTĘPU. Czemu utożsamia się Szatana z diabłem? –
abo ja wiem. Zagadka, na naszym przynajmniej etapie, ludzi
[z loszków.
Dlatego siedzimy. Nasz to pech. Spytaj zresztą Schaffa.
[Z boskiego
punktu widzenia mamy siedzieć jako nasienie Szatana.
[Z ludzkiego atoli
punktu jako dzieci diabła. Pogmatwane, jak to u filozofów. Ale,
[tak czy owak,
– siedzieć.

(WŚCŚ, 2008, s. 30–31)

Tym razem treść utworu można względnie związać z doświadczeniami Wata – mamy na myśli przeżycia w sowieckich więzieniach (zob. DBS, 2001, s. 130). Przedstawiona dialektyczna sofistyka przypomina rozmowy, które Wat prowadził w więzieniu na Łubiance w 1942 roku z Michai-

łem Teitzem (ich kontekst przytoczony zostaje w *Moim wieku*)¹⁴⁵:

Już w pierwszej rozmowie, kiedy stwierdziliśmy, że wszystko jest złe na tym najgorszym ze światów, i kiedy starym od czasów Hioba trybem zapytałem go: *unde malum?* skąd zło? – odpowiedział mi (rozmowa odbywała się po niemiecku): *Die Allmacht des Staates*. Znałem tę odpowiedź, mówił to już Dunajewski i student fizyki, a potem w różnych celach wszyscy inteligenci rozczarowani do komunizmu. Ale formuła ta tylko

¹⁴⁵ Postać tę wspominaliśmy przy okazji lektury pierwszej *Pieśni I* – przypomnijmy komentarz Wata do wiersza *Ewokacja*, w którym pojawia się odniesienie do historii Michaiła Teitza: „...Sdiełajtie iz niewo kotlietka – zróbcie z niego kotlet: autentyczne słowa Berii, wskazującego (siepaczom) na mojego współwięźnia z Łubianki, Michaiła Teitza, wicedyrektora Instytutu Marksa–Engelsa. I zrobili. Widziałem też innych w ten sposób spreparowanych, na Zamarstynowie i w Saratowie” (WŚCŚ, 2008, s. 107; por. MW II, 2012, s. 166–167). Jak pisze Rojek: „Ostatecznym odejściem od autobiografizmu w stronę już nie historiografii nawet, ale historiozofii w sensie ścisłym, jest siódmy utwór cyklu [...]. Jest to istotnie rodzaj filozoficznego eseju, próbującego w mocno ironicznej formie raz jeszcze rozważyć odwieczne pytanie: *unde malum?* Niemniej jednak również i tu wyraźne są ślady zmagania się porządku historiozofii z głosem autobiografa. Po pierwsze, pojawiający się w tym wierszu jako figura zła diabeł jest owym »diabłem w historii«, efektem działalności którego był stalinowski komunizm – wszak o jego statusie dywagują »ludzie z loszków«, używając języka charakterystycznego dla marksistów: szydercze odesłanie »spytaj zresztą Schaffa« w zupełności wystarcza za uprawomocnienie takiej identyfikacji dyskursu. Po drugie, pytanie *unde malum?* zostało wywołane już w wierszu poprzednim, przez »trzech kumotrów«, pod postaciami których mogliśmy rozpoznać Stalina, Woroszyłowa i Kaganowicza wydających wyrok na generała Jakira. Po trzecie wreszcie, cała siódma część poematu śródziemnomorskiego jest poetycką wariacją na temat rozmów, jakie Aleksander Wat prowadził w celi na Łubiance z wybitnym marksistą, Michaiłem Tajcem” (Rojek, 2009, s. 379, przyp. 123; por. Pietrych, 1999, s. 65).

opisuje, a nic nie tłumaczy, poza tym jest o wiele za szeroka, skoro określa ogólną tendencję naszych czasów dwudziestowiecznych. Gdzie tu miejsce na specyfikę sowiecką, która, jak odczuliśmy własną skórą i na własnej skórze, wyjaśnia się nie stopniem, ale innością, nie ilością, ale jakością, i nie akcydensami, ale substancją. Zgodził się ze mną i był to punkt wyjścia dla naszych refleksji (MW II, 2012, s. 368).

Odpowiedź na pytanie „unde malum?”, jaką daje Teitz, Watowi nie wystarcza. Zresztą wszelkie odpowiedzi w języku ludzkim, nawet w tonacji „ciemnej mowy”, nie są w tym wypadku ani definitywne, ani trafne. Inaczej mówiąc – pytanie rozpuszcza się dywagacjach, ale jego sens staje się realny i absolutnie dotkliwy, kiedy zło reorganizuje żywoty i egzystencje: „[...] nie należy wnioskować, że / Bóg jest Zły. Na odwrót – Nieskończenie, Niepojęcie Dobry, / co zresztą jest tylko trywialną metaforą Niepojęcie Dobrego, jak to / słusznie napisał święty Dionizy¹⁴⁶, ten sam, któremu hopla, ucięto głowę” (WŚCŚ, 2008, s. 30). Jak pisze Witold Matuszyński odnośnie do powtórnego przez nas fragmentu w interpretacyjnym szkicu w całości poświęconym Pieś-

¹⁴⁶ Wat w objaśnieniach tłumaczy: „...świ ę t y D i o n i z y – pseudo-Aeropagita, utożsamiony przez tradycję z męczennikiem, pierwszym biskupem Paryża (Lutecji), którego przedstawia się z własną uciętą głową w rękę. Według jego traktatu teologicznego *De divinis nominibus* zło jest tylko skłonnością rzeczy skończonych do nie-bytu; mówiąc metaforycznie: »zerem, które samo nie istnieje, jako mnożnik jakiegokolwiek bytu daje zero«. Ponieważ Byt jest niezniszczalny, przeto nawet diabeł nie może być immanentnie zły, przestałby bowiem istnieć. Słowem, zło jest nie-bytem (non-ens), a doczesne zło, które znosimy: własne cierpienia, męki innym zadawane, choroby, śmierć – istnieje w naszym skończonym świecie wyłącznie przez to i o tyle tylko, o ile jest niedostatkiem dobrego, czyli koniec końców dobrem” (WŚCŚ, 2008, s. 44).

ni VII: „Zło nie istnieje na płaszczyźnie rzeczywistej, jest domeną »krainy czarów«. Stąd zdanie »zatem nie pytaj: unde malum?« jest zasadne. Niestety, tak odpowiedź na to pytanie, jak i samo zło, nie przynależą do świata rzeczywistego” (Matuszyński, 1999, s. 97). Moglibyśmy uznać, że intertekstualny suplement – w tym wypadku cytat z *Alicji w Krainie Czarów* – traci swoją terapeutyczną moc, na którą wskazywaliśmy wcześniej. W większości czarodziejskich krain zło istnieje faktycznie, namacalnie, niejednokrotnie organicznie – można je po prostu unicestwić. W świecie faktycznym – niestety – nie. Niemniej jednak, jak pamiętamy, w „krainie czarów”, do której trafiła Alicja, ostatecznie nikomu głowy nie ucięto. Nie ma też zatem żadnej odpowiedzi, ani wśród pism, ani w *Pieśni VII* – zdaje się, że dysponujemy tylko jedną wskazówką nawigacyjną, która zwraca naszą uwagę w kierunku człowieka.

Interesujące może się jeszcze tu wydać przywołane przez Matuszyńskiego słowo „Zwischenruf” (Matuszyński, 1999, s. 95, 97; zob. DBS, 2001, s. 20; por. Kornhauser, 1992, s. 121–122) – wydaje się, że pełni ono pewną opisową funkcję przy okazji analizy Watowskiej praktyki rozbrajania poważnych pytań. Wspomniane słowo, pochodzące z języka niemieckiego, oznacza między innymi okrzyk zakłócający czyjeś przemówienie (zob. Sobol, red., 1996, s. 1181) – w porządku tekstu może ono oznaczać wtargnięcie ironii, moment osłabienia tonu, rozszczelnienie dyskursu, może również stanowić figurę umyślnej dekompozycji czy wykolejenia stylu. I tak kluczowe pytanie z *Pieśni VII* wraca w twórczości Wata jeszcze kilkakrotnie, także w bliskości

owych „wtargnięć” i „zakłóceń” – choćby w *Poemacie bukolicznym*¹⁴⁷:

Dla mnie oko za oko, prawo talionu, tak dyktuje rozum, który nam dałeś, nie tylko rozum, dusza, pneuma. A tu odroczenie, kunktatorstwo, to wieczne odraczanie, odtąd w każdym pokoleniu człowiek będzie się trapił zagadką i pytać będą w każdym pokoleniu udręczeni, pytać i znów pytać: do białego obłędu: czemu sprawiedliwy bieduje, a niebożnik prosperuje? Unde nasza mała? (PZ, 1992, s. 390)

¹⁴⁷ Utwór to szczególnie na tle twórczości Wata. Jak pisze Dziadek: „*Poemat bukoliczny* Aleksandra Wata jest utworem niezwykłym z wielu przyczyn, poczynawszy od tego, że należy do jego ineditów i nigdy nie został przez poetę ostatecznie ukończony, pozostając w momencie jego śmierci jeszcze w fazie obróbki, o czym mogą świadczyć kilkakrotnie poprawiane rękopisy tego tekstu, a także fakt, że nie znalazł się on w wyborze wierszy *Ciemne świadctwo*, przygotowywanym przez samego poetę dla paryskiej »Libelli« w 1967 roku. Niezwykłość tego przedsięwzięcia można też oceniać miarą oryginalnej formy gatunkowej, jaką wybrał poeta, a nawet [...] stworzył specjalnie dla tej właśnie jednej, jedynej i niepowtarzalnej wypowiedzi. Owa niezwykłość wynika także z ogromnej, skomplikowanej i wielopoziomowej sieci uwikłań intertekstualnych, w którą wpisuje Wat swoją własną wypowiedź. Pod tym względem utwór Wata jako »człowieka« tekstowego, człowieka wychowanego w »tekstowym świecie« jest, podobnie jak wiele innych utworów, konsekwencją nadmiaru i koniecznie trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że Wat należał do tych pisarzy, którzy bardzo chętnie posługiwali się »cudzą mową« w rozmaitych jej odmianach. [...] Jedyną możliwą formą wypowiedzi [dramatycznej historii ludzkiego stawania się – P.P.] staje się pełen ironii, eklektyczny gatunkowo i otwarty tekst, który wymyka się sztywnym klasyfikacjom, zapisanym w podręcznikach poetyki. *Poemat bukoliczny* jest tekstem otwartym (w całej wieloznaczności tego słowa, a nie tylko w kontekście *Poetyki dzieła otwartego* Umberto Eco), nie dokończonym, tekstem znajdującym się w fazie ciągłego pisania, podobnie jak całe dzieło Wata, jak cała historia” (Dziadek, 2000, s. 168, 178).

Podobna praktyka dekompozycji kluczowych pytań ma miejsce w wierszu noszącym tytuł *O poezji błahostka. Także o etyce, polityce i o paru innych rzeczach nie do rzeczy*: „Wiersz dziś teologią, zgoda! Sacrificium intellectus. Ale: / dokeci-ebonici? co mi po ich sporach? Skamandryci – / Przybo-sie? (dawno to było, gdy na przyboś wybiegałem z chałupy / w radosną śliczność ranka)” (PZ, 1992, s. 424). *Pieśń VII* w podobny sposób zbliża się do swego rodzaju poetyckiej publicystyki o zabarwieniu wyraźnie ironicznym, lecz nie bez nuty dramatu egzystencji, skazanej na niemożliwość znalezienia odpowiedzi, a zarazem na przymus siedzenia w „pechowym” „loszku” niemocy i aporii. Pietrych stwierdza: „Absurd zła. Niemożność jego racjonalizacji. Wszyscy możemy być (jesteśmy) »ludźmi z loszku«. Zło to przecież nie tylko komunizm, o czym pouczają, niezwykle dobitnie, dzieje świętego Dionizego. Na każdym »etapie POSTĘPU« czai się Szatan – Historia” (Pietrych, 1999, s. 73). Podobnie Matuszyński: „Przesłanie Wata jest czytelne. Ze złem nie mogą sobie poradzić ani filozofowie, ani teolodzy, ani głosiciele POSTĘPU. Człowiekowi, »tak czy owak«, pozostaje tylko rezygnacja, albo ironia” (Matuszyński, 1999, s. 98).

„Loszkowe” usytuowanie wiąże się z incipitem kolejnej części *Pieśni wędrowca*, przy czym następuje istotna zmiana w obrębie układu: hipotaktyczna hierarchia z *Pieśni VII* znów ustępuje parataksie. Ów „powrót” do uprzedniej formy anonsuje w pewnym sensie temat utworu. Warto podkreślić, iż Wat w komentarzach do poematu wskazuje na ważne źródło pierwszych pięciu wersów ósmej części poematu. Mówiąc wprost – ósmy kantykt rozpoczyna się znaną nam formą-grą *words-portmanteaus*:

Gram w petanka. Klnę brudno.
W domino z kumotrami, w trik-traka.
Gadam. Mętnieję trunkami. Potem
obrastam, potem, mówię, egzemą grzybicą.
Plugawy mój przyodziewek. Żadne olejki
z Grasse; wszystkie wonności Arabii nie zmyją. Ani
tchnienie siostrzyczki mojej mimozy pod oknem
nie odczyni. Słońce
zapuszcza we włosy pasożyta. W jego kleszczach
szczelnie chwycona trzeszczy kość, stary mebel.
Wysoka ta nuta. Rozdziera niebiosą
od Zachodu do Wschodu. Daremnie. Już nic się
stamtąd nie wysunie. Już nie ma Ręki. Kamień który
nie spada.

(WŚCŚ, 2008, s. 32)

We wspomnianym komentarzu Wata możemy przeczytać:
„...Klnę brudno, gram w trik-traka – zob. list Makiawela do
Francesco Vettori: »Zmierzch zapada, wracam z karczmy
do domu, zrzucam z siebie splugawiony przyodziewek,
przebieram się w królewskie sakralne aksamity, by w ciszy
biblioteki obcować ze starożytnymi«” (WŚCŚ, 2008, s. 44).
Zatem pierwsze wersy *Pieśni VIII* to nic innego, jak para-
frazę jednego z bardziej dojmujących fragmentów z kore-
spondencji Machiavellego – konkretnie chodzi o list do
Francesca Vettoriego z 15 grudnia 1513 roku¹⁴⁸. Właściwie

¹⁴⁸ Fragmenty z listu Machiavellego, o których wspomina Wat: „Wsta-
ję rano, wraz ze słońcem idę do lasu, gdzie mi rąbią drzewo. Tam, kontro-
lując robotę dnia poprzedniego, przebywam godzinę, dwie wśród drwali,
którzy zawsze mają jakieś zatargi pomiędzy sobą i z sąsiadami... Opusz-
czając lasek idę do źródła, a stamtąd do pułapek na ptaki. Pod pachą niosę
zawsze jakąś książkę, Dantego czy Petrarke lub kogoś z pomniejszych

ujęcie kontekstu, który powstaje wraz z przywołaniem fragmentu, wymaga prześledzenia przynajmniej kluczowych aspektów owej tyle rewelacyjnej, ile w pewnym sensie zbawiennej dla Wata lektury pism Machiavellego. Wydaje się, że Watowska recepcja dzieł Machiavellego nie obyła się bez wpływu zewnętrznych okoliczności – autor *Ciemnego świecidła* doznał istotnej iluminacji, czytając pisma Machiavellego w trakcie uwięzienia na Łubiance¹⁴⁹.

poetów, jak Tibulla, Owidiusza czy innych. Czytam o ich afektach miłosnych, które mi przypominają przeżycia moje własne. Wspomnienia te rozrywają mnie na chwilę, potem wracam na drogę i idę do gospody, rozmawiam z przechodzącymi, rozpytuję o nowinki z ich stron, dowiaduję się wielu rzeczy, obserwuję różne właściwości i skłonności ludzi. Tymczasem nadchodzi czas obiadu, do którego zasiadam wraz z całą rodziną. Spożywamy skromny posiłek, jakiego nam może dostarczyć ubogie gospodarstwo i liche dziedzictwo. Posiliwszy się, wracam do gospody, gdzie zazwyczaj zastaję gospodarza, rzeźnika, młynarza i dwóch ceglarzy. W ich towarzystwie przepędzam resztę dnia, grając w krikę lub trikrak. W czasie gry powstają tysiące sprzeczek i kłótni o lada grosz, przy czym krzyczymy tak, że nasze głosy na pewno można słyszeć w San Casciano. Tak związawszy się z tymi gnidami, bronię swego mózgu przed pleśnią i daję wolne pole do działania swojemu przeciwnemu losowi, pozwalając mu uderzać we mnie do woli, by przekonać się, czy w końcu nie zawstydzi się on swych prześladowań. Kiedy zaś nadejdzie wieczór, ja, wracając do domu, na progu mojej pracowni zrzucam codzienną odzież pełną błota i prochu, by przywdziać szaty królewskie i dworskie. Przybrany dostojnie, wchodzę do odwiecznego przybytku wielkich mężów ubiegłych wieków, a przyjęty przez nich wdzięcznie, żywię się pokarmem najbardziej mi właściwym, dla którego zostałem stworzony. Tu nie krępuję się rozmawiać z nimi, pytać o przyczyny ich postępków, a oni życzliwie udzielają mi potrzebnych wyjaśnień. Przez całe cztery godziny, wolny od troski, zapominam o cierpieniach, nie straszna mi jest nędza, nie boję się więcej śmieszności. Całkowicie jednoczę się z nimi” (Maneli, 1968, s. 23–24).

¹⁴⁹ W *Moim wieku* Wat wyjaśnia: „Byłoby przesadą, gdybym powiedział, że czytanie Machiavellego na Łubiance wyleczyło mnie z zamarstynowskiej nienawiści i wstrętu do polityki. Powraca jeszcze i dzisiaj, chwytła

Świadczą o tym przede wszystkim fragmenty *Mojego wieku*, w których Wat przedstawia niezupełnie obiektywną, raczej projektowaną przez siebie i swoje doświadczenie, wizję losów i twórczości autora *Księcia*. W skrócie rzecz ujmując: Machiavelli oddany z własnej woli jak najlepszemu – z jego punktu widzenia – możliwemu zagospodarowywaniu ludzkiej ziemi, zdaniem Wata, nie tyle realizuje polityczne koncepcje, ile poetycznie, to jest twórczo, organizuje świat (tu zaskakujące nawiązanie do Hölderlinowego „*Dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde*”¹⁵⁰), wreszcie wyrokami

mnie niekiedy dosłownie za gardło, wyduszając ze mnie bełkot; pisanie o materiach politycznych jest dla mnie udręką, a fatalnością moją, że muszę się wypowiedzieć. Jest siłą i chwałą lektury, że daje chwile iluminacji, że rozjaśnia to, co było ciemne, rozdziela, co było zbite, ale jest bezsilną wobec silnych uczuć, gdy raz zapaściły w nas korzenie, może ona tylko wpłynąć na kierunek ich wzrostów, hamować lub sprzyjać albo wznieść na wyższy poziom. Czytanie Machiavellego przywróciło rzeczym równowagę, odzyskałem poczucie proporcji i różnic, choćby i sporadycznie – czego mogłem chcieć więcej? Nauczyłem się odróżniać politykę jako Los zbiorowy od politycznych instrumentów. Machiavelli pokazał mi Politykę pod innym niebem. Pod gwiazdami, których z naszych *tiurm* nie widzieliśmy nigdy” (MW II, 2015, s. 77).

¹⁵⁰ Kwestię tę przedstawialiśmy – podówczas z silniejszym znacznie akcentem na dzieło Hölderlina – przy okazji lektury *Pieśni IV*: „Wśród pierwszej piątki książek również Machiavelli, w wydaniu Akademii. Trafem też, niedługo potem dostałem grubszy wybór jego pism, przedrewolucyjny, z korespondencją i szczegółową biografią. Czytałem Machiavellego kiedyś, jak *tout le monde*: poprzez epitet „machiavellizm”... geniusz politycznej korupcji... mężny i srogi świat kondotierów... *virtù*... Na Łubiance prawdziwą dla mnie rewelacją był Machiavelli – poeta. Nie z powodu wierszy, dosyć miernych; był poetą. Poezją (jako poeta) zagospodarowuje człowiek naszą ziemię. *Dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde* (Hölderlin). Poeta działania, próbował Machiavelli zagospodarować swoją ziemię *dichterisch*. Ta książka przyszła do mnie w porę. Na gnoisku Zamarstynowa wychowałem w sobie nienawiść i wstręt do polityki, do wszelkiej. Zobaczyliśmy jej dziobatą głębę, przyszła do starego wyrafino-

nieprzychylniej fortuny zostaje najpierw więziony, torturowany, a następnie zepchnięty poza nawias rzeczywistości, egzystuje na „obrzeżach” świata¹⁵¹. Wat jeszcze w *Moim wieku* wraca do historii przedstawionej w cytowanym liście Machiavellego:

Zwolniony, wreszcie zwolniony do podłej wioski, w liście do Franciszka Vettori tak opisuje swoje dni: „...po południu idę do karczmy, gram w kości, w tryktraka z oberżystą, młynarzem, rzeźnikiem; kłócimy się o grosze, lżymy się nawzajem najplugawszymi wyzwiskami, szwindlujemy. I tak bronię się przeciw złościom Fortuny... kontent, że zepchnęła mnie tak nisko, i wypatrując z ciekawością, czy aby nie spłonie ze wstydu”. A pod wieczór wraca do domu, zrzuca z siebie śmierzdzący przyodziewek, kładzie szaty dworskie, i jak równy z równymi rozprawia z Tytusem Liwiuszem, z Seneką: „Pożywienie,

wanego miasta Lwowa z bolszewickich stepów, z moskiewskich nizin, sprawczyni naszych bied. Między modłami i pieniami »Od moru, ognia, wojny wybaw nas, Panie«, lżyliśmy ją, politykę naszego własnego państwa, politykę demokratycznego Zachodu, uwikłaną w tysiącu małostkowych intryg, jakie rozdzierały Italię czasu Machiavellego, wzbudzającą swoją słabością dwie monstrialne fale barbarii” (MW II, 2015, s. 76).

¹⁵¹ Z *Mojego wieku*: „Dramatyczne okoliczności napisania *Księcia*: wtrącony do lochu, poddany mękom, znosząc je z męstwem i z takim autosarkazmem, że mógł powiedzieć: »Trzymałem się tak dobrze, że poczułem dla samego siebie tkliwość«, pisząc z więzienia supliki do możnych – przeciw powszechnej podłości wystawił alegorię lwa i lisa – więc i sonety do kardynała Juliana Medyceusza: »Na nogach, Julianie, noszę dyby, plecy moje znają męki sześciu chłost, po ścianach wszy tak odżywione, że podobne do motyli, odbywają swoje promenady. Smrodliwiej tu niż w dolinie Roncevalu... Ale nic to wobec męki, gdy przed jutrzeńką, przez sen słyszę: *Pro eis ora*«. Przed jutrzeńką, dnia 23 lutego 1512, mimo jego okien, z pieśniami żalobnymi prowadzono na ścięcie dwóch jego politycznych przyjaciół” (MW II, 2015, s. 78).

dla którego zostałem stworzony”¹⁵². Z takich to wiecznych rozpraw, po karczmie, jednym rzutem geniuszu pisze *Księcia*, kryształ poezji i logiki. Machiavelli, nasz współczesny. Nasza pasja autodegradacji: „Kontent, że Fortuna zepchnęła mnie tak nisko”... Wypróbowuje całą *esperienza delle cose moderne*, tak w tym do współczesnych podobny, że gdy w jakimś liście ze skrupulatnym naturalizmem opisuje swoją przygodę, po ciemku, z zaropiałą, ułomną, starą prostytutką, nasuwa się podejrzenie, czy nie ona była modelem Baudelaire’owskiej *Żydówki?*... „Od dawna już nigdy nie mówię tego, co myślę, i nie myślę tego, co mówię, a jeśli wymyka mi się słowo prawdy, owijam je w tyle kłamstw, że go się nie doszukać”¹⁵³, pisze do Franciszka Guicciardini – gotowy to epigraf albo i epitafium? [...] O, zapewne, nie był postacią świetlaną. Lew czeredował z lisem, tragiczny moralista, który pierwszy pomyślał *civitas* ludzki poza Bogiem, był też autorem pobożnej *Exhortacji do pokuty*, nasz współczesny (MW II, 2012, s. 78–79).

¹⁵² W *Notatnikach* znajdują się wynotowane – prawdopodobnie podczas pobytu w La Messuguière – fragmenty rzeczzonego listu Machiavellego po francusku (zob. N, 2015, s. 544–545).

¹⁵³ Zob. odnośny fragment w *Notatnikach*:

[...]

z Werony, 7. 12. 1509

t. II do Guicherdin Guicciardini Luigi / *un mostre*

str. 194 o przygodzie z starą prostytutką, monstrem

„il y a beau temps que je ne dis jamais ce que

je crois et que je ne crois jamais ce que je dis,

II 446 *et s’il m’échappe parfois quelque brin de*

verité, je l’enfouis dans tant de mensonges

qu’il est difficile de la retrouver”

list do Francesco de Guicciardini 17. 5. 1521 (N, 2015,

s. 543)

Zapewne siłą spotkania Wata z Machiavellim potęguje – w pewnym sensie wspólne im – miejsce, w którym do niego doszło. Jak pisze Przemysław Rojek: „[...] Wat opanowany pragnieniem Xięgi – czyli, mówiąc najkrócej, Wat jako autor *Wierszy śródziemnomorskich* – rodzi się [...] w chwili lektury pism florenckiego myśliciela na Łubiance” (Rojek, 2009, s. 382). Historia, którą w liście do Vettoriego przedstawia Machiavelli, po pierwsze przylega do treści *Pieśni VIII*:

[...] lektura słynnego i niezwykłego listu Machiavellego do Francesca Vettoriego i znajdujące się w jednym z notatników cytaty z listu przenikną do *Pieśni wędrowca*. [...] W przepisany przez Wata fragment listu wplecione są wstawki w języku polskim oddające namysł nad samym tekstem Machiavellego. Dopiero po przeczytaniu *Pieśni VIII* z fragmentami listu zapisanego w notatnikach widać wyraźnie, że cały tekst Wata jest skonstruowany na podstawie tego listu – jest właściwie wariacją na jego temat, a nawet palimpsestem – tekstem na(d)pisany na tym właśnie liście Machiavellego (Dziadek, 2015, s. 11).

Po wtóre przylega do historii samego Wata, do jego „bio/bibliografii” – doświadczenie autora *Ciemnego świecidła* wiąże się dzięki lekturze, dzięki tekstowej kooperacji, z doświadczeniem autora *Księcia*. Wspomina Wat w *Moim wieku*: „Jest siłą i chwałą lektury, że daje chwile iluminacji, że rozjaśnia to, co było ciemne, rozdziela, co było zbite, ale jest bezsilną wobec silnych uczuć, gdy raz zapuściły w nas korzenie, może ona tylko wpłynąć na kierunek ich wzrostów, hamować lub sprzyjać albo wznieść na wyższy poziom. Czytanie Machiavellego przywróciło rzeczom równowagę, odzyska-

łem poczucie proporcji i różnic, choćby i sporadycznie – czego mogłem chcieć więcej?” (MW II, 2012, s. 77). Machiaveli zaś wyznaje Vettoriemu: „[...] wchodzę do odwiecznego przybytku wielkich mężów ubiegłych wieków, a przyjęty przez nich wdzięcznie, żywię się pokarmem najbardziej mi właściwym, dla którego zostałem zrodzony. Tu nie krępuje się rozmawiać z nimi, pytać o przyczyny ich postępów, a oni życzliwie udzielają mi potrzebnych wyjaśnień. Przez całe cztery godziny, wolny od troski, zapominam o cierpieniach, nie straszna mi jest nędza, nie boję się więcej śmieśności. Całkowicie jednoczę się z nimi” (Maneli, 1968, s. 24). Zarówno pierwszy, jak i drugi wkraczają między teksty, salwują się byciem pomiędzy tekstami, nie jest to jednak prosty eskapizm, lecz dramatyczna formacja. W przywołanym wcześniej w przypisie szkicowym planie poematu *Pieśni wędrowca* znajduje się istotny, niejako legitymizujący nasze uwagi, fragment:

Stosujemy więc ~~narko~~psychoterapię podobną: ~~najpierw~~
instynkt ~~podaje nam~~ wybiera książki z półek:
najpierw ~~boe~~[ejusza] Boecjusza, potem Senekę, potem Platona
i od Platona do ~~Pascala~~ Tomasza à Kempis. A kiedy
w kąpielu ogołocimy się i ~~zedrzemy~~ zedrzemy
[z siebie nie tylko
duchowej nieczystości, która przylgnęła, kiedy
[wyleczymy się
z grzybicy, z siebie, z pychy, próżności
nienawiści, obrzydzenia (*Seigneur, donnez moi*
Ah! Seigneur! Donnez moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!

(N, 2015, s. 657)

W świetle prezentowanego fragmentu z *Notatników* nabierają dodatkowych sensów Watowskie „oślepiające fajery i wasserwerki figuracji” (Man de, 2004, s. 26) oraz przyprawiający o zawrót głowy cały ów intertekstualny spektakl poematu. Również teraz można dostrzec, że pojawiający się na początku *Pieśni VIII* „kumotrzy”, będąc tym razem wewnętrznym *word-portmanteau*, stają się również symptomem napięcia i współ-senso-twórczej korelacji między nimi, jak rzecz wyjaśnia Rojek: „[...] wariacja wokół tematu poświadczanego w faktografii zostaje »zamacona autobiografią«. Stalin, Kaganowicz i Woroszyłow, »trzej kumotrzy«, przy samowarze, wódce, ogórkach znajdują swe dopełnienie w tych, których osądzają, a którzy »siedzą w loszku«, dywagując na temat natury zła i diabła w historii, odpowiadając sobie na pytanie postawione przez sam fakt istnienia »trzech kumotrów« – i przechodzi to wszystko, poprzez utrzymanie w jednej tonacji opisowej, w nawiązanie do Machiavellego, sam Machiavelli zaś to ten, którego czytał Aleksander Wat w celi na Łubiance” (Rojek, 2009, s. 381). Nie oznacza to wyłącznie migracji przedstawień w poemacie – symptom ten odnosi się jednocześnie do innego, ale inkluzywnego porządku, świadczy bowiem również o stałym zmaganiu z niepowetowaną stratą, z traumą – zmaganie to nie przebiega jednakże w zupełnej samotności, obok są teksty i związane z nimi lekturowe abluacje, kąpiele, modlitwy, co więcej, jest to ekshalacja wrośniętych w ciało „obrzydliwości” i „nieczystości”, usuwanie znamion „pychy” i „próżności” – na tym, zdaje się, polega pisanie/„mówienie egzemą” (WŚCŚ, 2008, s. 32). Nie znaczy to rzecz jasna, że Wat chciał „zaczytać” czy „zapisać” zra-

nioną pamięć, doświadczone ciało, kollaps moralny świata – przeciwnie, znaczy to swoiste podtrzymanie, nawet jeśli ma to oznaczać przedłużanie „piekła”, faktycznie chodzi bowiem o nieskończoną pracę rozumienia i organizacji. „Xięga”, o której wspomina Rojek, wydaje się możliwa tylko wtedy, kiedy zapisywanie jest permanentnym pisaniem, stającą się formą życia. Podmiot-Wat jawi się z jednej strony jako intensja wielopoziomowych intertekstualnych odniesień albo jako ogniskowa skupiająca niezliczoną ilość wiązek, z drugiej jednak strony – posłużymy się tu również tekstem – wyłaniająca się z dzieła persona przypomina Leśmianowskiego człowieka, który „gęstwę ciała niesie / I w tej gęstwie się modli i gmatwa co chwila / I wyziera z tej gęstwy w świat i na motyla”¹⁵⁴. Teksty są dla Wata poznawczym instrumentarium, uposażeniem, służą tworzeniu dla obecności znośnego miejsca, ogrodu nad otchłanią, gościńca dla jej zjawień, ale to tekstowe bycie sięga jeszcze dalej przekracza własne granice, będąc symptomem pracy

¹⁵⁴ Ostatnie wersy Leśmianowskiej *Zwiewności*. Całość utworu: „Brzęk muchy w pustym dzbanie, co stoi na półce, / Smuga w oczach po znikłej za oknem jaskółce. / Cień ręki – na murawie... A wszystko – niczyje, / Ledwo się zazieleni – już ufa, że żyje. // A jak dumnie się modrzy u ciszy podnóża! / Jak buńczucznie do boju z mgłą się napurpurza! / A jest go tak niewiele, że mniej, niż niebiesko... / Nic, prócz tła. Biały obłok z liliową przekreską. // Dal świata w ślepiach wróbla. Spotkanie traw z ciałem. / Szmyry w studni. Ja – w lesie. Mgłą byłeś? – Bywałem! / Usta twoje – w alei. Świt pod groblą w młynie. / Niebo – w bramie na oścież... Zgon pszczoł w koniczynie. / Wstążka zmarłej dziewczyny na znajomej darni, // Słońce, co chwiejnie skacząc, źdźbli się w łzach deszczarni. / Wiara fali w istnienie za drugim nawrotem / I wołanie o wieczność w jaśminach za płotem. // Chód po ziemi człowieka, co na widnokresie, / Malejąc, łatwo zwiewną gęstwę ciała niesie / I w tej gęstwie się modli i gmatwa co chwila / I wyziera z tej gęstwy w świat i na motyla” (Leśmian, 1983, s. 207).

w obrębie egzystencji jest indeksem działania w wymiarze realności stającej się *forma vitae*.

Jak można przypuszczać, w podobnym charakterze wewnętrznych słów-linków¹⁵⁵ występują „Ręka”, której już nie ma i „Kamień”, który nie spada (WŚCŚ, 2008, s. 32). To jednak nie wszystko, wskazane przez Rojka wewnętrzne skanalizowanie sięga znacznie dalej:

Spiesz się, duszo cygańska. Już noc niedługo. Centaussy
broniące Tronu, tak pisałem mając lat dwadzieścia. Już nie ma
[centaussy.

Już zaraz puszczyk. Już myśliwy
na stanowisku
w kapelusiku, także zbakierowanym,
z psem-niemową. Już ogniem słońcowym
woła mnie z okien wieża La Messugière.

Jeszcze raz odwróć się na Cabris:
akropolis w złocie dachówek.
Bo złotem żegna nas słońce,
nim odejdzie. Za czym
wapienną różowością,
nim noc ją pogasi.
Nim noc nas wygasi,

¹⁵⁵ Warto również zwrócić uwagę na słowo „Gadam” (WŚCŚ, 2008, s. 32), które pada w trzecim wersie *Pieśni VIII* – z jednej strony, poza swoim literalnym znaczeniem, stanowi ono zapis fonetycznej formy popularnego przekleństwa w języku angielskim „goddamn”, z drugiej zaś strony staje się swego rodzaju hiperłączem przywołującym Watowski cykl poetycki z 1956 roku zatytułowany *Nokturny* (PZ, 1992, s. 189–191). W początkowej strofie pierwszego utworu owego cyklu możemy przeczytać: „Bólu przyjdzie gdy stuka w kość moją jak w drzwi. / Jak los. Kościanym palcem póki się nie poddam. / Póki nie otworzę. I bije między brwi / i jak majtek z książek wrzeszczy na mnie g o d d a m” (PZ, 1992, s. 189).

zapłoną w dole ogienki ludzkiej krzątaniny.
Jak dobrze w domu, nareszcie, z milczeniem.
Okadź się siarką, wełną, ogniem,
gałęzią jodłową, w jedwabiach sakralnych
zasiądź przy lichtarzu z Seneką... Aetas
serenitatis; za starości przełęczą
pogoda. Słowa, słowa. Seneka już dawno wypadł ci z ręki.
Marzysz, stary grzybie, marzykujesz, marzykujesz.
(WŚCŚ, 2008, s. 32–35)

Podany fragment *Pieśni VIII* właściwie otwiera auto-cytacją, przywołującą *Piecyk*. Melancholiczne stwierdzenie, że „Już nie ma centaures” (WŚCŚ, 2008, s. 32), oczywiście sugeruje zaszłe zmiany, ale jednocześnie podtrzymuje ową intrygę otchłani, w którą podmiot-Wat niegdyś się wpłatał. Jak zatem widać, „tamto” doświadczenie, choćby tylko w formie echa, pozostaje niezamkniętym rozdziałem, jest nieukończonym etapem toczącej się w podmiocie-Wacie gry tego, co jest, z tym, czego już nie ma. Co więcej, fragment z „centauresami”¹⁵⁶ jest znaczący także z innego powodu – wraz z nim przybywa przecież po raz kolejny odniesienie do dzieła, a zapewne i do życia, Rimbauda (zob. m.in. Rimbaud, 2015, s. 17), a także promieniuje on na wcześniejszy fragment: „Słońce zapuszcza we włosy pasożyta. W jego kleszczach / szczelnie chwycona trzeszczy kość, stary mebel. / Wysoka ta nuta. Rozdziera niebios / od Zachodu do Wschodu” (WŚCŚ, 2008, s. 32–35). W słowach tych wraca echo innych fragmentów *Piecyka*: „JA PIĘKNY JAK NIEBIE-

¹⁵⁶ Przypomnijmy: „Centauresy broniące tronu wznosiły się, powoli i harmonijnie łopocąc skrzydłami, na najwyższe szczyty cynobrowych poranków” (PZ, 1992, s. 117).

SKIE PIĘKNO PĘKNIĘTEGO ANTYKU” (PZ, 1992, s. 117) oraz „Głowa moja wielka zaczyna syczeć i wibrować i skręcać się na rozżarzonej Ojcem – słońcem patelni bruków” (PZ, 1992, s. 138). A jednak nabierająca rozmachu gra auto-cytatów zostaje osłabiona: „Już nic się / stamtąd nie wysunie” (WŚCS, 2008, s. 32). Czas obecny w *Pieśni VIII* jest czasem późnym – wieczór poematu spotyka się z nadchodzącym zmierzchem linii życia agensa, bohatera, podmiotu i wreszcie samego Wata. Ianczej mówiąc, jest to czas *ex post*, w którym – niczym odbicia i powidoki na senilnej tafli¹⁵⁷ – wyświetlają się i znikają znaki i ślady dawnego.

Być może przywołanie *Piecyka* – pierwszego słowa poety – należy włączyć do obrazu powrotu z popasu jako figuralny suplement sensów wyłaniających się ze zwrotu: „powrót do domu”. Co ciekawe, Dziadek w przypisie do *Pieśni VIII*, wyjaśniającym istotę gry w „trik-traka”, zapisał: „[...] znana od wieków, popularna na całym świecie gra planszowa. Celem gry jest usunięcie wszystkich pionów z planszy, wygrywa ten z graczy, który uczyni to pierwszy. Zasada gry opiera się na »powrocie do domu« swoimi pionami” (Wat, 2008, s. 164, przyp. do w. 314). Swoiste wygaszenie intertekstualnych obrotów przechodzi w wyraźny powrót konkretów rzeczywistości – po raz pierwszy zjawiają się w poemacie kluczowe nazwy „La Messuguière” oraz „Cabis”. Ostatecznie *Pieśń VIII* kończy obraz misterium oczyszczenia – przywołany zostaje starożytny obrzęd lustracji¹⁵⁸:

¹⁵⁷ Trafne to sformułowanie zawdzięczam Pani Prof. Katarzynie Kuczyńskiej-Koschany.

¹⁵⁸ Warto tu zwrócić uwagę na drugi ze *Snów sponad Morza Śródziemnego*, w którym znajduje się m.in. taki fragment: „Zarządź procesję»,

„...siarką, wełną – obrzęd oczyszczenia i ekspiacji (*februatio*) u Rzymian” (WŚCŚ, 2008, s. 45). Jak echo powraca Machiavelli wraz z opowieścią o oczyszczającym obcowaniu ze starożytnymi – podmiot-Wat, świadomy swej starości, „zasiada przy lichtarzu z Seneką” (WŚCŚ, 2008, s. 35) – jednakże nie mamy tu do czynienia z prostym powtórzeniem, jak zauważa Rojek,

zakończenie utworu przeistacza się w metaforę tego, co stanowiło właściwą treść *Pieśni wędrowca*. Podmiot raz jeszcze przybiera liryczną maskę Makiawela, pragnąc zrzucić z siebie „splugawiony przyodziewek”, wyleczyć się z egzemy, jaką wywołuje każda próba autoryzacji historii, w której brało się udział, i odzyskać spokój ducha w obcowaniu z Seneką; nie bez powodu powraca tutaj senekiańskie przeciw rozumienie starości jako „wieku ukojenia”, przywoływane też w drugiej z pieśni. Ale „Seneka już dawno wypadł ci z ręki”: niemożliwe jest bycie Machiavellim, którego lektura Seneki i Liwiusza była zacytnym dziełem uznanych przez samego Wata za ideał historiografii. „Marzysz, stary grzybie, marzykujesz, marzykulujesz” – twoją twórczą drogą, chciałoby się dopowiedzieć, pozostanie droga Augustyna i Rousseau, ciągłe napięcie między wyznaniem a świadectwem (Rojek, 2009, s. 386)¹⁵⁹.

Do owej drogi Augustyna i Rousseau należałoby dodać jeszcze wielu innych, zważywszy na to, iż mamy tu do czynienia z pisaniem literatury, z radością tekstu i obsesją

mówię z pańska / do burmistrza. »Niech uroczyście obejdą mury, niech okadzą / nieczyste bramy, jest bowiem februarius, miesiąc ekspiacji« (WŚCŚ, 2008, s. 52).

¹⁵⁹ Por. Pietrych, 1999, s. 77–78 oraz Venclova, 2000, s. 412.

tekstualności – pisma Seneki, „Aetas serenitatis” (WŚCŚ, 2008, s. 15, 35), a także „kryształ poezji i logiki” (MW II, 2012, s. 79) zmieniają się w „Słowa, słowa” (WŚCŚ, 2008, s. 35)”, to znaczy, że przez nadchodzący sen docierają do nas jeszcze, niczym odległe echo, słowa Hamleta, który wznosząc się na szczyty ironii, odpowiada Poloniuszowi – „staremu grzybowi” (WŚCŚ, 2008, s. 35), że to, co czyta, to „Słowa, słowa, słowa” (Shakespeare, 1995, s. 70, akt II, scena 2), po chwili wyjaśniając mu:

Są to oszczerstwa: ten łobuz satyryk powiada ni mniej ni więcej, że starcy mają siwe brody, pomarszczone twarze i oczy, z których jak z pnia śliwy cieknie gęsta żywica; a ponadto, że odznaczają się niezrównaną tępotą umysłu przy równoczesnej nadzwyczajnej słabości mięśni pośladkowych. W co skądinąd wierzę żarliwie i zawzięcie, ale uważam, że wypisywanie tego czarno na białym jest niesłuszne. Przecież i ty, mój panie, byłbyś stary jak ja, gdybyś posuwał się wstecz na podobieństwo raka (Shakespeare, 1995, s. 70, akt II, scena 2)¹⁶⁰.

W ramach pewnej fikcji interpretacyjnej możemy przyjąć, że słowa te powtarza za Hamletem Wat, przy czym ich adresatem czyni on samego siebie. Jednocześnie – co należy podkreślić – są to słowa tekstu wypowiedziane również

¹⁶⁰ Wypowiedź Hamleta wersji oryginalnej: „Slanders, sir: for the satirical rogue says here that old men have grey beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plum-tree gum and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams: all which, sir, though I most powerfully and potently believe, yet I hold it not honesty to have it thus set down, for yourself, sir, should be old as I am, if like a crab you could go backward” (Shakespeare, 2001, s. 66).

do tekstu. Nie jest to jedyny Shakespeareowski wątek – dostrzegamy także, że „wszystkie wonności Arabii” (WŚCŚ, 2008, s. 32) z początku utworu nawiązują jednoznacznie do słów Lady Mackbeth, która w szaleństwie, targana wyrzutami sumienia, wyznaje: „Ciągłe odór krwi; namaścić tę drobną dłoń wszystkimi wonnościami Arabii, a wciąż będzie ją czuć. Och, och, och...” (Shakespeare, 1994, s. 125, akt V, scena 1)¹⁶¹. Słowa Lady Mackbeth prowadzą dalej – poczucie winy, stygmat fundamentalnego sprzeniewierzenia się, diabelna historia XX wieku, wreszcie niezmywalna egzema. Wszystko to staje się udziałem podmiotu, podmiotu-Wata, a i wreszcie samego Wata¹⁶². W *Poślubionej*, w jednym z ostatnich, a zarazem w jednym z najbardziej intymnych wierszy, zadedykowanym żonie, pisał:

Niech nie kładzie na Niej ręki,
Póki nie zmył z niej gwałtów. Krwi.
Przelanej. Przyjętej. I nie wytrawił

¹⁶¹ „Here’s the smell of the blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. Oh, oh, oh!” (Shakespeare, 1907, s. 93).

¹⁶² Tu okazują się znamienne słowa, które Wat zapisał na jednym z własnych egzemplarzy „Miesięcznika Literackiego”, którego był w czasach międzywojennych redaktorem (1929–1931): „[...] myśląc, że umrę, kiedy stałem przy bibliotece, nagle zobaczyłem, że mam ten »Miesięcznik Literacki«, że go z Warszawy przywiozłem, chociaż nie zaglądałem do niego nigdy przez cały czas. I napisałem bardzo śmieszna historię. Nie wiadomo po co. Żeby się odgrodzić? »Miesięcznik« to jest *corpus delicti* nikiemnienia, historii mojego znikczemnienia w komunizmie, przez komunizm. W więzieniu komunistycznym przyszło opamiętanie zupełne i odtąd w więzieniu, na zesłaniu, w Polsce pod komunizmem nigdy nie pozwoliłem sobie na zapomnienie obowiązku elementarnego: zapłacić, płacić sobą za te dwa, trzy lata moralnego obłądzenia. I płaciłem” (MW I, 2015, s. 66–67).

Czułością, dobrymi uczynkami,
 Znojem prac w ziemi rodzicielce,
 Grą na klawesynie albo okarynie.
 (PZ, 1992, s. 352)

Poza tymi ważnymi odniesieniami, które, jak widać, prowadzą, niby okrężną drogą, do intymnego wyrazu, występuje w *Pieśni VIII* przynajmniej jeszcze jedno istotne „słowo-walizka”: „Już ogniem słońcowym / woła mnie z okien wieża La Messuguière” (WŚCS, 2008, s. 35). Już sama „wieża” przywołuje na myśl, nieodstępującego od tekstu Wata Hölderlina, który

w 1807 roku, w stanie nierokującym poprawy, [...] został umieszczony w domu mistrza stolarskiego Zimmera w Tybindze (domu zwanym „basztą” lub „wieżą” ze względu na jego półokrągły kształt) i tam – w ciszy i osobliwej pogodzie przemieszanej z otępieniem – spędził resztę życia, prawie trzydzieści sześć lat. W nielicznych kontaktach z ludźmi, którzy go odwiedzali, zwłaszcza z obcymi, wykazywał przesadną, wręcz karykaturalną uniżoność. Pisywał konwencjonalne, naiwne wierszyki, głównie o porach roku, opatrując je podpisem „Scardanelli” i nierzeczywistymi datami, nieraz sprzed swego urodzenia albo wybiegającymi w przyszłość¹⁶³. Często mówił do siebie na głos albo deklamował z pamięci greckie

¹⁶³ Naiwne, według Libery, wierszyki, z czasem zyskały grono znacznych admiratorów – jak wzmiankuje Andrzej Lam: „Przez długi czas lekceważone, jako niepasujące do obrazu wieszczka, zyskały w nowszych czasach zwolenników, ujętych ich świeżą obrazowością i prostotą dojrzałej refleksji. Docenił je Herman Hesse: »Dzieło i los są u Hölderlina nierozłączne, głęboki boski ton twórczej siły języka wybrzmiewa wspólnie jeszcze w jego późnych utworach, kiedy od dawna pogrążony był w mroku«” (Lam, 2014, s. 459).

ody, najchętniej Pindara. Brzdąkał też czasami na fortepianie (otrzymany niegdyś w darze od księżniczki von Homburg), w którym uprzednio, w przystępie szału, pozrywał część strun (Libera, 2009, s. 7–9)¹⁶⁴.

Wskazany trop zdają się potwierdzać przede wszystkim dwa elementy – pierwszy wiąże się ze zwrotem „ogień

¹⁶⁴ Warto podkreślić, że incydent, o którym na końcu cytowanego fragmentu wspomina Libera, a także wspomniany przezeń pseudonim „Scardanelli”, wykorzystał Wat w swym utworze *Hölderlin* (PZ, 1992, s. 339–340), który przywołaliśmy przy okazji lektury *Pieśni IV*. Dla porównania: „Po którymś z kolei ataku szaleństwa odwieziono Hölderlina do kliniki w Tybindze. Pomimo że obchodzono się tam z pacjentami łagodniej niż gdzie indziej, stosowano też brutalne środki obezwładniające, m.in. w postaci kneblującej maski. Zwolniono go w maju 1807 jako nieuleczalnie chorego; lekarz dawał mu najwyżej trzy lata życia i poprosił miejscowego mistrza stolarskiego, Ernsta Zimmera, aby wraz z żoną wziął go pod opiekę do swojego domu. Zimmer znał *Hyperiona* i współczuł poecie, chętnie więc podjął się tej roli w przekonaniu, że ten, mieszkając w przylegającej do budynku wieży, z widokiem na Neckar i rozciągającą się za nim dolinę, odzyska spokój ducha” (Lam, 2014, s. 459). Podobnie rzecz przedstawia Wojciech Dudzik: „Wieża była trzecim adresem Hölderlina w Tybindze. [...] Dom z wieżą w takim kształcie przejął na początku 1807 roku [...] stolarz Zimmer, notabene niemal rówieśnik Hölderlina, bo tylko o dwa lata od niego młodszy. Swój warsztat urządził na parterze, sam z żoną Marią Elżbietą i dwojgiem małych dzieci zamieszkał na piętrze. Stolarz był to trochę niezwykły, samouk, miłośnik literatury, czytelnik Hölderlinowskiego *Hyperiona*, partner rozmów tybińskich uczonych. Nic dziwnego, że doktor Autenrieth, gdy po dwustu trzydziestu jeden dniach daremnych wysiłków terapeutycznych uznał przypadek Hölderlina za beznadziejny, zaproponował dalszą opiekę nad poetą (przewidywaną zresztą na najwyżej trzy-cztery lata, bo więcej szans przeżycia choremu nie dawał) właśnie Zimmerowi, którego poznał z prac wykonywanych dla szpitala i z... erudycji. Pokoik w wieży obok mieszkania stolarza był wolny, Hölderlin stał się więc jego lokatorem. Na trzydzieści sześć lat. Na połowę swego życia” (Dudzik, 2000, s. 13–15; zob. Waiblinger, 2007).

słońcowy”, który odpowiada formule „szyby słońcowe” z Hölderlinowej partii *Pieśni IV* (zob. WŚCŚ, 2008, s. 21)¹⁶⁵; drugi ślad skrywa się w nazwie „La Messuguière” – w jednym z listów do Czapskich (ze stycznia 1963 roku, a zatem już po wydaniu *Wierszy śródziemnomorskich*) Wat zamieszcza uwagę odnoszącą się do nazwy posiadłości La Messuguière: „Podobno »Messuguière« pochodzi od »meszuge« [z jidysz „wariat”, „szaleniec” – P.P.]. Słowo to zniekształcił i nazwę wymyślił André Żyd [Gide – P.P.], naturalnie” (K I, 2005, s. 67) – możemy zatem rzec, że *Pieśni wędrowca* to Watowska wersja wierszy z wieży – z „szalonej” wieży. Niemniej jednak, mimo wstąpienia do „odwiecznego przybytku” tekstów, na końcu *Pieśni VIII* nie dochodzi do pełnego *katharsis* – Seneka, jak wiemy, wypada z ręki, a podmiot-Wat zachodzi znów w siebie, upada w senność, w marzenie: „Marzysz, stary grzybie, marzykujesz, marzykulujesz” (WŚCŚ, 2008, s. 35). Dwa ostatnie słowa są, same z siebie, interesującymi neologizmami, ale przede wszystkim wydają się niemalże idealną realizacją teorii *words-portmanteaus* wyłożonej Alicji przez Humpty’ego Dumpty’ego (Carroll, 1975, s. 226). Ich zestawienie przypomina swego rodzaju stopniowanie, być może ostatni, najwyższy stopień prowadzi do kontamina-

¹⁶⁵ Istnieje wyraźne podobieństwo między partią Hölderlinową z *Pieśni IV* a epizodem powrotu z *Pieśni VIII* – wydaje się więc, że występuje możliwość przyjęcia odchylonej czy zniekształconej chronologii w *Pieśniach wędrowca* – czwarta część zawierałaby wtedy opis powrotu do domu, do La Messuguière w „towarzystwie” Friedricha Hölderlina. Zasadniczy sens poematu nie uległby istotnym zmianom, stąd nie podejmujemy owego wątku i pozostajemy przy przedstawionym planie wydarzeń.

cji „marzenia” i „lulania”¹⁶⁶. Marzenie i lulanie (to drugie, jak przekonuje Aleksander Brückner, jest synonimem kołysania) nie wydają się od siebie specjalnie odległe – chwiejność, wahanie, niezdolność utrzymania pozycji stojącej, zawrotność i *vertigo*, bujanie w chmurach, wychylenie poza rzeczywistość, szaleństwo – wszystko to należy do semantycznych pól „lulania” i „marzenia”. Falująca wyobraźnia podmiotu-Wata obejmuje zatem ciało, w zawrocie marzenia traci on władzę nad ciałem – lulające-„marzykujące”-falujące ciało staje się falującym tekstem, czego odbiciem może być szczególnie figuralno-intertekstualne frazowanie obecne w *Pieśniach wędrowca*. Umyślnie przywołujemy tu kategorię frazowania, będącą również, czy może przede wszystkim, terminem muzycznym. Meliczność *Pieśni wędrowca* jest specyficzna, ale jak się wydaje, wskazane napięcia między poziomami znaczącymi, figuralne obroty, efekty rzeczywistości, intruzje nazw własnych, rozgrywka między cytatami, obca mowa, w czym *Pieśni wędrowca* przypominają utwór o charakterze sylwy czy nawet centonu, dalej fabularna linia, która wiedzie od świata życia, ku górom, w „świat kamienny” i na powrót ku światu życia –

¹⁶⁶ „Lulać”, jak podaje Aleksander Brückner, to tyle, co kołysać – „[...] od dziecinnego *lu-li, li-li*”. Brückner wskazuje wiązanie z *lelum* (łączone występowanie *lelum polelum*): „Urojonej braci bohaterskiej Wenedów narzucił Słowacki tę dwójkę [*lelum polelum* – P.P.], za przykładem mitologów, co od Długosza i Miechowczyka z okrzyku czy odśpiewu *leli poleli* zmyślili *Lela* i *Polela*, niby Kastora i Polluksa polskich. Okrzyku używano dla tych, co na nogach jeszcze (jak niemowlęta), albo już (jak opilcy) stać nie mogli, chwiali się i kołysali, bo *lelejać* znaczy »chwiać«, *lelejanie* tłumaczy jeszcze w psalterzach łac. »fluctus« (»wały morskie«), a *leli-poleli, lele*, używa się w 16. i 17. wieku o »ludziach chwiejnych«, »próżniakach«, »sła-beuszach«” (Brückner, 1974, s. 294, 303).

wszystko to przypomina wahanie między wznoszącym się *crescendem* i opadającym *diminuendem*.

Pisanie Wata, jak wskazuje Dziadek, jest nieodłączne od doświadczenia cielesności: „[...] od samego początku twórczości, od *Mopsożelaznego piecyka* wyraźnie dostrzegalne jest to, co Jean-Luc Marion nazwał *l'expeausition* (w języku angielskim oddane jako *skin-show*), a więc nieuchronność ruchu oddzielenia, odchylenia, dyslokacji, odchodzenia od siebie, ale też zbliżania się ku sobie – w tym oryginalnym neologizmie współlistniają dwa istotne znaczenia: »od-cieleśnienie« i »roz-cieleśnienie« – ta podwójność ruchu »od« i »do« dobrze koresponduje z zadeklarowanym rozdwojeniem podmiotu w *Piecyku*” (Dziadek, 2014, s. 60). Tego rodzaju inkorporacja ciała w tekst jest zauważalna w poemacie śródziemnomorskim, między innymi w grze „od” i „do”, będącą przecież niczym innym jak falowaniem. Cielesność przebija się ku powierzchni tekstu – rytm, który przesywa cały poemat, to również rytm wyobraźni, figur, rytm rzeczywistości, rytm słońca, które w *Pieśni VIII*, wyraźnie chyli się ku zachodowi, to rytm podmiotu i rytm Wata, rytm podróży. Wszystko to ustanawia w *Pieśniach wędrowca* związek z cielesnością: ciało jest bowiem kluczowym, fundamentalnym emiterem rytmu w literaturze (Dziadek, 2014, s. 60). Przykładem tego jest zakończenie *Pieśni VIII*, w którym ostatnie słowa podmiotu rozplývają się, w dziwaczny sposób wydłużają, będąc kontaminacją „marzenia” i „lulania”, ale także „marzenia” i „malowania” – są taką sekwencją *words-portmanteaus*, która zlepia ze sobą tekst i ciało. Możemy zatem przyznać, że ostatnie słowa *Pieśni VIII* – tak jak anagramy z wczesnej twórczości Wata – to „szyftery

somatyczne”, czyli „takie elementy wypowiedzi poetyckiej, które łączą ciało i słowo, które powstają pod wpływem impulsu rytmicznego, wyłaniającego się bezpośrednio z zaangażowanego w akt pisania ciała” (Dziadek, 2014, s. 81).

Imię własne

I wałek wartkie wrzenia, zimorodków zimne
Ognie; i krągła studnia, gdzie kamień rzucony
Brzmi echem; i ton struny tkniętej, i skłon dzwonu,
Co swą szeroką mową głosi własne imię –
Wszelka rzecz tego świata czyni to jedynie:
Wydziela z siebie wewnątrz swe, tkwiąc w nim jak
[w domu;
Trwa sama w sobie – i swe ja rzuca nam do nóg,
Krzycząc *Po tom powstała: by być tym, co czynię.*
(Hopkins, 1981, s. 78–79)

Imię własne powinno zapewnić przejście między językiem a światem, jako że powinno wskazywać konkretną jednostkę, bez wieloznaczności, bez potrzeby przechodzenia przez obwody znaczeń. [...] Nie byłoby błędem uznanie imienia własnego za najwyższą stawkę.

(Bennington, Derrida, 2009, s. 87–88)

– Imię to podróż życia i racja śmierci.

Rozmyślałem, idąc od oazy do oazy.

(Jabès, 2004, s. 152)

[...] animalizm tekstu to pierwotna i nieskończona dwuznaczność *signifiant* jako Życia.

(Derrida, 2004a, s. 215)

Signifiant osłabionej obecności – z akcentem padającym na wizerunek ciała tkwiącego na granicy, swoistego ciała-luki,

w którym zjawia się rozkołysany duch marzenia – koduje zakończenie *Pieśni VIII*. Zestrój tego wzruszającego obrazu z początkiem kolejnej pieśni, a w tym także konfrontacja z mottem, w roli którego występuje fragment artykułu Andrew Langa, wywołują znaczący dysonans, którym, niczym odbłask, wstecznie naznacza obraz i senny ruch „marzykującego” ciała. Ów epigraf brzmi: „It is the nature of the highest objective art to be clean. The Muses are maidens”¹⁶⁷ (WŚCŚ, 2008, s. 36). Przepisane przez Wata zdanie należy do podsumowującej rozważania Langa refleksji – warto przytoczyć tu większy fragment rzeczonyj konkluzji:

Homer never alludes to the humbler necessities of our animal nature; unlike Shakespeare, he never makes old Nestor cough and spit, when roused, as in the *Doloneia*, by a night alarm. Nobody coughs in Homer. He sings for an audience that has lived down the ape, though the tiger has not wholly died. He knows nothing of our instruments of torture, rack and boot and thumbscrews, which, in Scotland, outlasted the seventeenth century. Historic Greece was not very successful in expelling the beast from human nature. The poets of historical Greece were never so successful as Homer. I infer that the *Iliad* and the *Odyssey* are prehistoric, the flowers of a brief age of Achaean civilization, an age when the society of princes and ladies had a taste extraordinarily pure and noble. The poems were framed for an aristocratic, not for a popular audience, though I am perfectly ready to grant that the popular audience to which our best ballad minstrels sang also desired a tone of singular puri-

¹⁶⁷ Zdanie to w oryginale brzmi: „It is the nature of the highest objective art, whether in epic or ballad, to be clean: the Muses are maidens”. Wat dokonał zatem drobnej korekty (Lang, 1908, s. 65).

ty in the serious romantic lays. It is the nature of the highest objective art, whether in epic or ballad, to be clean: the Muses are maidens (Lang, 1908, s. 64–65).

Zupełnie inaczej niż w dziele Homera, muzy Wata nie są czyste, nie są dziewicze – są cielesne, egzematyczne, osłabione. W daleko idącym skrócie możemy powiedzieć, że problem obiektywnej sztuki w dziele Wata należy do katalogu podstawowych trudności twórczego zmagania autora *Pieśni wędrowca*. Istnieje tu pewne podobieństwo do rozważanej przez Wata kwestii obiektywizmu w przedstawianiu tego, co minione – jak już wspominaliśmy, rzecz ta zostaje poddana precyzyjnej analizie w monografii Przemysława Rojka. Autor „*Historii zmacanej biografii*”, podkreśla, że fundacją Watowskiej rozterki była pewna aporia: „[...] historia – im bardziej będzie się podkreślać jej obiektywność, sterylność, tym bardziej będzie widoczny »zamacający« ją (wzburzający, wprowadzający zamęt i dysharmonię, zakłócający) żywioł autobiografii” (Rojek, 2009, s. 406). Wskazana aporia pracuje tu w sposób, który należy rozumieć zgodnie z tym, co o „aporetyce” tekstów, pisanie i literatury mówił Derrida¹⁶⁸, próbując określić ruchliwe limity i gra-

¹⁶⁸ Jak pisze Anna Burzyńska: „Demonstrując wewnętrzną »aporetykę« tekstów, ujawniając nierozwiązywalne sprzeczności i napięcia między poziomem konstatywnym a performatywnym, literalnym a retorycznym etc., »ukazując« zatem, jak kruche w istocie są konceptualne konstrukcje, w których spójność i trwałość wierzą wyznawcy teorii, praktyki te dowodziły zarazem rozbieżności prób skierowanych w stronę »resumpcji sensu« tekstów literackich i procesów znaczeniowych w nich zachodzących. Pozornie trwałe hierarchie pojęciowe, na których opierały się modele odczytywania, rozsadzane były w ten sposób od wewnątrz za pomocą swoistych kategorii krytycznych: »pisma«, »różnik«,

nice tego, co zwie się doświadczeniem tekstu czy też doświadczeniem literatury. Podobnie jest w wypadku pisania i tekstów Wata – tu również toczy się pewna gra i wymiana między wartościami i znaczącymi współrzędnymi i formy i performatywu, między idiomem a kolokacją, katachrezą a sprokurowaną formułą, między dynamiką i statyką, wreszcie między *subiectum* a *obiectum* (zob. m.in. *Ta dziwna instytucja...*, 2000, s. 16–73; por. *Rozmowa Christiana Descamps'a...*, 1994, s. 14; Derrida, 1997, s. 39–99):

Pojęcie aporii u Derridy ma jednak jeszcze jedno znaczenie, ściśle powiązane z praktykami dyskursywnymi, które w odniesieniu do Wata będzie mieć doniosłe konsekwencje. Otóż aporia w stosunku do podmiotu piszącego oznaczać będzie napięcie między idiomem a instytucją. Piszący pisze po to, aby utrwalić swą idiomatyczność, swą podmiotową niepowtarzalność – ale sam akt pisania dokonuje się w ramach instytucji literatury, co oznaczać musi rezygnację z idiomu. I – jak wolno przypuszczać – na odwrót: literatura jako instytucja nigdy nie jest tworem sterylnym, stworzona została z krzyżujących się śladów, jakie pozostawiły po sobie idiomatyczności (Rojek, 2009, s. 401).

»uzupełnienia«, »nierozstrzygalników« itp., wprowadzanych przez Derridę do tekstów niczym wirusy rozsiewające destrukcyjną dla schematów pojęciowych infekcję. Kategorie te miały przede wszystkim wykażać nierealność modeli, dla których dogmaty »mowy«, »podobieństwa«, »całościowości« czy też »rozstrzygalność sensu« stały się sposobami »maskowania życzeń niemożliwych do spełnienia«, mrzonką, jakiej stanęła na przeszkodzie »praca« samego języka literatury” (Burzyńska, 2000, s. 74).

W dziele Wata, co należy szczególnie podkreślić, znajdujemy termin, który – być może trafniej niż Derridiańska „aporia” – określa owo krzyżowanie się współrzędnych, zestrój różnych porządków i ich ruchome limity – chodzi o amfibolię czy też amfibologię, figurę opisaną przy okazji lektury *Piecyka*¹⁶⁹. Figura ta, naszym zdaniem, z powodzeniem może określać zmaganie jednoczesnego utrzymania w mocy porządków tekstu i życia, wymianę między nimi, grę symetrii i anty-symetrii, pustkę i sens, formę i działanie. Można przyjąć, iż jest to również trafna figura pisania Wata w ogóle, które jest polem zmagania się obiektywizmu i subiektywizmu, walką hipotaktycznej organizacji wiedzy i doświadczenia oraz parataktycznej praktyki życia – muzy Wata są muzami amfibolii:

[...] dzieło Wata jest równoczesnym pisaniem w porządkach tak na pozór do siebie nieprzystających, wziętych w istocie z tradycyjnie rozłącznych rejestrów: życia i twórczości, jak choćby cielesny i transcendujący, czy intymistyczny i uniwersalizujący. Bio/bibliografia – jednoczesne tworzenie literatury („grafia”) z materii własnego życia („bio”) i w wymiarze tekstualnym, nad-narracyjnym („biblio”), co jest, być może, opozycją dla zrozumienia Wata najważniejszą (Rojek, 2009, s. 404).

¹⁶⁹ Wat upodobał sobie amfibolię (amfibologię) – w wielu jego tekstach odnajdujemy jej różne formy. W początkowych partiach *Ody I* zapisał: „Przyznaję ci: / Zręcznie ci płynąć śród amfibolii, stary sterniku z łupanym czoła marmurem, z okiem zaczerwienionym w nocnych wigiliach; amfibolie myśli i asfodelie cmentarne są tobie jak dwie / siostrzyce między którymi nie musisz wybierać, skoro obie ci / są powolne, Proesperze” (PZ, 1992, s. 312–313).

W liście do Konstantego Jeleńskiego z 11 lutego 1963 pisał: „Ja nie umiem jakoś rozplątać u siebie węzła *Dichtung und Wahrheit*. Stąd liczne porażki poetyckie” (K I, 2005, s. 65). Nie da się u Wata zrozumieć tego, co literackie, nie uwzględniając ingresu tego, co silne subiektywne, tego, co czyni poetycką mowę autora *Bezrobotnego Lucyfera* intymną czy właśnie inty-mistyczną, bywa, że do takiego stopnia, iż nieodślanialny, nienaruszalny pozostaje jej fundamentalny sens spleciony z życiem. Przy czym nie możemy pominąć zmagania autora *Wierszy śródziemnomorskich*, które celuje w obiektywną wypowiedź – zarówno tę poetycką, jak i tę historiograficzną czy historiozoficzną. Nieustanna korektura, której poddawał on swoje słowa – te mówione w *Moim wieku*¹⁷⁰, ale także te pisane w wierszach, co można zaobserwować w nieustannym poprawianiu tekstów wydanych (najbardziej jaskrawym przykładem pozostaje tu *Pieczek*, w pewnym sensie napisany raz jeszcze i włączony do *Ciemnego świecidła*) – ma swoje źródło w tym, co autor *Mojego wieku* określił jako *esprit de contradiction*¹⁷¹. Nieweryfikowalna – raz śmiertelnie poważna jak w *Czym że jest? Czymże?*

¹⁷⁰ Problem ten można dosłownie usłyszeć dzięki oryginalnym nagraniom, które przygotowało i opublikowało wydawnictwo Universitas – w owej edycji znajdują się trzy sesje-spotkania Wata i Miłosza (Wat, 2011).

¹⁷¹ Jak powiada Wat w swego rodzaju auto-krytycznym fragmencie *Mojego wieku*: „Występują zniekształcenia już nie normalne, które wprowadza czas, ale zniekształcenia bardzo specyficzne, więc przede wszystkim moje zniekształcenia subiektywne. Jedno jest stosunkowo łatwo skontrolować i usunąć. To jest taki, powiedziałbym, *esprit de contradiction*, który mi nieraz spletał figla, jakaś taka namiętność polemiki...” (MW I, 2015, s. 39).

(PZ, 1992, s. 192)¹⁷², innym razem sprowadzona do żartu jak w *Balladzie letniego popołudnia* (PZ, 1992, s. 185–187)¹⁷³ – gra między subiektywnym widzeniem a obiektywnym oglądem¹⁷⁴, należy do poetologicznej zasady Watowskiego dzieła.

Spójrzmy zatem na *Pieśń IX*:

Pięknie aż tchu brak
płucom. Ręka wspomina:
byłam skrzydłem.
Niebiesko. Szczyty w zaróżowionym
złocie. Kobiety tej ziemi –
małe oliwki. Na spodku rozległym
dymy, domy, pastwiska, drogi,
przeploty dróg, święta pilności
człowieka. Jak gorąco! Powraca
cud cienia. Pastuch, owce, owczarek, baran

¹⁷² Wiersz ten zbudowany jest wedle swoistej dialektyki negatywnej – doświadczenie agonii, które jest głównym tematem utworu *Czym że jest? Czymże?* (PZ, 1992, s. 192), pozostaje poza pozytywnym stwierdzeniem.

¹⁷³ W formie poetyckiego żartu, choć niepozbawionego pewnej grozy, kwestia subiektywnego oka i obiektywnego oglądu zostaje przedstawiona w utworze *Ballada letniego popołudnia* (PZ, 1992, s. 185–187). Oto poetycka fabuła przedstawia osobliwy spacer „pod rękę” podmiotu ze „śmiercią”. Dodajmy, że spacer ten odbywa się, zgodnie z tytułem, letnim popołudniem w „lasku Vinceńskim” – nastrój utworu przywodzi na myśl *rendez-vous*. Istotną kwestią pozostaje to, iż bohater-podmiot przekonany jest, że tylko on widzi własną „śmierć” – jak się okazuje, jego przekonanie było błędne.

¹⁷⁴ Wspomniana już kilkakrotnie, bardzo ważna w Watowskim uniwersum twórczym, kwestia „zamącania” porządków poznawczych, gatunków fikcji i faktów – w także szeroko pojmowane „zamącanie” tekstów – pozostaje w studium Przemysława Rojka centralną kategorią tożsamościowego projektu Wata (zob. Rojek, 2009, s. 406–407).

w dzwoneczkach pozłacanych. Oliwki
w krętych dobrościach. Cyprys – ich pastuch samotny. Wieś
na perci kambryjskiej, obronna
dachówkami. I kościół, jej cyprys i pastuch.
Młodość dnia, młodość czasów, młodość świata.
Ptaki milczą zasłuchane. Tylko kogut
z dołów przysiółka Spéracèdes. Jak
gorąco. Gorzko umierać na obcym.
Słodko jest żyć we Francji.

(WŚCS, 2008, s. 36–37)

Wszystko wskazuje na to, iż mamy do czynienia z opisem krajobrazu prezentującym się w barwach przejścia między głównymi dwiema porami doby. Możemy przypuszczać, że jest to urokliwa pieśń poranna, jedna z bardziej wzruszających pieśni w poemacie. Za sprawą obrazowej i sugestywnej hypotypozy rzeczy i zjawiska wyraźnie konkretyzują się, a nawet unaocniają – po raz kolejny użyta nazwa własna mocuje obraz w porządku faktyczności. Warto również wskazać, że przedstawienie topografii i „pilności człowieka” zdaje się pozbawione tego, co towarzyszyło im poprzednio – mianowicie, nie ujawnia się ich negatywny rewers, topografia nie została tu zgruntowana wpisaną w nią grozą, nie ma również „egzematycznego” skażenia. Przywołany przez nas wcześniej, naszkicowany przez Wata w jednym z notatników, plan *Pieśni wędrowca* otwiera takie zdanie: „Najpierw opis Spéracèdes: *Im Wesen*, pilności i pomysłowości / ludzkiej. Dopiero w drugiej fazie (po XXII kongresie) / – próchnica – grzybica – *vieillissement du monde*” (N, 2015, s. 657). Wszystko wskazuje na to, iż istniała, przynajmniej na pewnym momencie, koncepcja przedstawienia treści za-

wartej w *Pieśni IX* nie w ostatnich partiach poematu, ale na jego wstępie – w istocie widzenie opisane w dziewiątej pieśni zdaje się inicjalnym, porannym, to spojrzenie pełne oddechu, laudacja widzącego i odczuwającego na cześć topografii. Jak pisze Pietrych:

Człowiek wtopiony w naturę. W niej, w jej pięknie znajduje ukojenie. Kontemplacja krajobrazu w upalny dzień uświadamia „cud cienia”. Powraca dar oglądania świata, przyrody i dostrzegania jej piękna. Towarzyszy mu poczucie jakiegoś, prawie już zapomnianego, związku z Naturą: „Ręka wspomina: byłam skrzydłem”. Odczucie dojmującej powszechności zniszczenia i rozkładu ustępuje miejsca afirmacji rzeczywistości. Harmonia świata wydobyta zostaje przez trzykrotne powtórzenie w opisie pejzażu analogicznej zasady porządkującej: pastuch i owce, oliwki – „cyprys ich pastuch”, wieś – „kościół jej cyprys i pastuch”. Taka budowa kolejnych poetyckich obrazów wprowadza w ład widziany krajobraz, hierarchizuje go, wyznacza określone zależności (Pietrych, 1999, s. 79–80).

Porządek przyrodzony świata oglądanego, nieskrywany zachwyty i podziw przypominają z jednej strony wiersze Hölderlina, szczególnie te z późnego okresu¹⁷⁵, a z drugiej –

¹⁷⁵ Przykładowy utwór *Przechadzka z puli* wierszy tradycyjnie określanej mianem „wierszy z wieży”: „Ty lesie piękny dokoła, / Na zboczach malowany. / Gdziekolwiek tylko zdążam, / Spokojem nagradzany / Za wszystkie w sercu ciernie, / Gdy umysł mi się zmoczył, / Bo sztuka i zmysły cierpienie / Już od początku niosły. / Wy miłe widoki w dolinie, / Na przykład drzewo, ogrody, / I potem wąskie ścieżyny, / I strumień ledwie widoczny, / Jak pięknie z dali pogodnej / Wspaniały widok jaśnieje / Kraju, co w aurze łagodnej / Zawsze odwiedzam go chętnie. / Tu boskość wciąż towarzyszy, / Co wpierw w błękitcie się znaczy, / A potem

Pieśń IX kojarzy się z poetycką frazą Miłosza, zwłaszcza z tymi utworami, których tematem jest doświadczenie i przeżywanie zmysłowego i rzeczywistego, pochwały dla natury i radość osobnej, odrębnej partycypacji¹⁷⁶. Wszystkie

w chmurach obfitych. / Sklepionych groźnie i szarych, / W błyskawicy płomiennej / I grzmocie wśród drżenia pól, / W piękności, co płynie niezmiennie / Ze źródeł pierwotnych w dół” (Hölderlin, 2014, s. 421–422). Pewien związek można dostrzec w zestawieniu zarówno *Pieśni IX*, jak i innych fragmentów poematu Wata, ze wspomnianymi wcześniej wierszami-szkicami, luźnymi zapiskami pełnymi niedokończonych parataktycznych form. Oto jeden z takich poetyckich szkiców, opatrzony tytułem *Do mojej siostry (An meine Schwester)* w przekładzie Antochewicza: „Przenocowałem we wsi // Górskie powietrze // Droga w dół // Dom Spotkanie Słońce ojczyste // Podróż łodzią // Radość Mężczyźni i matka // Drzemka” (Hölderlin, 1982, s. 118). Tekst w języku niemieckim (uchylenie w tłumaczeniu: „Freunde” znaczy „przyjaciele”, natomiast obecna w przekładzie „radość” to po niemiecku „Freude”): „Übernacht’ ich im Dorf / Abluft / Straße hinunter / Haus Wiederseh’n. Sonne der Heimat / Kahnfahrt, / Freunde Männer und Mutter, / Schlummer” (Hölderlin, 2010, s. 67).

¹⁷⁶ Dla porównania przytaczamy początkowe partie poematów *Gucio zaczarowany*: „Pochyłe pola i trąbka. // Ten zmierzch i nisko leci ptak i błysły wody. // Rozwinęły się żagle na brzask za cieśniną. // Wchodziłem we wnętrze lilii mostem złotogłowiu. // Dane było życie ale niedosiężne. // Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca” (Miłosz, 1987, s. 109) oraz *Na trąbach i na cytrze*: „Dar był nienazwany: żyliśmy i stało w górze gorące światło stworzone. // Zamki na skalnych ostrogach, zioła w dolinach rzek, wstępowanie w zatoki pod jesionami. // Wszystkie dawne wojny w ciele, wszystkie miłości, konchy Celtów, łodzie Normanów w obrywach. // Wdech i wydech, o Elizeum, kłękaliśmy i całowaliśmy ziemię. // Naga dziewczyna szła miastem które porośło zielony mech i pszczoły wracały ciężkie do wieczornego udoju. // Labirynty gatunków u naszego wezglowia aż do wnętrza fosforycznych lasów przed bramami wapiennych jaskiń. // I w letniej ulewie gaszącej lampiony na ciemnym placu wioski uciezka zdyszanych par. // O świcie dymiła woda pod wyspą Kalipso gdzie żółta wilga lata w koronie siwego drzewa. // Patrzyłem na czółna rybaków nieruchome po drugiej stronie i znowu obrócił się rok, zaczęła się winobranie” (Miłosz, 1987, s. 152). Choć warto by rów-

to składa się na opis kosmosu lokalności, bliskiego tu-życia, przejawów *geringes Sein* i *infimis pulchris*. Taka „kaligrafia” krajobrazu nie uwzględnia ciemności, negatywnego sensu czy też błędu – nie znaczy to jednak, że nie zawiera go widzący i opisujący. Podmiot-Wat staje się teraz depozytariuszem sensu obcości i śmierci – „gorzki” smak umierania „na” miejscu „obcym” nie jest rzeczą krajobrazu ani topografii, zwłaszcza że przeciwna „gorzkości” jest „słodycz” życia we Francji, w okolicy Spéracèdes, blisko Cabris, w wieży La Messuguière. Ostatnie wersy *Pieśni IX* poza dysonansowym oddźwiękiem i antytetycznym sensem „gorzkiego umierania” i „słodkiego życia” integrują prawem intertekstualnego przywołania sens dwóch wcześniejszych utworów Wata. Zwrot „Słodko jest żyć we Francji” (WŚCŚ, 2008, s. 37)¹⁷⁷ występuje trzykrotnie, niemalże w takiej samej formie,

nież przywołać znany wiersz *Dar*: „Dzień taki szczęśliwy. / Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie. / Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium. / Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałym mieć. / Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć. / Co przydarzyło się złego, zapomniałem. / Nie wstydzilem się myśleć, że byłem kim jestem. / Nie czułem w ciele żadnego bólu. / Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle” (Miłosz, 1987, s. 216).

¹⁷⁷ Warto odnotować, że Pietrych zwraca uwagę na powiązanie owego zwrotu z *Pieśnią o Rolandzie*: „Zdanie zamykające *Pieśń IX* stanowi podsumowanie jej konwencjonalności; po raz kolejny otrzymujemy sygnał, że »sielankowość« jest tu tylko wytworem konwencji użytej przez poetę – tu przez aluzję do zwrotu »słodka Francja«, występującego np. w *Pieśni o Rolandzie*. »Słodka Francja« to owa, stworzona w ramach porządkowania chaosu, arkadia. Kraina tyleż realnie istniejąca, co wykreowana. Zdanie [to – P.P.] niesie afirmację życia pomimo wszystko, pomimo ciemności i braku realnej, ziemskiej arkadii, pomimo przerażenia i czyhającej śmierci. Pochwała »słodkiej Francji« staje się metaforycznie wyrażoną koniecznością działania – przeciw chaosowi, przeciw Nocy” (Pietrych, 1999, s. 82; por. *Pieśń o Rolandzie*, 1952, s. 41).

w przywołanej przed momentem *Balladzie letniego popołudnia*¹⁷⁸, natomiast „kogut [piejący – P.P.] / z dołów przysiółka Spéracèdes (WŚCS, 2008, 37) z szesnastego wersu zdaje się przywoływać pierwszą część *Kaligrafii*¹⁷⁹ – wspomniane

¹⁷⁸ Fragmenty *Ballady letniego popołudnia* zawierające rzeczony zwrot: „»Weź mnie pod rękę« szepnęła / wybiegłszy naprzód ze śmiechem. / Idziemy laskiem Vinceńskim / bras dessus bras dessous. / Mijamy wędkarzy stojących / pogiętych jak rzeźby Caldera, / dzieci grające w kukso, / rodzin niedzielne flotylle, / tancerzy w obcisłych spodniach, / panny strzyżone na jeża. / Jak słodko jest żyć we Francji! // Jak słodko jest żyć we Francji! / I jak nam oboju wesoło! / Śmiejemy się z byle czego, / a nikt tego śmiechu nie słyszy. / [...] / Może i ja jestem ptakiem, / któremu sprzykrzyło się latać? / Tak pomyślałem – i Boże Boże, / tak mi się smutno zrobiło! / Lecz teraz znów nam wesoło. / Jak słodko jest żyć we Francji!” (PZ, 1992, s. 185–187). Beata Przymuszała wskazuje również w cytowanym utworze istotną grę konwencji i odwołań: „W *Balladzie letniego popołudnia* śmierć została upersonifikowana: jest nią kobieta przechadzająca się po lasku Vincennes razem z autorem wiersza. Przywołano w ten sposób konwencję młodopolską, w której śmierć »to postać kobieca, mniej lub bardziej nierealna, niekiedy nasycona elementami erotyzmu, niosąca zawsze ukojenie [...]«. Dla poetów tamtej epoki umieranie było równoznaczne z wybawieniem od życia lub osiągnięciem stanu nirwany. Te odczucia – uspokojenia, ukojenia – podkreśla także rytm wiersza (jest to nieregularny wiersz toniczny, trójzestrojowiec). Ale w *Balladzie letniego popołudnia* piękna znajoma wsiadając na karuzelę budzi popłoch wśród ludzi, mimo że przecież, »jej nikt nie widzi«. Jeżeli nawet niewidoczna powoduje taki lęk – nie może być dobra. Młodopolska alegoria zostaje więc odrzucona jako fałszywa. Ale nie tylko ona: w *Balladzie letniego popołudnia* Wat, na zasadzie *pars pro toto*, podważa możliwość ucieczki w śmierć jako ucieczki przed cierpieniem. Śmierć zawsze będzie przerażać, budzić lęk, również wtedy, gdyby miała być, jedynym wyjściem, jedynym sposobem na przerwanie odczuwania bólu” (Przymuszała, 2001, s. 140).

¹⁷⁹ Wspomniana pierwsza część utworu brzmi: „O czym krzyczy kogut – w południe, nie o świecie? / Kogo woła? Co wspomina? Za czym tęskni? Dokąd pragnie? / Gdybym krzyczał, to jak kogut. Też w południe, nie o świecie. / Chociaż nie wiem czego pragnie, o czym woła, co go boli” (PZ, 1992, s. 206).

utwory powstały w 1956 roku, podobnie jak *Pieśni wędrowca*, we Francji. Jeszcze raz daje o sobie znać szczególny system tekstowych naczyń połączonych. Zamykające *Pieśń IX* napięcie powstające między „gorzkim umieraniem” a „słodkim życiem”, które ma swoje antecedencje i rozwinięcia w napięciach między zwrotem ku traumatycznej przeszłości a terażniejszością, między figurą krajobrazu a widzeniem obiektywnym, między ciemnym *origo* a strukturą intertekstualną, między tekstem i życiem, należy bezwzględnie do formy i kondycji pisanego istnienia: „Poezją [...] zagospodarowuje człowiek naszą ziemię. *Dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde*” (MW II, 2012, s. 76). Jak przekonuje Pietrych, gra toczy się o wysoką stawkę, chodzi bowiem „o konieczność twórczego gestu, o wysiłek człowieka w porządkowaniu świata – choć nigdy do końca nie zostanie on uporządkowany, nigdy nie stanie się arkadią. W tym zawarty jest dramat, ale jednocześnie godność ludzkiego istnienia – próbować nazywać, określać, zrozumieć” (Pietrych, 1999, s. 83).

Dziesiąta część poematu to utwór, który, jak wiemy, wraz z *Pieśnią I* tworzy specyficzną ramę kompozycyjną. Podobieństwo obydwu utworów oznacza, że wraz z *Pieśnią X*, musi powrócić intensywna – obecna w preambulicznej siostrzanej formie – inty-mistyczna sygnatura¹⁸⁰:

Komu gaj sadzony?
Komu w gaju miło?

¹⁸⁰ Kwestie korespondencji z *Pieśnią I* zostały dokładnie prześledzone, zanalizowane i opisane przez wielokrotnie już cytowaną Pietrych. Zatem ograniczymy się tylko do wskazania podstawowych dla nas różnic. Zob. Pietrych, 1999, s. 83–87.

W jakich oczach tonąć?
 Sercu czym umierać?
 Co się za mną skrada?
 Gdzie mój lęk zapada?
 Co upadło w otchłań?
 Czyj się krzyk rozniesie?
 Ręka czyja pnie się?
 Uśmiech czyj zawisa?
 Nie patrz w oczy, Żono
 Synu, opuść ręce.

(WŚCŚ, 2008, s. 38)

Lektura poematu Wata dociera po raz kolejny do progu zdumienia i zapytywania, przy czym nie stoimy obecnie przed dziełem, ale w nim – próg widzimy teraz od wewnątrz. Przedstawiony utwór jest nieco dłuższy od *Pieśni I* – pojawiają się trzy „nowe” pytania („Sercu czym umierać?”, „Gdzie mój lęk zapada?” oraz „Uśmiech czyj zawisa?”), niemniej jednak pozostają one w ramach syntaktycznej analogii czy wręcz powtórzenia porządku składniowego, zachowując rytmiczne podobieństwo wobec wersów-pytań z *Pieśni I*. Pewne *novum* stanowi zmiana w pierwszym pytaniu – w *Pieśni X* czytamy: „Komu gaj sadzony?”. Wobec analogicznego pytania z *Pieśni I*, które brzmi – przypomnijmy – „Komu gaj sądzony?” (WŚCŚ, 2008, s. 11), ma miejsce niemożliwa do pominięcia zmiana czynności, ale sens obydwu pytań pozostaje – w gruncie rzeczy – zbliżony: komu zostanie przysądzony posadzony gaj. Istotniejsza, naszym zdaniem, jest nowa redakcja pytania o „otchłań”. Dochodzi w nim do sensowego przekształcenia – oto ciekawość z *Pieśni I* zostaje teraz nasyciona melancholią, czasem przeszłym,

stratą. „Co upadło w otchłani?” – pyta obecnie podmiot-Wat. Co zatem zniknęło w otchłani; co wypadło poza ontologię; co nie znajduje już sensu ani w porządku obecności, ani w porządku „teraz”-„jestem”? Jak można sądzić, królestwo tego, „co upadło w otchłani” – jeśli takowo istnieje – roztacza się poza rejestrem języka. To coś, co może „zjawić się”, ale tylko jako wakat w języku. W przypadku *Pieśni I* pytanie dotyczące „otchłani” stało się dla nas zaczynem interpretacyjnej komplikacji, głównie z powodu jego dwóch wersji – jednej oficjalnej, by tak rzec, niekłopotliwej pod względem gramatyczno-stylistycznym, i drugiej, pobocznej, możliwej jako banalny błąd druku, chochlik, zwyczajny lapsus, a jednak niezwykle interesującej ze względu na dotkliwy somatyczno-semantyczny uskok. Zwróćmy uwagę na to, że obecne w owej „błędnej” wersji *Pieśni I* dublujące zestawienie obok siebie dwóch samogłosek „o o-” (WŚCŚ, 2008, s. 11), wywołujące wskazywany efekt *alalia syllabaris*, jest w pewnym sensie również obecne w pytaniu dotyczącym „otchłani” w *Pieśni X*, przy czym jest ono zasłonięte przez umieszczenie w jego wnętrzu spółgłoski: „-o w o-” (WŚCŚ, 2008, s. 38)¹⁸¹. Sam sens „otchłani” rozpięty między próbą rozpoznania tego, co w nią „zapada” (ewentualnie co „o” nią „zapada”), a pytaniem *ex post* o to, co już w nią „upadło”, na

¹⁸¹ Spółgłoska „w” realizująca poprawną, oficjalną wersję *Pieśni I* wraz z samogłoską „o” z wersji „błędnej” odegrały wspólnie pierwszą rolę w zaprezentowanej interpretacyjnej fikcji, której wnioski sugerowały, jakoby w pierwszą z *Pieśni wędrowca* został wpisany inicjał Wata. Oczywiście, moglibyśmy i w tym wypadku, to jest w *Pieśni X*, wskazać pewne przesłanki, które przysłużyłyby się hipotezie inicjałów, ale z racji wcześniejszego umieszczenia tej kwestii w obszarze niekoniecznych opowieści interpretacyjnych pozostawiamy to jako swoisty możliwy suplement.

tle poznawczej fabuły poematu, wskazywałby na „otchłań” jako na elementarną osobliwość należącą do spektrum ludzkiego istnienia. Z jednej strony, „rozrasta się” w „nicość” w czasie przeszłym jako nieosiągalne dla dyskursu traumatyczne jawienie się tego, co nieobecne, co zostało zasłonięte pledelem „nie-bycia”; z drugiej strony, „otchłań” towarzyszy jako niewyjaśniona i nieznana ewentualność, przyszłość, która się już zdarza, ale jeszcze nie nadeszła, w tym podobna jest śmierci i, podobnie jak śmierć, stanowi swego rodzaju negatyw „imienia własnego” i wszelkiego inicjału¹⁸². Stąd znaczenie owej „otchłani” *in spe*, która rozpoczyna opowieść *Pieśni wędrowca*, a także tej, która poemat zamyka jako „otchłań” *ex post*, jest bliskie owej „niesamowitej [...], nieludzkiej, bezosobowej strefy usytuowanej poniżej bytu, owej otchłani bezsensu, której szokujące intruzje w egzystencję człowieka z jednej strony przerażają go, z drugiej zaś nieodparcie przyciągają” (Kruszelnicki, 2011, s. 105). Zatem jakość „otchłani” Wata wykazuje pewne podobieństwo do jakości, którą dysponuje „realność”, rozumiana w duchu Lacanowskim. Ale „otchłanie” Wata pozostają również głęboko jednostkowe, będąc zarazem bliskimi „otchłaniami” Pascala, a także tym mitologicznym i pandemonicznym, bliskimi otchłaniom bez-sensu, ewokowane przez rozmaite *mise en abyme*, są jednocześnie absolutnie prywatne, niepojęte, odsunięte na bok oficjalnego rozumienia, nieprze-

¹⁸² Pisze Bielik-Robson: „Śmierć jest samym prawem, ogólnością, uniwersalną bezlitosną sprawiedliwością otchłani i losu, która nie czyni żadnych wyjątków – a tym samym stanowi przeciwieństwo »własnego imienia« (*nom pro-pre*) i jego sygnatury, którą popęd tego, co własne rzeźbi w meandrycznych kolejach życia” (Bielik-Robson, 2008, s. 307).

tłumaczalne i nieprzechodnie, przypadkowe i konieczne, tkwiące w odmętach przeszłości, w cieniu języka i mowy, wrosnięte w ciało, w teksty – są niemożliwym do odrzucenia negatywem własnej sygnatury, śladem odkrytej niegdyś niepoznawalnej sfery „ja”, tym, co rezyduje za „krawędzią zaśnięcia”, są traumą doświadczeń więziennych, traumą odłączenia od rodziny, przybywają z pamięcią albo z medykamentami:

Przed jakimiś egzaminami powtarzałem sobie łacińskie słowa, spacerując po nocy bulwarami nad Wisłą. Pamiętam dobrze, jak przechylony nad balustradą, spojrzawszy na burzliwą o tej porze rzekę, zawołałem na głos: „*Gurges, gurgitis!*”¹⁸³ – aż się przechodzień, stary złachany nędzarz urągliwie roześmiał. Teraz ilekroć pod działaniem silniejszego środka nasennego staję nad samym brzegiem upragnionego zresztą, ale straszego wiru, który wciągnie mnie niedługo – resztką przytomności podrzuca mi: *gurges, gurgitis* – słowo teraz bezużyteczne i urągliwe. Ponieważ nie stanę już przed żadnym egzaminem (DBS, 2001, s. 64).

„Otchłań” w dziele Wata zyskuje ostatecznie status obiektu pozadyskursywnego – jej ewentualne znaczenia i sensy rozgrywają się albo w napięciu przestrzeni silnie spolaryzowanych, albo w formułach dialektyki negatywnej. Moglibyśmy zatem określić owe złożone figury i anty-figury jako operacje przypominające niewypowiedziane wprost hiperbole. W gruncie rzeczy struktura i semantyka pytań –

¹⁸³ Jak odnotowują redaktorzy *Dziennika bez samogłosek*: „»*Gurges, gurgitis!*« (łac.) – głębia, wir, przepaść, otchłań; Wat podaje mianownik i dopełniacz tego słowa – zgodnie z praktyką szkolną” (DBS, 2001, s. 391–392).

siedmiu w *Pieśni I* i dziesięciu w *Pieśni X* – również przywodzi na myśl pewien rodzaj przypowieściowej hiperboli losu ludzkiego. Z jednej strony konkretny podmiot staje na progu zdumienia, z drugiej strony jego usytuowanie, tematyczny zakres pytań oraz ich retoryczne otwarcie współtworzą *modi* uniwersalnych przypowieści o losie ludzkim. Podobne stylistyczne nastrojenie, a także podobne tematyzacje spotykamy w *Księdze obrazów* Rilkego – w wielu utworach wspomnianego cyklu możemy zaobserwować efekt poetycki oparty na napięciu między wzniosłą i patetyczną parabolą a językiem konkretnego przeżycia konkretnie usytuowanego podmiotu – tak jest, na przykład, w utworze *Wieczór w Skåne*¹⁸⁴. Pozostając jeszcze w kręgu *Księgi obrazów*

¹⁸⁴ Rzecz wskazaną można zaobserwować, zarówno spoglądając na tom w całości, jak i odczytując poszczególne utwory – *Wieczór w Skåne* (*Abend in Skåne*): „Wysokopienny park. Jak z wnętrza domu / wychodzę z jego mrocznego ogromu / w jasność równiny i wieczoru. / W wietrze, / w tym samym wietrze, który znają chmury, / świetliste rzeki i ten wiatrak, który / na widnokręgu, z wolna mieląc, stoi. / Mnie także wiatr ma teraz w ręce swojej, / najmniejszą rzecz pod niebem. – Lecz rzuć okiem: // Czyż to jest niebo? / W błogim i wysokim / błękicie coraz czystsze ciągną chmury, / u których spodu jasna biel się przetrze, / gdy rzadka wielka szarość wre u góry / i na pokładzie burzy się czerwieni / a nad tym wszystkim cichy krąg promieni / zachodu słońca. / Dziwaczne struktury, / zmienne i stałe własnym swym obrębem, / co tworzą kształty, skrzydła wielkie, fałdy / i góry z pierwszą gwiazdą nad ich zrębem, / i nagle, spojrzij: bramę w przestwór taki, który być może znają tylko ptaki...” (Rilke, 2006, s. 54). W oryginale: „Der Park ist hoch. Und wie aus einem Haus / tret ich aus seiner Dämmerung heraus / in Ebene und Abend. In den Wind, / denselben Wind, den auch die Wolken fühlen, / die hellen Flüsse und die Flügelmühlen, / die langsam mahlend stehn am Himmelsrand. / Jetzt bin auch ich ein Ding in seiner Hand, / das kleinste unter diesen Himmeln. – Schau: // Ist das Ein Himmel?: / Selig lichtet Blau, / in das sich immer reinere Wolken drängen, / und drunter alle Weiß in Übergängen, / und drüber jenes dünne, große Grau, / warmwallend wie auf roter

Rilkego, warto przywołać wiersz *Godzina powagi*, który, gdyby tak cztery składające się nań strofy przeredagować na swoisty kwestionariusz, stałby się kolejnym oczywistym intertekstem dla poematu Wata, lecz nawet w formie nadanej mu przez Rilkego wprost dotyka obszaru zapytywania z Watowskich *Pieśni I* i *Pieśni X*:

Kto teraz płacze gdziekolwiek na świecie,
bez powodu płacze na świecie,
płacze nade mną.

Kto teraz śmieje się gdziekolwiek nocą,
bez przyczyny śmieje się nocą,
śmieje się ze mnie.

Kto teraz chodzi gdziekolwiek po świecie,
bez przyczyny chodzi po świecie,
podąża ku mnie.

Ktokolwiek teraz umiera na świecie,
bez przyczyny umiera na świecie,
spogląda ku mnie

(Rilke, 1998, s. 53)¹⁸⁵.

Untermalung, / und über allem diese stille Strahlung / sinkender Sonne.
// Wunderlicher Bau, / in sich bewegt und von sich selbst gehalten, / Ge-
stalten bildend, Riesenflügel, Falten / und Hochgebirge vor den ersten
Sternen / und plötzlich, da: ein Tor in solche Fernen, / wie sie vielleicht
nur Vögel kennen..." (Rilke, 1920, s. 53).

¹⁸⁵ W języku niemieckim: „Wer jetzt weint irgendwo in der Welt, /
ohne Grund weint in der Welt, / weint über mich. // Wer jetzt lacht ir-
gendwo in der Nacht, / ohne Grund lacht in der Nacht, / lacht mich aus.
// Wer jetzt geht irgendwo in der Welt, / ohne Grund geht in der Welt /
geht zu mir. // Wer jetzt stirbt irgendwo in der Welt, / ohne Grund stirbt
in der Welt: / sieht mich an" (Rilke, 1920 s. 53). W przekładzie Adama

Rilkeński trop poddaje się interesującej konfiguracji w chwili, gdy ponownie uświadomimy sobie obecność ducha ludowego zaśpiewu, który odgrywa niezwykle istotną rolę w obydwu ramowych pieśniach poematu Wata. Ludyczna forma, o której mówi Pietrych, stwarza dysonansową strukturę opartą na polaryzacjach – powaga tematu i niepowaga formy, mowa własna i mowa cudza, dystans i bliskość wobec świata, konwencja i upragniony oryginał (zob. Pietrych, 1999, s. 33). Wszystko to ma oczywiście kapitalne znaczenie, także w kontekście całości poematu, ale warto tu jeszcze rozwinąć sygnalizowaną na początku tej części, naszym zdaniem, szalenie istotną inspirację, którą Wat zawdzięcza, co sam wielokrotnie powtarzał, jego opiekunce z czasu dzieciństwa. I tak pośród notatek, szkiców, zapisków pozostawionych przez Wata odnaleziono wiersz-cytat, wiersz-pamięć zatytułowany *Jedna z przypowieści Anusi Mikulak*¹⁸⁶:

Pomorskiego (w wyborze pod tytułem *Godzina próby*): „Ktokolwiek teraz płacze gdzieś na świecie, / płacze gdzieś bez powodu, / płacze nade mną. // Ktokolwiek teraz śmieje się bez powodu, / śmieje się ze mnie. // Ktokolwiek teraz idzie gdzieś po świecie / idzie gdzieś bez powodu, / ten idzie ku mnie. // Ktokolwiek teraz gdzieś umiera na świecie, / umiera bez powodu, / ten patrzy na mnie” (Rilke, 2006, s. 54).

¹⁸⁶ Jak notuje Dziadek: „Pośród tych materiałów, wielokrotnie już przeglądanych i analizowanych, ciągle znajdują się rzeczy do odkrycia. Wydawało się, że sprawa wierszy Wata została już zamknięta, a wszystkie inedita opublikowane w zbiorze *Poezje* stanowiącym pierwszy tom *Pism zebranych*. Tak jednak nie jest, bowiem wśród rozproszonych materiałów znalazłem aż sześć tekstów poetyckich nigdy dotychczas nie opublikowanych. I tak: w pudle oznaczonym jako »Box 13« i zawierającym jeden z maszynopisów *Mojego wieku*, na osobnej, luźnej kartce, która zapewne znalazła się tu zupełnie przypadkowo, znalazłem dobrze znany, choćby z filmu *Wszystko co najważniejsze*, ale nigdzie dotąd niepublikowany tekst *Jedna z przypowieści Anusi Mikulak*” (Dziadek, 2009, s. 252–253).

Opowiem ci kazanie
jak chłop mi zjadł śniadanie
opowiedziałbym ci więcej
ale baba siedzi za piecem i jęczy
jak grzmotną tę babę o piec
wyskoczy z niej malowany chłopiec
a z tego chłopca
baran i owca
a z owcy i barana
kościół malowany
Do tego kościoła ludzie nie chcieli chodzić
Musiał ich ksiądz i organista na postronkach wodzić

Ludzie do boru uciekali.

A gdzie ten bór?

(Wat, 2009a, s. 108)¹⁸⁷

¹⁸⁷ Por. Wat, 2009b, s. 7–12. Poza tym *quasi-poetyckim* zapisem Wat upamiętnił swoją piastunkę dzięki krótkiemu opowiadaniu pt. *Bywalec (Z opowiadań mojej starej piastunki śp. Anny Mikulak)* (BL, 1993, s. 185–186), w którego treści Wat pomieścił wspomnianą przypowieść. Natomiast w *Moim wieku* nianię swą Wat wspominał następująco: „Mieliśmy taką Anusię, która wszystkie dzieci wychowała, Anna Mikulak z Przasnysza. Chłopka, ale nie mówiła z chłopska, choć miała co prawda dużo powiedzonek chłopskich. Właściwie mój dadaizm trochę się wywodzi z tego, co ona mówiła – jest dużo takich purnonsensowych opowiadań. Czy ty znasz na przykład takie »Opowiem ci kazanie«? »Opowiem ci kazanie, że pies mi zjadł śniadanie. Opowiedziałbym ci więcej, ale stara baba siedzi za piecem i jęczy. Jak wyrzną tę babę o piec, wyleci z niej malowany chłopiec, a z tego chłopca baran i owca. A z owcy i barana – mleko i śmietana. A z mleka i śmietany kościół murowany. Do tego kościoła ludzie nie chcieli chodzić. Musiał ich ksiądz i organista na postronkach wodzić. Postronki się pourywały, ludzie do boru pouciekali. A gdzie ten bór?» Jakoś nigdzie tego w zbiorach nie znalazłem. To jest z Przasnysza” (MW I, 2012, s. 280). Również w *Kartkach na wietrze* Wat pisał: „Na szczęście

Pytanie, które zamyka i dosłownie koduje przywołany tekst powiastki, podobnie jak w wypadku pytań z obramowujących poemat pieśni, pozostaje szczególnym rodzajem otwarcia na to, co niewiadome, wprowadza w prostą wyliczaną enigmatyczny rejestr – „bór” staje się synonimem

Annusia uczyła mnie pieśni i porzekadeł ziemi przasnyskiej. Zaczęło się to bardzo wcześniej od kołysanki: „W bramie dziad wyciąga rękę, pies rozerwał mu sukienkę... Wiatr się zerwał, grozi nam”. Wyobrażałem sobie na żywo naszą długą, sklepioną bramę pod numerem piątym na małej rezydencjalnej ulicy kupieckiej, gdzie poza spożywczym nie było żadnej komercji, bramę wyłożoną marmurową kostką, o którą rozbiłem sobie nos – dotąd mam nos boksinowy – wyobrażałem sobie dziada z długą białą brodą, czarnego psa rozdzierającego sukienkę i wiatr, który dotąd jest moim wrogiem. Serce mi się ścisnęło, pamiętam. To zapewne zdecydowało o wyborze zawodu. Korzenie poezji i korzenie współczucia (mizerykordii) były nie do rozplątania” (DBS, 2001, s. 286). Szczególnie ważny pozostaje tu tekst *Coś niecoś o „Piecyku”*, w którym raz jeszcze zostaje przywołana postać Anny Mikulak – Wat ponownie przypomina: „[jej – P.P.] kołysankom [...] zawdzięczam pierwsze wtajemniczenia w dreszcz metafizyczny i w poezję, / porzekadła, piosnki, niekiedy nonsensowne i przedrzeźniające pi[ęśni kościelne] / (»Opowiem ci kazanie«). Prowadziła mnie też ukradkiem do / Kościoła, przeważnie Bonifratrów, przeważnie na letnie / nieszpory, i światło (mystyczne) świec, gestykulac[je] na / ołtarzu, gestykulacje i dyszkant oranta »Jeruzalem Jeruzalem«, / współbrzmiające z ojcowskim »leszono haboo be Jeruzalaim« / na zakończenie Sederu, jedyne, ale jakże pięknego święta / które obchodzono u nas rytualnie, gdzie ojciec mój / w białym kitlu (w którym miał być pogrzebany), w półleżący / i recytujący barokową, piękną, mądrą Hagadę był dla / mnie królem i magiem, i starotestamentowym prorokiem, / a ja, malec, ze zgrozą we świętej grozie otwierałem drzwi na ciemne / schody srebrnego kubka; kościół zatem / letnich niesporów na zawsze wrył się w moją duszę [...]” (N, 2015, s. 819; por. CNP, 2007, s. 16–17). Por. wiersz Wata *** *Niania nasza, Anusia Mikulak*: „Niania nasza, Anusia Mikulak, / chłopka z Przasnysza, uczyła mnie pieśni, / słów i porzekadeł swojej pszennej ziemi. / Uśmiercili ją Niemcy, pono w przytułku / gdzieś w Skierniewicach. Dwadzieścia lat po tym / odnalazłem twarz jej, chłopskiej świętej, / w kamień obróconą, na kapitelu / w Awinionie. [...]” (PZ, 1992, s. 405–406).

schronienia, a zarazem jest słowem-punktem wskazującym na nieujawnioną, obecną niejako poza tekstem, tajemnicę, do której prowadzi seria niespodziewanych wyłonień („baba” → „chłopiec” → „baran i owca” → „kościół malowany” → „bór”). Znamienne, iż właśnie to w tego rodzaju formach upatruje Wat tajemnych źródeł swego poetyckiego uwiedzenia¹⁸⁸.

Na szczególną uwagę zasługują, nieco zaskakujące, ostatnie wersy *Pieśni X*, które w zestawieniu z odpowiadającymi im ostatnimi dwoma wersami *Pieśni I* tworzą przestrzeń poróżnienia. Ponadto warto zauważyć, że zestawienie to wykazuje znamiona figury podwójnego chiazmu – po pierwsze, układ syntaktyczny zostaje odwrócony, niczym w odbiciu lustrzanym, po drugie, pozytywna wymowa tych z *Pieśni I* spotyka się z negatywną wymową tych z *Pieśni X*. Jak zauważa Pietrych, kodę *Pieśni X* znamionuje duch rezygnacji: „Bliscy nie mogą przynieść ocalenia. Człowiek zawsze pozostaje samotny wobec cierpienia, wobec śmierci, wobec coraz dramatyczniejszych pytań ostatecznych. Tego progu samotności przekroczyć nie może nawet oso-

¹⁸⁸ W przedmowie do *Mojego wieku* pisał Miłosz: „Najbardziej jednak bodaj trwały okazał się wpływ chłopskiego katolicyzmu wieloletniej służącej i prawie członka rodziny, ukochanej Anny Mikulak, którą Wat wspomina z miłością i wdzięcznością. Jako dziecko był bardzo wrażliwy na obrzęd i być może zawsze pozostał tym, kim był z rodu, tj. dziedzicem kasty kapłańskiej. Otóż świąt żydowskich w domu nie obchodzono, z wyjątkiem święta Sederu, natomiast Anna Mikulak często zabierała chłopca do kościoła i liturgia katolicka, szczególnie liturgia nabożeństw nieszpornych, wcześniej przemówiła do jego wyobraźni. Kołysankom Anny Mikulak zawdzięczał, jak sam powiada, »pierwsze wtajemniczenie w dreszcz metafizyczny i w poezję«, od niej uczył się też ludowych porzekadeł i piosenek” (Miłosz, 2012, s. 9; por. Rojek, 2009, s. 54, 87, 91–94).

ba najbliższa” (Pietrych, 1999, s. 85–86). Odczytana przez Pietrych emocjonalna jakość, bliska poczuciu rezygnacji, może również przywodzić na myśl pożegnanie, w tym wypadku ostatnie wersy *Pieśni X* oznaczałyby gest zamknięcia poetyckiej opowieści. Bez względu na to, czego też uda się nam lekturowo doświadczyć, doczytując *Pieśń X* do końca, jej ostatnie słowa pozostają nadal czymś więcej niż tylko posłuszną retoryce apostrofą – preambuliczne wołanie do najbliższych, owo *anaklesis*, nadal pracuje w obrębie *signifiant* konkretnego, jednostkowego, niepowtarzalnego życia. I choć słowa te właściwie obywają się bez hipotetycznego rachunku pozatekstowego świata, nie są bowiem odeń absolutnie zależne, niemniej faktycznie zmuszają do nieco nadwerężonej egzegezy wiodącej marginesami, obrzeżami skrytego, niedostępnego szyfru, są bowiem, w ścisłym sensie, tajemnicą. Posłużywszy się pewną analogią, moglibyśmy porównać kwestię ostatnich słów *Pieśni X* do sytuacji przedmiotów z *Through the Looking Glass* Carrolla – obserwowane po drugiej stronie lustra akcesoria i obrazy okazują się odmienne względem ich oficjalnej okazałości w świecie oczywistym i standardowym, gdzie udostępniają nam najwyżej swą użyteczność i estetyczną nieruchomość. Po drugiej stronie lustra ich oblicza są żywe, uśmiechające się, przemawiające¹⁸⁹. Podobnie jest w *Pieśni X*, podobnie bywa w całym poemacie i w twórczości Wata w ogóle –

¹⁸⁹ Dla ilustracji: „Na przykład obrazy na ścianie nad kominkiem wydawały się ożywione, nawet zegar na kominku (wiecie przecież, że w Lustrze można zobaczyć tylko jego tylną stronę) miał twarz małego staruszka i uśmiechał się do niej” (Carroll, 1975, s. 152; por. Carroll, 1901, s. 144).

jest pewna grupa fragmentów obrazów i całych wierszy, mających tego rodzaju właściwość, ich sens dla czytelnika pozostaje absolutnie niejasny, klucz wrzucony został do ciemnej i głębokiej studni, a jednocześnie są one obciążone wiarygodnością realnego, traumą, afektem, pamięcią, miłością, dlatego też owe słowa, fragmenty, obrazy, wiersze transcendują swoje dyskursywne granice. Po raz kolejny odnosząc się do *Through the Looking Glass* Carrolla, możemy powiedzieć, że w analogii do *words-portmanteaus* są to biogramy, figury-„bio/bibliografie” i słowa-„bio/bibliografie”¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Chyba najbardziej jaskrawym tego przykładem jest opowiedziana przez Wata w *Moim wieku*, geneza obrazu poetyckiego, który stanowi istotną część piątej części *Snów sponad Morza Środlonmego*: „[...] wracam od kolegi Wagmana, idę Walicowem letnim jasnym wieczorem i czuję się młodym jeleniem. Nawet nogami przebieram jak jeleni. Mijam okno parterowe i w nim piękna anielska twarz talmudysty z pejsikami, biała, przezroczysta. Czapeczkę nosił nie taką krymkę płaską, lecz jak dzieci kopulastą. Nachylony był nad oknem, a na oknie leżała jakaś księga. Talmud czy coś takiego. I ja w tym świetnym, beztrokim nastroju jelenia, a jednocześnie w tym swoim trendzie odejścia od żydostwa za wszelką cenę, stanąłem i zacząłem go przedrzeźniać, jak to talmudystów się przedrzeźnia. I patrzę w głąb pokoju, a tam leży bardzo płasko na łóżku starsza kobieta, zupełnie jak wosk, chyba nie umarła, bo twarz nie nakryta, ale w każdym razie konająca. Koło niej butelki z lekarstwami. Na pewno umierająca. Matka. [...] Ale to już we mnie zostało. Może przeczytać to, źle to chyba opisałem [tu Wat odczytuje fragment poetycki – P.P]: *Co może wiedzieć / Przechodzić na ziemi osiadłych? Pamiętam, / jeleni pyszałek, dumny z naszyjnika, / który tęczywał w słonecznej rosie, / szedł Walicowem, a w oknie otwartym na letnie / wonie, na rozsiew bzu i kwitnących kasztanów, / siedział chłopiec. Miał krymkę na głowie / i czarne oczy wpatrzone donikąd. Pamiętam, / jeleni zakpił, powiedział coś tak urągliwie, / że dziecko cofnęło się w głąb / pod zniewagą. / W głębi stało łóżko, na nim kształt / bezwzględnie horyzontalny / (jak gdzieś u Rembrandta). / Co on wiedział, ów jeleni? Oczywiście, nie należy tak pisać. Klucz w studni. Ja ci przeczytałem to dlatego, żeby ci powiedzieć, jak to głęboko we mnie siedziało potem, po Zamarstynowie. W Messuguière, kiedy to pisałem, wylazło. Musiałem to napisać” (MW I,*

Pieśń I oraz *Pieśń X* zawierają w sobie osobliwą rezerwę sensu, która – niczym niedosiężny horyzont – nieustannie podąża przed lekturą i egzegezą. To swoiste miejsce puste, niemożliwe do wypełnienia, o którym wiemy, że jest – dzięki równie szczególnemu przypisowi nieweryfikowalnej Watowskiej inty-mistyki i skrywającej się za nią realności. Rezerwa, którą szczycą się zarówno *Pieśń I*, jak i *Pieśń X*, ujawniająca się w ich ostatnich dwóch wersach, dokonuje przekształcenia ich dyskursywnie pojętego tekstowego *modi* – przez jedno mgnienie dyskurs i praca tekstu zmieniają się w „szczerłość”, będącą „Mówieniem” do drugiego człowieka¹⁹¹. Nie jest to „szczerłość” w sensie za-

2012, s. 396–397; por. WŚCS, 2008, s. 58–59). Zachodzi również pewne podobieństwo pomiędzy ostatnimi wersami *Pieśni X* a przytoczonymi, przy okazji lektury *Pieśni I*, słowami pożegnania z synem i z żoną, które Wat wpisał do „ostatniego zeszytu” odnalezionego po popełnionym przezeń samobójstwie. Wśród tych wzruszających zapisów znajdują się takowe słowa: „NIE RATOWAĆ. Przebacz mi moją straszna zbrodnię. / Chciałem ciągnąć agonię, już / absolutnie niemożliwe. To i tak / nie do uniknięcia, nic nie pomoże / żadne leczenie, parę kilka tygodni, / a teraz coraz gorzej byłoby. / Przebacz, błagam nie rozpaczaj. / Myśl, że skończyła się moja męczarnia, / nawet ty nie znałaś jej głębi siły. / Kochana, żyj. Dobranoc moje / światło dobranoc moja kochana / Dobranoc Olu. // Andrzejko kochany, nie załamuj się / myśl o mamie, zajmuj się / mamą. / Andrzejko Roma kochani / opiekujcie się dobrze moją Olą. / Przebaczcie mi. Żadne leczenie / nic już nie mogło pomóc, / byłoby coraz okropniej, jesień, / zima, to nieuchronne. / Opiekujcie się zawsze dobrze / moją biedną Olą. / Olu, moje życie, moje / wszystko dobranoc” (N, 2015, s. 880–883).

¹⁹¹ Jest to, w swej istocie, kurs Lévinasowskiej wykładni relacji z drugim człowiekiem – prawdziwa „szczerłość” staje się fundacją i realizacją „Mówienia” przekraczającego tym samym wartości i walory tekstowości i języka: „[...] niemożność wywiązania się wobec drugiego człowieka, dostęp do innego staje się zobowiązaniem tym ściślejszym, im większą obejmuje odległość. Tak jakby coś coraz bardziej się oddalało w miarę zbliżania się; jakby dystans był coraz bardziej nieprzekraczalny.

biegania o detale, nie jest to mimetyczna rzetelność ani też obliczona i wyselekcjonowana „prawdziwościowość” autentyku. Mgnienie, które mamy na myśli, zmienia tekst w „Mówienie”, które „jest jakby suplementem wystawienia się bez jakiegokolwiek ochrony. Samo owo Mówienie jest sposobem wyzwalania się” (Lévinas, 2008, s. 217). To mgnienie odsłania klasycznie pojmowany tekst jako strukturę spóźnioną, „duch” tekstu na moment znika, zostaje zawieszona jego funkcja – znaczy to, że sens przez chwilę nie wynika ani z tematyzacji, ani ze „znaczącości”, przez mgnienie sens ma wyłącznie błaganie rozumiane jako gest, czyn w obrębie życia. Sens w tym właśnie momencie nie wynika z kombinacji znaczeń, nie powstaje „z” tekstu, ale staje się wraz z nim, równa się z samą obecnością tekstu, jest działaniem tekstu obecnego, nie zaś znaczącego. To mgnienie znosi oficjalne i tradycyjne aspekty i kwestie tego, co literackie, przy czym, jest to jednocześnie jeden z największych triumfów literatury w dziele Wata.

Poczynione uwagi stanowią zapowiedź lektury ostatniej części poematu. Dzięki niej otrzymujemy również

[...] im większą odległość się pokona, tym większa zostaje do pokonania. W wypadku tego rodzaju dostępu, żeby bierność nie przeobraziła się w aktywność i żeby podmiotowość mogła znaczyć bez zastrzeżeń [...], potrzeba bierności bierności [...]. Owa bierność bierności, owo oddanie drugiemu człowiekowi jest *szczerością* – a owa szczerłość jest *Mówieniem*. [...] Mówienie musi być Mówieniem samego tylko Mówienia, Mówieniem nietematyzującym. [...] Tym samym Mówić to tyle, co wyczerpywać się w wystawieniu się, dawać znak tego, że się daje znak, nie zatrzymując się na jego znakowej formie. Mówienie byłoby więc biernością obsesyjnej ekstradycji, w której oddajemy się innemu, zamiast zajmować stanowisko czy ustanawiać się jako substancja” (Lévinas, 2008, s. 230–231; por. Levinas, 2000, s. 14–19, 66–68, 80–104.

prawdopodobne wyjaśnienie, powstałej z udziałem *Pieśni I* i *Pieśni X*, przedwcześnie zamykającej się ramy, która przez tę nadprogramową czy „post-skryptową” pieśń zostaje dosłownie przekroczona – kompozycyjny zabieg wtórnie zyskuje figuralny i koncepcyjny charakter, ale przede wszystkim wydaje się realizacją wskazywanego przed momentem wykroczenia: *Pieśń XI* okazuje się, w swej istocie, gestem-krokiem poza limit konwencji, jest swoistym wyprowadzeniem linii pisania przez otaczający margines *passe-partout* poza wytyczoną przezeń granicę dzieła. Przypomina to nieco wyjście obrazu z otaczającej go ramy¹⁹², ale poza tym, że jest to zapewne iluzoryczny chwyt, musimy także stwierdzić, iż w poemacie Wata zabieg ten zyskuje status licencjonowanego samoświadomością i samowiedzą poetologicznego błędu kompozycji. Wiąże się, naszym zdaniem, z radykalnym ruchem odsłonięcia faktycznego doświadczenia, prawdziwej – to znaczy: prawdziwie związanej z Watem – formy życia. Oto *Pieśń XI*:

Na nasze 35-lecie
Żonie

W modliszek wplątani frenezje:
Co szczytniejszego stworzyła Natura
nad rodzinę? Mąż, żona, dziecię –
złoty podział rodzaju, mniejsze większym się staje,
i tak odnawia się ród w festonach czasu.

Górski potoku
I dna bazalcie

¹⁹² Zob. obraz Pere'a Borrella del Caso *Ucieczka przed krytyką* (*Huyendo de la crítica*, 1874), na którym widnieje postać chłopca wychylającego się z ramy obrazu. Zob. Venclova, 2000, s. 413–414.

Wzlotu opoko
Domu wahadło
Serca imadło
Konwalio duszy
Ciszy contralto
I wierny całun
Smutku fiolecie,
Gdy zima prószy.
O, ciepła ziemi
Szczytów i dolin!
W doli-niedoli
Siostró moja syjamska
Oblubienico.

(WŚCŚ, 2008, s. 39)

Jak słusznie zauważa Pietrych: „Życie nieustannie się odradza, a więc to ono triumfuje nad śmiercią; w ten sposób trwa w czasie, choć jednocześnie się w nim staje. Natura ukazuje zatem inne oblicze i dlatego łatwo ją teraz zaakceptować” – niemniej jednak, jak kontynuuje autorka *Empatycznych przestrzeni lektury*, obecna na początku pieśni „Modliszka to symbol tworzącej, ale przede wszystkim wszystko pożerającej samiczej drapieżności” (Pietrych, 1999, s. 87). Obraz „frenezji modliszek” faktycznie staje się emblematyczny, może służyć jako skuteczny symbol natury tyleż pięknej, co groźnej, zachwycającej i niezrozumiałej, ale w tym wypadku obraz ten, za ową czytelną powierzchnią, skrywa jeszcze coś, co pochodzi z innego porządku – po raz kolejny trafiamy na bio-gram, figurę-„bio/bibliografię”:

Było to w czasie wielkiej nędzy. W kazachstańskiej kibitce, ściśnięci we troje w kleci z gliny i krowiego łajna, dwa kroki wszerek, trzy kroki wzdłuż, zawiesiliśmy metalowe okienko ciemną rogożą, pozostałością worka. [...] Któregoś dnia zauważyłem na ciemnej rogoży dużego owada, który zabarwieniem niewiele się od niej różnił. Był uczepiony nieruchomo, nie drgał, chociaż wokoło aż żużało od much. Siadały na nim, nieruchomym, i odlatywały szybko z własnego wyłącznie impulsu. [...] Cała górna część była ładnie, subtelnie i bogato artykułowana, główka siedziała na tułowiu z niepodrobioną gracją, oczy człowieka wgrążone w oczodoły, a seria ostrzy i wąsów była subtelnie zróżnicowana na podobieństwo dzisiejszego arsenału ludzi [...]. Ale cała dolna część była niewspółmiernie dużą, gładką, odwzorowaną figurą geometryczną, brelokiem chińskim w kształcie łyzy, nie z opalu, ale z materii grubej, nieprzezroczystej. [...] Tak przez wiele dni przyglądałem się naszemu niebezpiecznemu owadowi, nie robiąc mu żadnej krzywdy, przy czym tak długa nieruchomość zdumiewała mnie zawsze, ta zupełnie idealna obojętność na nieustające prowokacje. [...] Ale wreszcie o wczesnym brzasku byłem świadkiem cudu. Moja modliszka wyskoczyła z olbrzymiego jaja, z niepojętą szybkością zakleiła śliną kokon i tak samo przykleiła go ze wszystkich stron do rogoży i odskoczyła na odległość kilku cali, umyła się, wszystko w tempie triumfalnie pięknym. Sama teraz była piękna jak baletnica, lekka szczupła, celowa, zwięzła w swoich artykulacjach i powiązaniach. [...] I z [tą] samą szybkością baletnicy wszystko już po sekundzie zmieniło się. Z bezbłędną nieomylnością, w serii błyskawicznych skoków, swoim bardzo długim i ostrym szpikulcem przebijała dookoła muchy, zawsze w tym samym miejscu, w punkcie centralnym. Jedną za drugą. Podnosiła je dwoma poruszeniami paszczęki i w dwóch drgawkach przełykała. [...] Zbierało mi się na wymioty. Tak by-

łem pełen wstrętu, obrzydzenia, monstrialności tego wszystkiego. Popędziłem ją precz (DBS, 2001, s. 111–113).

Nim nastąpiło przeistoczenie modliszki, stary Kazach, prawdopodobnie miejscowy szaman, przestrzegwał Wata, że jakakolwiek krzywda wyrządzona owej modliszce sprowadzi nań nieszczęście. I tak też było, jak przekonuje Wat, w trzy tygodnie po wyrzuceniu modliszki autor *Ciemnego świciła* zachorował na tyfus (zob. DBS, 2001, s. 113; por. Kandziora, 2012, s. 309; Legeżyńska, 2011, s. 260–267). Biogramowy obraz łączy się nie tylko z tamtym konkretnym doświadczeniem poczucia piękna i obrzydliwości – powstaje tu szczególne połączenie z całym epizodem kazachskim Wata i jego rodziny. Po raz kolejny, niemalże w sposób niezauważalny, pod tekstem rozciąga się fosforyzujący szelf, rezerwuar „prywatnego” i „intymistycznego”. Warto podkreślić, że obraz modliszki, przywołany w *Dzienniku bez samogłosek*, przedstawia owada, który jest w trakcie procesu rozmnażania, odradzania się i „odnowy” (podobnie jak „ród” w *Pieśni XI*), dlatego szczególna jest jego konfiguracja na tle *Pieśni XI*, a także wobec całego poematu, jak można sądzić, stanowi to swego rodzaju odprysk czy refleks nieosiągalnej sygnatury wszystkiego, o której Wat marzył (zob. MW II, 2011, s. 86). Zgodnie z tym mikrokosmos „modliszek” i makrokosmos „czasu” przedstawiałyby figuralne granice układu współrzędnych wszechświata będącego sceną „złotego podziału rodzaju” (WŚCS, 2008, s. 39)¹⁹³, który jest

¹⁹³ Zgodnie z objaśnieniem Wata: „[...] złoty podział – całość tak się ma do większej części, jak ta do mniejszej: $\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b}$. Od starożytności uchodzi za najbardziej harmonijny układ, z upodobaniem stosowany w budow-

z kolei niczym innym, jak emblematem relacji miłosnej, sakralnego aktu współ-bycia, odpowiadającego zadziwiającej i cudownej symfonii uniwersum¹⁹⁴. „Złoty podział” staje się zatem z jednej strony ideą-koncepcją, opisującą harmonię sfer i nieustanny rozwój, ekspansję życia, a z drugiej – faktyczną i rzeczywistą – realizacją – w skali *minorum gentium* – owej harmonii w miłosnym spotkaniu dwojga i w rodzinie. Zgodnie z tym niewiarygodnym rytmem – wedle słów *Pieśni XI* – toczy się życie, trwa i odnawia się człowieczy „ród”. Matila Ghyka, do którego odsyła w objaśnieniach Wat, pisał w swym słynnym dziele *Złota liczba* o tym właśnie „rytmie” uniwersum, opartym na *sectio aurea* i *divina proportio*, przeżywającym wszelkie istnienie, powołującym wszelkie istnienie do „rytmicznego” płąsu trwania:

nictwie, sztuce, a także odnajdywany w kryształach, w morfologii roślin, licznych stworzeń morskich. W kształcie idealnym ciała ludzkiego. (Luca Pacioli w traktacie *De divina proportione*, 1509, nazywa go boskim. Hambridge w *Dynamic Symmetry* demonstruje, że daje on możliwość kreacji dalszych podziałów przy zachowaniu identycznego tematu morfologicznego – nb. informacja ta zaczerpnięta z pracy M.C. Ghyka: *La proportion dans les arts plastiques*. Encyclopédie Française, Vol. 16)” (WŚCS, 2008, s. 45).

¹⁹⁴ Jak pisał w *Złotej liczbie*, wspomniany przez Wata, Matila Ghyka: „[...] miłość można traktować albo odczuwać jako zgodę, »zestrojenie« rytmów dwóch osób, w skutku czego dochodzi niekiedy do ich współbrzmienia unisono z Rytmem ogólniejszym, o znacznie szerszej amplitudzie, który będą one postrzegać jako wielką Harmonię, spowijającą i przenikającą wszystko, jako »muzykę sfer«, śpiew planetarnych Syren, głos »miłości poruszającej słońce i inne gwiazdy«. Właśnie w takich momentach doskonałego współbrzmienia z Wielkim Rytmem mogą się łączyć i stapiać ze sobą trzy rodzaje ekstazy bądźz »naturalne« stany magiczne [...]: euforia »kosmiczna«, miłość ziemską, miłość boską” (Ghyka, 2001, s. 199).

[...] rytm, pod postacią „liczby” odgrywający rolę tak ważną w ekspresji prozodycznej i muzycznej, wchodzi do dziedziny doznań dzięki zasadniczej i typowej dla życia jednostkowego bądź zbiorowego właściwości, jaką jest świadome wrażenie, odczucie, „przeżywania czasu teraz właśnie”. Albo raczej jest on (Rytm), w odróżnieniu od tych dwu iluzji – ciągłej przestrzeni i czasu – bezpośrednią emanacją Życia, Życia-Płodzenia bądź Życia-Mysli, tego, które jako jedynie człowiekowi spośród wszystkich znanych nam organizmów żywych pozwala widzieć się i wrażać siebie samego jako „samoświadomego”, a także „samotranscendować się”, przekraczać samego siebie.

[...]

Wreszcie zrytmizowana harmonia kosmicznej symfonii stawia przed nami następujący dylemat: czy ta harmonia jest emanacją, rytmem Boga przeżywającego Przygodę wraz z nami jako „Dusza Świata”, której sami naprawdę jesteście odbłaskami, „mikrokosmicznymi” korespondencjami? Czy może cały ten dramat, tak cudownie skonstruowany, dzieje się tylko w naszej myśli... czy harmonia, jedność nie są jedynie w nas, a cały zewnętrzny wobec świadomości świat jest niepoznawalny, ba, może nawet urojony? Nasuwa się tu melancholijna Eddingtonowska metafora tajemniczych odcisków na ruchomych piaskach poznania naukowego, na których my, odwieczni Robinsonowie, będziemy zawsze odnajdywać tylko nasze własne samotne ślady. [...]

Wszelako miłość, dodająca bodźców geniuszowi naszego gatunku bądź będąca poszukiwaniem „siostrzanej duszy”, rodzi w nas wrażenie, jak gdyby pośród tego epifenomenalnego sztafażu świata, w tym proteuszowym kosmosie [...] na nasze wołanie odpowiadają głosy nie będące chyba tylko echemi [...].

[...] nawet gdyby nigdy nie miała wybić dla nas godzina zaproszenia na boską biesiadę, na której, niczym epopta w Ele-

usis, powitałby nas uśmiech ukochanej istoty, oczekującej nas na drugim brzegu rzeki – to powiedzieć możemy, iż jedynym uczuciem dającym nam na tym świecie wrażenie rzeczywistości, iskierki rzeczywistości absolutnej, jest Miłość (Ghyka, 2001, s. 343–344).

W powstałym w ten sposób polisemantycznym układzie współrzędnych, w wielowymiarowym i wielonarracyjnym holografo-gramie, zostaje umieszczone życie Wata, jego żony i ich syna. Być może oznacza to, jak sugeruje Ewa Baniecka, że „ostatnia pieśń jest apoteozą rodziny, w której bohater najwyraźniej ujrzał możliwość zbawienia” (Baniecka, 2008, s. 112). A jednak równie prawdopodobne, że chodzi tu o rodzaj oświadczenia, iż pozostajemy nieustannie uwikłani w Naturę groźną i amoralną, a zarazem nie jesteśmy w stanie wyzwolić się z opętania przez wszystkie sztuczne struktury, które sami powołaliśmy do istnienia, by za ich pomocą wyjaśniać ciemności uniwersum i egzystencji, by ułatwiać bytowanie (zob. Łukasiewicz, 1991, s. 203). Za pierwszą wersją przemawia druga część *Pieśni XI*, wnosząc wszakże do owej optymistycznej wizji kilka małych, acz niezbędnych poprawek. Wyraźnie odróżniająca się, zarówno wizualnie, jak i zmianą metrum oraz rytmu, owa parataktyczna enumeracja przypomina niepełną, otwartą litanie złożoną z chiasmowo odwracających się wersowych sekwencji trochejów i amfibrachów¹⁹⁵. Symetrycz-

¹⁹⁵ *Pieśń XI* zbudowana jest z dwudziestu wersów (sama część „litanijna” składa się z piętnastu wersów). Wersy od szóstego do dziesiątego, a także dwunasty, czternasty, siedemnasty i osiemnasty oraz dwudziesty składają się z trocheja i amfibrachu (Ss || sSs), zaś wersy jedenasty, trzynasty, piętnasty i szesnasty cechuje chiasmowe odbicie poprzed-

nym odbiciom towarzyszą tematyczne kontradycje – góry i dołu, wnętrza i zewnątrz, ciszy i dźwięku, zimna i ciepła, szczęścia i nieszczęścia, życia i śmierci. W tej zaledwie piętnastowersowej formie zostaje – prawem jakiejś niebywałej, danej tylko poetyckim tekstom, abrewiatury – powtórzona cała fabuła poematu. Jak pisze Baniecka, drugiej sekcji *Pieśni XI* „nadano [...] formę czysto poetycką z nieregularnie występującymi rymami żeńskimi, w przeciwieństwie do większości pozostałych pieśni, skomponowanych bardziej na zasadzie traktatu poetyckiego z pogranicza poezji i prozy; poezję uznawał Wat za najdoskonalszy sposób wypowiedzi, a więc najbardziej adekwatny do wyrażenia świętości” (Baniecka, 2008, s. 112). Może zastanawiać ta narzucająca się realizacja *ars poetica* w chwili, kiedy dokonuje się wykroczenia przeciw konwencji – otwiera to znów drogę do lektury formy i pozwala na zadawanie pytań, czy w owej niejasnej decyzji kompozycyjnej, w tym swego rodzaju wykroczeniu wobec wykroczenia tkwią „błąd” i niekonsekwencja, znane z wcześniejszych pieśni, czy też mamy przed sobą kolejną realizację Watowskiego *esprit de contradiction* (zob. MW I, 2012, s. 39–40) wraz z zaplanowaną grą z czytelnikiem? Zdaje się, że wszystko to zbiega się w jeden nurt, w swoisty strumień tekstu-życia, płatającego figuralne „figle” (MW I, 2012, s. 39–40), a zarazem ukrywającego pod swą powierzchnią wspominaną wcześniej rezerwę. Jak zatem widać, ingresowi tego, co intymistyczne, towarzyszy jednocześnie „zliteraturyzowanie” tekstu – z jednej strony dowiadujemy się o istnieniu, niemożliwej do pełnego zestawu, tworzy je bowiem układ amfibrachu i trocheja (sSs || Ss). Wers dziewiętnasty to podwójny trochej i amfibrach (Ss || Ss || sSs).

go zrozumienia i pełnego poznania, sekrecji, która zawiesza literackość tekstu, z drugiej – tekst staje się na wskroś literaturą. Inaczej mówiąc, nagła hipertrofia *ars poetica* przebiega niemalże równocześnie z obróceniem tekstu w stronę „prywatnego”, z rezerwacją tekstu dla tego, co należy do realności istniejącej osoby. Nabiera to wyrazu w ostatniej ekspozycji *sensus literalis* – koda poematu tematyzuje i konceptualizuje miłość w porządku monumentalnej hiperboli: miłość staje się realną mocą i działaniem organizującym uniwersum, a słowo poetyckie czyni jej ukłon, tym samym włączając w jej etyczną fundację estetykę piękna¹⁹⁶. W litanijnej formie zostały zawarte zarówno hołd, jak i prośba, modlitwa, ale też „cała” natura i kultura wraz z „całym” doświadczeniem autora-Wata: „Litania wpisana w *Pieśń XI* byłaby zatem i wyrazem miłości do żony, i tragiczną modlitwą do śmierci, i akceptacją – pomimo wszystko – praw i wyroków, ale także piękna Natury” (Pietrych, 1999, s. 89).

¹⁹⁶ Jeden z tematów Platonskiej Uczty: „Ten, kto aż dotąd zaszedł w szkole Erosa, kolejne stopnie piękna prawdziwie oglądając, ten już do końca drogi miłości dobiega. I nagle mu się cud odsłania: piękno samo w sobie, ono samo w swojej istocie. Otwiera się przed nim to, do czego szły wszystkie jego trudy poprzednie; on ogląda piękno wieczne, które nie powstaje i nie ginie, i nie rozwija się ani nie więdnie, ani nie jest z jednej strony piękne, a z drugiej szpetne, ani raz tylko takie, a drugi raz odmienne, ani takie w porównaniu z czymkolwiek, a z czym innym inne, ani też dla jednego piękne, a dla drugiego szpetne. [...] od jednego do dwóch, a od dwóch do wszystkich pięknych ciał, a od ciał pięknych do pięknych postępków, od postępków do nauk pięknych, a od nauk aż do tej nauki na końcu, która już nie o innym pięknie mówi, ale człowiekowi daje owo piękno samo w sobie; tak że człowiek dopiero przy końcu istotę piękna poznaje. Na tym szczyble życia, Sokratesie miły – mówiła niewiasta z Wieszczezo Grodu w obcym kraju – na tym szczyble dopiero życie jest coś warte: wtedy, gdy człowiek piękno samo w sobie ogląda” (Platon, 2010, s. 95; por. CNP, 2007, s. 15).

W zakończeniu *Pieśni wędrowca* zostają przywołane jeszcze raz wielkie teksty, monumenty – na pierwszym miejscu należy wskazać, rzecz jasna, *Pieśń nad pieśniami*, w której dochodzi do spotkania życia, doświadczenia piękna, wezwania etycznego, mistycznego wstrząsu i tekstu¹⁹⁷. Należy podkreślić, że cały poemat Wata, tak jak *Pieśń nad Pieśniami*, opowiada o przebywaniu drogi doświadczenia i poznania, jak ujął to zwięźle Ghyka, to „Rytm-Gamos i Rytm-Logos, doprowadzające do Poznania” (Ghyka, 2001, s. 344). Hieros Gamos jako naczynie objawień, triumf miłości jako najwyższe poznanie i prawdziwa wiedza, przypominają jesz-

¹⁹⁷ *Pieśń nad Pieśniami* jest oczywistym punktem odniesienia *Pieśni wędrowca*, wspominanym zresztą przez m.in. Baniecką, Pietrych i Venclovę, stąd nie poświęcamy temu, arcyważnemu, odniesieniu wiele miejsca. Dla podkreślenia istoty owej relacji przywołajmy słowa wstępu do re-edycji *Ksiąg Pięciu Megilot* w przekładzie Izaaka Cyłkova, w którym Piotr Paziński pisze: „Witalna, rozbuchana *Pieśń nad pieśniami* ozdabia święto Pesach, kiedy to radość wynika z opuszczenia egipskiego domu niewoli, współgra z nie mniejszym szczęściem – nadejściem wiosny. [...] W *Pieśni nad pieśniami*, zwanej też *Pieśnią Salomona*, o której rabin Akiwa rzekł kiedyś, że »cały świat nie wart jest dnia, w którym Izrael otrzymał ją od samego Stwórcy«, rabini widzieli hymn na cześć przymierza między Panem a Izraelem, ezoterycy doszukiwali się klucza do zrozumienia wszechświata, a filozofowie zaś – metafizycznego traktatu. Mistycy chcieli dostrzegać w niej przede wszystkim alegorię: erotyczny związek pomiędzy mężczyzną a kobietą miał być niedoskonałym, albowiem przetłumaczonym na pojęcia klarowne dla ludzi wykładem na temat relacji między Bogiem a jego stworzeniem. Czytana tak, stała się *Pieśń* niewyczerpanym źródłem inspiracji dla poważnych komentatorów i zwyczajnych szarlatanów, których prace, można odnieść wrażenie, przysłoniły pierwotne przesłanie tej wykwintnej kolekcji – »zale-dwie« poezji miłosnej, jak ją nieraz deprecjonowano. A przecież zawarty w *Pieśni* emocjonalny ładunek, napięcie wynikłe z pragnień starożytnych kochanków, i tak kwalifikowałyby ją do zajęcia poczesnego miejsca w księdze, która jest »niby życie samo«” (Paziński, 2017, s. I, III–IV. Zob. Baniecka, 2008, s. 111–115; Pietrych, 1999, s. 87–89; Venclova, 2000, s. 413–414.

cze jedną ważną hiperbolę miłości, która porusza maszynę wszechświata i kieruje nią, a która także łączy się z *Pieśniami wędrowca* – mamy na myśli oczywiście inwokację zamykającą *Boską komedię*:

Tak mnie zjawienie nowe zastanawia:

Podpatrzyć chciałem, jako się sprzymierza
Figura z Kręgiem i jak się weń wjawia.

Lecz nie wystarczał lot ziemskiego pierza...
Wtem grom mię raził; myśl w cudo się grąży,
Czułem, że wola Jego w nią uderza.

Dalej fantazja moja nie nadąży.
A już wtórzyła pragnieniu i woli
Jak koło, które w parze z kołem krąży,

Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy

(Dante Alighieri, 1959, s. 489–490).

Jednym z niezaprzeczalnych wniosków z lektury dzieła Wata jest konstatacja, iż intertekstualny spektakl nie ma tu końca. Nawet z ostatnich słów *Pieśni wędrowca* wyradza się monumentalny system odniesień. Jednocześnie ów monument nie odwraca uwagi od immanencji tekstu, w paradoksalny sposób ją wzmacnia:

Poezja Aleksandra Wata jest jak spirala, z którą można postępować dwojako. Albo rozciągać, obciążać i poszerzać przydatkami, przypiskami i komentarzami, a zwłaszcza przydatkami, przypiskami i komentarzami do przydatków, przypisków i komentarzy. Albo, przeciwnie – zgniatać, kondensować do kilku motywów czy fraz. Pierwszy sposób, choć jako faza wstępna dla badacza niezbędny, prowadzi w sumie od poezji Wata ku –

mitologii, topografii, przyrodoznawstwu, literaturze, religii, filozofii, biografii autora; prowadzi w świat bogaty i kuszący, w ogród nie plewiony kultury i natury, w którym wszakże zgubić się łatwo albo odpłynąć w oszołomienie. Sposób drugi, zupełnie wystarczający dla czytelnika niezawodowego, a jako punkt dojścia dla badacza pożądany, prowadzić powinien ku istocie tej poezji, ku jej odrębności i samoistności (Zieliński, 1987, s. 5)¹⁹⁸.

Lektura *Pieśni wędrowca* oznacza właściwie jednoczesne wykonywanie obydwu wskazanych przez Jana Zielińskiego ruchów – do wiersza i od wiersza, od tekstu w świat tekstów i historii, w naturę i biologię oraz do tekstów, do ciemnego szelfu, do enigmy, do nieprzeniknionego rezerwuaru. Ten ruch „do – od” i „od – do” jest również zasadą, która warunkuje powstawanie sensów w *Pieśniach wędrowca*.

¹⁹⁸ Jako swoisty komentarz do słów Zielińskiego warto przytoczyć również interesujące obserwacje Łukaszuk: „Wat dostarcza podniety do różnorodnych i nieraz bardzo od siebie odległych penetracji, spekulacji nawet: hermeneutycznych, tropiących symbole, archetypy, znaki judaizmu i chrześcijaństwa, ortodoksji i kabały, filozofii starożytnej i nowożytnej. Rację miał J. Zieliński, gdy pisał o poezji Wata jako spirali. Ale nie tylko poezja. Wszystko, co obdarzone jego sygnaturą, może stać się początkiem labiryntu – jak gdyby on był nieodłączną cechą jego twórczości i tego życia, ale także – pułapką dla interpretatora. Wat jest przewrotny. Czytelnik kroczy często po śladach pozostawionych celowo i nie zawsze mieszczących się w ramach naturalnego porozumienia między nadawcą a zakładanym przez dzieło odbiorcą. Ten skrajny »egotysta«, który kosmos zdarzeń rozważa jedynie w perspektywie własnego »jak«, ostentacyjnie odślanianego począwszy od młodzieńczej przygody futurysty, a który później ze skruczą deklarował zamknięcie okresu buntu i szyderstwa, zyskał o sobie i o świecie wiedzę tak olbrzymią, że wprost nazywano ją »hiperświadomością«. Również wobec przewidywanych reakcji czytelnika, jakże często porażonego jej ogromem. Ona też miała być przyczyną »dramatu« Wata” (Łukaszuk, 1989, s. 8).

Szczególnie dobrze widać to, na końcu poematu, gdzie, jak staraliśmy się pokazać, dochodzi do przekroczenia normy literackiej przez precedensowy kazus tekstu-życia, a jednocześnie, w tej samej niemalże chwili z niebywałą mocą wyeksponowana zostaje literatura – jej tradycja, jej sensy, fikcje i fabuły.

Pieśń XI poza tym, że przywołuje *amour passionnel* Watów, ich współ-bycie w obecności i nieobecności¹⁹⁹, to również stempluje osobliwym znakiem wodnym całość poematu. Nie znaczy to oczywiście, że manifestowane przekroczenie granic konwencji – dedykacja wnikająca w treść staje się elementem tekstury tematycznej, a kazus „prywatnego” przenosi „tekstowe” w obszar granicznej inty-mistyki – prowadzi do zniesienia dzieła. *Modus textualis* nie tylko zostaje wzbogacony czy uzupełniony sensami życia, jak to miało miejsce dotychczas na poziomie figur, języka, tematów czy intertekstualnego spektaklu – rzecz sięga tu znacznie dalej, mianowicie tekst staje się indeksem i symptomem, by nie rzec, objawem konkretnego życia Aleksandra i Oli Watów.

¹⁹⁹ Istotny tu fragment *Mojego wieku*: „Wyznania! Właśnie też brak całej strony życia prywatnego. Pewne rzeczy są niezbędne, mianowicie podkreślenie tego faktu, że stanowiliśmy parę, na pewno typową, ale nie w środowisku literackim, zwłaszcza warszawskim, gdzie byliśmy parą przysłowiową. Byliśmy rzeczywiście od początku tak dobrani, nawet przy tej gwałtowności *amour passionnel*, gdzie są przecież ciągłe burze, byliśmy tak dobrani, że miałem podświadomy dowód istnienia jakiegoś losu, przeznaczenia. To było wielkie szczęście w moim życiu. Właściwie trochę to, co pisałem w jednym wierszu, jedynym zresztą tego typu, jak rodzeństwo syjamskie. Ciekawe, że przekształcenia duchowe, zwłaszcza przeżycia religijne, jak się potem okazało, mieliśmy, nic o sobie nie wiedząc, ja w Saratowie, a Ola w sowchozie, inne, ale w tym samym zupełnie kierunku, uderzająco podobne” (MW II, 2012, s. 218–219).

Być może następuje tu ryzykowne zbliżenie do dokumentu osobistego czy świadectwa, niemniej jednak czytamy poemat, a intymistycznej sygnaturze towarzyszy fantazyjna inkrustacja, ekstruzja intertekstów, jej wysokość *ars poetica* – literatura i życie pozostają tu w amfibologicznym spotkaniu. Dla tego dzieła Wata, a właściwie dla całego jego pisania, nie sposób wyznaczyć jednoznacznej i referencyjnej dyrektywy. W owej nierozstrzygalności, znamionującej Watowskie teksty, jak pamiętamy, od samego początku, tkwi jednocześnie absolutny walor – pisanie będące przede wszystkim praktyką egzystencji, nie jest tylko pewną działalnością w ramach projektu życia, jest samym projektowaniem, działaniem i formacją. *Pieśni wędrowca* są fabułą poznania i przeistoczenia – podmiot wyrusza na antywitalistyczne, a w konsekwencji tanatyczne, szczyty, aby jako egzult powrócić w obręb „wszystkiego, co żywe” jako podmiot-Wat, który ostatecznie staje się Aleksandrem Watem hołdującym obecności najbliższych i celebrującym w owej obecności wszelkie istnienie. Rozgrywka między owymi stadiami rozwoju staje się szczególnym poznawczym dramatem, w którym Wat bezwzględnie potwierdza swój udział – pisząc, poznaje, podąża, staje się, a jednocześnie osiąga świadomość, że nie istnieje coś takiego, jak stała i definitywna stancja „ja”:

Pomyłka Sokratesa polegała na tym, że to, co mogło być tylko roboczą hipotezą: „poznaj samego siebie”, punktem wyjścia i postulatem dla długiej serii dzieł literackich i filozoficznych, ćwiczeń i przygód duchowych, przyjął za aksjomat. Nie ulega przecież wątpliwości, że poznać samego siebie (więc ocenić,

więc osądzić, to nie fizyka: tu poznać to znaczy wartościować) jest podstawową czystą niemożliwością. [...] Nie mogę poznać samego siebie, *ergo sum*. Dzieje się tu jak w lustrze Alicji z krainy czarów: im bliższy jestem (w szczegółach) własnego obrazu, tym jestem od niego dalszy²⁰⁰ (DBS, 2001, s. 251).

²⁰⁰ Dwa fragmenty ilustrujące Watowską rozterkę – pierwszy: „Alicja rozejrzała się pospiesznie i zobaczyła Czerwoną Królową. – Urosła bardzo! – powiedziała natychmiast. I rzeczywiście: miała tylko trzy cale wzrostu, gdy Alicja znalazła ją w popiele... a oto teraz była o pół głowy wyższa niż Alicja! – To świeże powietrze tak działa! – powiedziała Róża. – Cudowne mamy tu powietrze. – Sądzę, że powinnam ruszyć na jej spotkanie – powiedziała Alicja, bo choć kwiaty były dość interesujące, czuła jednak, że rozmowa z prawdziwą Królową jest czymś o wiele donioślejszym. – Nie uda ci się to w żaden sposób – powiedziała Róża. – Radzę ci pójść w przeciwnym kierunku. Wydało się to Alicji tak nonsensowne, że bez słowa ruszyła natychmiast w kierunku Czerwonej Królowej. Ku swemu zdumieniu od razu straciła ją z oczu i znalazła się przed drzwiami domu. Wzburzona nieco, zawróciła i zaczęła rozglądać się w poszukiwaniu Królowej (którą dostrzegła wreszcie w oddaleniu); dopiero wtedy przyszło jej do głowy, że trzeba spróbować marszu w przeciwnym kierunku. Poskutkowało to wspaniale. Po niecałej minucie spaceru znalazła się twarzą w twarz z Czerwoną Królową i tuż obok wzgóрка, na który od tak dawna chciała wejść” (Carroll, 1975, s. 166, 210–211). Oraz drugi: „Sklep wydawał się wypełniony najrozmaitszymi przedziwnymi przedmiotami... ale najdziwniejsze było to, że gdy zaczynała wpatrywać się uważnie w którąkolwiek z półek, żeby sprawdzić dokładnie, co się na niej znajduje, ta właśnie półka okazywała się zupełnie pusta, choć wszystkie otaczające ją półki nadal wypełnione były po brzegi. – Przedmioty tutaj fruwają bez przerwy... – powiedziała w końcu płacząco, gdy straciła minutę albo więcej w daremnym pościgu za wielkim, lśniącym przedmiotem, który chwilami wyglądał jak pudełko do robótek, a czasem jak wielka lalka, i zawsze znajdował się na półce tuż ponad tą, w którą się wpatrywała. – A ten jest najbardziej denerwujący z wszystkich... ale powiem pani, co zrobię... – dodała, gdy błysnął jej nagły pomysł. – Będę posuwała się za nim aż do najwyższej półki. Spodziewam się, że przedostanie się przez sufit będzie dla niego za trudnym orzechem do zgryzienia! Ale nawet ten plan nie powiódł się: »przedmiot« przedostał się przez sufit tak łą-

Rozterka powołująca Watowskie teksty-życia do życia przybiera znamiona paradoksu Lwa Szestowa, który – niczym Wat prze-pisujący słowa innych – poprawia dla siebie Kartezjusza: „Cogito, sum: certum est quia impossibile (Myślę, jestem: to pewne, ponieważ niemożliwe)”²⁰¹.

Przejście od podmiotu do Wata nie pozostaje również bez wpływu na sam tekst – imię własne staje się tu czymś więcej aniżeli winietą dla tekstu. W tym sensie powracające imię własne nie jest tylko legitymizacją czy figurą-ekwiwalentem wtargnięcia egzystencji w obręb tekstu – jest imieniem własnym w ścisłym znaczeniu owych słów, w pełni pracy, jaką te słowa wykonują. Imię własne, jak wiemy, stanowi pewną, choć faktycznie słabą (w duchu *geringes Sein*), ale jednak ostoję, dla myślenia o języku, w którym ten ostatni pozostaje w żywym kontakcie z życiem – nie na mocy przymierza i trwałego kontraktu, ale wedle przeplecionych z sobą obecności języka i życia. Trzeba jednak pamiętać, iż przybywa do nas w ten sposób małe i słabe *signifiant*, które brzmi „życie”, a które łączy się raczej z ciemną luką, ledwie dostrzegalnym cieniem – nie powstaje w ten sposób mocny dyskurs, nie rodzi się w ten sposób żadna tradycyjnie pojmowana metafizyka. Dlatego

two, jakby nie stanowiło to dla niego żadnego kłopotu i jakby był do tego przyzwyczajony” (Carroll, 1975, s. 210–211).

²⁰¹ Słowa te stanowią epigraf otwierający *Pieska przydrożnego* Czesława Miłosza – podajemy jeszcze komentarz, który stanowi integralną część owego motto: „Lew Szestow w ten sposób poprawiał »Cogito ergo sum« Kartezjusza, jak podaje Benajmin Fondane w swojej książce o rozmowach z Szestowem” (Miłosz, 2016, s. 5). W przytocznym zdaniu Szestowa pobrzmiwia, rzecz jasna, słynne *dictum* Tertuliana: „Et sepultus resurrexit; certum est, quia impossibile est” (zob. Bieniek, 2011, s. 103–107).

też należy podkreślić, że to konkretne imię własne to ten konkretny człowiek, oddychający, mówiący, zasłaniający lub odsłaniający twarz, zdrowy lub chory, w dramacie albo szczęściu, w śmiechu i płaczu, w refleksji, w geście rezygnacji lub w geście twórczym, w górach czy w Cabris, obecny i nieobecny, w całości i we fragmentach, nieuchwytny, immanentny i wprawiający swoje życie, poprzez pisanie i dzięki pisaniu, w ruch transcendowania siebie samego, podobnie jak to ma miejsce w dialogu, w relacji z innym. Zatem nie spełniony i definitywny znak, a drobna, osłabiona obecność, imię własne – forma życia w życiu, w trakcie życia, na gościńcu życia. W tym sensie tekst *Pieśni wędrowca*, inaczej niż tekst *Piecyka*, nie zawiera w sobie imienia własnego swojego autora – tekst *Pieśni wędrowca* staje się imieniem własnym Wata:

Nie chodziło mi o zaciemnienia, rebusy, udziwnienie, labirynty ani o pojedyncze piękności. Dla mnie osobiście wszystko się tam łączy i wiąże wielorako, pod- i naskórnice, ale jasno i zgodnie – w jedno! Mówiąc w najgrubszym uproszczeniu: w totalnym odczuwaniu – wizji świata i siebie już za przełęczą starości (nieuchronnie „starzenie się materii żywej i nieożywionej”). [...] Oczywiście, sprawa ciemności jest nieodłączna od wszelkiej poezji współczesnej, żywej, nie tylko takiej jak moja, ale najbardziej nawet udanej i wysokiej. 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 (w malarstwie inaczej, ale o tym chyba kiedy indziej), prawdę mówiąc żałosne. Lepiej by było, żeby każdy z takich

poetów, nieraz świetnych, wydawał (pisać sobie może ile chce, dla siebie) antologię wierszy dawnych, które by go o wiele lepiej wyrażały. (Stąd mam zawsze ochotę w swoje ciemne wiersze wpleść cudze, dawno i genialnie powiedziane). Zostały więc dla nas – późnych potomków – tylko sprawy i złoza najciemniejsze, najbardziej intymne, najmniej docieczone, a jeśli docieczone (bo każdy wielki poeta tkwił również w głębiach), to jeszcze niedoświadczone – i oczywiście, te sprawy i rzeczy najgłębiej osobiste, często przygodne, ale wpadające w jakies geologiczne głębokie wyźłobienia – wynieść bezwarunkowo trzeba w klarowność, w obiektywność (K I, 2005, s. 64–65)²⁰².

²⁰² Fragment listu do Józefa Czapskiego z 15 marca 1962 roku, z Cabris.

Część IV

Rekapitulacja



Rekapitulacja

(Pisanie: forma życia.
Forma pisania: życie)

Mili państwo, poezja ujmuje się za życiem.

(Sosnowski, 2015, s. 43)

Sztuka [...] wydaje się ręczyć za słowa [...]: człowiek jest tym, co robi. Jeśli kogoś sędzić po dziełach, to właśnie artystę. Mówi się o nim – twórca. Twórca nowej rzeczywistości, odsłaniający w świecie szerzy horyzont i możliwości tak dalece otwarte, że rzeczywistość rozrasta się we wszystkich formach. Twórca także samego siebie w tym, co tworzy. Jednocześnie artysta wzbogacony doświadczeniem swych dzieł i odmieniony przez pracę; niekiedy wyczerpany i umierający w tym dziele, które przez to staje się bardziej żywe.

(Blanchot, 2016, s. 252)

Zagadnienie pisania jako formy życia nie licuje z pełnymi diagnozami, nie jest predestynowane do tego, aby stać się regułą i protokołem, które można po prostu włączyć w szeregi i sekwencje teorii estetycznego jawienia się. Ze ścisłej, doświadczeniowej interdependencji życia i formy wyradza się pisanie, które jest ruchem podmiotowości i egzystencji, jest przemianą, „atrakcją i repulsją” (PZ, 1992, s. 206), pewną obecnością, która „»staje się«, istnieje tylko i ciągle *im Werden* i od wiersza do wiersza rozwija się” (P, 2008, s. 721).

Wydaje się, iż w bezpiecznym dystansie od dyskursu uniwersalizującego pozostają zarówno owa osobliwa praktyka twórcza, jak i roztaczany nad nią namysł – w przypadku tego ostatniego, bądźmy niemal pewni, iż nie przysłużą się nam ściśle, niebudzące wątpliwości definicje. Deskryptywne zadania, z których staraliśmy się wywiązać w części II i III, wszelkie wyzwania terminologiczne oraz pojęciowe ujęcia, analityczne wnioski czy interpretacyjne pасаże, pozostają w znakomitej większości, by tak się wyrazić, w obrębie kontrowersji – nie stanowią silnych konstrukcji, nie są opisami mocnymi. Przedstawiona w niniejszej książce próba dyskursu o formie życia nie zyskuje takiego stopnia ogólności, który umożliwiłby stworzenie jakiegoś systemu wyjaśniającego albo bardziej powszechnej tendencji – wszak teksty oblegane przez życie, jak i życie oblegane przez teksty, to najwyżej mieniące się emblematy przygody i transfinitowności. Można je studiować i czytać jako przypadki osobne, które, rzecz jasna, da się złączyć w zespoły czy wspólnoty, ale i tak pozostają ostatecznie odrębne. Pisanie jako forma życia posiada immunitet jednostkowości. Właściwie można stanowczo stwierdzić tylko to, że wszelka próba refleksyjnego opracowania tych kwestii pozostaje wyłącznie w jednym trwałym związku, mianowicie powstaje i kończy się jako lektura, jako ścisła relacja z tekstem-czynem, z tekstem-działaniem. Lektura skrupulatna, przenikliwa, doświadczeniowa, czuła i czujna stanowi tu *modus vivendi* okazjonalnej metody. Forma, jak wiadomo, zawsze oznacza ramę, tekst ma swój koniec, pisanie jako akt jest ograniczone czasowo – nie są to kwestie nieskończoności jako takiej. Niemniej jednak

„pisanie” – podobnie zresztą „lektura” w sensie „czytania” – jako rzeczownik odczasownikowy zwraca naszą uwagę na orzeczenie, które „orzeka” o czynności kogoś, kto pisze (lub czyta) i w tym sensie nasza myśl angażuje tu argument osobliwej „nieskończoności” – osłabionej, przypominającej *diminuendo*, echo „daremneho języka”. „Nieskończoność” ta ma swe źródło w nieprzejrzyistości struktury osoby, w doświadczeniu, w woli i afekcie – tak autora, jak i czytelnika. Osłabienie, o którym wspomnieliśmy, wynika z tego, że wszelkie orzeczenie niesie w sobie, od samego początku, stempel wygaszenia, ciszy i limitu mowy – pisanie jako forma życia jest formą czasu, zatem jest tylko pewnym interwałem. W tym interwale życia i czasu pisanie należy rozumieć jako formację – nazywanie i doświadczenie, wyłanianie podmiotu i orzekanie o nim: „Poznaję kim jestem, czy staję się (realnie czy intencjonalnie). W istocie rzeczy dochodzi jednak do zniesienia opozycji: poznając się – staję się” (Jaworski, 1993, s. 56). Rację ma Witold Gombrowicz, pisząc, że „Rzeczywistość nie jest czymś, co dałoby się zamknąć w formie. Forma nie jest zgodna z istotą życia. Lecz wszelka myśl, która pragnęła określić tę niedostateczność formy, też staje się formą i przeto potwierdza jedynie nasze dążenie do formy” (Gombrowicz, 1988, s. 147). Doświadczeniowe pisanie – w sensie literatury *in extremis* – radykalizuje twórczy akt, czyni zeń formację umożliwiającą życie. Sprawa życia zostaje tu otwarta przez epistemologię nieustannie obracającą się w ontologię i *à rebours*, wiedzie nas przez meandry podmiotowości, będącej nie tylko efektem, ale i funkcją pisania, doprowadzając do wydarzenia mowy poetyckiej, poetologii i faktycznej aktywności *poiesis*

(ποίησις). Mowa poetycka zyskuje ostatecznie niebywałą atrybucję – staje się w ścisłym sensie domeną piszącego, jego imieniem własnym.

Próba porzucenia formy, za którą możemy uznać *Piecyk* Wata, kończy się odsłonięciem niepoznawalnej sfery „ja”. Pisanie tego „gatunku”, które fenomenalnie uderza w formę (poza tym, że w pewnym momencie ujawnia się jako forma poddana rekombinacji) intensyfikuje ten rodzaj uobecniania, który określamy mianem formacji – podobnie jest w przypadku zranienia, które zaczyna się goić wraz z chwilą jego powstania. W tym sensie *Piecyk* jako „żywa”, doświadczeniowa struktura spleciona z języka, ze „znaczącościowej” tekstury, z lakun i szczelin okazuje się ze wszech miar tekstem, w którym ma miejsce faktyczna i intensywna praca w obrębie egzystencji. Z lekcji *Piecyka* wynika, iż upadek w formę – owo przejście od dziecka-infanta do dzierżawcy osobistej „partii” istnienia, zanurzonej w języku i historii, zwanej podmiotowością – jawi się jako przewlekła, nieznośna trauma. Lecz wyzbycie się owej dzierżawy, przekłęcie i wyparcie się formy, okazuje się równie dotkliwe i nieznośne, inaczej mówiąc, jest również traumą. Forma – jako ustalenie i *definitio* – nie zgadza się, rzecz jasna, z istotą życia, bo istotą życia jest ruch i stawanie się, z jego pierwocin wyłania się sens orzeczenia: aktyw bycia i osłabiona „nieskończoność”. Zauważmy jednak, że wypowiadając kolokację: „istota życia”, od razu przyznajemy życiu pewną formę, którą niesie z sobą znaczenie słowa „istota”. Narzucająca się konkluzja, iż nie istnieje w świecie, ani w rozumie, ani w myśli, nic bez formy, że forma zawsze dopada swoje ofiary, wiąże w sobie i obdarowuje

definitywnością, nie wyczerpuje namysłu nad ujawnioną rozterką. Poczynione uwagi możemy w pewnym sensie odwrócić i uznać, że skoro istotą życia jest ruch i stawanie się, a jego atrybutem osłabiona „nieskończoność”, to jego formą może być tylko „idiom” – forma życia jest idiomatyczna, jawi się w słabej osłonie osobliwości. I w tym sensie forma – jakby wyraził to Wat: forma *im Werden* (P, 2008, s. 721) – stanowi warunek *sine qua non* wszelkiej możliwej do pomyślenia obecności, wszelkiego znanego nam życia. Oczywiście, jakiegokolwiek określanie życia – co zresztą zakłada sam sens „określania” – jest zawsze jego limitowaniem. Dzieje się to z pomocą powstających w obrębie pojęć i dyskursów demarkacyjnych linii poznania i informacji. Oznacza to, że życie „siłą” oficjalnego języka doprowadzane jest zazwyczaj do obszaru wypowiedalnego, zostaje przełożone na znaczenia i sensy przechodnie, użyteczne oraz komunikowalne, traci tym samym „naturę” idiomu i osobliwości. Nie jest to jednak strata absolutna – powstają w trakcie owej translacji „puste” wnętrza, ledwie dostrzegalne, niewyraźne kontury, zanikające ślady widma i wiele innych słabych zjawień. Piecyk Wata pozostaje tego najlepszym świadectwem. A jeśli istniałyby – i to więcej niż tylko w okazjonalnym symptomie – dostępna forma tekstu będąca w zupełności mową-lakuną, mową-pustką, mową-anty-*signifiants*, być może wtedy życie wzrastałoby w niej swobodnie i w nieograniczony sposób. Pozostaje nam jednak obcowanie wśród słabych *signifiants*, prekarnych przejawów i wodnych znaków *exposé* życia. Stąd tylko okazje i doświadczenia: pisanie albo czytanie, sztuka pracująca nad maksymalnym zbliżeniem się do granicy, ruch „do –

od”, tyle skrzętne, ile przypadkowe utrzymywanie drobnej wymiany w obrębie *geringes Sein*. W tym sensie tekst-forma-zycia działa, wskazuje na ruch nieoficjalnego języka, który pod osłoną większych i mniejszych figur, w cieniu znaczeń śmierci przemycza sensy życia, śpiewa swą pieśń, opowiada się za życiem, a splendor intertekstualny i intensywność tekstualnej obsesji powołują żywą radość tekstu, objaw istnienia. Możliwa w takim anturazu obecnościowa rozgrywka pozwala na przeprowadzenie operacji tekstu jako imienia własnego, jak to miało miejsce w *Pieśniach wędrowca*. Powstający wraz z językiem podmiot zmienia się w podmiot-Wata, a ten z kolei, w szczycie „szczeroci”, w scenie rozpoznania, staje się Aleksandrem Watem, który znów od początku konfrontuje się z językiem, bez przerwy tworząc – to znaczy bez przerwy pisząc podmiot swego dzieła: wędrowca przeobrażającego się w podmiot-Wata, który staje się Aleksandrem Watem. Taki nigdy niedoformowany podmiot jest analogonem nigdy niedokończonego dzieła, niedokonanego tekstu – dzieło i podmiot w ten sposób zakładają i przyjmują wzajem sens słabej „nieskończoności”: Stwierdza Stanisław Jaworski: „Utwór poetycki jest »organizmem niezupełnym«, nie jest – całością. Jest bowiem przede wszystkim dążeniem, twórczością właśnie, czymś, co nigdy nie zostaje naprawdę zakończone” (Jaworski, 1993, s. 108). Paradoksalny ten ruch przypomina „koło-wrotne” czytanie *Piecyska*, niebędące przecież zwykłym powrotem do punktu wyjścia, podobnie teraz – owo *mysterium auctoris* nie polega na uporczywym toczeniu koła własnej immanencji, ale na transgresyjnym przechodzeniu przez siebie i nieustannej przemianie:

Przemiany Wata, jak jego „konwersje”, nie są ani pozorne, ani spreparowane na użytek legendy. Może raczej – wykazują swą pozorną w opisach jednostronnych, mechanicznych. Tak naprawdę nie przeczą życiu, jak nie przeczą prawdzie egzystencji czy „szczeroci spowiedzi” (Łukaszuk, 1989, s. 11).

Pewne teksty są pisane – a zatem muszą być także w ten sposób czytane – jakby były przyłapano przy pracy, na gorącym uczynku, *on-air*. Maurice Blanchot w *Przestrzeni literackiej* wskazał na istnienie dwóch rodzajów mowy, mianowicie na „mowę pierwotną” i na „mowę istotną”: pierwsza z nich „wiąże się z realnością rzeczy». «Opowieść, nauczanie, nawet opis» ofiarowują nam rzeczy w ich obecności, «uobecniają» je”; natomiast „mowa istotna je odsuwa, sprawia, że znikają. To mowa bez reszty aluzyjna, która sugeruje, ewokuje” (Blanchot, 2016, s. 34). Z powstałych na podstawie lektury Stéphane’a Mallarmégo obserwacji i wniosków przedstawianych przez Maurice’a Blanchota wyłania się pewna wizja dzieła, wizja poezji czy, mówiąc wprost, wizja wiersza, który w chwili, gdy rezerwuje dla siebie „mowę istotną”, kiedy osiąga jej pułap i nią przemawia, przemienia się w dzieło-pracę, jest dziełem, które nie istnieje jako fundamentalistyczne *érgon* (ἔργον), ale jako ruchoma *enérgeia* (ἐνέργεια) (Januszkiewicz, 2007, s. 58–65). Wiersz „w swej suwerennej okazałości bez zarzutu narzuca się, ale nie narzuca niczego. Jest również [obcy – P.P.] wszelkiej myśli – myśli, która zawsze odpycha elementarny mrok – albowiem wiersz »zarówno przyciąga, jak i oswabadza«, »ożywia wszystkie rozproszone, zapoznane i ruchome złoza«: w nim słowo *nuit*, pomimo swej jasności, prze-

mienia się w intymną głębię nocy” (Blanchot, 2016, s. 35). Czy nie o tym właśnie mówią Watowskie wersy: „Jestem sam w pustce wiekuiestej. / I noc jest, jest noc, powiadam, mżysta, / i księżyc na dreszczach weneckiej zatoki” (PZ, 1992, s. 406), „Dobranoc Orfeuszu / Dobra jest noc Orfeuszu / Orfeuszu / Orfeuszu / Dobranoc” (PZ, 1992, s. 238); „Co ja na to poradzę, że dla ciebie lumen jestem obscurum?” (PZ, 1992, s. 350), „Lecz widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dłoni” (PZ, 1992, s. 138); „I pogubiwszy / w trudnym z gór zejściu wszystko, com wiedział, znów jestem tym, / którym jestem” (WŚCŚ, 2008, s. 18). Doświadczenie twórcze, doświadczenie pisania, przeżycie pisma jako przejście przez tekst – wszystko to jest drogą istotnej przemiany podmiotu, świadomości, osoby, ciała, życia *in statu nascendi*. Jak konstatuje Blanchot: „Pisanie nas zmienia. Nie piszemy podług tego, czym jesteśmy; jesteśmy podług tego, co piszemy” (Blanchot, 2016, s. 96). Wat w tym duchu wypowiada się w liście do Józefa Czapskiego z 12 lutego 1963 roku z La Messuguière: „Ale ja poetyk nie wybieram to one mnie sobie wybierają, a ja po prostu się nie bronię” (K I, 2005, s. 71). W jednym z ostatnich wyznań, zawierającym odpryski auto-hermeneutycznych spojrzeń, starał się wyjaśniać:

Homo ludens nie jestem: mam lat 66 i cierpię na chorobę bólową. Ból, starzenie się, śmierć (albo – na przykład – „wyspy szczęśliwe”) raz nazywam po imieniu, innym razem pseudonimami. Jak wypadnie. Nie zastanawiam się, czy w moich wierszach krytyk dopatrzy się powinowactw z hymnem Debory czy z pieśniami Horacego? z utworami Drużbackiej czy x[iędz]a Baki? Asnyka czy Norwida? Białoszewskiego czy młodego Wata?

Z powyższego stwierdzenia nie należy wnosić, jakobym lekceważył wyżej wymienione, jako też inne – maniery, style, poetyki, procedery, struktury, rygory, warsztaty, szkoły, piękną sztukę pisania i jak to się jeszcze nazywa. Wręcz przeciwnie, szanuję je, niektóre podziwiam. Po prostu, nie obchodzą mnie. Z małymi wyjątkami, o których niżej (WŚCŚ, 2008, s. 195).

Oto wspomniane przez Wata wyjątki:

Pierwszy wyjątek: moje zainteresowania tzw. formalne zacierają chyba wyłącznie do tego, by znaleźć się i utrzymać na wąskiej granicy pomiędzy prozą-prozą (broń Boże, prozą poetycką) a poezją-poezją (byle nie prozatorską). Wypadałoby tu określić, co należy rozumieć przez jedno i drugie, ale zostawmy badaczom, co do nich należy. A w takim razie: radniej byłoby o tym nie wspominać;

drugi wyjątek z popędu oraz z nałogu (wypadło mi tłumaczyć ok. 40 książek, wszelakich), odrywam słowa od ich historii, próbuję uniezależnić je od siatki czasowo-przestrzennej. Symultанизm czy synkretyzm lingwistyczny? Jeśli to kogo urazi czy zgorszy, przepraszam;

trzeci wyjątek: tylko te moje wiersze sprawiają mi satysfakcję, których struktura (przecież!) w jakiś sposób pokrewna jest strukturom matematyk; inaczej mówiąc, które budzą we mnie emocje, jakich doświadczałem kiedyś, uprawiając matematykę. Ale czy pisze się wiersze, by być usatysfakcjonowanym? Może wręcz przeciwnie? Tak więc i te wyjątki są mało ważne (WŚCŚ, 2008, s. 195–196).

Poetologię Wata cechują walory zarówno epistemiczny oraz ontyczny, jak i egzystencjalny oraz etyczny – pisanie jest poznawaniem, wyzwaniem aksjologicznym, jest byciem.

Ontyczny czy też – jak pisze Wat – ontologiczny sens poezji (zob. MW II, 2012, s. 87) pozwala z pewnością na włączenie dzieła autora *Ciemnego świecidła* do tego kanonu pisania, którego luminarze wierzą, iż „samo działanie poetyckie, samo układanie wiersza, jest równoznaczne z ustanawianiem bytu” (Jankowicz, 2019, s. 40; por. Markowski, 2006, s. 287–330). Piotr Sommer w odpowiedzi na ankietę „Kwartalnika Artystycznego”, w której należało wskazać trzy najważniejsze w XX wieku wiersze polskie, po tym jak przywołał trzy wiersze Wata: ****Być myszą*, ****Jeżeli wyraz „istnieje”* oraz *Przed Breughellem Starszym* (PZ, 1992, s. 177, 215, 216–217), przedstawił cztery głosy uzasadniające. W jednym z nich napisał:

[...] jest to najbliższy, jaki znam, w polskiej poezji XX wieku styk doświadczenia egzystencjalnego z językowym. Język – wydaje się – nie ma u Wata odległości do pokonania, bo jest jak żywy organ ludzkiego ciała, całego systemu psychosomatycznego. Egzystencja nie wyprzedza języka, raczej pozwala mu się komunikować, służy mu sobą, jest do wzięcia, a on ją radośnie (humor) bierze w posiadanie, no i komunikuje (jak, dajmy na to, złamana noga komunikuje nieszczęśliwy upadek). Dlatego – może dlatego – jego doświadczenie egzystencjalno-językowe jest takie dojmujące (każde zdanie, każda modulacja tonu jest jak część organizmu). Nie wiem, czy zaryzykowałbym tu określenie „mistrzostwo”, to raczej los. Choć oczywiście mistrzostwo sprawia, że wiersz ma taki napęd egzystencjalny, bez względu na to, czy egzystencję komunikuje wprost, czy też raczej „mediuje”, zajmując się medytacją nad językiem, nad myszą lub flamingiem. Więc nawet żadna to sprzeczność, że tak całkiem wprost opowiada o tym „mistrzostwie losu” – bezokolicznikowy wiersz „o byciu myszą” (Sommer, 2005, s. 12–13).

Należy stwierdzić, że w dziele Wata ma miejsce szczególne waloryzowanie procesu twórczego jako splotu gestu pisanego i gestu egzystencji. Ten organiczny, fizjologiczny status twórczej, „poetycznej” pracy oznacza, że pisanie jest zestrojone z ciałem i przylegające szczelnie do istnienia. Egzystencjalno-somatyczne wiersze Wata komunikują i „mediują”, dokumentują proces życia i są doświadczeniami. Przykładem służą *Pieśni wędrowca*, w których wskazywaliśmy szczególne tekstowo-„egzematyczne” wykwyty – dermatologiczne schorzenie staje się metonimią, również alegorią i sylleptycznym śladem-symptomem, doświadczeniowego pisania. Sytuacja ta jest wprost idealnym *exemplum* – oto symptomy choroby przekraczają granice ciała, przekraczają niewidzialny próg i wstępują w porządek tekstu. Idąc krok dalej, możemy rzec, że tekst staje się objawem choroby, a zarazem indeksem życia.

We wstępnych partiach książki przywołaliśmy zapis, w którym, niczym w soczewce, koncentrują się istotne twórcze i egzystencjalne rozterki Wata. Chodzi o wspomnienie doświadczenia z wczesnego dzieciństwa, które zostało opisane w tekście noszącym tytuł *Początek autobiografii*. We wspomnieniu tym rolę główną odegrał „zegar kątownik” i jego „wahadło” – przypomnijmy ów fragment: „Zapewne nie myślałem, jakim sposobem, ale widziałem z pewnością, i czekałem na ten moment z trwogą, której siły i jedyności, a także antynomii nic już nigdy nie odtworzy, że wahadło sięgnie do mnie [...] i ostrym dyskiem przerznie moje gardło, którego słabość, miękkość, *vulnérabilité*, wątłość znałem od wewnątrz lepiej niż cokolwiek innego i gardła mnie odtąd fascynowały” (cyt. za: Dziadek, 2012, s. 460–461). Nie jest to

wyłącznie powidok pamięci, którego emblematem staje się wahadło zegara, odsłania się tu źródłowa korespondencja z amfibologiczną świadomością Wata, z tym, co sam określał jako *esprit de contradiction* (MW I, 2012, s. 38) – jak pisał w *Dzienniku bez samogłosek*: „[...] im bliższy jestem (w szczególności) własnego obrazu, tym jestem od niego dalszy” (DBS, 2001, s. 251). Watowskie wspomnienie zegara, zgodnie z komentarzem Adama Dziadka, należy uznać za jedno „z tych decydujących o całym życiu i kształcie dzieła. Doświadczenie somatyczne, które jest tu bardzo precyzyjnie dookreślone: słabość, miękkość, wątość, dodatkowo jeszcze słowem z języka francuskiego *vulnérabilité* (‘bezbronność’, ‘osłabienie’, ale też ‘wrażliwość’), towarzyszyło poecie od wczesnego dzieciństwa i z całą pewnością wywarło wielki wpływ na kształt jego tekstów” (Dziadek, 2014 s. 55). Ciało – byt osłabiony, wyeksponowany na zranienie, na nagłe wtargnięcie w jego obręb tego, co wobec niego zewnętrzne i obce – jest w dziele Wata nierozzerwalnie związane z korpusem tekstu. Wiersze Wata, zapiski, fragmenty, noty – niemalże wszystko, co Wat napisał, zawiera znamiona zmagania się z ciałem, rytmem pulsu, oddechu, bólu. Wersy Wata noszą na sobie, bardziej lub mniej, wyraźne i wyczuwalne blizny i nie chodzi tylko o miejsca przesyte obcą mową – w tekstach Wata pełno jest osobliwych kollapsów i zapadni, miejsc pustych, lakun, luk, będących niebywałymi *signifiants* uszczerbków, ran, szram, skaz czy odcisków.

W liście do rodzeństwa Czapskich, pochodzącym z połowy grudnia 1961 roku, który szerzej omawialiśmy w kontekście *Pieśni wędrowca*, Wat, co naszym zdaniem znamienne, zamiast słowa „piszę” użył dwukrotnie słowa „szrajbuję”:

Siedzę i szrajbuję obok, w autentycznej oberży, obok kościoła parafialnego z takim cmentarzykiem, że prosi się, aby tutaj umrzeć.

[...]

Ja ciągle szrajbuję, ale wszystko to jeszcze tak chaotyczne, kurki odkręcone na całego, ile tam szczerzej wody, Bóg raczy wiedzieć – strumienie! (K I, 2005, s. 61)

„Szrajbuję” to oczywiście spolszczone niemieckie *schreibe* (‘piszę’). Jak odnotowują autorzy *Słownika niemieckich zapożyczeń w polskim języku pisanym i standardowym*, słowo to znaczy właściwie ‘pisać z przejściem’¹. Podkreślenia wymaga również brzmieniowe podobieństwo do słów pochodzących z języka jidysz שרײַב (szraj**ʃ**) oraz שרײַבן (szraj**ʃ**bn), które znaczą kolejno ‘piszę’ oraz ‘pisać’ (Grzegorzcyk, 1924, s. 14, 16, 32).

¹ Jak podają autorzy wspomnianego słownika: „SZRAJBOWAĆ” v. imp., ab 1844; auch *szrajbnąć*, *szrejbować*; ‘(mit Erregung) schreiben’ – ‘pisać (z przejściem)’: 1844 Rus. Taj. I 117, *Wiecz Czy będziesz szrajbował. vor 1915 Sw Żyd dwa razy śrajbnie, a potym licy.* [LBel.] (vor 1945) 1985 mündl., Kurzowa 240 *Szrajbnij, jak będziesz miał czas.* – nur Sw (gw.). Var: *szrajbnąć* v. imp., [hapax] vor 1915 Sw – nur Sw (gw.); *szrajbować* v. imp., 1844 Rus. Taj. I 117, *Wiecz* – nur Sw (gw. żart.); *szrejbować* v. imp. – Sw (gw. żart.). Etym: nhd. *schreiben* v., ‘Schriftzeichen, Buchstaben, Ziffern, Noten o.ä. in einer bestimmten lesbaren Folge mit einem Schreibgerät auf einer Unterlage, meist Papier, aufzeichnen’, 1989 Dud. Das Wort wurde ursprünglich wohl in die polnische Gaunersprache entlehnt, wo es seit 1867 belegt ist (EstrSzwarz 1903); 1844 Rus[iecki] Taj., *Wiecz* ist ein Gaunerroman. Der Beleg aus Sw stammt wohl aus der Mundart bzw. Umgangssprache der Warschauer Vororte oder der weiteren Umgebung. Der Beleg von vor 1945 stammt aus der Lemberger Umgangssprache (»Stadtmundart«) (A. Vincenz de, G. Hentschel: *Wörterbuch der deutschen Lehnwörter in der polnischen Schrift – und Standardsprache. Von den Anfängen des polnischen Schrifttums bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts.* Publikacja internetowa 2010. <http://diglib.bis.uni-oldenburg.de/bis-verlag/wdpl/polnisch/szrajbow.pdf> [data do-
stepu: 20.03.2020]).

Poza przedstawioną etymologiczną fabułą, w której spotykają się trzy języki, trzy doświadczenia i historie, chcielibyśmy zwrócić uwagę na osobliwe brzmienie użytego przez Wata leksemu – prawem dźwiękowego podobieństwa przywodzi on na myśl „szramę” czy „szramowanie”², ale też „szraf” i „szrafowanie”. Znaczenie pierwszego skojarzenia wiązałyby zatem „szrajbowanie”/pisanie z raną albo blizną („szrama” również pochodzi z niemieckiego *Schramme*)³, z kolei drugie skojarzenie dodawałoby do „szrajbowania” sens „cieniowania”, nadawania cienia przedmiotom i obiektom („szrafowanie” – i w tym wypadku wyraz ten jest pochodzenia niemieckiego: *schräffieren* – jako termin z dykcjonarza sztuk plastycznych, oznacza cieniowanie rysunku za pomocą równoległych lub przecinających się kresek, warto tu zwrócić uwagę, że cieniowanie przez kreskowanie również zawiera w sobie sens „szramy”)⁴. Pisanie, dzięki owemu brzmieniowemu suplementowi, zostaje związane z polem sensotwórczym pojęć „rany”, „ranienia”, „blizny”, może nawet „zabliźniania”, ale także, dzięki wskazanemu drugiemu podobieństwu, zjawia się tu wątek cienia, cieniowania, echo *lumen obscurum* (zob. Panas, 1996, s. 57–74). Jednocześnie wypowiedziane, a właściwie zapisane, przez

² Nieodnotowany przez Narodowy Korpus Języka Polskiego utworzony przez nas neologizm.

³ Jak podaje *Słownik wyrazów obcych PWN* (Sobol, red., 1996): „szrama: znamię, ślad pozostały po zagojeniu się rany; blizna (niem. *Schramme*)”.

⁴ *Słownik wyrazów obcych PWN* (Sobol, red., 1996) odnotowuje: „szrafować: cieniować rysunek za pomocą szrafów; kreskować (niem. *schräffieren*, z wł. *sgraffiare*)”; „szrafy: kreski równoległe lub przecinające się, stosowane w rysunkach, np. w celu wydobycia bryłowości rysowanego przedmiotu, także w kartografii do przedstawienia na mapach rzeźby terenu; kreskowanie (niem. *Schräffen*)”.

Wata „szrajbuję” ma walor i wartość jeszcze jednego *word-portmanteau* łączącego język z życiem, z żywą raną, z podświadomością, z obcością, to również kolejny bio-gram, słowo-„bio/bibliografia”. Warto zwrócić uwagę na to, że kwestia osobliwej rany – somatycznej, choć niewidocznej, w pełni realnej, acz nieuchwytnej, mającej wpływ na wszelkie czynności ducha i ciała – pozostawała istotnym elementem pracującym w samoświadomości i samowiedzy Wata: „Te dygresje! Ale malutka ranka w mojej opuszce mózgowej niedaleko hipotalamusu, na szlaku wrażliwości, a także – jak sądzę – regulacji biegu i tempa rozumowania, bóle piekące (ogniowe) lewej połowy twarzy i prawej nogi sprawiają, że skupienie i utrzymanie uwagi ciągłej, powyżej kwadransa, ba, trzymanie pióra wzmacnia moje bóle, do paroksyzmu” (CNP, 2007, s. 19)⁵. Zatem jakkolwiek przyje-

⁵ Należy podkreślić, iż większa partia tekstu *Coś niecoś o „Piecyku”* wyraźnie koresponduje z naszymi uwagami – w celu bardziej czytelnego zobrazowania podajemy wersję z *Notatników* (por. CNP, 2007, s. 18–19):

I ubolewam, że nie będę pochowany, w na chrześcijańskim cmentarzu?, w Erec Izrael, gdzie jest moje moje miejsce, ani w miłym mieście Warszawie. „Tak gorzko na umierać na obcym”.
Te dygresje! Ale malutka ranka w mojej opuszce mózgowej niedaleko hipotalamusu, na szlaku wrażliwości, a także – zapewne jak sądzę – regulacji biegu i tempa rozumowania, bóle piekące (ogniowe) lewej połowy twarzy i prawej nogi sprawiają, że skupienie i utrzymanie uwagi ciągłej, powyżej kwadransa, ba, trzymanie pióra wzmacnia moje bóle eh[ronicznie] do paroksyzmu i powoduje bezsenność, nieprzespane noce z bólem, który jak głos ludzki przed uchem Dionizego w Syrakuzach, wraca demonicznie spotężniały i mroczny, jakby z podziemi, powtórzony, z Hadesu. Wszystko, co czytelnik dotychczas w tym tomie przeczytał, było każde zdanie, każdy wiersz był rzetelnie okupiony bólami, i chociaż nie mogę być sędzią w swojej sprawie i nie wiem,

libyśmy perspektywę, pisanie Wata pozostaje naznaczone raną, „rana”, ciemnością, ciałem, bólem, ale przede wszystkim owa rana/„rana” biegnie równolegle i w przyległości do pewnej „krawędzi”: „krawędzi, skąd nieodparcie ciągnie w dół, w ciemne: w dół i w ciemne, / z którego powstaliśmy i natrętnie wstajemy (WŚCŚ, 2008, s. 14); „krawędzi zaśnięcia, skąd / ociążali ciemnem, schylamy się w ciemniejsze” (WŚCŚ, 2008, s. 17).

Przywołana w cytowanym fragmencie tekstu *Coś niecoś o „Piecyku”* wewnętrzna rana staje się również figurą „doświadczenia-granicy”. Niebywała rana, która niejako od środka, od wewnątrz naznacza ciało, jest wewnętrzną tmezą, cięciem i permanentną katachrezą, „szparą” i luką – zupełnie analogicznie jest w przypadku tekstów Wata, pozostają one nasycone znaczącą obcością od wewnątrz. Podobnie obce może wydać się nam własne ciało – niewidzialna rana, utrata równowagi, ale także wszelkie jego mioty, wydzieliny, fragmenty mogą stać się źródłem dreszczu obcości. Ciało, zgodnie z lekcją Wata, może okazać się naczyniem najsilniejszych przerażeń i monumentalnych obcości – jak pisał Jean-Luc Nancy: „»Ciało« jest naszym obnażonym niepokojem” (Nancy, 2002, s. 10). Chyba najbardziej reprezentatywnym wierszem dla podnoszonych tu kwestii pozostaje dyptyk *Przed weimarskim autoportretem Dürera (w dwóch wariacjach)*:

czy dobre to, czy złe, ale wiem na pewno, że znaczące,
i nie pobłażając sobie wcale, mogę zgodzić się
z krytykiem, który wiersze moje nazwał poezją
heroiczną.) (N, 2015, s. 825)

1

Twoje ciało zielenieje z przerażenia,
gdy budzisz się w nocy. By grozie stawić czoło
godnie,
nagi stajesz przed lustrem ze świecą w ręku.
Każde włókno ciała
z grozy omdlewa
ze strachu truchleje.

Jak strasznie jest spotkać w nocy własny obraz⁶,
gdy to budzi cię w nocy: „Przyjdź” woła „Przyjdź kotku”.
A potem bez ceregieli: „Wróć!”

Jak kapral do rekruta, co łudził się zejść z pola walki,
Daremnie.

Piece już rozpalone. Dymy idą ku niebu.
„Wróć”

Rozkazuje kapral. A ty wiesz, że donikąd.
Do nicości.

Która jest skłębieniem przerażeń
podnoszącym włosy na głowie praarchaicznej Meduzie.

2

„Skąd?” – „Od śmierci.” – „Dokąd?” – „Do śmierci.”

„A ty?” – „Z życia. Do życia.”

„Kto ty jesteś?” – „Ja jestem Ty.

Jak w lustrze:

ty jesteś moim odbiciem.

Albo odwrotnie.”

– „Jak ustalić, kto czym jest odbiciem?”

– „Nie ustalisz. Lustra nie ma.”

⁶ Por. fragment *Piecyka*: „Za ladą błady ujrzysz własny wizerunek. Jak okropnie jest w pełnoc spotkać własny błady wizerunek. Co!” (PZ, 1992, s. 121–122).

[...]

Jest tylko echo, które nie wie czyim jest echem?

Czy czyimś jest echem?

Zawsze słyszało tylko głos swój własny,
zawsze z siebie się tylko odradza, Feniks przedziwny,
wieczna zjawisk partenogeneza.

Dokąd? Do śmierci. Dokąd? Do życia.

Jest tylko ja, lecz i ono nie wie, czyim jest ja?

Czy czyimś jest ja?

[...]

(PZ, 1992, s. 188)

W wierszu tym koncentrują się wskazane przez nas w lekturze *Piecyka* i *Pieśni wędrowca* kluczowe aspekty Watowskiej poetyki i poetologii – na przykład: sensowtórczą przestrzeń generuje intertekstualna relacja, między innymi z grafiką Dürera⁷, a także odniesienia do innych utworów Wata. Nadto wiersz ten podejmuje kwestię doświadczenia podmiotowego, swoistej negatywnej epifanii, odślonięcia samowiedzy i samoświadomości – w tym sensie utwór ten jest szczególnym poetologicznym dokumentem jednostkowej *anagnorisis* (*αναγνώρισις*)⁸. Szczególnie warta uwagi

⁷ Albrecht Dürer, *Autoportret*, ok. 1505 (Kunstsammlung, Weimar).

⁸ Obraz przedstawiony w wierszu jest bardzo bliski pewnemu doświadczeniu, które Wat opisał w *Dzienniku bez samogłosek* (*nb.* jest to fragment, w którym również znajduje się opis kazachskiego spotkania z modliszką): „[...] tak na przykład śniło mi się, że nagle w ciemnej ulicy stanąłem przed oświetlonym czarnym lustrem. Nie od razu zdałem sobie z tego sprawę, że [...] monstrum, które stanęło przede mną i przyglądało mi się – to ja sam. [...] Ta chwila niezorientowania wystarczyła, żeby mnie wpędzić – wciąż we śnie – w siódme poty, ale nie przerywając snu uświadomiłem sobie, że stoję przed krzywym zwierciadłem, krzywym na sposób niezwykły, zwierciadłem. (Jak sny bywają repliką życia, tak w życiu

jest wizualna forma pierwszej wariacji. Wygląda ona jak podłużny „kleks”, nierówna plama – plama tekstu – której kontur może przywołać na myśl zwierciadlane odbicie twarzy czy ciała w lekko falującej tafli wody. Podmiot spo-

odnajdują swoją replikę. Dziesięć lat potem w Sztokholmie, oddaliwszy się od rzęsiście oświetlonego kina w noc ulicy tym ciemniejszej, nagle w lustrze ustawionym ukośnie od mojej drogi, we wnęce sklepu, zobaczyłem twarz tak tragicznie zniszczoną, *ravagée*, że wstrząsnąłem się. Po chwili uprzytomniłem sobie, że to moja twarz” (DBS, 2001, s. 112). Również w *Kartkach na wietrze* możemy natrafić na fragment, który przedstawia sztokholmskie przeżycie: „Wyjść w nocy z ciemnego kina. Jak z lasu. I raptem: zobaczyć tuż przed sobą tragicznie zjechaną, starczą twarz z trumny wyciągniętą! To jest odbicie w wystawowym lustrze własnej twojej twarzy, o przechodniu! Którą dotąd widziałeś co dzień przy goleniu jako jowialną, wcale dynamiczną, owszem inteligentną gębę! I »wstrząsnął się w sobie«” (DBS, 2001, s. 24). Por. Wat, 2001b, s. 341–342 oraz Venclova, 2000, s. 322. Interesującą analizę utworu Wata w kontekście czytania rytmu przedstawia Adam Dziadek, zwraca on m.in. uwagę na ważny wątek mitologiczny: „Tekst ułożony został podobnie jak utwór muzyczny, co oznajmia podtytuł, »w dwóch wariacjach«. Tytuł odnosi się do mniej znanego autoportretu Dürera, znajdującego się w Weimarze. Jest to szkic sporządzony piórkiem i pędzlem, przedstawiający nagiego mężczyznę, którego postać jakby odbija się w lustrze (to bardzo istotny dla całości tego wiersza element symboliczny). Jak zwykle w wierszach Wata, tak i w tym odnajdujemy wiele referencji kulturowych (Meduza, Feniks lustro wraz z całą jego bogatą symboliką, a także mit o Narcyzie, który poddaje poeta subiektywnej interpretacji). Dla całości tekstu znaczenie ma forma graficzna obydwu wariacji. [...] Taka praktyka ukształtowania tekstu literackiego w przedmiot znana jest z literatury renesansowej, barokowej [...] i występuje w literaturze powszechnej po dziś dzień (w twórczości Wata innym przykładem takiej konstrukcji tekstu jest *Skóra i śmierć*, wiersz naśladujący formą graficzną postać ludzką i stanowiący odniesienie do »figur osiowych« Jana Lebensteina). Jednak forma graficzna pierwszej i drugiej wariacji okazuje się o wiele bardziej skomplikowana i sfunkcjonalizowana [...]. Wpływa ona na kształtowanie przestrzeni rytmu. Układ stronicy staje się przedstawieniem i praktyką mowy. Figuratywność jest znacząca, tekst figuratywny bowiem pozostaje jednocześnie językowy i pozajęzykowy” (Dziadek, 1999, s. 128–129).

głąda w tekst, tak jakby przeglądał się w lustrze, pisana tekstura ukazuje mu „własny obraz”. W owym tekstowym *facsimile* dostrzega ostatecznie coś, co go przeraża. Być może jest to realność niewidocznej rany/„rany”, luka czy też podobnie jak w *Piecyku* „bezdenna szpara”. To również kolejny przykład wiersza Wata, który nie tyle znaczy, ile działa – jak zauważa Dziadek, staje się on „*page performative*, rzecz by można »sceną pisania-czytania«” (Dziadek, 1999, s. 129). Na tę scenę po raz kolejny wstępuje znane nam już przerażenie – zdaje się ono nieodłącznym i niezbywalnym stygmatem lękającego się zranienia infanta, który po niespełna dwudziestu latach życia postanowi rozbić naczynie formy i w gorączce świadomości, a nad przepaściami nieświadomego, napisze tekstową osobliwość *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, niedługo przyjdzie mu przejść przez zintensyfikowane w kilkuletni interwał piekło „niehumanitarnej” historii, następnie zapadnie na nieznośną chorobę, wreszcie wśród wzgórz Prealpes de Grasse w zamiarze rozstania się z życiem, niespodziewanie wpadnie w objęcia objawienia i w towarzystwie widm, pamięci, tekstów, otoczony przez uroki *infirmis pulchris*, wróci do życia samego, do współ-obecności najbliższych, pisząc *Pieśni wędrowca* – tekst-imię własne. Historia Aleksandra Wata jest wprawdzie, jak chce Czesław Miłosz, historią XX wieku, ale może przede wszystkim jest to historia życia w pisaniu i życia pisaniem. W szóstym ze *Snów sponad Morza Śródziemnego* nie bez pewnej przekory i kokieterii Wat przedstawił swą sprawę osobiście:

Sam zamknąłem się w ciasnej
 kleci hotelu, i tak mi mijają dni, lata. Nie, po stokroć
 nie chcę, by przez skórę oglądano mój wstyd: te sploty,
 [żyłkowania,
 te zwoje, unerwienia, te tekstury – malunek niefiguratywny,
 [w którym gapie
 zobaczą, każdy swoje: ten – flotylle zapuszczające sieci, ów –
 zmory, pyski przyklepane do psich, do żabich łap; kto inny –
 śmietnisko gdzie kościarka, dawny elf bordelów, kosturem
 zakrzywionym wygrzebuje swoje ubogie skarby; albo,
 [dla odmiany –
 strumienie, eufraty, pięciorzecza, żyłkujące czarnoziem; albo –
 płat gnejsu, przerośnięty kredą, żółtą glinką, krwawnikiem;
 a ktoś nader okrutny – twór obłąkanego lutnika: głuche organy,
 na których nikt nie gra i nic nigdy nie zagra.

(WŚCŚ, 2008, s. 61)

Jak „widać”, Wat pisał również nerwami – pisanie było dlań, obok tego wszystkiego, co już zostało powiedziane, swoistym *conatus essendi*. Każdy argument pociąga tu za sobą kontr-argument, obraz niesie z sobą swój negatyw – „widać” tu wyraźnie nerwowy ruch myśli „do – od” i „od – do”. Wymienione „sploty”, „żyłkowania”, „zwoje”, „unerwienia”, „tekstury” tworzą pewną figuralną konstelację, w której mieszczą się wspomniane wcześniej metonimia, alegoria i syllepsa pisania. Z jednej strony w tekście odbijają się podmiot i Aleksander Wat, a z drugiej, niczym w dwóch zwierciadłach przybliżonych do siebie odbijającą powierzchnią, ujawnia się nam przedziwne *mise en abyme*: pracująca struktura tekstu, organizm, pisanie „egzemą”. Wat zdaje się „dosłownie” mówić przez „sen”: spójrzcie

w tekst, oto moje niefiguratywne oblicze: „flotylle zapuszczające sieci”, „pyski przyklepane do psych... łap”, „śmietniko”, „eufraty”, „płat gnejsu” albo „twór obłąkanego lutnika”. To jednak nie wszystko, wtóruje mu sam tekst: spójrzcie na mnie i zobaczcie żywą historię mojego powstania: „sploty”, „żyłkowania”, „zwoje”, „unerwienia”, „tekstury”. Wat, wraz ze swym dziełem, zdaje się przekonywać, że owo tekstowe życie jest możliwe tylko wtedy, kiedy uznamy jego ruchomość, kiedy w chwili, gdy się doń zbliżymy, pozwolimy mu na ucieczkę, kiedy jego sensy i *signifiants* będą się swobodnie przesuwać w obrębie owych „splotów”, „żyłkowań”, „zwojów”, „unerwień”, „tekstur”. Jako twórcza realizacja pozostaje to jednostkowym, niepowtarzalnym zjawiskiem pisania jako formy życia, bez względu na to, czy dopasujemy to do opisanego przez Zygmunta Freuda dziecięcej zbawiennej zabawy *fort-da* (Freud, 1975, s. 29–33), czy też zechcemy wskazać na fundamentalne podobieństwo do różnicującej struktury języka, która zmusza nas do powtórzeń, za każdym razem uświadamiając, że żadnego powtórzenia *sensu stricto* nie ma, czy też wreszcie odkrywamy, że jesteśmy w „obrębie” otwartego znaczenia Derridiańskiej *différance* (zob. m.in. Derrida, 2002, s. 29–56). Tę oszałamiającą ruchomość tekstowego życia prezentują najlepiej Watowskie wersy:

Jeżeli wyraz „istnieje” ma mieć sens jakikolwiek,
to odnieść się winien do czegoś, do czego można powracać.
Tymczasem powrotu nie ma. Wszystko jest jednorazowe
i zanim „istnieć” zaczęło, już i przestało „istnieć”
(uwaga: „zaczęło” „przestało” są bezzasadne na równi),
a alternacja „jest” i „nie jest” nie jest następstwem w czasie,

dzieje się poza czasem – o ile „dzieje się”
wolno tu zastosować.

Przeto

wróćmy znów do esencji. Z nią bo jesteśmy pewniejsi.
Ją bo sami tworzymy. Ona nie jest zależna
ani od tego czy „jest”, ani od tego czy „nie jest”.

Jak dobrze powracać do dawnych wzgardzonych pojęć!
(Nb. Potoczny jest sens tego „wróćmy”.

Tak na przykład wrócić

Odys do Penelopy, do niej która zna sekret:
że trzeba tkać i pruć. I znowu tkać i pruć.)

(PZ, 1992, s. 215)⁹

⁹ Barwną i pouczającą lekturę rzezonego wiersza (wraz z lekturą *W Weronie* Norwida) przedstawił Andrzej Sosnowski: „Figura języka, metafory, metonimia, jakikolwiek bądź entuzjastyczny trop w języku coś ustanawiający – a wszystkie figury są alegoryczne, czyli one fantazmatycznie, fantasmagorycznie, arbitralnie, dowolnie coś ustanawiają – za sprawą ironii nie może nie ulec zniszczeniu. Ta parabaza to jest taka permanentnie rozbrzmiewająca kwestia uboczna, uwaga ciągle padająca z boku, autorski szept języka na stronie, który nieustannie odwołuje i wycofuje coś, co jest mówione, co właśnie zostało powiedziane – mówi się coś i równocześnie się mówi, że daje się do zrozumienia, iż samo się mówi i samo daje do zrozumienia, że tego i tamtego nie można tak naprawdę ustanowić jako czegoś rzeczywiście istniejącego, prawdziwego. Jakie łagodne oko błękitu? Jak to: cyprysy mówią? Jaka gwiazda, co za łza? Ba, wszystko ‘zanim »istnieć« zaczęło, już i przestało »istnieć« / (uwaga: »zaczęło«, »przestało« są bezzasadne na równi)’. Nawet podstawowe czasownikowe ujęcia i pojęcia ‘zaczęło’ i ‘przestało’ to zwykle, pospolite, zawiedzione, niewydarzone tropy. [...] Tak czy inaczej, jak zwykle, jak zawsze, literatura: »tak na przykład wrócić / Odys do Penelopy« – słowem, stare historyjki, może nieprawdziwe. Tkać i pruć: ten wiersz Aleksandra Wata pięknie wykonał na naszych oczach cały szereg takich operacji. Absolutnie jawnie i aż do bólu, jak to się czasem mówi, pokazując, czym w wierszu może być jawnowidzenie, rozumienie” (Sosnowski, 2013, s. 63–64, 65).

Ma tu miejsce swego rodzaju zaprzeczenie – wiersz ten w duchu Watowskiej kontr-dykcji zaprzecza sam sobie, tka swój sens, po czym go pruje. Wydaje się więc, że możemy mówić tu o pewnej figurze „rany”, która poza tym, że zyskuje swój wyraz na poziomie tematu, wydarza się na poziomie semantycznej struktury. Tkanina-tekstura-tkanka, która jest pleciona za dnia, nocą zostaje spruta, sens obraca się w nieskończony projekt. Wprawdzie tylko do momentu, w którym zostanie odkryty sekret Penelopy, ale pamiętajmy, że to odkrycie jest już zapowiedzią sceny rozpoznania. Możemy zatem pomyśleć o sekrecie Penelopy jako o sekrecie języka „pewnego” rodzaju, z którym możemy się spotkać w trakcie lektury „pewnego” rodzaju wierszy. Właśnie w ten sposób Wat dokonuje auto-charakterystyki, ruch bowiem „tkania i prucia”, ruch „wahadła” – „do – od” i „od – do” – który spotyka się z ruchem życia samego, jest sekretem pisania Wata. Nie jest to klucz do jego dzieła, jest to raczej wskazanie niełatwej skali, w której poruszamy się nieustannie między językiem fikcji a językiem faktów, subiektywnością a obiektywnością, to nieustanne wahanie od tekstu do tekstów, od „tkania” do „prucia”, od ciemnego źródła do roziskrzonego intertekstualnego uniwersum, od słów-bio-gramów, słów-„bio/bibliografii” do spektaklu literatury. Można powtórzyć za Miłoszem: „Bezwstydnie prywatne? Albo, przez tę prywatność, powszechne, jak kto woli [...]. Przyszłym badaczom polecam zastanawianie się nad skalą poezji Wata – od żalów biblijnego proroka do niemal matematycznego dowcipu gnomicznych maksym. Nie jest tak, żeby Wat nie rozmyślał nad techniką poetycką, żeby swojej własnej, podatnej jego celom, ciągle nie wynaj-

dował. Dążył do tego, żeby zapewnić poezji większą nośność, niszczoną zarówno przez »czystość« liryki, jak przez gadulstwo” (Miłosz, 1990a, s. 51–52). Podobnie Konstanty Jeleński: „Wat był poetą – ale także matematykiem, naukowcem, filozofem, psychologiem, socjologiem. Tyle że ambicją jego jako myśliciela byłoby napisanie książki o tytule zapożyczonym od Gurdżewa: *All about Everything* – wszystko o wszystkim. W średniowieczu konstrukcja umysłowa tego typu mogła dać dzieło niepomijające niczego – od życia codziennego po astronomię” (Jeleński, 2010b, s. 89). W cieniu tych obserwacji fosforyzuje krótki ów wiersz, w którym Wat przekonuje nas, wypowiadając się niejako na stronie, w nawiasie, że to Penelopa „zna sekret: / że trzeba tkać i pruć. I znowu tkać i pruć” (PZ, 1992, s. 215). Podobnie w sycylijskim poemacie, w którym senny podmiot konstatuje: „Skurczu-rozkurczu rytm wiekuisty. / I tak pulsuje co jest i co nie jest / w Zgodzie. / Poza tym jest Niezgoda” (PZ, 1992, s. 254). Nie inaczej w trzeciej części, przywołanego już wcześniej, mikro-cyklu *Kaligrafie*:

Prawda go przyciąga. I Prawda go odpycha.
 Poddaje się na przemian atrakcji i repulsji.
 Jak pływak, co zasnął na wodzie w zacisznej płyciźnie zatoki
 obok meduz i sam jakże meduzie podobny,
 bierny zarówno fali tamtej,
 co go zabiera,
 i tej, która odnosi.

(PZ, 1992, s. 206)

A także w szczególnym i ważnym zapisie-autorefleksji z *Kartek na wietrze*:

U f n o ś ć: mowa (*logos*) jest jedynym społecznym (ja+ty) wehikułem prawdy.

N i e u f n o ś ć: słowa kłamią myśli, myśl kłamie Bytowi.

M i ł o ś ć: radość, jaką daje najpierw zmysłom, potem inteligencji, sama materia języka. Analogiczna do tej, jaką farba dawała malarzom *Quattrocento* (oraz współczesnym).

N i e n a w i ś ć: opór materii słownej, niewspółmierność słów z idealnym (w głowie poety) ich prototypem.

A d o r a c j a: wtajemniczenia w transcendent, które otwiera przed poetą (przed wtajemniczonym) każde słowo, nawet znaki przestankowe.

O d r a z a: lichota wszelkiej mowy wobec transcendentu.

M i ł o ś ć – n i e n a w i ś ć: poeta dzieckiem mowy i transcendentu, chciałby poślubić mowę, zamordować transcendent, niekiedy odwrotnie (DBS, 2001, s. 317–318).

Patronująca całemu dziełu Wata formuła ciemnej iluminacji czy iluminacji ciemności, owo *lumen obscurum*, zawiera w sobie całą fabułę wahania, amfibologii, dekonstruujących się znaczeń i sensów, szczytów, dolin, wrzecion i kollapsów, zenitów i nadirów, tego, co erotyczne, i tego, co tanatyczne. Wat nie kładzie w swych tekstach rzeczy, zjawisk i osób w świetle, nie wydobywa spraw na światło dzienne – ważniejsze wydaje się „prucie” pod osłoną nocy. Wprowadza on zdarzenia i doświadczenia do „ciemni”, gdzie w aranżu ciemności możemy dostrzec nikłe, niewidoczne inaczej iluminacje, znaki wodne, ledwie tęczujące filigrany, widziane z ukosa błyski. Poza epistemologiczną kwestią, dla której rolę opisowej metafory może odgrywać akt wizualnego oglądu fotograficznych negatywów, ujawnia się w formule *lumen obscurum* coś, co należy do samej istoty

dzieła Wata – mamy tu na myśli wskazywany w poprzedniej części newralgiczny moment obrócenia literackiego i tekstowego w szczyt „szczerości” będącej „Mówieniem”. Wat, „ciemny” luminarz, sprawy swych tekstów wprowadza w „noc”. Lecz nie jest to „noc” błogiej niewiedzy, nie jest to również „nocna” gra próżnych rebusów czy zapamiętanie w opustoszałej estetyce, nic w tym z „czarodziejstwa słów”. W głębi tej „nocy” teksty Wata obracają się, jak przedtem ku sobie, tak teraz ku życiu, lecz ruch ten zostaje wykonany zawsze nie w porę, w tej samej chwili bowiem, w nagłym mgnieniu, życie znika sprzed ich oblicza. A jednak owa przedwczesność, swoiste spóźnienie oraz wszelkie tego konsekwencje, zdają się być jedynymi dotychczas znanymi możliwymi praktykami pisania życia. Pisanie jako forma życia to zawodzący refleks: życie w formie pisania może być wyłącznie zanikającą sylwetą, powidokiem nienaruszającym tajemnicy owej nieuchwytniej, pulsującej, drobnej witalności¹⁰. Sytuacja ta przypomina decydujący moment pewnego mitu: szczyt „nocy”, mgnienie nadiru zawierające się w spojrzeniu łamiącego zakaz Orfeusza. Pisanie oznacza poruszenie najgłębszego nerwu obecności, w ścisłym sensie jest milczącym wołaniem, echem, lamentem w nagle i naraz lśniącym mroku – tam, gdzie miała stać Eurydyka, otwiera się już zawsze najgłębsza ciemność, luka,

¹⁰ Bliską naszej koncepcji pisania jako formy życia pozostaje figura myślowa „ocalającego zatracenia”, którą sformułował Tomasz Gruszczyk – owa figura charakteryzuje status głosu, powstającego w trakcie literackiej – pisanej, czy też tekstowej – artykulacji: „Ocalające zatracenie – [...]. To dokonujący się w samym głosie dochodzącym ze sceny pisania projekt ocalania śladów pewnej obecności poprzez zatracanie i rozproszenie jej w literackiej artykulacji” (Gruszczyk, 2018, s. 298).

pustka. Czyż pisanie *in extremis* nie jest tego najlepszym świadectwem? Jak stwierdza Maurice Blanchot:

Kiedy Orfeusz zstępuje ku Eurydyce, sztuka staje się potęgą, dzięki której otwiera się noc. Noc, dzięki sile sztuki, przyjmuje go, staje się gościnną bliskością, harmonią i przyzwoleniem pierwszej nocy. Lecz to ku Eurydyce zstąpił Orfeusz: Eurydyka jest dla niego skrajnością, którą może osiągnąć sztuka, jest – pod imieniem, które ją skrywa, i pod zasłoną, która ją osłania – ciemnym, głębokim punktem, do którego zdaje się zmierzać sztuka, pragnienie, śmierć i noc. Jest ona chwilą, w której istota sztuka zbliża się jako *inna noc* (Blanchot, 2016, s. 203).

Prawo, które zabrania Orfeuszowi obrócić się i spojrzeć na Eurydykę, poza zakazem zakłada – dzieje się to, rzecz jasna, dzięki figuralnemu przemyśleniu – przyszłą formę sztuki. Orfeusz dokonuje przestępstwa, łamie zakaz – w chwili owego ekscesu sztuka rodzi się na nowo. Nie bez znaczenia jest, iż ma to miejsce w tym samym momencie, w którym sztuka osiągnęła apogeum swej sprawczości i działania – to właśnie ów absolutny moment jest tym nieuchwytnym punktem, kiedy sztuka w swej szczytowej formie, w zenicie swej potęgi zaczyna się od początku. Wraz z nastaniem jasności, już na powierzchni, ponad snującymi się ciemnymi mgłami Tartaru, znów zostaje podjęty mozół pracy, której celem jest ożywić widmo, wypełnić je sensem, krwią, opatrzyć ciałem. Umożliwia to w swej pieśni sztuka, będąca przez moment „potęgą, dzięki której otwiera się noc”. Dlatego Orfeusz, na mocy opowieści pozostającej na ustach wszystkich, nieustannie wraca do państwa umar-

łych, nieustannie lamentuje, nieustannie ginie rozerwany na strzępy. Powtórzmy: nadane prawo, aby osobliwa forma sztuki *in extremis* mogła ponownie zaistnieć, musi zostać nie tyle wypełnione, ile złamane. I tak też tekst, który obraca się ku życiu, łamie prawo, przekracza konwencje i „boski” nakaz bycia poza życiem. Dzieło zaczyna się „od” przenikliwego spojrzenia, „od” próby nawiązania kontaktu z tym, co życiowe, lecz już w trakcie przygody swego powstawania dociera tylko „do” luki: w punkcie styku z życiem ukazuje się tekstowa luka. Przypomina to nieco sytuację hipertroficznego wysycenia sensem, która generuje efekt próżni. Podobnie w micie – Orfeusz obraca swe oblicze w stronę Eurydyki, ale jego spojrzenie napotyka pustkę, zatrzymuje je tafla nieobecności. Największe dzieło Orfeusza, przynajmniej na pozór, ma skutek odwrotny do zamierzonego – dzieło czyni mitycznego poetę zawsze osamotnionym, rozpamiętującym bliskość i gościnność najdotkliwszej straty na granicy życia i nieprzebytej ciemności. Winny temu jest on sam, a jego decyzja, jakkolwiek ją rozumieć, pozostaje krytyczna, w domenie sensu skrywającego się za *krisis* (κρίσις), także dlatego, że przestępstwo, którego się dopuścił, wraz z wszystkimi konsekwencjami, pozostaje fundamentem witalności mitu, aktualności opowieści bez kresu. Dlatego też Eurydyka, będąc nieodwracalnie umarłą, jest, paradoksalnie, rezerwuarem i źródłem sensów życia, jest pełna życia. Jest nieuchwytna, zawrotna, uchodząca. Spojrzenie na nią jest czystym *signifiant* życia, powidokiem, fragmentem, *after image*, jest żalem, tęsknotą, rozdierającym bólem i lamentem świetlistego mroku (zob. Scholem, 2013, s. 184).

W ten oto sposób rozumiemy fundację i sens triumfu literatury opisywanego przez nas pod koniec lekturowego zbliżenia do *Pieśni wędrowca* – towarzysząca mu ciemność, niezgłębiona rezerwa sensu, zupełna strata, jakkolwiek to określimy, to druga strona darowanego medalu nietykalności, monumentu, splendoru, to rewers niezaprzeczalnie obecnej w dziele Wata „szczerości”, która zmienia się, jak to określiliśmy za Emanuelem Lévinasem, w „Mówienie”. Innymi słowy, literatura, która staje się mową skierowaną do bliskich czy też obiera dla siebie misję przywrócenia życia Eurydyce, przestaje być literaturą, a jednak właśnie wtedy, będąc działaniem w cieniu, „ciemnym świcidłem”, staje się literaturą do samego końca, triumfuje, wtedy jest literaturą *in extremis*. Jak powiada w konkluzji swych rozważań Blanchot:

Pisanie zaczyna się wraz ze spojrzeniem Orfeusza, będącym ruchem pragnienia, które obraca wniwecz przeznaczenie pieśni i troskę o nią, które poprzez tę natchnioną i beztroską decyzję dociera do samych początków i poświęca pieśń. By jednak zstąpić do tego punktu, Orfeusz musiał już dysponować potęgą sztuki. Oznacza to: pisze się tylko wtedy, gdy osiąga się moment, do którego można dotrzeć wyłącznie w przestrzeni otwartej przez ruch pisania. Pisać możemy tylko wtedy, gdy już piszemy. W sprzeczności tej mieści się istota pisania, trudność doświadczenia i skok natchnienia (Blanchot, 2016, s. 209).

Zakończenie *Pieśni wędrowca*, pozostając trwale w mocy „szczerości”, będącej „Mówieniem”, nieustannie obraca się w tekstualność, w literaturę – pisany zwrot do najbliższych jest równocześnie zwrotem do samej literatury.

Niepowtarzalne i zarazem ciągle ponawiane „spojrzanie Orfeusza”, charakteryzujące dzieło autora *Ciemnego świedźla*, czyni akt twórczy szczególną sceną rozpoznania – wszak rozpoznajemy w owym akcie, w tym konkretnym pisaniu, imię własne Aleksandra Wata, mowę intymną, życie, ale tylko wtedy, kiedy rozpoznajemy w nim dzieło, literaturę, formę. W tym sensie każdy tekst Wata skrywa „bliznę Odyseusza”, ów sam środek ruchomego chiazmu, w którym spotykają się z sobą, łączą i dzielą zarazem, literatura i egzystencja: „[...] w sercu całkowitej nocy, gdzie to, co było tylko lękiem przed raną, powoli samo stawało się raną, tajemnym miejscem zranienia, nie żeby je opatrywać – lecz żeby je rozjątrzać bez końca” (Jabès, 2004, s. 195)¹¹ – jak pisał w *Księdze Pytań* Edmond Jabès. Pisanie jest niekończącym się rozjątrzeniem rany – tego bezwarunkowego symptomu jeszcze życia i bliskości śmierci. Obsesja tekstualności nie pozwala ranie zasklepić się, suplementując i uzupełniając ją, przypominając, powtarzając i różnicując traumę. To „ciemna” strona radości, owego „szczęścia” tekstów, które „szwendają się” (zob. PZ, 1992, s. 115) przy świadomości, przy podmiocie, przy Wacie. Lektura jego dzieła uprzytamnia nam, że rany i pamięć nieustannie krzątają się przy literaturze, obecne podczas pisania stanowią probierz i miarę obecności, są strukturą i duchem pisania, także w chwili, w której pisanie stanowi witalne medium niezmiernego

¹¹ Tekst po francusku: „[...] au sein de la nuit totale, où ce qui n'était qu'appréhension de blessure, peu à peu, était devenu blessure, lieu clos de blessure non pour panser la plaie mais pour la raviver sans fin” (Jabès, 1988, s. 194–195).

pragnienia intensywności i żarliwości doświadczenia oraz doświadczenia:

[...]

Ja?!

który zawsze pragnąłem orgazmu, wiekuistego?!
który szczęścia łaknąłem jak kania dżdżu?!
który wysysałem radość z nieba, z każdego nieba,
i blaski z ziemi, z wszelakiej ziemi, gąbka chciwa?!
który włączyłem się od Edenu do Cytery,

[od Hesperyd do Arabii Felix,

wte i wewte?!

Ja?!

(PZ, 1992, s. 409–410)

Nie były zatem Watowi obce, jak pisze Miłosz, „małe noty hołdu i podziwu dla dostojeństwa rzeczywistości”¹². Właś-

¹² W formie swego rodzaju apelu pisał Miłosz: „Chciałbym, żeby uważano, że w cytowanych wierszach nie ma odwartościowania świata, jak to zdarza się we współczesnym nihilizmie. Wat nie był nihilistą, to znaczy nie występował przeciwko godności rzeczy istniejących, mszcząc się na nich za to, że podmiot (ja, my, oni) poddany jest cierpieniu. Zawsze obecny jest blask i splendor przyrody, architektury, dzieł sztuki, radości ludzkiej, odnawiającego się szczęścia nowych pokoleń, blask i splendor nie splamiony przez to, że mnie albo nam zabronił się nim cieszyć los indywidualny albo zbiorowy. W tym, myślę, jest dojrzałość poezji Wata, odcinająca ją od sztuki tworzonej przez tych wszystkich, którzy nie przyznają się, że pobbóżają tylko swojej litości nad sobą i występują w masce sędziów Pana Boga – co, myślowo, jest procederem stosownym zapewne tylko dla czter nastolatków. Właśnie skarga Wata-cierpiętника, ponieważ jest własna, tak wyraźnie zaczepona o określone »ja« albo »my«, chroni go od uogólniającego »się« [...] i pseudofilozofii. Do szczytowych jego osiągnięć zaliczyłbym małe noty hołdu i podziwu dla dostojeństwa rzeczywistości, jakby rysunki piórkiem, jak choćby *W barze, gdzieś w okolicach Sèvres-Babylone* [...]” (Miłosz, 1990b, s. 55).

ciwym byłoby tu związanie tych kwestii z jakąś osobliwą metafizyczną podstawą – osobliwą, jak bowiem, pamiętamy, „powrotu nie ma. Wszystko jest jednorazowe / i zanim »istnieć« zaczęło, już i przestało »istnieć«” (PZ, 1992, s. 215). Wielokrotnie w lekturach i interpretacjach Watowskiego dzieła wskazywano obecne w nim pragnienie i poszukiwanie metafizycznego logosu, przede wszystkim przy okazji prób czytania jego tekstów wedle kursów teologicznych czy też krypto-teologicznych (por. m.in. Olejniczak, 1999, s. 98–132; Rojek, 2009, s. 39–158; Żurek, 1999, s. 163–184; Zajązkowski, 2002, s. 257–274; Sikorski, 2002, s. 315–327). Uważamy, że warto tę kwestię jeszcze rozszerzyć – mamy tu na myśli przede wszystkim „hebrajski witalizm”¹³, który w refleksji Agaty Bielik-Robson nabiera cech niebywale istotnej perspektywy doświadczeniowego, a także etycznego rozumienia ciągle dyskutowanej estetyczno-filozoficznej nowoczesności (por. Witte, 2012). Naszym zdaniem „hebrajski witalizm” w nieco odmienny sposób, niejako inną drogą, rejestruje dzieło Wata w horyzoncie nowoczesności i późnej nowoczesności. Jak pisze Bielik-Robson:

W religii żydowskiej życie zawsze jest już *beschädigt*: naznaczone śmiercią, traumą, skazą; naruszone, pokawałkowane, „rozczłonkowane” (Rosenzweig), albo „poharatane” (Adorno). Nie tyle odradza się w każdej jednostce, ile zaczyna od nowa pod znakiem nieprzekraczalnej separacji i fragmentacji. Dlatego hasło *l’chaim*, „więcej życia!”, nie sugeruje wcale życia nieskończonego: nie głosi triumfalnego powrotu do erotycznej jedni

¹³ Kwestię „hebrajskiego witalizmu” w dziele Wata poruszaliśmy przy okazji lektury *Pieśni wędrowca*.

pierwotnego narcyzmu, gdzie znika wszelka różnica. Życie wzmożone to intensywność i subtelność – „cała pełnia delikatniejszych Tak” – która karmi się ograniczeniami, wiodąc z nimi nieustanny agon. To w pewnym sensie nie ilość, lecz jakość: nie nieskończony czas linearny, w którym nieśmiertelna dusza mogłaby wegetować po wiek wieków, lecz pewna kondensacja czasu, która wytwarza „przeciwprąd”, odwołujący i komplikujący moment końca. Życie zbawione, które leży jako ideał u podstaw tej intensyfikacji życia doczesnego, nie jest więc życiem nieśmiertelnym w banalnym sensie wieczystego bytowania; to raczej życie *idiomatyczne*, rozpoznane, uznane i zapamiętane w swej pojedynczości jako *ehad*: jedyne w swoim rodzaju, unikatowe, niepowtarzalne, kreślące swój osobny *erotyczny* szlak (Bielik-Robson, 2008, s. 523)¹⁴.

¹⁴ Hebrajskie słowo *ehad* (אֶחָד) znaczy ‘jedyne’, ‘pojedynczy’, ‘niepowtarzalny’. Zob. m.in. Pwt 6,4: „Słuchaj, Israelu! Wiekuisty, Bóg nasz, Wiekuisty – jedyny (אֶחָד)!” (*Deuteronomium...*, 2010). Słowem tym opatruje się wolicjonalną istotę bożej obecności – jak pisze Bielik-Robson: „Wola sama ze swojej istoty jest zasadą jednostkowności. To ona właśnie czyni żydowskiego Boga *ehad*, czyli »jedynym« – nie *jednym*, jak fałszywie tłumaczy Hegel, dopatrując się w trybucie *ehad* znaku ontologicznej zaborczości, lecz, w pewnym sensie dokładnie odwrotnie, *jedynym* jako *osobliwym* i *unikatowym*. To właśnie osobliwość boskiej woli sprawia, że stwarza ona świat jako coś równie unikalnego i niesprowadzalnego do siebie; że daje ona światu byt odmienny i odseparowany, naznaczony nieprzekraczalną różnicą. Na swój sposób zatem także i świat stworzony jest *ehad* – a w nim także i wszystkie te byty, które potrafią powiedzieć o sobie »ja«. Żydowski kosmos nie jest więc żadnym odwiecznym, hierarchicznym porządkiem; fakt, że wyłonił się z woli, sprawia, że przypomina on raczej niestabilny zestaw trzech osobliwości – Boga, świata i człowieka”. Do przytoczonego fragmentu Bielik-Robson dołącza jeszcze przypis: „W ten właśnie sposób wyklada atrybut *ehad* Hermann Cohen w *Religii rozumu*: »Bóg jest bytem unikatowym. Bóg jest tym, co absolutnie osobliwe. W modlitwie *Słuchaj, Izraelu* osobliwość tę oddaje słowo *Ehad* [...] Bóg nie jest tym, co jest, ani też nie jest jednym, który jest, lecz jest Tym Jedynym«” (Bielik-Robson, 2008, s. 517–518 oraz s. 518, przyp. 4).

Skrupulatna lektura dwóch ważnych poematów Wata ukazała zawartą w nich drogę przemiany podmiotowości. W istocie teksty owych poematów są czymś w rodzaju stenogramów, a zarazem partytur doświadczenia – to dzieła pracujące, *im Werden*, których *modi sensotwórcze* określa formuła *in statu nascendi*. Te dwa szczególne i równie osobliwe *works in progress*, czy też jak pisze Dziadek, *pages performatives*, stanowią otwartą „scenę pisania-czytania” (Dziadek, 1999, s. 129; por. Dziadek, 2015, s. 10), w obrębie której dochodzi do spotkania piszącego i lektora. Dzieła te pozostają w swoistej korelacji – w *Pieśniach wędrowca* odnajdujemy cytaty, parafrazy i odwołania wiążące z *Piecykiem* ten o czterdzieści lat późniejszy poemat, w *Piecyku* zaś, na moment zawieszając *furor poeticus*, zobaczymy wyprawę przez formy, zjawiska i doświadczenia, którą realizuje ten sam wagabunda peregrynujący w *Pieśniach wędrowca*. *Piecyk* to dzieło rozpalonej świadomości, intertekstualnej furii, pisanej frenezji. Natomiast *Pieśni wędrowca* to dzieło stylu późnego, dzieło dojrzałości, czasu *aetas serenitatis*, wysycone inną, choć chwilami równie silną intensywnością, którą równoważą niebywałe subtelności, selekcja łączy się tu ze spektaklem intertekstualnym, harmonia z dysonansen, sensy życia z sensami śmierci, eros zwraca się ku erozji, erozja nawołuje erosa. Zestawiając z sobą dwa te dzieła, dostrzegamy swoiste przejście od życia rozpalonego, zawieszzonego między nieświadomością a nihilizmem, życia w eksplozji i w gorączce, do takiego sposobu i praktyki egzystencji, które możemy nazwać za Bielik-Robson „życiem idiomatycznym jedynym w swoim rodzaju” (Bielik-Robson, 2008, s. 523). Droga od *Piecyka* do *Pieśni wędrowca* nie przypo-

mina już alegorii czy amfibologii życiowej rozterki – możemy tu właściwie mówić o życiu tekstem realizowanym „jako *ehad*: unikatowe, niepowtarzalne, kreślące swój osobny *erroryczny szlak*” (Bielik-Robson, 2008, s. 523). Oczywiście, siłą rzeczy, samo użycie pojęcia *ehad* oznacza wprowadzenie do rozważań kwestii metafizycznej, jednakże nie jest to zwrot ku niezmiennej podstawie i funkcji, która obejmuje sobą uniwersum doświadczeń i osób. Metafizyka krocząca przy kategorii *ehad* jest metafizyką w odwrocie, zawsze pojedyncza i nieprzechodnia, wydarza się jako imię własne, jednostkowość i idiom:

Metafizyka biblijna jest metafizyką imienia, imienia własnego, „Znam cię po imieniu” (Wj 33, 12.17 i in.). „Zanim ukształtowałem cię w łonie matki, znałem cię, nim przyszedłeś na świat, poświęciłem cię” (Jr 1, 5). Poszczególne byty są chciane i stworzone dla nich samych. Ich imię własne, ich istota – są jedyne, niezastąpione. Każdy byt, według wyrażenia Labarthonnière’a, jest *hapax legomenon* (słowem raz użytym) (Tresmontant, 1996, s. 121).

„Życie idiomatyczne” w duchu hebrajskiej myśli zakłada dla siebie metafizykę słowa raz użytego, dlatego też angaż otrzymuje tu słaba epistemologia, niepewna i okazjonalna wiedza. Podobnie w przypadku ontologii – mowa tu o słabym bycie, ale jak można sądzić, tylko taki może dostąpić łaski faktycznej intensywności „życia idiomatycznego”. Ono jest bowiem życiem „naznaczonym śmiercią”, „traumą”, „skazą”, jest „naruszone”, „pokawałkowane”, „rozcłódkowane”, „poharatane” – „życie idiomatyczne”

jest zatem emblematem życia poetyckiego czy też pisania jako formy życia. Niespełna dwa miesiące przed samobójczą śmiercią Wat zapisał: „Boso, po ostrych kamieniach, wrócić by mi pod Mur Lamentu. / Tam moje miejsce. Bodałbym się stamtąd nie oddalał. / Może odbiegłbym tylko na drogę do Emaus. Gdybym mógł drętwe palce włożyć w rany Człowiecze. Te się zaiste nie goją. Nigdy. / Poza tym jest milczenie” (PZ, 1992, s. 435)¹⁵. Przy tej okazji do formuł-figur, którymi opisywaliśmy dzieło Wata, należy jeszcze dodać, wskazaną przez Jeleńskiego, formułę-figurę „rany Amfortasa”¹⁶. Nie pochodzi ona z mitologii greckiej, jej źródło jest znacznie młodsze¹⁷, niemniej jednak owa „rana”,

¹⁵ Fragment najpewniej szkicu wiersza, który pozostał wśród rękopiśmiennej spuścizny. W *Poezjach zebranych* znany jako ****W wielki piątek*). Włączony również zatytułowanego zapisu-noty *Sytuacja: wiara – wiedza*, który to należy do cyklu fragmentów *Kartki na wietrze* (zob. DBS, 2001, s. 334–335).

¹⁶ Pisał o Waciu Jeleński: „Nie było rozdarcia [...] między jego życiem poetyckim [a życiem osobistym – P.P.]. Prawda, że jeśli życie to jest w jego poezji często transponowane na mit, tak się składa, że samo życie Wata obfituje w mitologiczne wzory. Może dlatego powiedzenie Wilde’a o naturze imitującej sztukę chciałoby się w tym wypadku sparafrazować na »życie imitujące poezję«. Ileż w *Piecyku*, napisanym w wieku lat dziewiątnastu, elementów proroczych! »Brązowa śmierć i czarny dur... drugi dzień krwawy biegunki... flisacy w białych kapturach eskimosów», łowiący »długimi ostrymi harpunami« – czyż to nie wizja obozów w sowieckiej Azji, nad rzeką Ili, »zejścia do piekieł« poety?... »Lubię, gdy jakiś kat przepiłuje mi na ukos szwy czaszki, gdy kładę końce zaróżowione nerwów pod zapadającą gilotynę godzin« – trudno o bardziej precyzyjne zlokalizowanie owej »rany Amfortasa«, która zatruje ostatnie jego lata” (Jeleński, 2010b, s. 86).

¹⁷ Amfortas to postać z Wagnerowskiego *Parsifala*. Sprawuje on pieczę nad Graalem, niestety niegdyś uległ pokusie, dopuścił się grzechu, co wykorzystał Klingsor, który odebrał mu świętą włócznię, a następnie ugodził nią Amfortasa – rana strażnika Graala nigdy się nie zasklepi. Zob.

obok tej somatycznej, cerebralnej, obok wszystkich traum pisanych i doświadczonych, pozostaje równie realna, równie znacząca jako indeks dotkniętego i rozpalanego sumienia, jednostkowego w absolutny sposób. „Rana Amfortosa” jawi się więc jako jeszcze jeden argument przemawiający za tym, że pisana formacja Wata należy do kruchego, strauumatyzowanego, żarliwego i intensywnego *dominium* „życia idiomatycznego”¹⁸.

Dzieło Wata „naturalnie” zmierza w stronę konstelacyjnej lektury. Być może fundacją tego jest fakt, że życie żyjące samo z siebie nie ma konturów, jawi się raczej w konfiguracjach i zmiennych niż w metodach, jedyną zaś formacją, w której jakoś się odnajduje, jest witalny idiom.

Wagner, 1906 s. 16–20. Jak wyjaśnia Konstanty Przewłocki: „Rana Amfortasa, to wyrzuty sumienia, tem okrutniejsze, im dusza szlachetniejsza, wyolbrzymiające się w typie jednostek wyższych aż do niewystowionej męki, którą tutaj jeszcze zaostrza konieczność spełniania najwyższego kapłaństwa przy druzgocącym poczuciu swojej niegodności. Im jaśniej go oświecają promienie Graala, tem straszniejsze wyrzuty, rana krwawi. To wszystko symbole przejrzyste. Amfortas, to przedstawiciel ludzkości cierpiącej za swój grzech, w najwyższym, typowym wyrazie tego cierpienia” (Przewłocki, 1926, s. 37–38).

¹⁸ Jednym z ostatnich świadectw owej „rany Amfortasa” – poza fragmentem tu cytowanym – jest przywołany już wcześniej, wzruszający wiersz *Poślubiona* z 1967 roku, w którym kwestia oczyszczenia pozostaje warunkiem życia: „Niech nie odkrywa Jej okiem, / Póki nie przemył go w świetle / Ranka, w śniegach góry dalekiej, / Na łagodnych pagórkach ziół, / W strumieniu kantat Jana Sebastiana / Bacha. // Niech nie kładzie na Niej ręki, / Póki nie zmył z niej gwałtów. Krwi. / Przelanej. Przyjętej. I nie wytrawił / Czułością, dobrymi uczynkami, / Znojem prac w ziemi rodzicielce, / Grą na klawesynie albo okarynie. // Niech nie zbliża do Niej ust, / Póki nie spłukał kłamstwa, / Póki nie pił z wody źródła żywej, / Póki ich nie wypalił w ogniu żywym, / Póki nie uświęcił w Tabernaculum / Łaski i słodyczy” (do wiersza dołączona notka: „Z 18 na 19 stycznia 1967 r. Palma de Mallorca, w nocy”) (PZ, 1992, s. 352–353).

Pisanie, które jest tak bliskie egzystencji, że zmienia się w jej idiomatyczną opowieść, przekracza progi i ramy, staje się formą życia – powtórzmy raz jeszcze obserwację Józefa Olejniczaka: „Życie i twórczość stanowią w wypadku autora *Wierszy somatycznych* jednię. Pisanie jest tu życiem, życie – pisaniem. Życie okazuje się »księgą«, w której »prze-gląda się« historia, ból, cierpienie, doświadczenie transcencji – poezja jest próbą (tylko próbą) zapisania tej księgi” (Olejniczak, 1999, s. 155). Analogicznie Wata życie swoje, jego sensory, symptomy, wydarzenia, „prze-glądał” w sztuce, w literaturze, w płaskorzeźbach, w mitologii, w rysach losu Orfeusza, Orestesa, Anteusza, Hioba, Dawida, Salomona, w perypetiach Alicji z powieści Lewisa Carrolla i w perypetiach Hamleta, widział też swoje doświadczenia w późnych wierszach Hölderlina i w losie Machiavellego – otoczony przez teksty, współistniał z nimi, pisaniem wpatrywał się w życie i życie wpatrywało się w jego pisanie. Z tytułowej dla tej części formuły – pisanie: forma życia i forma pisanie: życie – gdyby zechcieć usunąć zbędne przydawki, pozostanie, jak się zdaje, jedynie tu słuszny eliptyczny skrót, który być może najmniej precyzyjnie, a zarazem, naszym zdaniem, najwłaściwiej mówi o Aleksandrze Wacie, mianowicie – pisanie: życie.

Pośród wielu podjętych przez Wata wierszowych i nie-wierszowych nie-do-konanych prób „uwierzytelnienia swej nieprzynależności”¹⁹ szczególnie istotny, a właści-

¹⁹ Zob. wiersz Wata *Hölderlin* (PZ, 1992, s. 338–339).

Część IV Rekapitulacja

wie niemożliwy do pominięcia, jest następujący fragment z „pisanej”²⁰ części *Mojego wieku*:

Ale byłeś, życie moje, o życie moje, nieustającym szukaniem snu ogromnego, w którym w harmonii przedustawnej byli bliźni i zwierzęta, 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 czymś ciepłym, 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? (MW II, 2012, s. 83)

Może to, i tylko to, jest pisaniem: życiem.

²⁰ Rozdziały *Mojego wieku* XXIII, XXIV i częściowo XXV, jak pisze Miłosz, zostały zachowane w „wersji, jaką sam Wat opracowywał w ostatnich miesiącach życia. Jedyna to część jego nagranych pamiętników, którą usiłował sam poprawić. Czytelnik zauważy, że swoim tonem wersja ta różni się znacznie od całości: jest bardziej »pisana« niż »mówiona«. Wahałem się, czy ze względu na jednolitość stylu nie trzymać się raczej taśmy. Przeważył szacunek dla woli autora. Zresztą bardziej literackie ujęcie materiału daje wyobrażenie o tym, jak wyglądałaby cała książka, gdyby Wat ją przerobił, jak zamierzał” (MW II, 2012, s. 5).

Zakończenie

W *Notatkach o „Wierszach śródziemnomorskich”* Paweł Próchniak powiada:

Wat uparcie szuka prawdy – o sobie, o świecie, o Bogu. Wierszem wychodzi jej naprzeciw. Ale dobrze wie, że samo poszukiwanie nie jest poezją. Poeta to ten, kto znajduje – formę konieczną i stojący za nią sens, formę, która sama jest „prawdziwym sensem, a nie skonwencjonalizowanym do mdłości znakiem”. Owszem, pisarz aż nazbyt często gubi się. I nie ma innej drogi. Tonie w „obfитоściach mowy”. Odkrywa czystą „radość [...] i głęboki sens profuzji słów”. Daje się ponieść feerii językowych asocjacji. Podąża za podszeptami uwolnionych wyrazów, niemożliwych zdań. Ale poetą jest dopiero wtedy, gdy znajduje. I tylko wtedy. Autor *Kartek na wietrze* powiada, że jako poeta „w pewien specyficzny sposób wiąże zjawiska, fakty i rzeczy”, i że tylko w poezji „prawda jest dana bezpośrednio i bezwarunkowo”. W jego odczuciu „poezja realizuje się w pełni, kiedy jest bohaterstwem”, ale jest nią przede wszystkim osobisty stosunek do słów – intymny sposób używania języka (Próchniak, 2011, s. 182–183).

I jeszcze, jako niezbędne uzupełnienie, impresja samego Wata:

Witkacy, Tucholsky, Toller, Jesienin, Majakowski, Stefan Zweig, Klaus Mann, Drieu de la Rochelle, Cesare Pavese, Borowski, Józef Roth (drogi, piękny). Z tych jedenastu znam siedmiu. Ciężki, ciężki trud pisarza: jako nadkompensacja albo jako ucieczka, albo jako poszukiwanie straconego czasu, albo utraconego raju, albo chęć zatrzymania czasu, albo walka ze swoim czasem, albo potrzeba przeglądania się w lustrze, albo sublimacja stłumionych popędów, albo roślinna reakcja na drażniące bodźce, albo potrzeba belferskiego pouczenia, albo pedanteria cyzelatorów z powołania, albo niewyżyta płęć, albo jako kompromis, albo jako modlitwa, albo jako powroty, albo jako sposób ot, przeżycia życia, albo jako sposób pozbycia się nudy, strachu, obrzydzenia, albo jako konfesjonał, albo zasztyfrowany komentarz do sądowych akt, albo pościg za mirażem, albo kanalizacja występku, albo rozkosz prowokowania Acherontu, (*Acheronta movebo*), albo rozładowanie kompleksów, albo zadość czynienie Eryniom, albo odwdzięczenie się Eumenidom, albo wołanie, albo zażegnywanie świadka – (*sachin* Hindusów) – *moi-pur* Valéry’ego, albo wyprowadzenie z siebie śmierci, albo jej wprowadzenie. Albo przekleństwo, albo alchemia, albo jako środek zarabiania pieniędzy, zadośćuczynienie ambicji, albo jako poszukiwanie prawdy o sobie, albo prawdy o świecie albo nieprawdy o świecie, nieprawdy o sobie, nieprawdy o Bogu – nierządko, wcale nierządko. Gdzie tu miejsce na ponaglanie w realizacji planu sześciolatniego? Szukajmy. Może znajdziemy (DBS, 2001, s. 49).

Pisanie jest artykulacją, w tym sensie, że jest wywoływaniem rzeczywistego wydarzenia: słowa, sensu, tekstu czy wreszcie doświadczenia. Przedstawiony katalog Wata wyrażnie o tym mówi. Zdaje się, że sam Wat utrzymywał się usilnie z dala od pewności, o której pisze Próchniak („Ale poetą jest dopiero wtedy, gdy znajduje. I tylko wtedy”). Poezja jest bohaterstwem o ile ten, który pisze zdolny jest trwać w rozziwie, w luce, w chiasmie i amfibolii, o ile „zręcznie płynie” (zob. PZ, 1992, s. 312–313) w pieśni języka. Pisanie *in extremis* to formacja w powstającym tekście i poprzez tekst, niedokończona, otwarta, nieustanna, nigdy nie-do-konana, to forma życia – jak mawiał Wat – *im Werden*. Powstające pod piórem piszącego językowe sylwety, ślady, tkaniny i tekstury wymagają pełnego angażu i cielesnej pracy, także wśród wydzielin, między skurczami mięśni – pisanie jest więc rzeczą bólu i rozkoszy, podobnie czytanie. Nie można również zapomnieć o salwującej funkcji przekładania przeżyć na języki i teksty. Pisanie, podobnie jak terapeutyczny efekt *talking cure*, nawiązuje do przeobrażenia ludzkiej ułomności w nikłe triumfy. Z tego wyrasta radość tekstu – płas przed majestatem tekstów.

Za Gilles'em Deleuze'm możemy powiedzieć, że przygoda pisania jako formy życia zmierza ostatecznie ku istotnej i zasadniczej kwestii „stawania się pisarza” [„le devenir de l'écrivain”] (Deleuze, 1993, s. 15). Pisanie to, wedle Deleuze'a, stawanie się, niezakończony proces wyłaniania się: „[...] pisząc, stajemy się-kobietą, stajemy się-zwierzęciem czy rośliną, stajemy się-molekułą” (Deleuze, 2016, s. 11) czy w wersji bardziej radykalnej – pisząc, „stajemy się-niedostrzegalnym” (Deleuze, 2016, s. 11). Deleuze, posługując się

słowem „devenir”, wprowadził do swojego dyskursu dotyczącego związków literatury i życia, prócz kardynalnej kwestii stawania się, również niezwykle istotne sensy skupione wokół „przybywania” czy „przychodzenia”, także w znaczeniu „przyjścia do siebie” czy „powrotu do przytomności” (jak w przypadku francuskiego wyrażenia „revenir à soi”) tudzież czynności poruszania się mocą własnych nóg (w „devenir” jest przecież bezwzględnie obecne „venir”, które znaczy tyle, co „przyjść”, „przybyć”, a także, „sprowadzić”, jak w wyrażeniu „faire venir le médecin”, oznaczającym „sprowadzić lekarza”).

Pisarz, kiedy pisze, staje się – przychodzi do siebie, ale nade wszystko nieustannie przychodzi do sytuacji i miejsca pisania, być może w podobny sposób chory przychodzi do siebie, wraca do zdrowia. Piszący podmiot porusza się, przechodzi przez formę, która rodzi się pod jego piórem, ale jednak bywa i tak, że forma pozostaje z piszącym, przylega doń, nie dając mu spokoju: dzieło nie ma końca, pozostaje otwarte albo rozpada się w nieskończoność, wraz z piszącym staje się, ale też wraz z nim rozpada – zdaje się, że i to miał na myśli Wat, kiedy pisał, że szukał całe swe życie „snu ogromnego” i „harmonii przedustawnej”, a otrzymywał nieustannie „zamiast harmonii rozdarcie, i urywki. Może to i tylko to jest byciem poetą? (MW II, 2012, s. 83). Niemniej jednak, to przechodzenie przez formę może zostać ujęte jako poznawcza droga, jako przychodzenie do bycia, jako stawanie się sobą w sobie, jako stawanie wobec innych, bez końca i bez pewnych osiągnięć. To droga, na którą wstępuje się, pisząc i pisząc, kroczy się nią. Nie jest to z pewnością łatwy i bezpieczny trakt, nieustannie grozi

piszącemu uwięzienie w pisanim, postradanie – jak ma to miejsce w przypadku każdej niemożliwej do ukończenia przygody – zmysłów i sił, nieodwracalna strata życia w tekście, w przepastnych teksturach. Piszący nieustannie pozostaje w bliskości fiaska, doznaje nieustannie gościnności dramatu egzystencji i obecności. Jedno z końcowych zdań przywoływanych rozważań Deleuze’a, brzmi: „[...] pisać to również stawać się czymś innym niż pisarzem” (Deleuze, 2016, s. 13). Nie będzie oryginalne twierdzenie, że nadzieja literatury tkwi w tym „czymś innym”, w nieustannym odwracaniu wzroku od immanencji ku temu, co inne, ku inności.

Literatura jako forma życia jest formą graniczną, balansującą, oznacza niuansowanie i wahanie, jest formą ruchu, dziwnym rytmem, przemianami obecności i nieobecnością, upadkiem, a zarazem triumfem Orfeusza, który po swym tragicznym końcu, w niebywały sposób żyje w cieniu śmierci wraz ze swoją traumą i raną jako dzieło, lament, tekst. Wprawdzie literatura, która przylega do wydarzającego się życia, jest nieustannie zagrożona tym, że zostanie przez nie zagarnięta, że zniknie pod jego powierzchnią, jednak trudno oprzeć się urzeczeniu rodzącemu się za sprawą tych słabych, drobnych mocy, wprawionych w ruch słowem – mianowicie, że litery stawiane w żywej *via media* mienią się obietnicą w sensie *spes in extremum*.

Bibliografia

Dzieła Aleksandra Wata

- Wat A., 1957: *Wiersze*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wat A., 1962a: *Wiersze śródziemnomorskie*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Wat A., 1962b: *Wiersze śródziemnomorskie. A. Pieśni wędrowca*. „Twórczość”, nr 7.
- Wat A., 1968: *Ciemne świedldo*. Libella, Paryż.
- Wat A., 1968b: *** *Druga. Do brzasku długo*. „Wiadomości”, nr 14.
- Wat A., 1987: *Wiersze wybrane*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Wat A., 1991: *Świat na haku i pod kluczem*. Oprac. K. Rutkowski. Czytelnik, Warszawa.
- Wat A., 1992: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Znak, Kraków.
- Wat A., 1993: *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*. Oprac. W. Bolecki, J. Zieliński. Czytelnik, Warszawa.
- Wat A., 1996: *Ucieczka Lotha*. Oprac. W. Bolecki. Czytelnik, Warszawa.
- Wat A., 1997: *Poezje*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Czytelnik, Kraków.
- Wat A., 2000: *Kobiety z Monte Olivetto. Dramat w trzech aktach, pięciu odsłonach*. Oprac. J. Zieliński. Biblioteka Narodowa, Warszawa.

Bibliografia

- Wat A., 2001a: *Dziennik bez samogłosek*. Oprac. K. Pietrych, P. Pietrych. Czytelnik, Warszawa.
- Wat A., 2001b: *Po pijackiej nocy...* W: Idem: *Dziennik bez samogłosek* Oprac. K i P. Pietrychowcie. Czytelnik, Warszawa.
- Wat A., 2005: *Korespondencja*. Oprac. A. Kowalczykowa. Czytelnik, Warszawa.
- Wat A., 2007: *Coś niecoś o „Piecyku.”* *Brulion*. „Zeszyty Literackie”, nr 99.
- Wat A., 2008a: *Publicystyka*. Oprac. P. Pietrych. Czytelnik, Warszawa.
- Wat A., 2008b: *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świedldo*. Oprac. J. Zieliński. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Wat A., 2008c: *Wybór wierszy*. Oprac. A. Dziadek. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Wat A., 2009a: *Jedna z przypowieści Anusi Mikulak*. W: C. Miłosz, O. Watowa: *Listy o tym, co najważniejsze*. Oprac. B. Toruńczyk. Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Wat A., 2009b: *Utwory odnalezione*. „Zeszyty Literackie”, nr 108 (zima).
- Wat A., 2011: *Mój wiek. Fragmenty rozmów Aleksandra Wata z Czesławem Miłoszem* (audio). Wyb. I. Sariusz-Skąpska, Universitas, Kraków.
- Wat A., 2012: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Oprac. R. Habielski. Universitas, Kraków.
- Wat A., 2015: *Notatniki*. Oprac. A. Dziadek, J. Zieliński. Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Wat A., 2018: *Dziennik bez samogłosek*. Oprac. M. Kmieciak. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Opracowania twórczości Aleksandra Wata

- Aleksander Wat. *Życie i twórczość. Kalendarium*. 2009 W: C. Miłosz, O. Watowa: *Listy o tym, co najważniejsze*. Oprac. B. Toruńczyk. Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Baniecka E., 2008: *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Baranowska M., 1984: *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*. W: Eadem: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Czytelnik, Warszawa.
- Bocheński T., 1999: *Szalony Orestes-Wat? „JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka”*. W: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Red. J. Brzozowski, K. Pietrych. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Bolecki W., 1989: *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski. Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*. „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Bolecki W., 2001: *Od „postmodernizmu” do „modernizmu” (Wat – inne doświadczenie)*. „Teksty Drugie”, nr 2.
- Borowski J., Panas W., red., 2002: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*. Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Brzozowski J., Pietrych K. red., 1999: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Czajkowska A., 2012: *Aleksander Wat i doświadczenie historyczne*. „Colloquia Litteraria UKSW”, nr 1.
- Czyżak A., Kopeć Z., red., 2011: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Dziadek A., 1999: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Bibliografia

- Dziadek A., 2000: „*Poemat bukoliczny*” Aleksandra Wata. „Teksty Drugie”, nr 3.
- Dziadek A., 2007: „*Soma*” i „*sema*” – zarys krytyki somatycznej. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, E. Nawrocka. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Dziadek A., 2008: *Wstęp*. W: A. Wat: *Wybór wierszy*. Oprac. A. Dziadek. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Dziadek A., 2009: *Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale*. „Teksty Drugie”, nr 6.
- Dziadek A., 2012: *XX wiek jako doświadczenie somatyczne*. W: A. Wat: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Oprac. R. Habielski. Universitas, Kraków.
- Dziadek A., 2014: *Projekt krytyki somatycznej*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Dziadek A., 2015: *Notatniki Aleksandra Wata z Beinecke Library (Wstęp)*. W: A. Wat: *Notatniki*. Oprac. A. Dziadek, J. Zieliński. Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Forajter W., 2001: *Paradoksy „watologii”*. „Teksty Drugie”, nr 6.
- Gazda G., 1974: *Futuryzm w Polsce*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Januszkiewicz M., 1998: *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*. Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań.
- Januszkiewicz M., 2007: *W-koło hermeneutyki literackiej*. PWN, Warszawa.
- Jeleński K.A., 1959: *Voici Aleksander Wat*. „Le journal des poètes”, nr 7.
- Jeleński K.A., 2010a: *Chwile oderwane*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Jeleński K.A., 2010b: *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*. W: Idem: *Chwile oderwane*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

- Kluba A., 2014: *Poemat prozą w Polsce*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Warszawa–Toruń.
- Kmieciak M., 2014: *Lęk przed świtem albo o nadziejach płynących z ciemności. Przypadek Aleksandra Wata*. „Ruch Literacki”, z. 3.
- Kochańczyk A., 1992: „*Dziennik bez samogłosek*” – Aleksandra Wata *studium do autoportretu*. W: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*. Red. W. Ligęza. Universitas, Kraków.
- Kostkiewiczowa T., 2013: *Poetyka dawniej i dziś*. „Tematy i Konteksty”, nr 3 (8).
- Kuczyńska-Koschany K., 2011: *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony „JA”*. (*Miliard Rimbaudów, trans, trauma + Wat*). W: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*. Red. A. Czyżak, Z. Kopeć. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Kuczyńska-Koschany K., 2012: *Wat, poeta orficki*. „Colloquia Litteraria UKSW”, nr 1.
- Ligęza W., 2002: *Ubywający ubytkiem w klepsydze. Starość i starzec w piśarstwie Aleksandra Wata*. W: *W „Antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*. Red. J. Borowski, W. Panas. Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Lipszyc A., 2015: *A jak afekt*. W: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*. Red. A. Lipszyc, M. Zaleski. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Łukasiewicz J., 1981: *W dwudziestoleciu. O poezji Aleksandra Wata*. „Pismo”, nr 5/6.
- Łukaszuk M., 1989: „*...i w kołysankę już przemieniony płacz.*” *Obit.*. *Natus est w poezji Aleksandra Wata*. Kontra, Londyn.
- Łukaszuk M., 2012: *Glosa do nienapisanej historii nowoczesnej literatury polskiej Aleksandra Wata*. „Colloquia Litteraria UKSW”, nr 1.
- Łukaszuk M., 2015: *Doświadczenie i hermeneutyka. Prace o polskiej poezji nienowoczesnej*. Wydawnictwo KUL, Lublin–Warszawa.
- Łukaszuk-Piekara M., 2000: „*Wizje splątane z historiami*”. *Autobiografia liryczna poety*. Wydawnictwo KUL, Lublin.

Bibliografia

- Micińska A., 1992: *Aleksander Wat – elementy do portretu*. W: A. Wat: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Znak, Kraków.
- Miłosz C., 1980: *Po ziemi naszej*. W: Idem: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Znak, Kraków.
- Miłosz C., 1990a: *O wierszach Aleksandra Wata*. W: Idem: *Prywatne obowiązki*. Pojezierze, Olsztyn.
- Miłosz C., 1990b: *Prywatne obowiązki*. „Pojezierze”, Olsztyn.
- Miłosz C., 1990c: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Czytelnik, Warszawa.
- Miłosz C., 1992: *Poeta Aleksander Wat*. „Tygodnik Powszechny”, nr 34.
- Miłosz C., 2012: *Przedmowa*. W: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Oprac. R. Habielski. Universitas, Kraków.
- Miłosz C., Watowa O., 2009: *Listy o tym, co najważniejsze*. Oprac. B. Toruńczyk. Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Molęda E., 2001: *Mowa cierpienia. interpretacja poezji Aleksandra Wata*. Universitas, Kraków.
- Okulicz-Kozaryn R., 2011: *Futurystyczny koniec symbolizmu? Baudelaire przy Watowskim Piecyku*. W: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*. Red. A. Czyżak, Z. Kopeć. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Olejniczak J., 1999: *W-tajemniczenie – Aleksander Wat*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Olwid (Witold Hulewicz) 1919: *Stamtąd przyjdzie sędzić żywych i umarłych*. „Zdrój”, z. 7–8.
- Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*. Red. W. Ligęza. Universitas, Kraków 1992.
- Panas W., 2002: *Antykwariat anielskich ekstrawagancji albo święty bełkot. Rzecz o „Piecyku” Aleksandra Wata*. W: *W „antykwariacie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*. Red. J. Borowski, W. Panas. Wydawnictwo KUL, Lublin, s. 5–22.

- Pietrych K., 1990: *Obraz natury w „Pieśniach wędrowca” Aleksandra Wata*. „Prace Polonistyczne”, seria XLVI.
- Pietrych K., 1992: *W chaosie i nicości. O młodzieńczych wierszach Aleksandra Wata*. W: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*. Red. W. Ligęza. Universitas, Kraków.
- Pietrych K., 1999: *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*. Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Pietrych K., 2003: *Poetyckie podróże Aleksandra Wata po Włoszech i Francji*. „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature”, nr 58.
- Pietrych K., 2009: *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Pietrych K., 2011: *Elegijne dykcje Aleksandra Wata*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 18 (38).
- Pietrych P., 2012: *Wat w Polsce powojennej*. Tezy. „Colloquia Litteraria UKSW”, nr 1.
- Pietrych K., 2014: *Prze-pisywanie romantyzmu? O jednej z poetyckich dykcji Aleksandra Wata*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 24 (44).
- Próchniak P., 2011a: *Modernizm. ciemny nurt*. *Studia z dziejów poezji*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków.
- Próchniak P., 2011b: *Wat. serce kamienia (notatki o „Wierszach śródziemnomorskich”)*. W: *Idem: Modernizm. ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków.
- Przymuszała B., 2001: „Czas wzbogacony” w późnej liryce Aleksandra Wata. „Pamiętnik Literacki”, nr 1.
- Rojek P., 2009: „Historia zmącona autobiografią”. *Zagadnienia tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*. Universitas, Kraków.
- Rutkowski K.: *Słowo o Waciu*. „Twórczość” 1991, nr 2.

Bibliografia

- Sikorski D., 2002: *Ironia, symbol, metafizyka w twórczości Aleksandra Wata*. W: W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata. Red. J. Borowski, W. Panas. Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Sommer P., 2005: *Po stykach*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Sosnowski A., 2013: *Wiersz i jawa*. W: Idem: *Stare śpiewki (sześć godzin lekcyjnych o poezji)*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Stankowska A., 2013: *Poezja jako doświadczenie wewnętrzne. Aleksander Wat o „epifanii naturalnego”*. W: Eadem: „żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”. O twórczości Czesława Miłosza. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Szaj P., 2018: *Dotkliwe wiersze Aleksandra Wata*. „Pamiętnik Literacki”, nr 1.
- Śniecikowska B., 2008: „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Venclova T., 1994: *Gnostyczny „Piecyk” Aleksandra Wata*. Przeł. J. Zach-
-Błońska. „Teksty Drugie”, nr 2.
- Venclova T., 2000: *Aleksander Wat. Obrazoburca*. Przeł. J. Gościński. Wydawnictwo Literackie, Warszawa.
- Watowa O., 2011: *Wszystko, co najważniejsze...* Agora, Warszawa.
- Witkiewicz S.I., 1923: *Aleksander Wat*. W: Idem: *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.
- Wyka K., 1977: *Super flumina babylonis*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Zajączkowski R., 2002: *U źródeł refleksji religijnej Aleksandra Wata*. W: W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata. Red. J. Borowski, W. Panas. Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Zieliński J., 1987: *Spowiedź syna królewskiego (wstęp)*. W: A. Wat: *Wiersze wybrane*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Zieliński J., 1997.: *Dwudziestowieczny Marsjasz* (poślowie). W: *Poezje*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Czytelnik, Kraków.
- Zieliński J., 2008: *Testamenty Aleksandra Wata*. W: A. Wat: *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świedło*. Oprac. J. Zieliński. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Zieliński J., 2012: *Bitwa pod Zurychem i pod Bernem*. „Colloquia Litteraria UKSW”, nr 1.
- Zieliński J., 2015: *Kłacza – (kłonice) – synapsy (Poślowie)*. W: A. Wat: *Notatniki*. Oprac. A. Dziadek, J. Zieliński. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Żurek S.J., 1999: *Aleksandra Wata wędrówka ku wyższym światom (od nihilizmu do judeochrześcijaństwa)*. W: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Red. J. Brzozowski, K. Pietrych. Wydawnictwo IBL, Warszawa.

Antropologia kulturowa, filozofia, literaturoznawstwo, teksty literackie

- Abramowiczówna Z., 1992: *Wstęp*. W: *Homer: Odyseja*. Przeł. L. Siemiński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Wrocław.
- Abramowska J., red., 2003: *Alegoria (Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”)*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Adam A., Lermnier G., Morot-Sir E., red., 1974.: *Literatura francuska*. T. 1. *(Od początków do końca XVIII wieku)*. Przeł. A. Żarska. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Adamski J., 2000: *Historia literatury francuskiej. Zarys*. Tower Press, Gdańsk.
- Adorno T.W., 1990: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemiński-Ojak. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Adorno T.W., 1994: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemińska. PWN, Warszawa.
- Adorno T.W., 2005: *O literaturze. Wybór esejów*. Przeł. A. Wołkowicz. Czytelnik, Warszawa.

Bibliografia

- Agamben G., 1993: *Infancy and History. The Destruction of Experience*. Transl. L. Heron. Verso, London–New York.
- Agamben G., 2000: *Means without End. Notes on Politics*. Transl. V. Binetti, C. Casarino. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Agamben G., 2006: *Profanacje*. Przeł. M. Kwaterko. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Agamben G., 2008a: *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. Salwa. Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Agamben G., 2008b: *Wspólnota, która nadchodzi*. Przeł. S. Królak. Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Agamben G., 2010: *Nagość*. Przeł. K. Żaboklicki. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Agamben G., 2018: *Idea prozy*. Przeł. E. Górniak Morgan. Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa.
- Agrieniewa-Sławianskaja O.Ch., 1887–1889: *Opisanije ruskij krie-stjanskoj swad’by*. T. 3. Moskwa–Sankt Pietierburg.
- Anidjar G., 2012: *Znaczenie życia*. Przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik. W: *Teoria–literatura–życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. A. Legeżyńska, R. Nycz. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 227–266.
- Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. 1978: Wst. i kom. Z. Jarośniński. Wyb. i przyg. tekst. H. Zaworska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Auerbach E., 2004: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł. Z. Żabicki. Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Augustine St., 1912: *Confessions with an English*. Transl. W. Watts. Macmillan, London–New York.
- Augustyn św., 1997: *Wyznania*. Przeł. Z. Kubiak. Znak, Kraków.
- Augustyn św., 2008: *Wyznania*. Przeł. M. Bohusz-Szyszko. Hachette, Warszawa.

- Ausone, 1897: *Poèmes divers*. Trad. É. Ducoté. Librairie de l'Art indépendant, Paris.
- Bachelard G., 1975a: *Lautrémont*. W: Idem: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bachelard G., 1975b: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Wst. J. Błoński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Balbus S., 1999: „Zagłada gatunków”. „Teksty Drugie”, nr 6.
- Balcerzan E., Bolecki W., red., 2000: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Banasiak B., red., 1994: *Derridiana*. Inter-Esse, Kraków.
- Baran B., 1990: *Saga Heideggera*. Inter-Esse, Kraków.
- Bartczak K., 2009: *Świat nie scalony*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Barthes R., 1970: *Znak w wyobraźni*. Przeł. J. Lalewicz. W: Idem: *Mit i znak. Eseje*. Wyb. J. Błoński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Barthes R., 1982: *L'Obvie et l'obtus. Essais critiqueslevi III*. Seuil, Paris.
- Barthes R., 1996a: *Od dzieła do tekstu*. Przeł. M.P. Markowski. „Teksty Drugie”, nr 6.
- Barthes R., 1996b: *Sade, Fourier, Loyola*. Przeł. R. Lis. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barthes R., 1997: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barthes R., 2001a: *Lektury*. Przeł. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barthes R., 2001b: *Walka z aniołem. analiza tekstualna Księgi Rodzaju 32, 23–33*. Przeł. E. Wieleżyńska. W: R. Barthes: *Lektury*. Przeł. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska. Oprac. M.P. Markowski. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barthes R., 2002: *S/Z*. Transl. R. Miller. Blackwell, New York-Oxford.

Bibliografia

- Barthes R., 2011: *Fragmety dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Barthes R., 2012: *Efekt rzeczywistości*. Przeł. M.P. Markowski. „Teksty Drugie” nr 4.
- Barthes R., 2017: *Incydenty*. Przeł. D. Dzienniak-Pulina, K.M. Jaksender. Eperons-Ostrogi, Kraków.
- Bataille G., 1998: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. Hedemann. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Bataille G., 2008: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Aletheia, Warszawa.
- Bataille G., 2009: *Łzy Erosa*. Przeł. T. Swoboda. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Baudelaire Ch., 1900: *Les Paradis artificiels*. Baudinière, Paris.
- Baudelaire Ch., 1926: *Wino i haszysz (Sztuczne raje)*. *Analekta z pism poety*. Przeł. B. Wydźga. E. Wende i S-ka, Warszawa.
- Baudelaire Ch., 1958: *Kwiaty zła*. *Wybór*. Oprac. M. Jastrun. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Baudelaire Ch., 1992: *Sztuczne raje*. Przeł. M. Kreutz, P.A. Majewski. Wydawnictwo Głodnych Duchów : Księgarnia Artystyczna, Warszawa.
- Bauman Z., 1995: *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*. Przeł. J. Bauman. PWN, Warszawa.
- Benjamin W., 1955: *Schriften*. Bd 2. Hrsg. T.W. Adorno, G. Adorno. Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Benjamin W., 2012a: *Konstelacje*. *Wybór tekstów*. Przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Benjamin W., 2012b: *O pojęciu historii*. Przeł. A. Lipszyc. W: W. Benjamin: *Konstelacje*. *Wybór tekstów*. Przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

- Benjamin W., 2018: *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Bennington G., Derrida J., 2009: *Jacques Derrida*. Przeł. V. Szydłowska-Hmissi. Wydawnictwo Genesis, Warszawa.
- Benveniste É., 1966: *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris.
- Berger J., 1999: *Giacometti. W: O patrzeniu*. Przeł. S. Sikora. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Białkowski Ł., 2015: *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*. Universitas, Kraków.
- Białoszewski M., 1987: *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu. Z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. D. Jakóba Wujka*. Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1923.
- Bielik-Robson A., 2008: „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Bielik-Robson A., 2012: *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Bielik-Robson A., Sadzik P., 2018: *Widma Derridy. Przeżycie*. W: *Widma Derridy*. Red. A. Bielik-Robson, P. Sadzik. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 12.
- Bieniek M., 2011: *Ideał chrześcijanina w świetle pism Tertuliana*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Blake W., 2000: *The Selected Poems*. Wordsworth, London.
- Blanchot M., 1955: *L'espace littéraire*. Gallimard, Paris.
- Blanchot M., 1985: *Opowiadanie i skandal*. Przeł. T. Komendant. „Literatura na Świecie” nr 10.

Bibliografia

- Blanchot M., 1996a: *Literatura i prawo do śmierci*. W: Idem: *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Blanchot M., 1996b: *Refleksje o surrealizmie*. Przeł. K. Rodowska. „Literatura na Świecie”, nr 10.
- Blanchot M., 1996c: *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Blanchot M., 1997: *Doświadczenie-granica*. Przeł. K. Matuszewski. „Kresy”, nr 3.
- Blanchot M., 2000: *The Instant of My Death/Derrida J.: Demeure. Fiction and Testimony* (wyd. dwujęzyczne: ang./franc. Przeł. E. Rottenberg. Stanford University Press, Stanford.
- Blanchot M., 2004: *Księga pytań* [posłowie]. W: E. Jabès: *Księga Jukiela*. Przeł. A. Wodnicki. Wydawnictwo Austeria, Kraków.
- Blanchot M., 2006: *Chwila mojej śmierci*. Przeł. P. Mościcki. „Arkadia. Pismo katastroficzne”, nr 19–20.
- Blanchot M., 2009: *Tomasz Mroczny. Szaleństwo dnia*. Przeł. A. Wasilewska, A. Sosnowski. Biuro Literackie, Wrocław.
- Blanchot M., 2011: *Święte słowo Hölderlina*. Przeł. P. Herbich. „Kronos”, nr 4.
- Blanchot M., 2016: *Przestrzeń literacka*. Przekł. i posł. T. Falkowski. PWN, Warszawa.
- Bloom H., 1982: *Agon. Towards a Theory of Revisionism*. Oxford University Press, Oxford.
- Bloom H., 2019: *Jak czytać i po co*. Przeł. A. Kunicka. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Blumemberg H., 2013: *Światło jako metafora prawdy. Przedpole filozoficznego kształtowania pojęć*. Przeł. Z. Zwoliński. „Kronos”, nr 2.
- Bociek B., 2010: *Twórczość artystyczna jako ujawnienie kondycji psychiczno-egzystencjalnej człowieka na przykładzie życia i twórczości Edwarda Muncha*. „Studia Elbląskie”, nr 11.
- Bohrer K.H., 2003: *Absolutna terażniejszość*. Przeł. K. Krzemieniowa. Oficyna Naukowa, Warszawa.

- Bohrer K.H., 2005: *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*. Przeł. K. Krzemieniowa. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Bök Ch., 2008: *The Xenotext Experiment*. „SCRIPTed”, nr 2.
- Bolecki W., 1991: *Preteksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. PWN, Warszawa.
- Bolecki W., red., 1995: *Poetyka bez granic*. Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Bolecki W., Dąbrowska E., red., 2006: *Literatura i wiedza*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Borges J.L., 1978: *Opowiadania*. Przeł. Z. Chądzyńska i in. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Brodski J., 2008: *Odgłos przyptywu*. Przeł. A. Pokojska. W: D. Walcott: *Mapa Nowego Świata. Wiersze wybrane*. Red. M. Heydel. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Budrewicz Z., Sendyka R., Nycz R., red., 2014: *Pamięć i afekty*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Burke K., 2014: *Filozofia formy literackiej*. Przeł. E. Rajewska. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Burzyńska A., 2013: *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Bystroń J., 1921: *Pieśń ludowa w Polsce*. W: *Polska pieśń ludowa*. Wybór. Oprac. J. Bystroń. Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.
- Carroll L., 1901: *Alice's Adventures in Wonderland and Through The Looking-Glass and What Alice Found There*. Hurst and Company, New York.
- Carroll L., 1910: *Przygody Alinki w Krainie Cudów*. Przeł. Adela S. Warszawa.
- Carroll L., 1927: *Ala w krainie czarów*. Przeł. M. Morawska. Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Carroll L., 1955: *Alicja w Krainie Czarów*. Przeł. A. Marianowicz. Nasza Księgarnia, Warszawa.

Bibliografia

- Carroll L., 1975: *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła pod drugiej stronie lustra*. Przeł. M. Słomczyński. Czytelnik, Warszawa.
- Caruth C., 2015: *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*. Przeł. K. Bojarska. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. Łysiak. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Celan P., 2013: *Psalm i inne wiersze*. Oprac. R. Krynicki. Wydawnictwo a5, Kraków.
- Cellini B., 1984: *Żywot własny*. Przeł. L. Staff. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Certeau M. de, 1986: *Heterologies. Discourse on the Other*. Transl. B. Massumi. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Char R., 1981a: *Próg*. W: *Idem: Wspólna obecność. Wybór poezji*. Przeł. A. Międzyrzecki. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Char R., 1981b: *Wspólna obecność. Wybór poezji*. Przeł. A. Międzyrzecki. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Ciarocco N.J., Vohs K.D., Baumeister R.F., 2010: *Some Good News about Rumination. Task-focused Thinking after Failure Facilitates Performance Improvement*. "Journal of Social and Clinical Psychology", No. 29 (10).
- Ciemne źródła. *Niemiecka poezja klasyczna. Antologia prywatna*. 2017. Przeł. A. Lam. Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, Warszawa.
- Cieśla-Korytowska M., Puchalska I., Siwiec M., red., 2008: *Oblicza Narcyza. obecność autora w dziele*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Cioran E., 2008a: *Samotność i przeznaczenie*. Przeł. A. Dwulit. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Cioran E., 2008b: *Upadek w czas*. Przeł. I. Kania. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Cirlot J.E., 2001: *A Dictionary of Symbols*. Transl. J. Sage. Taylor & Francis e-Library, London.

- Cornell P., 2003: *Drogi do rajy. Przypisy do zaginionego rękopisu*. Przeł. A. Chojecki. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Croce B., 1948: *Saggio sullo Hegel*. Laterza & Figli, Bari.
- Culler J., 2004: *Nowoczesna liryka. ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*. Przeł. T. Kunz. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Culler J., 2008: *W obronie nadinterpretacji*. W: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Przeł. T. Bieroń. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Cyranowicz M., 2002: *Sursecesyjne ruiny Aleksandra Wata (Próba re-interpretacji Piecyka)*. W: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*. Red. J. Borowski, W. Panas. Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Czaja D., 2002: *Życie, czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kultury*. „Konteksty”, z. 3–4.
- Czaja D., 2013: *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Czermińska M., 2000: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyzwanie i wyznanie*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Czermińska M., 1987: *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.
- Czermińska M., red., 2009: *Autobiografia (Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”)*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Czerwiński M., 2014: *Maszyna przecząca. O literaturze jako formie negacji w aspekcie performatywnym*. Universitas, Kraków.
- Danielewicz J., oprac., 1987: *Liryka starożytnej Grecji*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Dante Alighieri, 1959: *Boska komedia*. Przeł. E. Porębowicz. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Bibliografia

- Davidson D., 2007: *Widzieć poprzez język*. Przeł. A. Żychliński. „Teksty Drugie”, nr 3.
- De Quincey T., 1994: *Confessions of an English Opium-Eater*. Wordsworth, Hertfordshire.
- Delaperrière M., 2004: *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. Dziadek. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Deleuze G., 1993: *Critique et clinique*. Editions de Minuit, Paris.
- Deleuze G., 2016: *Krytyka i klinika*. Przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek. Wydawnictwo Oficyna, Łódź.
- Deleuze G., 2017: *Immanencja. życie*. Przeł. K.M. Jaksender. Eperons-Ostrogi, Kraków.
- Derrida J., 1967: *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris.
- Derrida J., 1975: *Pismo i telekomunikacja*. Przeł. J. Skoczylas. „Teksty”, nr 3.
- Derrida J., 1993a: *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. Przeł. B. Banasiak. W: J. Derrida: *Pismo filozofii*. Wyb. B. Banasiak. „Inter Esse”, Kraków.
- Derrida J., 1993b: *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Transl. P.-A. Brault, M. Naas. University of Chicago Press, Chicago.
- Derrida J., 1993c: *Pismo filozofii*. Oprac. B. Banasiak. „Inter Esse”, Kraków.
- Derrida J., 1995: *Poin... Interviews, 1974–1994*. Transl. P. Kamufi. Stanford University Press, Stanford.
- Derrida J., 1997: *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronssem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*. Przeł. A. Dziadek. Kwartalnik Literacki „FA-art”, Bytom.
- Derrida J., 2000: *Szibbolet dla Paula Celana*. Przeł. A. Dziadek. Kwartalnik Literacki „FA-art”, Bytom.
- Derrida J., 2002: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek. Wydawnictwo KR, Warszawa.

- Derrida J., 2003: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Derrida J., 2004a: *Edmond Jabès i pytania księgi*. W: E. Jabès: *Księga Pytań*. Przeł. A. Wodnicki. Austeria, Kraków.
- Derrida J., 2004b: *Pismo i różnica*. Przeł. K. Kłosiński. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Derrida J., 2016a: *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*. Przeł. B. Brzezicka. „Teksty Drugie”, nr 2.
- Derrida J., 2016b: *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka*. Przeł. T. Załuski. PWN, Warszawa.
- Deuteronomium. Piąta księga Mojżesza*, 2010, W: *Tora. Pięcioksiąg Mojżesza*. Przeł. I. Cylkow. Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Kraków.
- Dewey J., 1980: *Art as Experience*. G.P. Putnam's Sons, New York.
- Dickens Ch., 1987: *Dzwony, które dzwonią, gdy odchodzi stary rok i nadchodzi nowy*. Przeł. K. Tarnowska. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Dilthey W., 1982: *Pisma estetyczne*. Przeł. K. Krzemieniowa. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Dilthey W., 1993: *Rozumienie i życie*. W: *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*. Przeł. G. Sowiński. Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków.
- Dilthey W., 2004: *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*. Przeł. E. Paczkowska-Łagowska. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Dokumenty programowe imagizmu* (m.in.: F.S. Flint, E. Pound, R. Aldington), 1991. Przeł. L. Engelking. „Literatura na Świecie”, nr 1.
- Domański J., 2002: *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Antyk, Kęty.

Bibliografia

- Dostojewski F., 2016: *Bracia Karamazow*. Przeł. A. Wat. Oprac. J. Smaga. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Drażewski A., 1919: *Idziemy* (fragmenty cyklu). „Zdrój”, z. 3–4.
- Dudzik W., 2000: *Wieża Hölderlina i inne miejsca*. Sic!, Warszawa.
- Durand G., 1986.: *Wyobrażenia symboliczna*. Przeł. C. Rowiński. PWN, Warszawa.
- Eliade M., 1994: *Mefistofeles i androgyn*. Przeł. B. Kupis. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Eliade M., 2000: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz-Kowalski. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Eliot T.S., 1988: *Poezje wybrane*. Red. A. Łobocka-Oleksowicz. PAX, Warszawa.
- Eliot T.S., 1988: *Ziemia jałowa*. Przeł. A. Piotrowski. W: T.S. Eliot: *Poezje wybrane*. PAX, Warszawa.
- Eliot T.S., 1990: *Wybór poezji*. Red. K. Boczkowski, W. Rulewicz. Państwowy Instytut Wydawniczy, Wrocław.
- Engelking L., 1991a: *Imagizm*. „Literatura na Świecie”, nr 1.
- Engelking L., 1991b: *Uwertura poematu. (Aluzje literackie, mitologiczne i historyczne w trzech pierwszych „Pieśniach” Ezry Pounda)*. „Literatura na Świecie”, nr 1.
- Engelking A., 2000: *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*. Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław.
- Esposito R., 2015: *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*. Przeł. K. Burzyk, M. Burzyk, M. Surma-Gawłowska, J. Teresa Ugniewska-Dobrzańska, M. Wrana. Universitas, Kraków.
- Eurypides 1918: *Tragedie*. Przeł. J. Kasprowicz. T. 3. Akademia Umiejętności, Kraków.
- Falkiewicz A., 2009: *takim ściegiem*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Falkiewicz A., 2013: *ta chwila*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Faulkner W., 1966: *Dawni ludzie*. W: Idem: *Zstąp, Mojżeszu*. Przeł. Z. Kierszys. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Fiedler L.A., 1976: *Archety i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją*. Przeł. K. Stamirowska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Red. H. Markiewicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Flaubert G., 1974: *Szkoła uczuć*. T. 2. Przeł. A. Micińska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Flaubert G., 2010: *Kuszenie świętego Antoniego*. Przeł. P. Śniedziewski. Koment. G. Séginier, R. Lis, R. Przybylski. Sic!, Warszawa.
- Foster H., 2010: *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Universitas, Kraków.
- Foucault M., 1991: *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*. Transl. R.J. Goldstein, J. Cascaito. Semiotext(e), New York.
- Foucault M., 1999a: *Kim jest autor*. Przeł. M.P. Markowski. W: M. Foucault: *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*. Oprac. T. Komendant. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Foucault M., 1999b: *Ojcowskie „nie”*. Przeł. M.P. Markowski. W: M. Foucault: *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*. Oprac. T. Komendant. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Foucault M., 1999c: *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*. Oprac. T. Komendant. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Foucault M., 2012: *Hermeneutyka podmiotu*. Przeł. M. Herer. PWN, Warszawa.
- Freud S., 1975: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. Prokopiuk. PWN, Warszawa.
- Freud S., 1994: *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*. Przeł. A. Ochocki, J. Prokopiuk. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Freud S., 1997: *Niesamowite*. W: *Pisma psychologiczne*. T. 3. Przeł. R. Reszke. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Freud S., 2015: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. Reszke. Wydawnictwo KR, Warszawa.

Bibliografia

- Friedrich H., 1978: *Struktura nowoczesnej liryki*. Przeł. E. Feliksiak. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Frohock W.M., 1959: *The Revolt of Ezra Pound*. „Southwest Review”, № 3.
- Gadamer H.-G., 1993: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Przeł. K. Krzemieniowa. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Gadamer H.-G., 1998a: *Czy poeci umilkną?* Przeł. M. Łukasiewicz. Homini, Bydgoszcz.
- Gadamer H.-G., 1998b: *W cieniu nihilizmu*. W: *Idem: Czy poeci umilkną?* Przeł. M. Łukasiewicz. Homini, Bydgoszcz.
- Gal-Ed E., 2005: *Księga świąt żydowskich*. Przeł. S. Lisiecka. Cyklady, Warszawa.
- Geertz C., 1973: *The Interpretation Of Cultures. Selected Essays*. Basic Books, New York.
- Geulen E., 2012: *Giorgio Agamben. Wprowadzenie*. Przeł. M. Ratajczak. Sic!, Warszawa.
- Ghyka M., 2001: *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*. Przeł. I. Kania. Universitas, Kraków.
- Giacometti A., 2003: *Sen, Sphinx i śmierć T*. Przeł. M. Kędzierski. „Kwartalnik Artystyczny”, nr 2–3.
- Giddens A., 2006: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. Szulżycka. PWN, Warszawa.
- Głowicka K., 1998: *Gindry na bas i orkiestrę smyczkową* [<https://culture.pl/pl/tworca/katarina-glowicka>] [dostęp: 22.08.2019].
- Głowiński M., 1975: *Świadectwa i style odbioru*. „Teksty”, nr 3.
- Goethe J.W., von 1952a: *Ein Gleiches*. In: *Goethes Werke*. Bd. 1.: *Gedichte und Epen, erster Band*. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von E. Trunz. C. Wegner, Hamburg.
- Goethe J.W., 1952b: *Goethes Werke*. Bd. 1.: *Gedichte und Epen, erster Band*. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von E. Trunz. C. Wegner, Hamburg.

- Goethe J.W., 1955: *Wybór poezji*. Oprac. Z. Ciechanowska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Goethe J.W., 1957: *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*. Przeł. A. Guttry. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Goethe J.W., 1960: *Poezje*. T. 1. Oprac. A. Miłska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Goethe J.W., 2017a: *Pieśń nocna wędrowca*. W: *Ciemne źródła. Niemiecka poezja klasyczna. Antologia prywatna*. Przeł. A. Lam. Aspra, Warszawa.
- Goethe J.W., 2017b: *To samo*. W: *Ciemne źródła. Niemiecka poezja klasyczna. Antologia prywatna*. Przeł. A. Lam. Aspra, Warszawa.
- Gombrowicz W., 1988: *Dziennik 1953–1956*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Grimm J., Grimm W., 1989: *Żelazny piec*. Przeł. E. Bielicka. W: *Eidem. Baśnie braci Grimm*. T. 2. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Grimm J., Grimm W., 2010: *Baśnie dla dzieci i dla domu*. Przeł. E. Pieciul-Karmińska. T. 2. Media Rodzina, Poznań.
- Grochowiak S., 1978: *Wiersze wybrane*. Wyb. autora. Czytelnik, Warszawa.
- Gruszczyk T., 2018: *Ocalające zatracenie. Rozważania o doświadczeniu, pamięci i pragnieniu w twórczości Zygmunta Haupta, Stanisława Czycza i Krzysztofa Vargi*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Grzegorzczak P., 1924: *Język żydowski (żargon). Samouczek dla Polaków. Gramatyka – Ćwiczenia – Słownik*. Książnica Polska, Lwów–Warszawa.
- Guczalski K., 2002: *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*. Musica Iagellonica, Kraków.
- Gumbrecht H.U., 2004: *The Production of Presence. What Meannig Cannot Convey*. Stanford University Press, Stanford.

Bibliografia

- Gumbrecht H.U., 2012: *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury?* Przeł. A. Żychliński. W: *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. A. Legeżyńska, R. Nycz. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Günther W., 1952: *Weltinnenraum. Die Dichtung Rainer Maria Rilkes*. Erich Schmidt, Berlin.
- Heaney S., 2009a: *Prywatny Helikon*. Przeł. S. Barańczak. W: *Idem: Przejrzysta pogoda. Wiersze wybrane*. Red. M. Heydel. Znak, Kraków.
- Heaney S., 2009b: *Przejrzysta pogoda. Wiersze wybrane*. Red. M. Heydel. Znak, Kraków.
- Heidegger M., 1977a: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Oprac. K. Michalski. Czytelnik, Warszawa.
- Heidegger M., 1977b: *Czas światobrazu*. Przeł. K. Wolicki. W: *M. Heidegger: Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Oprac. K. Michalski. Czytelnik, Warszawa.
- Heidegger M., 2004: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. S. Lisiecka. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Heidegger M., 2007a: „...poetycko mieszka człowiek. ”. W: *Idem: Odczyty i rozprawy*. Przeł. J. Mizera. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Heidegger M., 2007b: *W drodze do języka*. Przeł. J. Mizera. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Heidegger M., 2008: *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. PWN, Warszawa.
- Heidegger M., 2009: *Podstawowe problemy fenomenologii*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Heller R., 2006: *Could Only Have Been Painted by a Madman, Or Could It?* In: *Edvard Munch. The Modern Life of the Soul*. Ed. K. McShine. Museum of Modern Art, New York.
- Heller Á., 2012: *Eseje o nowoczesności*. Red. J.P. Hudzik. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Heller-Roazen D., 2012: *Echolalie. O zapominaniu języka*. Przeł. B. Brzezicka. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

- Herbert Z., 2005: *Wiersze wybrane*. Oprac. R. Krynicki. A5, Kraków.
- Herder J.G., 1987: *Wybór pism*. Oprac. T. Namowicz. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Hierholzer-Mauthe Ch., Hrsg., 2010: *Die Schwäbische Alb im Gedicht*. Isele, Egginger.
- Hillis Miller J., 2014: *O literaturze*. Przeł. K. Hoffman. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Hilton J.L., 2012: *The »Sphragis« of Heliodoros, Genealogy in the »Aithiopika«, and »Julian's Hymn to King Helios«*. „Ágora. Estudos Clássicos em Debate”, nr 14.
- Hobot-Marcinek J., 2012: *Stara Baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*. Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Hölderlin F., 1982: *Wiersze*. Przeł. B. Antochewicz. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Hölderlin F., 2009: *Co się ostaje ustanawiają poeci*. Przeł. A. Libera. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Hölderlin F., 2010: *An meine Schwester*. In: *Die Schwäbische Alb im Gedicht*. Hrsg. Ch. Hierholzer-Mauthe. Isele, Egginger.
- Hölderlin F., 2014: *Poezje zebrane*. Przeł. A. Lam. Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora, Pułtusk.
- Homer, 1953: *Odyseja*. Przeł. J. Parandowski. Czytelnik, Warszawa.
- Homer, 1992: *Odyseja*. Przeł. L. Siemieński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Hopkins G.M., 1981: *Wybór poezji*. Przeł. S. Barańczak. Znak, Kraków.
- Hutnikiewicz A., 1967: *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. PWN, Toruń.
- Igliński G., 2015: *Odstony zmęczenia i spoczynku. »Nocna pieśń wędrowca« Johanna Wolfganga Goethego, Michaiła Lermontowa i Jarosława Marka Rymkiewicza*. „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, R. VIII.

Bibliografia

- Iwaszkiewicz J., 1919: *List do przyjaciół o „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*. „Zdrój”, z. 7–8.
- Izutsu T., 1956: *Language and Magic. Studies in the Magical Function of Speech*. Other Press, Tokyo.
- Jabès E., 1988: *Le Livre des Questions*. Gallimard, Paris.
- Jabès E., 2004: *Księga Pytań*. Przeł. A. Wodnicki. Austeria, Kraków.
- Jacob M., 1983: *Poematy prozą*. Wyb. i posł. J. Hartwig. Przeł. J. Hartwig, A. Ważyk. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jankowicz G., 2014: *Gombrowicz – loading. Esej o formie życia*. Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław.
- Jankowicz G., 2019: *Blizny. Eseje*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Jaspers K., 1990a: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Oprac. S. Tyrowicz. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Jaspers K., 1990b: *O tragiczności*. Przeł. A. Wołkowicz. W: K. Jaspers: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Wyb. S. Tyrowicz. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Jaworski S., 1993: *Piszę więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*. Universitas, Kraków.
- Jay M., 2008: *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Przeł. A. Rejniak-Majewska. Universitas, Kraków.
- Jenny L., 1988: *Strategia formy*. Przeł. K. Falicka, J. Falicki. „Pamiętnik Literacki”, nr 1.
- Joyce J., 1972: *Utwory poetyckie. Poetical Works*. Przeł. M. Słomczyński. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jung C.G., 1997: *Aion. Przyczyunki do symboliki Jaźni*. Przeł. R. Reszke. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Kadłubek Z., 2012: *Nie do czytania! W: Podwójny agent. Portrety Kafki*. Red. M. Jochemczyk, Z. Kadłubek, M. Piotrowiak. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

- Kadłubek Z., Mytych-Forajter B., Nawarecki A., red., 2017: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Kafka F., 1983: *Tagebücher 1910–1923*. Hrsg. M. Brod. Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M.
- Kafka F., 1993: *Dzienniki*. T. 1/2. Przeł. J. Werter. Puls, Londyn.
- Kafka F., 1995: *Osiem notatników*. Przeł. B.L. Surowska. Gdańsk.
- Kafka F., 2007: *Aforyzmy z Zürau*. Przeł. A. Szlosarek. EMG, Kraków.
- Kafka F., 2012: *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*. Przeł. R. Urbański. WAB, Warszawa.
- Kafka F., 2016: *Lekarz wiejski*. Przeł. J. Kydryński. W: *Opowieści i przypowieści*. Red. K. Piwowarski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kafka F., 2016: *Opowieści i przypowieści*. Red. K. Piwowarski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kafka F., 2018: *Wybór prozy*. Oprac. Ł. Musiał. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Kafka F., 2019: *Prozy utajone*. Przeł. Ł. Musiał. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kandziora J., 2012: *Intensywność Wata*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 19 (39).
- Kasperski E., Mackiewicz T., red., 2004: *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*. Alkor, Warszawa.
- Kędziński M., 2013: *Alberto Giacometti i jego „rzeczywistość”*. „Kwartalnik Artystyczny. Dodatek”.
- Kisielewski Z., 1916: *Krwawe drogi*. Centralne Biuro Wydawnictw, Kraków.
- Klentak-Zabłocka M., 2013: *‘Ja jestem literaturą’*. Przypadek Franza Kafki. „Literaria Copernicana” 2/.
- Kłosiński K., 1999: *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes’a o muzyce*. „Pamiętnik Literacki”, z. 2.

Bibliografia

- Kordys J., 2006: *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*. Universitas, Kraków.
- Kornhauser J., 1992: *Jak czytano „Wiersze śródziemnomorskie” Aleksandra Wata. W: Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*. Red. W. Ligęza. Universitas, Kraków.
- Korwin-Piotrowska D., 2011: *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kristeva J., 1974: *La Révolution du langage poétique*. Seuil, Paris.
- Kristeva J., 2008: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Universitas, Kraków.
- Kristeva J., 2017: *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*. Przeł. T. Stróżyński. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Król Z., 2009: *Piechotą przez Manhattan. Poezja obiektywna Charlesa Reznikoffa*. „Zeszyty Literackie”, nr 3.
- Krupecka I., 2011: *Don Miguel, filozof melancholii. O dwóch dziennikach Unamuna*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia”, Vol. 36.
- Kruszelnicki W., 2011: *Pragnienie Realnego albo fantazmat Zewnętrzza wśród nędzy językowo zdefiniowanego świata*. „Przestrzenie Teorii”, nr 16.
- Księgi Pięciu Megilot*. 2017. Przeł. I. Cylkow. Austeria, Kraków.
- Kubalski M., 2008: *Z Archiwum X. Extremalnie długi odcinek*. „Esencja”, nr 7.
- Kuczyńska-Koschany K., 2008: *Rimbaud. piękno znieważane*. W: *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*. Red. E. Nowicka, Z. Przychodniak. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Kuczyńska-Koschany K., 2013: *Jak przekładać „il y a”? O polskiej serii translatorskiej III części „Enfance” z „Iluminacji” Rimbauda*. W: *Dystynkcje kulturowe w przekładzie z języka francuskiego na język polski*. Red. A. Ledwina, K. Modrzejewska. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.

- Kuczyńska-Koschany K., 2015: Czternaście uwag o „Samogłoskach”. „Literatura na Świecie”, nr 9–10.
- Kuczyńska-Koschany K., 2015: *Rycerz i śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Kuczyńska-Koschany K., 2017: *Rilke poetów polskich*. Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Kuczyńska-Koschany K., 2018: *Nikt nie widzi dobrze. Eseje*. Pasaże, Kraków.
- Kuderowicz Z., 1987: *Dilthey*. Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Kumaniecki K., oprac., 1986: *Słownik łacińsko-polski*. PWN, Warszawa.
- Kuźma E., 1995: *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*. W: *Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasik. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Kuźma E., 2011: *Nieświęty bełkot we wczesnej twórczości Aleksandra Wata*. W: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*. Red. A. Czyżak, Z. Kopeć. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- L’Isle-Adam A. de, Villiers de, (Auguste de Villiers de L’Isle-Adam) 1901: *Axel*. Przeł. Z. Przesmycki (Miriam). „Chimera”, nr 4–5.
- Lacan J., 2006: „Tuché” i „automaton”. Przeł. K. Kłosiński. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Znak, Kraków.
- Lacan J., 2013: *Imiona-Ojca*. Przeł. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara, B. Kowalów, A. Kurek. PWN, Warszawa.
- Lacan J., 2015: *Mit indywidualny neurotyka albo Poezja i prawda w nerwicy*. Przeł. T. Gajda, J. Kotara, J. Waga. PWN, Warszawa.
- Lacoue-Labarthe P., 2004: *Poezja jako doświadczenie*. Przeł. J. Margński. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Lam A., 2014: *Hölderlin i jego poezja*. W: *F. Hölderlin: Poezje zebrane*. Przeł. A. Lam. Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora, Pułtusk.
- Lang A., 1908: *Homer and Anthropology*. In: *Anthropology and the Classics*. Ed. R.R. Marret. Clarendon Press, Oxford.

Bibliografia

- Langbaum R., 1957: *The Poetry of Experience. The Dramatic Monolog in Modern Literary Tradition*. Norton Library, New York.
- Leeuw G. van der, 1978: *Fenomenologia religii*. Przeł. J. Prokopiuk. Książka i Wiedza, Warszawa.
- Legeżyńska A., 2011: *O głównej różnicy między Watem a Miłozsem*. W: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*. Red. A. Czyżak, Z. Kopeć. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Legeżyńska A., Nycz R., red., 2012: *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Leiris M., 1972: *Wiek męski wraz z rozprawą literatura a tauromachia*. Przeł. T. Błońska, J. Błoński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Lejeune P., 2001: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Universitas, Kraków.
- Leśmian B., 1983: *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Leśniewski N., 2007: *Hermeneutyka przeżycia*. „Teksty Drugie”, nr 1–2.
- Lévinas E., 1991a: *Sygnatura*. W: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Przeł. A. Kuryś. Gdynia.
- Lévinas E., 1991b: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Przeł. A. Kuryś. Atext, Gdynia.
- Lévinas E., 1999: *Czas i to, co inne*. Przeł. J. Migasiński. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Lévinas E., 2000a: *Imiona własne*. Przeł. J. Margański. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Lévinas E., 2000b: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. Mrówczyński. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Lévinas E., 2006: *Istniejący i istnienie*. Przeł. J. Margański. Homini, Kraków.
- Lévinas E., 2008: *Bóg, śmierć, czas*. Przeł. J. Margański. Znak, Kraków.

- Lévinas E., 2014: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska. PWN, Warszawa.
- Lévinas E., 2008: *O Bogu, który nawiedza myśl*. Przeł. M. Kowalska. Homini, Kraków.
- Libera A., 2009: *Noc dziejów trwa nadal*. W: F. Hölderlin: *Co się ostaje ustanawiają poeci*. Przeł. A. Libera. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Libertson J.: *Proximity. Lévinas, Blanchot, Bataille and Communication*. Springer, London 1982.
- Lipszyc A., Zaleski M., red., 2015: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Lisowski J., red., 2001: *Antologia poezji francuskiej*. T. 1. Czytelnik, Warszawa.
- Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, E. Nawrocka. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2007.
- Lubas-Baroszyńska R., 2003: *Tożsamość i autobiografia*. „Przestrzenie Teorii”, nr 2.
- Lubaszewska A., 2009: *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Liotard J.-F., 1998: *The Assassination of Experience by Painting, Monory*. Transl. R. Bowlby. Leuven University Press, London.
- Liotard J.-F. 2010: *Poróżnienie*. Przeł. B. Banasiak. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Łukasiewicz J., 1991: *Oko poematu*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Łysak T., red., 2015: *Antologia studiów nad traumą*. Przeł. T. Bilczewski, K. Bojarska, J. Burzyński, A. Kowalcze-Pawlik, A. Rejniak-Majewska. Universitas, Kraków.

Bibliografia

- Machiavelli N., 1513: *Lettera a Francesco Vettori*. Die 10 Decembris 1513 [online: [https://it.wikisource.org/wiki/Lettere_\(Machiavelli\)/Lettera_XI_a_Francesco_Vettori](https://it.wikisource.org/wiki/Lettere_(Machiavelli)/Lettera_XI_a_Francesco_Vettori), z dnia 7.03.2020].
- Majewski P., 2015: *Tekstualizacja doświadczenia*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Man P. de, 1979: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. Yale University Press, New Haven–London.
- Man P. de, 1985: *Lyrical Voice in Contemporary Theory. Riffaterre and Jauss*. In: *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*. Eds. C. Hosek, P. Parker. Cornell University Press, Ithaca.
- Man P. de, 1997: *Aesthetic Ideology*. Ed. A. Warminski. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Man P. de, 1999: *Alegoria perswazji u Pascala*. Przeł. A. Przybysławski. „Literatura na Świecie”, nr 10–11.
- Man P. de, 1999: *Czytanie (Proust)*. Przeł. M.P. Markowski. „Literatura na Świecie”, nr 10–11.
- Man P. de, 1999: *Znak i symbol w „Estetyce” Hegla*. Przeł. A. Przybysławski. „Sztuka i Filozofia”, nr 16.
- Man P. de, 2000: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. Fedewicz. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich (Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”)*. Red. R. Nycz. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Man P. de, 2003: *Retoryka czasowości*. Przeł. A. Sosnowski. W: *Alegoria (Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”)*. Red. J. Abramowska. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Man P. de, 2004: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego i Prousta*. Przeł. A. Przybysławski. Universitas, Kraków.
- Maneli M., 1968: *Machiavelli*. Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Mann M., 1930: *Benedetto Croce. jego estetyka i krytyka literacka*. Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa.
- Marcel G., 1995: *Tajemnica bytu*. Przeł. M. Frankiewicz. Znak, Kraków.

- Marciniak M., 2012: *Zasada ujednostkowania w filozofii Schopenhauera*. „Studia z Historii Filozofii”, nr 3.
- Marek T., 1955: *Schubert*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Markowski M.P., Nycz R. red. 2006: *Kulturowa Teoria Literatury. Główne pojęcia i problemy*. Universitas, Kraków.
- Marquard O., 2007: *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*. Przeł. K. Krzemieniowa. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Marret R.R., ed., 1908: *Anthropology and the Classics*. Clarendon Press, Oxford.
- Matuszewski K., 2012: *Georges Bataille – Inwokacje zatraty*. Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Matuszyński W., 1999: *Pieśni wędrowca – Pieśń VII. Kilka uwag o teologii i ironii*. W: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Red. J. Brzozowski, K. Pietrych. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Mazan-Mazurkiewicz A., 2006: *Wobec «Lamentu Świętokrzyskiego». O motywie „compassio” we współczesnej poezji polskiej*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”, nr 8.
- Melberg A., 2009: *Hölderlin Heideggera. cezura i chiazmy*. Przeł. K. Szewczyk-Haake. „Przestrzenie Teorii”, nr 12.
- Meschonnic H., 1982: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, Lagrasse.
- Meyrink G., 2004: *Golem*. Przeł. A. Lange. Thesaurus, Łódź–Wrocław.
- Michalski K., 1978: *Heidegger i filozofia współczesna*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Miłosz C., 1980: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Znak, Kraków.
- Miłosz C., 1987: *Wiersze*. T. 2. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz C., 2016: *Piesek przydrożny*. Znak, Kraków.
- Mizerkiewicz T., 2013: *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Mizerkiewicz T., 2015: *Nowe sytuacje poetyki*. „Forum Poetyki” lato.

Bibliografia

- Momro J., 2008: *Spojrzenie negatywności (Blanchot, Giacometti, Beckett)*. W: *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*. Red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Momro J., 2010: *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*. Universitas, Kraków.
- Morin E., 1977: *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*. Przeł. R. Zimand. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Morzyńska-Wrzosek B., Kurkiewicz M., Szczukowski I., red., 2017: *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność*. T. 1. Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz.
- Mościcki P., 2007: *Wstęp. Maurice Blanchot. głos z oddali*. W: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*. Red. P. Mościcki. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Munch E., 2005: *We Are Flames which Pour Out of the Earth. The Private Journals of Edvard Munch*. Transl. J.G. Holland. University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- Nalewajk Ż., red., 2011: *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji*. Elipsa, Warszawa.
- Nancy J.-L., 2002: *Corpus*. Przeł. M. Kwietniewska. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Nasiłowska A., 1993: *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą, hasło*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka. Wrocław.
- Nelson I., Gayk S., 2019: *Gatunek jako forma życia*. Przeł. G. Grochowski. „Teksty Drugie”, nr 3.
- Niemojowska M., 1993a: *Glossarium*. W: E. Pound: *Poezje*. Przeł. J. Niemojowski. Wydawnictwo Wojciech Pogonowski, Warszawa.
- Niemojowska M., 1993b: *Słowo wstępne (do Cantos)*. W: E. Pound: *Poezje*. Przeł. J. Niemojowski. Wydawnictwo Wojciech Pogonowski, Warszawa.
- Nietzsche F., 1954: *Werke in drei Bänden*. Bd. 3. München. <http://www.zeno.org/nid/20009261230> (data dostępu: 15.02.2020).

- Nietzsche F., 1994: *Listy*. Przeł. B. Baran. Inter Esse. Kraków.
- Nietzsche F., 2008: *Radosna wiedza („La gaya scienza”)*. Przeł. M. Łukasiewicz. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Norwid C.K., 1965: *Menego. (Wyjątek z pamiętnika)*. W: C.K. Norwid: *Białe kwiaty*. Oprac. J. Gomulicki. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Novalis, 1984: *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*. Przeł. J. Prokopiuk. Czytelnik, Warszawa.
- Nowak P., 2016: *Umieram, więc jestem*. Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa.
- Nowakowska A., 2000: *Róża w języku i kulturze*. W: *Świat roślin w języku i kulturze*. Red. A. Dąbrowska, I. Kamińska-Szmaj. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Nycz R., 1984: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Nycz R., 1993: *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Nycz R., 2001: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Universitas, Kraków.
- Nycz R., 2002a: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Warszawa.
- Nycz R., 2002b: *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: Idem: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Warszawa.
- Nycz R., 2012: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Nycz R., red., 2000: *Dekonstrukcja w badaniach literackich (Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”)*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Nycz R., red., 2004: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Universitas, Kraków.

Bibliografia

- Nycz R., Zeidler-Janiszewska A., red., 2006: *Nowoczesność jako doświadczenie*. Universitas, Kraków.
- O życiu skończonym, z naciskiem na życie (rozmowa z A. Bielik-Robson) 2019. „Tygodnik Powszechny”, nr 26.
- Oeuvres Complètes de Voltaire*. 1825. Vol. 68 : *Correspondance Generale*. Tome Treizième. Paris.
- Ortega y Gasset J., 2008: *Medytacje o „Don Kichocie”*. Przeł. J. Wojcieszak. Muza, Warszawa.
- Panas W., 1996: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Dabar, Lublin.
- Pascal, 1901: *Le pensées*. Mignot, Paris.
- Pascal, 1968: *Myśli*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Pax, Warszawa.
- Paszek P., 2015: *Ciemne światło miejsca. Taormina w doświadczeniu literackim Aleksandra Wata [z nienaukowym post scriptum]*. „Anthropos?”, nr 24.
- Payne M., Shad J., eds., 2003: *Life. After. Theory*. Continuum, New York.
- Paziński P., 2017: [Słowo wstępne]. W: *Księgi Pięciu Megilot*. Przeł. I. Cylkow. Austeria, Kraków.
- Penrose R., 1997: *Makroświat, mikroświat i ludzki umysł*. Przeł. P. Amsterdamski. Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Perse S.-J., 2007: *Anabaza, Wygnanie, Susza*. Przeł. A. Wodnicki. Austeria, Kraków.
- Pieśń o Rolandzie*. 1952. Przeł. T. Boy-Żeleński. Książka i Wiedza, Warszawa.
- Platon, 2010: *Uczta. Polityk. Sofista. Eutyfron*. Przeł. W. Witwicki. PWN, Warszawa.
- Płuciennik J., 1999: *Awangardowy święty bełkot Wata*. W: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Red. J. Brzozowski, K. Pietrych. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 23–46.
- Podraza-Kwiatkowska M., 2001: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Universitas, Kraków.

- Poetyka po poetyce* (numer tematyczny) 2015. „Forum Poetyki” lato.
- Poggeler O., 2002: *Droga myślowa Martina Heideggera*. Przeł. B. Baran. Warszawa.
- Poggioli R., 1968: *The Theory of the Avant-Garde*. Transl. G. Fitzgerald. Harvard University Press, Cambridge.
- Popiel M., 2012: *Poetyka autokreacji. Narracje doświadczenia artystycznego*. W: *Kulturowe teorie literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. Walas, R. Nycz. Universitas, Kraków.
- Poulet G., 1977a: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Oprac. M. Głowiński, J. Błoński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Poulet G., 1977b: *Sen Kartezjusza*. Przeł. D. Eska. W: G. Poulet: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wyb. M. Głowiński, J. Błoński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Pound E., 1968: *Literary Essays*. Ed. T.S. Eliot. New Directions, New York.
- Pound E., 1975: *The Cantos*. Faber and Faber, London.
- Pound E., 1981: *ABC czytania*. Przeł. K. Biskupski. „Teksty” nr 3.
- Pound E., 1991a: *Pieśń I*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie”, nr 1.
- Pound E., 1991b: *Wortycyzm* (fragment). Przeł. L. Engelking. „Literatura na Świecie”, nr 1.
- Pound E., 1993: *Poezje*. Przeł. J. Niemojowski. Wydawnictwo Wojciech Pogonowski, Warszawa.
- Pound E., 2012: *Wiersze, poematy i pieśni*. Przeł. L. Engelking. Biuro Literackie, Wrocław.
- Proust M., 1956: *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Proust M., 2018: *W poszukiwaniu utraconego czasu. W stronę Swanna*. Przeł. K. Rodowska. Officyna, Łódź.
- Prusiński A., 2003: *Neurologia praktyczna*. PZWL, Warszawa.

Bibliografia

- Przesmycki (Miriam) Z., 1901: *Jan Artur Rimbaud*. „Chimera”, nr 4–5.
- Przewłocki K., 1926: *Rzecz o wagnerowskim „Parsifalu”*. Kraków.
- Przybylski R., 1994: *Pustelnicy i demony*. Znak, Kraków.
- Przybylski R., 2010: *Historia świętego Antoniego Eremity*. W: G. Flaubert: *Kuszenie świętego Antoniego*. Przeł. P. Śniedziewski. Koment. G. Séginier, R. Lis, R. Przybylski. Sic!, Warszawa.
- Publiusz Wergiliusz Maro, 1998: *Eneida*. Przeł. Z. Kubiak. Świat Książki, Warszawa.
- Rewers E., 2012: *Praktyka jako badanie. Nowe metodologie w humanistyce* W: *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. A. Legeżyńska, R. Nycz. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Reznikoff Ch., 2006: [*Spacerując nocą po ulicach*] oraz [*Na jezdni martwa mewa*]. Przeł. P. Sommer. W: P. Sommer: *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Reznikoff Ch., 2019: *Co robisz na naszej ulicy*. Przeł. P. Sommer. WBPiCAK, Poznań.
- Ricoeur P., 1975: „*Symbol daje do myślenia*”. Przeł. S. Cichowicz. W: P. Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka*. Wyb. i oprac. S. Cichowicz. Przeł. E. Bieńkowska [et al.]. Pax, Warszawa.
- Ricoeur P., 1988: *Metafora i symbol*. Przeł. K. Rosner. „Literatura na Świecie”, nr 8–9.
- Ricoeur P., 1993: *Życie w poszukiwaniu opowieści*. Przeł. E. Wolicka. „Logos i Ethos”, nr 2.
- Ricoeur P., 2007: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margański. Universitas, Kraków.
- Ricoeur P., 2018: *O sobie samym jako o innym*. Przeł. B. Chełstowski. PWN, Warszawa.
- Riffaterre M., 2011: *Generowanie tekstów Lautréamonta*. Przeł. T. Cieślak-Sokołowski. W: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu* (T. 3). Oprac. H. Markiewicz. Universitas, Kraków.
- Rilke R.M., 1920: *Das Buch der Bilder*. Iminsel, Leipzig.

- Rilke R.M., 1958: *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*. Przeł. W. Hulewicz. Czytelnik, Warszawa.
- Rilke R.M., 1974a: *Archaischer Torso Apollons / Starożytny tors Apollina*. W: Idem: *Poezje*. Wyb. i przekł. M. Jastrun. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rilke R.M., 1974b: *Poezje* (wydanie dwujęzyczne). Przeł. M. Jastrun. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rilke R.M., 1998: *Godzina powagi*. Przeł. J. Brzostowska. W: R.M. Rilke: *Godzina powagi*. Wyb. Z. Jerzyna. Anagram, Warszawa.
- Rilke R.M., 2006: *Osamotniony na szczytach serca*. Przeł. A. Pomorski. Świat Książki, Warszawa.
- Rilke R.M., 2010: *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*. Przeł. T. Ososiński. Sic!, Warszawa.
- Rilke R.M., 2011: *Zapiski Maltego Lauridsa Brigge*. Przeł. P.W. Lorkowski. Biblioteka „Toposu”, Sopot.
- Rimbaud A., 1970: *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbauda*. Przeł. J. Hartwig, A. Międzyrzecki. Czytelnik, Warszawa.
- Rimbaud J.A., 1993a: *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Éd. L. Forestier. Gallimard, Paris.
- Rimbaud J.A., 1993b: *Śpiący w kotlinie*. Przeł. B. Ostrowska. W: A. Rimbaud: *Poezje wybrane*. Oprac. A. Międzyrzecki. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Rimbaud J.A., 2007: *Sezon w piekle. Iluminacje*. Przeł. A. Międzyrzecki. Zielona Sowa, Kraków.
- Rimbaud J.A., 2009: *Œuvres complètes*. Red. A. Guyaux, D'A. Cervoni. Gallimard, Paris.
- Rimbaud A., 2015: *Miasta*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie”, nr 9–10.
- Rorty R., 1967: *The Linguistic Turn*. University of Chicago Press, Chicago.
- Rosenzweig F., 2012: *Gwiazda zbawienia*. Przeł. T. Gadacz. iTON Society, Warszawa.

Bibliografia

- Rosner K., 2003: *Narracja, tożsamość i czas*. Universitas, Kraków.
- Rozmowa Christiana Descampes'a z Jacques'em Derridą. 1994. Przeł. B. Banasiak. W: *Derridiana*. Red. B. Banasiak. Inter Esse, Kraków.
- Różewicz T., 2016: *Wybór poezji*. Oprac. A. Skrendo. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Różycki T., 2006: *Kolonie*. Znak, Kraków.
- Rzyga W., 1907: *Cztery duchownych sticha*. „Etnograficzneskoje oboz-rieniye”, nr 1–2.
- Salmann E., 2005: *Daleka bliskość chrześcijaństwa*. Przeł. B. Sawicki. Homini, Kraków.
- Scève M., 1916: *Delie. Objet de plus haute vertu*. Hachette, Paris.
- Scève M., 2001: *Delie*. W: *Antologia poezji francuskiej*. T. 1. Red. J. Lisowski. Czytelnik, Warszawa.
- Scholem G., 2013: *Dziewięćdziesiąt pięć tez o judaizmie i syjonizmie*. Przeł. A. Serafin. „Kronos”, nr 1.
- Schönwerth F., 2017: *Sitten und Sagen aus der Oberpfalz*. Zenodot Verlagsgesellscha, Berlin.
- Schulz B., 1975: *Księga listów*. Oprac. J. Ficowski. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Seel M., 2008: *Estetyka obecności fenomenalnej*. Przeł. K. Krzemieniowa. Universitas, Kraków.
- Seem M., 2000: *Introduction*. In: G. Deleuze, F. Guattari: *Anti-Edipus. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. R. Hurley et al. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Shakespeare W., 1907: *The Tragedy of Macbeth*. Ed. E.K. Chambers. Morang Educational Co., Toronto.
- Shakespeare W., 1995: *Hamlet*. Przeł. S. Barańczak. W Drodze, Poznań.
- Shakespeare W., 2001: *Hamlet*. Penguin Books, London.
- Sheppard R., 2004: *Problematyka modernizmu europejskiego*. Przeł. P. Wawrzyszko. W: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. Nycz. Kraków.

- Skarga B., 2005: *Kwintet metafizyczny*. Universitas, Kraków.
- Skrendo A., 2002: *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Universitas, Kraków.
- Sloterdijk P., 2014: *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*. Przeł. J. Janiszewski. PWN, Warszawa.
- Sławiński J., 1992: *Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni* [odpowiedź na ankietę]. „Kultura”, nr 7–8.
- Sławiński J., 2006: *Miejsce interpretacji. Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Słomczyński M., 1975: *Od tłumacza*. W: L. Carroll: *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Przeł. M. Słomczyński. Czytelnik, Warszawa.
- Smaga J., 2016: *Wstęp*. W: F. Dostojewski: *Bracia Karamazow*. Przeł. A. Wat. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Sommer P., 2006: *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Sosnowski A., 2007a: „*Najrzykowniej*”. Biuro Literackie, Wrocław.
- Sosnowski A., 2007b: *Po tęczy*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Sosnowski A., 2013: *Stare śpiewki (sześć godzin lekcyjnych o poezji)*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Sosnowski A., 2015: *I ta zaskakująca konkluzja pozostaje w mocy*. W: *Pracownia Poetycka Silesius*. Red. A. Kałuża, G. Jankowicz. Warstwy, Wrocław.
- Sosnowski A., 2017: *Trawers*. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Stanzel F., 1970: *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*. Przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki”, nr 4.
- Steiner G., 2004: *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów Gifforda*. Przeł. J. Łoziński. Zysk i s-ka, Poznań.
- Stevens W., 1971: *The Collected Poems*. Alfred A. Knopf, New York.

Bibliografia

- Stevens W., 2008: *Żółte popołudnie*. Przeł. J. Gutorow. Biuro Literackie, Wrocław.
- Stirner M., 1995: *Jedyny i jego własność*. Przeł. J., A. Gajlewiczowie. PWN, Warszawa.
- Swoboda T., 2005: *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*. „Teksty Drugie”, nr 5.
- Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge. 2000. Przeł. M.P. Markowski. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich (Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”)*. Red. R. Nycz. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Tabaszewska J., 2013: *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*. „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Taylor Ch., 2001: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński et al. PWN, Warszawa.
- Terrada R., 2001: *Feeling in Theory. Emotion after the „Death of the Subject”*. Harvard University Press, Cambridge.
- Todorov T., 1979: *Ludzie opowieści*. Przeł. R. Zimand. „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Todorov T., 1988: *Tropy i figury*. Przeł. W. Krzemień. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego II”*. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Toporow W.N., 1980: *O jedności poety i tekstu*. Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Tora. *Pięcioksiąg Mojżesza*. 2010. Przeł. J. Cylkow. Austeria, Kraków.
- Tresmontant C., 1996: *Esej o myśli hebrajskiej*. Przeł. M. Tarnowska. Znak, Kraków.
- Trznadel J., 1983: *Wstęp*. W: B. Leśmian: *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.

- Turner V.W., 2005: *Od rytuału do teatru*. Przeł. M. Dziekan, J. Dziekan. Volumen, Warszawa.
- Turner V.W., Bruner E.M., red., 2011. *Antropologia doświadczenia*. Przeł. E. Klekot, A. Szurek. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Uspienski B., 2003: *Mitologiczny aspekt rosyjskiej frazeologii ekspresywnej*. Przeł. P. Pietrzak. „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Vargas Llosa M., 1983: *Ciotka Julia i skryba*. Przeł. D. Rycerz. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Vattimo G., 2006: *Koniec nowoczesności*. Przeł. M. Surma-Gawłowska. Universitas, Kraków.
- Vincenz A. de, Hentschel G., 2010: *Wörterbuch der deutschen Lehnwörter in der polnischen Schrift – und Standardsprache. Von den Anfängen des polnischen Schrifttums bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts*. Publikacja internetowa 2010. <http://www.bis.uni-oldenburg.de/bis-verlag/wdlp> (data dostępu: 23.01.2020).
- Voragine J. de, 1850: *Legenda aurea*. Impensis Librariae Arnoldianae, Lipsiae.
- Voragine J. de, 1983: *Złota legenda*. Przeł. J. Pleziowa. Pax, Warszawa.
- Vrtel-Wierczyński S., 1977: *Wybór tekstów staropolskich. Czasy najdawniejsze do roku 1543*. PWN, Warszawa.
- Wagner R., 1906: *Parsifal*. Przeł. L. Popławski. E. Wende i Spółka, Lwów.
- Waiblinger F., 1823: *Phaëton*. Franckh, Stuttgart.
- Walas T., Nycz R., red., 2012: *Kulturowa Teoria Literatury. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Universitas, Kraków.
- Walcott D., 2008: *Mapa Nowego Świata. Wiersze wybrane*. Red. M. Heydel. Znak, Kraków.
- Wariencow W., 1860: *Sbornik russkich duchownych stichow*. Sankt Pietierburg.
- Waszkowiak OFM J.J., 2016: *Tłumaczenia i interpretacje תְּהִי אֶשֶׁר אֶהְיֶה (Wj 3,14a)*. „Biblica et Patristica Thoruniensia”, nr 9.

Bibliografia

- Ważyk A., 1963: *Wagon*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Ważyk A., 1982a: *Eseje literackie*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Ważyk A., 1982b: *Wiersze wybrane*. Czytelnik, Warszawa.
- Ważyk A., oprac. 1976: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Czytelnik, Warszawa.
- Williams W.C., 1956: *In the American Grain*. New Directions, New York.
- Williams W.C., 2009a: *Czerwona taczka*. W: Idem: *Spóźniony śpiewak*. Wyb., posł. i przekł. J. Hartwig. Biuro Literackie, Wrocław.
- Williams W.C., 2009b: *Spóźniony śpiewak*. Przeł. J. Hartwig. Biuro Literackie, Wrocław.
- Witkiewicz S.I., 1923: *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.
- Witte B., 2012: *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność. Heine, Buber, Kafka, Benjamin*. Przeł. R. Kubicki, A. Malitowska. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Wittgenstein L., 2000: *Tractatus logico-philosophicus*. Przeł. B. Wolniewicz. PWN, Warszawa.
- Wittgenstein L., 2011: *Dociekania filozoficzne*. Przeł. B. Wolniewicz. PWN, Warszawa.
- Wodziński C., 2010: *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu Celan – Heidegger*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*. 1993. Przeł. G. Sowiński. Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków.
- Wolska D., 2012: *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*. Universitas, Kraków.
- Wolski P., 2015: *Zawsze fragment. O polskim literaturoznawstwie i jego kanonie (Zagłady)*. „Narracje o Zagładzie”, nr 1.

- Wood D., 2002: *Thinking after Heidegger*. Blackwell Publishers, Malden.
- Woźniak C., 2014: *Martina Heideggera myślenie sztuki*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Wójcicka M., 2006: Tytuł a stylowo-gatunkowe zróżnicowanie tekstu. „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia*”, Vol. 24.
- Zaleski M., 2004: *Formy pamięci*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Zawadzki A., 2008: Rysy autora. Ślad jako nowa formuła obecności podmiotu w tekście. W: *Oblicza Narcyza. obecność autora w dziele*. Red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Zawadzki A., 2009: *Literatura a myśl słaba*. Universitas, Kraków.
- Zeidler-Janiszewska A., Nycz R., red., 2008: *Nowoczesność jako doświadczenie. dyscypliny-paradygmaty-dyskursy*. Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa.
- Zeidler-Janiszewska A., Nycz R., Giza B., red., 2008: *Nowoczesność jako doświadczenie. analizy kulturoznawcze*. Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa.
- Ziomek J., 1994: *Symbol wśród tekstów kultury*. W: *Idem: Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. PWN, Warszawa.
- Żale Matki Boskiej pod Krzyżem (Z Pieśni Łysogórskich) 1977. W: S. Vrtel-Wierczyński: *Wybór tekstów staropolskich. Czasy najdawniejsze do roku 1543*. PWN, Warszawa.
- Žižek S., 1992: *Enjoy Your Symptom!*. Routledge, London.

Słowniki

- Abramowiczówna Z., red., 1958: *Słownik grecko-polski*. T. 1. PWN, Warszawa.
- Abramowiczówna Z., red., 1960: *Słownik grecko-polski*. T. 2. PWN, Warszawa.

Bibliografia

- Abramowiczówna Z., red., 1962: *Słownik grecko-polski*. T. 3. PWN, Warszawa.
- Abramowiczówna Z., red., 1965: *Słownik grecko-polski*. T. 4. PWN, Warszawa.
- Boryś W., 2005: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Brodzka A., red., 1993: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Brückner A., 1974: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Doroszewski W., red., 1997: *Słownik języka polskiego* PWN, Warszawa.
- Drabik L., Kubiak-Sokoł A., Sobol E., 2020: *Słownik języka polskiego*. PWN, Warszawa.
- Echard S. et al.: *The Encyclopedia of Medieval Literature in Britain*. 4 Volume Set. Wiley-Blackwell, Hoboken.
- Gazda G., Tynecka-Makowska S., red., 2012: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Universitas, Kraków.
- Kadłubek Z., Mytych-Forajter B., Nawarecki A., red., 2017: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Kumaniecki K., oprac., 1986: *Słownik łacińsko-polski*. PWN, Warszawa.
- Markowski A., red., 2004: *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*. PWN, Warszawa.
- Sobol E., red., 1996: *Słownik wyrazów obcych*. PWN, Warszawa.

Indeks nazw osobowych

- Abraham Nicolas 647
Abramowiczówna Zofia 108, 189,
224, 249, 291, 347, 414, 637,
673–674
Abramowska Janina 637, 660
Adam Antoine 637
Adamski Jerzy 493, 637
Adela S. 487, 643
Adorno Gretel 640
Adorno Theodor W. 44, 269, 463,
468, 615, 637
Agamben Giorgio 23, 31–32, 37, 50,
65, 72–73, 127, 158, 235–236, 638,
650
Aldington Richard 647
Amsterdamski Piotr 664
Anidjar Gil 32, 35, 638
Anioł Ślązak (właśc. Johannes
Scheffler herbu Scheffler) 43
Ankersmit Frank 37
Antochewicz Bernard 461, 462,
545, 653
Antoni św. 154, 236
Apoloniusz z Tiany 154, 156
Arendt Hannah 37
Arland Marcel 313
Arystoteles 45, 80–81, 213, 411
Ashbery John 227
Attridge Derek 670
Auden Wystan Hugh 326
Auerbach Erich 94, 496, 638
Augustyn św. (Augustine St.) 62,
468, 482, 508, 528, 638
Austin Jane L. 64
Bach Jan Sebastian 54–56, 620
Bachelard Gaston 165, 363, 639
Bacon Francis 40
Bağajewski Arkadiusz 26
Baillet Adrien 49
Balbus Stanisław 182, 183, 639
Balcerzan Edward 175, 639
Balmont Konstantin 449
Banasiak Bogdan 639, 646, 659, 668
Baniecka Ewa 194, 283, 569–570,
572, 631
Baran Bogdan 463, 639, 641, 652,
662, 663, 665
Baranowska Małgorzata 116, 141,
143, 146, 148, 193, 255–256, 631
Barańczak Stanisław 652–653, 668
Bartczak Kacper 383, 639

Indeks nazw osobowych

- Barthes Roland 23, 43, 44, 61, 104, 115, 186, 192, 196, 233–234, 247, 478, 639–640
- Bartoszyński Kazimierz 670
- Bataille Georges 44, 52–53, 60–61, 64, 659, 661, 687, 689
- Baudelaire Charles 143, 146–148, 150–151, 154, 168, 175, 506, 508, 520, 634, 640
- Bauman Zygmunt 640
- Beckett Samuel 70, 662–663
- Bédier Joseph 154
- Bellmer Hans 134
- Benjamin Walter 37, 44, 101, 468, 640–641, 672
- Bennington Geoffrey 536, 641
- Benveniste Émile 186, 188–189, 641
- Berger John 641
- Berman Marshall 37
- Bernard Suzanne 173
- Bertrand Aloysius 168
- Białkowski Łukasz 64–65, 69, 175, 259, 641
- Białoszewski Miron 214, 540, 641
- Bielicka Emilia 651
- Bielik-Robson Agata 23, 32, 33, 111, 411–412, 428–431, 436, 442–444, 456, 466–467, 483, 499, 551, 615–618, 641, 651, 664
- Bieńczyk Marek 640
- Bieroń Tomasz 645
- Bilczewski Tomasz 638, 659
- Binetti Vincenzo 638
- Biskupski Krzysztof 665
- Blake William 78, 641
- Blanchot Maurice 14, 18–19, 23, 25, 37, 44, 47, 53–54, 60–61, 77, 272, 287, 308, 311–312, 328, 375, 464, 502, 583, 589–590, 610, 612, 641–642, 659, 662, 687, 689
- Bloom Harold 111, 392, 642
- Blumemberg Hans 642
- Bołńska Teresa 636, 658
- Bołński Jan 639, 658, 665
- Bocheński Tomasz 116, 133–134, 136, 146, 169, 179, 184, 198, 200–202, 631
- Bociek Beata 51, 642
- Bohrer Karl Heinz 642, 643
- Bohusz-Szyszko Michał 468, 638
- Bojarska Katarzyna 644
- Bök Christian 115, 643
- Bolecki Włodzimierz 7, 116, 128, 132, 139, 163–164, 169, 175, 296, 629, 631, 632, 639, 643, 657, 659
- Borges Jorge Luis 142, 643
- Borowski Jarosław 631, 633–634, 636, 645
- Borowski Mateusz 643
- Borowski Tadeusz 624
- Borrell del Caso Pere 563
- Boryś Wiesław 366, 674
- Botticelli Sandro 154
- Bowlby Rachel 659
- Braque Georges 134
- Brault Pascale-Anne 646
- Breton André 118–119
- Brod Max 655
- Brodski Josif 86, 643
- Brodzka Alina 662
- Broniewski Władysław 343
- Brückner Aleksander 534, 674
- Bruegel Pieter (młodszy) 154
- Bruegel Pieter (starszy) 154
- Bruner Edward M. 37, 671
- Brzezicka Barbara 647, 652

- Brzostowska Janina 667
 Brzozowski Jacek 631, 636–637,
 661, 664
 Brzozowski Stanisław 93
 Budrewicz Zofia 643
 Burckhardt Jakob 122
 Burke Kenneth 332, 430, 643
 Burne-Jones Edward 154
 Burzyńska Anna 36, 44, 538–539,
 643, 657
 Burzyński Jan 659
 Bystroń Jan 337, 643
- Carrabino Riccardo 657
 Carroll Lewis 487–492, 506, 533,
 559–560, 577–578, 621, 643–644,
 669
 Caruth Cathy 410, 644
 Casarino Cesare 638
 Cascaito James 649
 Celan Paul 95, 426–427, 437, 497,
 498, 644, 646, 672
 Cellini Benvenuto 154, 265, 644
 Certeau Michel de 46–47, 49, 644
 Cervantes Miguel de 154
 Cézanne Paul 134
 Chambers Edmund K. 668
 Char René 184, 227, 644
 Chądzyńska Zofia 643
 Chevalier Jacques 283
 Chojecki Andrzej 645
 Christie Agata 481, 485
 Chruszczow Nikita 504
 Chudak Henryk 639
 Chwat Aleksander E. (patrz Wat
 Aleksander)
 Chwat Mendel 202
 Cichowicz Stanisław 666
- Cieśla-Korytowska Maria 175, 644,
 662, 666, 673
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 666
 Cioran Emil 644
 Cirlot Juan-Eduardo 377, 381, 644
 Cohen Herman 616
 Collini Stefan 645
 Cornell Peter 645
 Croce Benedetto 68–69, 645, 660
 Culler Jonathan 130, 174, 230, 340,
 343, 645
 Cylkow Izaak 572, 647, 656, 664,
 670
 Cyranowicz Maria 132, 201, 253,
 645
 Czaja Dariusz 32–34, 76, 645
 Czajkowska Agnieszka 631
 Czapska Maria 480, 498, 533, 594
 Czapski Józef 580, 590, 594
 Czechow Antoni 99
 Czerwińska Małgorzata 645
 Czerwiński Marcin 645
 Czyżak Agnieszka 101, 631, 633,
 634, 657, 658
- Danielewicz Jerzy 254, 645
 Dante Alighieri 154, 377, 414, 516,
 573, 645
 d'Aureville Barbley 154
 Davidson Donald 646
 Dąbrowska Elżbieta 646, 663
 De Quincey Thomas 143, 147–148,
 150, 155, 646
 Delaperrière Maria 136, 198, 199,
 646
 Deleuze Gilles 32, 184, 625, 627,
 646, 668
 Demeny Paul 166, 210

Indeks nazw osobowych

- Derrida Jacques 23, 29, 32, 35–37, 44–45, 48, 54, 95, 157, 236, 257, 291, 497, 536, 539, 604, 641, 642, 646–647, 668, 670
- Dewey John 85–86, 647
- Dickens Charles 73–74, 647
- Dilthey Wilhelm 33–35, 42, 44, 73–74, 76, 375, 647, 657
- Divus Andreas 416–417
- Długosz Jan 534
- Domański Juliusz 38, 254, 647
- Dostojewski Fiodor 54, 182, 282, 648, 669
- Drayton Michael 154
- Drażewski Aleksander 180, 648
- Duchamp Marcel 134
- Ducote Edouard 639
- Dudzik Wojciech 532, 648
- Durand Gilbert 260, 648
- Dwulit Anastazja 644
- Dygat Stanisław 632
- Dziadek Adam 8, 23, 91–92, 94–97, 103–106, 109, 116, 157–158, 162, 180, 184, 186, 188–193, 202–203, 205, 242, 262–263, 278, 342, 350–352, 390, 399, 449, 480, 496–497, 514, 521, 527, 535–536, 555, 593–594, 601–602, 617, 630–632, 637, 646
- Dziekan Jacek 671
- Dziekan Małgorzata 671
- Dzienniak-Pulina Daniela 640
- Echard Siân 142
- Eco Umberto 514
- Eliade Mircea 372, 648
- Eliot Thomas Stearns 326, 348, 418, 428, 443, 467, 482, 648, 665
- Elizondo Salvador 9
- Empedokles 466
- Engelking Anna 332, 648
- Engelking Leszek 416–417, 445, 647–648, 665
- Ensor James 134
- Ernst Max 134
- Eska Donata 665
- Esposito Roberto 32, 648
- Eurypides 148–149, 155, 648
- Eysteinnsson Astradur 134
- Faleński Felicjan 132
- Falicka Krystyna 654
- Falicki Jerzy 654
- Falkiewicz Andrzej 9, 21–22, 76, 167, 648
- Falkowski Tomasz 642
- Falski Maciej 656
- Faulkner William 21, 648
- Fedewicz Maria Bożena 660
- Feliksiak Elżbieta 650
- Fichte Johann Gottlieb 64
- Ficowski Jerzy 668
- Fiedler Leslie Aaron 88, 255–256, 649
- Fiorelli Giuseppe 404
- Fitzgerald George 665
- Flaubert Gustave 155, 233–234, 444, 453, 456, 649, 666
- Flint Frank Stuart 647
- Florian Jean-Pierre Claris de 183
- Fondane Benjamin 578
- Forajter Wacław 100, 632
- Forestier Louis 667
- Foster Hal 37, 649
- Foucault Michel 23, 44, 69–70, 85, 115, 270–271, 274–275, 649

- Franciszek, św. 181
 Frankiewicz Małgorzata 660
 Freud Sigmund 64, 97, 118, 123,
 204, 410, 411–412, 419, 428, 487,
 604, 644, 649
 Friedrich Hugo 174, 650
 Frohock Wilbur Merrill 327, 650
- Gadacz Tadeusz 667
 Gadamer Hans-Georg 385, 650
 Gajda Tomasz 657
 Gajlewiczowie Joanna i Adam 670
 Gal-Ed Efrat 110, 650
 Gałczyński Konstanty Ildefons
 423
 Gaudier-Brzeska Henri 498
 Gautier Teophil 155
 Gayk Shannon 158, 662
 Gazda Grzegorz 322, 632, 674
 Geertz Clifford 348, 650
 Geulen Eva 31, 650
 Ghyka Matila 567, 569, 572, 650
 Giacometti Albert 281, 282, 287–
 290, 641, 650, 655, 662
 Giddens Anthony 37, 650
 Gide André 77, 314, 533
 Giza Barbara 673
 Gluck Christoph Willibald 155
 Głowicka Katarzyna 192, 650
 Głowiński Michał 15, 16, 650, 665,
 670
 Godlewski Stanislas 92
 Goethe Johan Wolfgang 320, 431–
 435, 437, 650, 651, 653
 Goldstein James R. 649
 Gombrowicz Witold 585, 651, 654
 Gomulicki Juliusz 663
 Goślicki Jan 636
- Górniak Morgan Ewa 638
 Grimm Jacob 151–155, 267, 651
 Grimm Wilhelm 151–155, 267, 651
 Gris Juan 134
 Grochowski Grzegorz 662
 Gruszczyk Tomasz 609, 651
 Gruszczyński Marcin 670
 Grzegorzczak Piotr 595, 651
 Guattari Felix 668
 Guczalski Krzysztof 192, 651
 Guicciardini Franciszek 520
 Gumbrecht Hans Ulrich 112, 651–
 652
 Gutorow Jacek 670
 Guttry Aleksander 651
- Habielski Rafał 8, 630, 632, 634
 Haggard Henry Rider 155
 Halèvy Daniel 95
 Händel Georg Friedrich 155
 Handke Ryszard 669
 Hartwig Julia 170
 Hedemann Oskar 640
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich
 64, 66, 645, 660
 Heidegger Martin 34, 64–67, 244–
 245, 462–463, 467, 639, 652, 661,
 664, 672, 673
 Heller Agnes 652
 Heller Reinhold 51
 Heller-Roazen Daniel 243
 Hentschel Gerd 595, 671
 Herbert Zbigniew 396, 653
 Herbich Piotr 642
 Herder Johann Gottfried von 653
 Herer Michał 649
 Heydel Magdalena 643, 652, 671
 Hierholzer-Mauthe Christel 653

Indeks nazw osobowych

- Hillis Miller Joseph 64, 653
Hilton John L. 254, 653
Hobot-Marcinek Joanna 449, 469, 470, 653
Hoffman Karol 653
Hölderlin Friedrich 275, 460–469, 477, 518, 531–533, 544–545, 621, 642, 648, 652–653, 657, 659, 661
Holland Gil J. 662
Hopkins Gerard Manley 328
Horacy 80, 590
Hošek Chaviva 660
Houdebin Jean-Louis 656
Hudzik Jan Paweł 652
Hulewicz Witold 181, 634, 667
Hum David 40
Humboldt Wilhelm von 484
Hurley Robert 668
Husserl Edmund 64
Hutnikiewicz Artur 227, 653
- Ibsen Henryk 155
Igliński Grzegorz 432–433, 653
Ingarden Roman 80
Iwaskiewicz Jarosław 169, 181, 631, 653, 654
Izambardo Georges 166, 210
Izutsu Toshihiko 332, 654
- Jabès Edmond 86, 328, 536, 613, 642, 647, 654
Jacob Max 173, 180, 654
Jacopo da Voragine 144, 155, 405, 671
Jakobson Roman 186
Jakowlewicz Sznajder Michaił 449
Jaksender Kajetan Maria 640, 646
Janiszewski Jarosław 669
- Jankowicz Grzegorz 32, 592, 654, 669
Januskiewicz Michał 116, 589, 632
Jarosiński Zbigniew 638
Jaspers Karl 200, 654
Jastrun Mieczysław 111, 387, 640, 667
Jaworski Kazimierz Andrzej 170
Jaworski Stanisław 38, 585, 588, 654
Jay Martin 37, 44–48, 62, 78, 372, 654
Jeleński Konstanty A. 91, 100, 293, 320, 326, 328, 541, 607, 619, 632
Jenny Laurent 168, 654
Jerzyna Zbigniew 667
Jesienin Sergiej 624
Jochemczyk Mariusz 654
Johnson Ben 155
Jouve Pierre-Jean 326
Joyce James 227, 328, 482, 490–491, 654
Jung Carl Gustav 293–294, 654
- Kadłubek Zbigniew 105, 121, 654–655, 674
Kafka Franz 51–52, 61, 85, 102–103, 642, 654–655, 672
Kałuża Anna 669
Kamińska-Szmaj Irena 663
Kamufi Peggy 646
Kandziora Jerzy 566, 655
Kania Ireneusz 640, 644, 650
Kant Immanuel 141, 412
Karol V 17
Kartezjusz 47–49, 63–64, 310, 499, 578, 665

- Kasperski Edward 81, 655
 Kasproicz Jan 648
 Kędzierski Marek 281, 650, 655
 Kierkegaard Søren 155
 Kierszys Zofia 648
 Kisielewski Zygmunt 449, 655
 Klee Paul 101, 134
 Klekot Ewa 671
 Klentak-Zabłocka Małgorzata 85, 655
 Kluba Agnieszka 168–169, 173–175, 177–180, 182–184, 632
 Kłosiński Krzysztof 48, 191–192, 639, 647, 655, 657
 Kmiecik Michalina 8, 385, 630, 633
 Kochańczyk Alina 283, 633
 Kocjan Krzysztof 642
 Komendant Tadeusz 641, 649
 Kopec Zbigniew 101, 631, 633–634, 657–658
 Kordys Jan 656
 Kornhauser Julian 513, 656
 Korwin-Piotrowska Dorota 81, 213–214, 656
 Kostkiewiczowa Teresa 78, 80–81, 633
 Kotara Janusz 657
 Kotarbiński Tadeusz 119
 Kott Jan 170, 313
 Kowalcze-Pawlik Anna 638, 659
 Kowalczyk Alina 7, 630
 Kowalów Barbara 657
 Kowalska Małgorzata 659
 Kreutz Marek 640
 Kristeva Julia 71, 186, 188, 190–191, 368, 646, 656
 Król Zofia 445, 656
 Królak Sławomir 638
 Krupecka Iwona 354, 355, 656
 Kruszelnicki Wojciech 66, 551, 656
 Krynicki Ryszard 644, 653
 Krzemieniowa Krystyna 637, 642–643, 647, 650, 661, 668, 670
 Krzemień Wiktoria 670
 Krzemień-Ojak Krystyna 637
 Kubalski Michał 341, 656
 Kubiak Zygmunt 414, 468, 638, 666
 Kubiak-Sokół Aleksandra 298, 674
 Kubicki Roman 672
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 26, 116, 165–167, 210–211, 227, 375, 527, 633, 656, 657
 Kuderowicz Zbigniew 44, 657
 Kumaniecki Kazimierz Feliks 278, 657, 674
 Kunicka Anna 642
 Kunz Tomasz 645
 Kupis Bogdan 648
 Kurek Agnieszka 657
 Kuryś Agnieszka 658
 Kuźma Erazm 80, 107, 195–196, 657
 Kwaterko Mateusz 638
 Kwietniewska Małgorzata 647, 662
 Kydryński Juliusz 655
 L'Isle Adam August de V. de 155, 657
 Lacan Jacques 186, 410–412, 428–429, 437, 551, 644, 657
 LaCapra Dominick 37
 Lacoue-Labarthe Phillippe 37, 85, 86, 657
 Lakoff George 37

Indeks nazw osobowych

- Lalewicz Janusz 639
Lam Andrzej 531–532, 644, 651, 653, 657
Lang Andrew 537–538, 657
Langbaum Robert 85–86, 658
Lange Antoni 661
Larbaud Valery 326
Lausberg Heinrich 401–402
Lautréamont 180, 227, 276, 666
Lebenstein Jan 601
Leeuw Gerard van Der 333–334, 658
Legeżyńska Anna 566, 638, 652, 658, 666
Leiris Michel 84–85, 658
Lejeune Phillippe 658
Leonardo da Vinci 155
Leopardi Giacomo 105
Lermnier Georges 493, 637
Lermontow Michaił 653
Leśmian Bolesław 20, 524, 658, 670
Leśniewski Norbert 44, 658
Lévinas Emmanuel 59, 65, 244, 247, 347, 397, 414, 456, 499–500, 561–562, 612, 658–659
Lewańska Ariadna 639
Lewis Clive Staples 255
Libera Antoni 461, 531–532, 653, 659
Libertson Joseph 259, 659
Ligeza Wojciech 359, 366, 368, 633–635
Lipski Leo 25, 76
Lipszyc Adam 116, 277, 279, 296, 309, 633, 640, 659
Lis Renata 639, 649, 666
Lisiecka Sława 650, 652
Lock John 64
Lubas-Bartoszyńska Regina 658, 659
Lubaszewska Antonina 37, 76, 209, 659
Lullo Rajmund 156
Lyotard Jean-François 61–63, 659
Łobocka-Oleksowicz Anna 648
Łotman Jurij 186
Łoziński Jerzy 669
Łukasiewicz Jacek 363, 367–368, 569, 633, 659
Łukasiewicz Małgorzata 650, 663
Łukaszuk Małgorzata 88, 99, 184, 193, 364, 395–396, 402, 574, 589, 633
Łukaszuk-Piekara Małgorzata, zob. Łukaszuk Małgorzata
Łysak Tomasz 659
Machiavelli Niccolo 464, 516–523, 528, 621, 660
Mackiewicz Tomasz 81, 655
Maeterlinck Maurice 155
Majakowski Władimir 131, 147, 155, 161, 624
Majewski Paweł 37, 40–41, 640, 660
Malitowska Anna 672
Mallarmè Stéphane 227, 287, 589
Malraux Clara 313
Man Paul de 23, 130, 175, 239–240, 307–309, 375, 383, 389, 406, 408, 523, 660
Maneli Mieczysław 464, 517, 522, 660
Mann Klaus 624

- Mann Maurycy 69, 660
 Marcel Gabriel 660
 Marciniak Milena 248, 661
 Marcoussis Louis 134
 Marek Tadeusz 325, 661
 Margański Janusz 646, 657–658, 666
 Marianowicz Antoni 487, 643
 Markiewicz Henryk 649, 666, 670
 Markowski Andrzej 341, 674
 Markowski Michał P. 592, 639–640, 649, 657, 660–661, 670
 Marquard Odo 661
 Marret Robert Ranulph 657, 661
 Marx (bracia) 106–107
 Masson André 134
 Massumi Brian 644
 Matuszewski Krzysztof 642, 661
 Matuszyński Witold 512–513, 515, 661
 Mayenowa Maria Renata 80
 Mazan-Mazurkiewicz Alicja 476, 661
 McShine Kynaston 652
 Melberg Arne 661
 Meschonnic Henri 186–188, 190, 350, 661
 Meyrink Gustav 17, 244, 661
 Michalski Krzysztof 463, 652, 661
 Michaux Henri 180, 227
 Michelet Jules 233, 234
 Micińska Anna 7, 100, 629, 633, 636–637, 649
 Mickiewicz Adam 155
 Miechowczyk Maciej 534
 Międzyrzecki Artur 169–170, 210, 227, 644, 667
 Migasiński Jacek 658
 Mikulak Anna 337, 555–558, 630
 Miller Richard 639
 Miłska Anna 651
 Miłaszewski Stanisław 169
 Miłosz Czesław 89, 95, 99–100, 106–107, 147, 194, 305, 313, 396, 494, 509, 541, 545, 558, 578, 602, 606–607, 614, 630, 631, 634, 636, 653, 658, 661
 Mizera Janusz 652
 Mizerkiewicz Tomasz 21, 82, 661
 Mołęda Edyta 92, 634
 Momro Jakub 72, 175, 282, 289, 290, 662
 Morawska Maria 487, 643
 Morin Edgar 30, 662
 Morot-Sir Edouard 493, 637
 Mościcki Paweł 54, 642, 662
 Mrówczyński Piotr 658
 Munch Edward 50–51, 642, 652, 662, 687, 689
 Mytych-Forajter Beata 121, 655, 674
 Naas Michael 646
 Nalewajk Żaneta 175, 662
 Namowicz Tadeusz 653
 Nancy Jean-Luc 370, 598, 662
 Nasiłowska Anna 662
 Nawarecka Lucyna 121, 655
 Nawarecki Aleksander 121, 674
 Nawrocka Ewa 632, 659
 Nelson Ingrid 158, 662
 Niemojowska Maria 327, 417, 662
 Niemojowski Jerzy 416, 662, 665
 Nietzsche Friedrich 64, 122, 126, 363, 375, 660, 662, 663

Indeks nazw osobowych

- Nils Antoni 92
Norwid Cyprian Kamil 496, 590,
605, 663
Novalis 123, 663
Nowak Piotr 359–360, 663
Nowakowska Alicja 377, 663
Nycz Ryszard 23, 37–38, 42, 51, 81–
84, 86, 92–94, 97–98, 102, 168,
175, 240, 257–262, 295, 322, 638,
643, 645, 652, 658, 660–661,
663–666, 668, 670, 671, 673
- O'Hara Frank 227
Offenbach Jacques 155
Okulicz-Kozaryn Radosław 116,
146, 150, 151, 634
Olejniczak Józef 86–89, 92, 142,
283, 615, 621, 634
Ortega y Gasset José 348, 664
Ososiński Tomasz 667
- Pacioli Luca 567
Paczkowska-Łagowska Elżbieta
647
Panas Władysław 107, 116, 224–245,
596, 631, 633–634, 636, 645, 664
Parandowski Jan 414–415, 492, 653
Parker Patricia 660
Pascal Blaise 282–286, 508, 522, 551,
660, 664
Paszek Paweł 664
Pavese Cesare 624
Payne Michael 37, 664
Paziński Piotr 572, 664
Penrose Roger 137, 664
Perse Saint-John 180, 328, 664
Petrarca Francesco 493, 516
Picasso Pablo 134
- Pieniążek Paweł 646
Pietrych Krystyna 7, 24, 92, 100,
116, 125, 128, 184–185, 324–325,
329–330, 334–337, 353, 360–362,
367, 377, 381, 403–404, 409, 439,
447–448, 452, 454–455, 469–
470, 472, 481–482, 488–489,
505, 509, 511, 515, 528, 544, 546,
548, 555, 558–559, 564, 571–572,
630–631, 634–637, 661, 664
- Pietrych Piotr 7–8
Pietrzak Przemysław 450, 671
Piotrowiak Miłosz 654
Piotrowski Andrzej 648
Piwowarski Kamil 655
Platon 97, 155, 359, 508, 522, 571,
664
Pleziowa Janina 671
Płuciennik Jarosław 107, 664
Podraza-Kwiatkowska Maria 363,
664
Poe Edgar Allan 143, 146
Poggeler Otto 463, 665
Poggioli Renato 134, 665
Pokojska Agnieszka 643
Pomorski Adam 111, 425, 555, 667
Ponge Francis 227
Popiel Magdalena 383, 665
Popławski Leon 671
Porębowicz Edward 645
Poulet Georges 49, 665
Pound Ezra 326–327, 415–418, 427,
482, 497–498, 647–648, 650,
662, 665
Prévost Antoine François 155
Prokopiuk Jerzy 649, 658, 663
Proust Marcel 17, 484–485, 660,
665

- Próchniak Paweł 301, 353–354, 384–385, 390, 439–440, 623, 625, 635
 Prusiński Antoni 342, 665
 Przesmycki Zenon (Miriam) 155, 169–170, 657, 666
 Przewłocki Konstanty 619–620, 666
 Przyboś Julian 100, 515
 Przybylski Ryszard 236, 649, 666
 Przybysławski Artur 660
 Przymuszała Beata 363, 492, 547, 635
 Puchalska Iwona 175, 644, 662, 673
 Putrament Jerzy 100

 Rabelais François 155
 Rajewska Ewa 643
 Ratajczak Mikołaj 650
 Ray Man 134
 Rejniak-Majewska Agnieszka 654, 659
 Rembrandt van Rijn 560
 Reszke Robert 649, 654
 Rewers Ewa 75, 666
 Reznikoff Charles 227, 231, 445, 656, 666
 Ricoeur Paul 121, 500, 666
 Riffaterre Michael 165, 276, 308, 660, 666
 Rilke Rainer Maria 11, 14, 18–19, 51, 60–61, 111, 269, 375, 387, 389, 425–426, 437, 465, 553–555, 652, 657, 660, 666–667, 687, 689
 Rimbaud Jean Arthur 52, 155, 165–173, 175, 180, 182, 207, 209–211, 227, 284–285, 287, 526, 633, 656, 665, 667
 Rochelle Drieu de la 624
 Rodowska Krystyna 642, 665
 Rojek Przemysław 24–25, 88, 104–105, 112, 139, 142, 240, 283, 348, 392, 394, 398, 401–403, 407, 409–411, 422–423, 441–442, 445, 448–449, 453, 455, 474–475, 481, 482, 484, 486–487, 507, 511, 521, 523–525, 528, 538–540, 542, 558, 615, 635
 Rons Henri 646
 Rorty Richard 66, 645, 667
 Rosenzweig Franz 499, 615, 667
 Rosner Katarzyna 666, 668
 Rossetti Dante Gabriel 155
 Roth Józef 624
 Rottenberg Elizabeth 642
 Rowiński Cezary 648
 Różewicz Tadeusz 373, 653, 668–669
 Różycki Ludomir 155
 Różycki Tomasz 214, 668
 Rubcow Nikołaj 449
 Rutkowski Krzysztof 7, 629, 635
 Ruysbroek Jan van 228
 Rymkiewicz Jarosław Marek 653
 Rytard Jerzy 169
 Rzyga Wiaczesław 450, 668

 Sadzik Piotr 32–33, 641
 Safona 155
 Sage Jack 644
 Salmann Elmar 668
 Salwa Mateusz 638
 Sariusz-Skąpska Izabella 630
 Saussure Ferdinand de 186, 191
 Sawicki Bernard 668
 Scarpetta Guy 646
 Scève Maurice 492–494, 668

Indeks nazw osobowych

- Schlegel Friedrich 467, 482
Scholem Gershom 370, 611, 668
Schönwerth Franz Xaver 329–331, 668
Schubert Franz 324–325, 661
Schulyer James 227
Schulz Bruno 668
Seel Martin 85–86, 668
Sendyka Roma 643
Seneka 508, 519, 522, 526, 528–529, 533
Serafin Andrzej 643
Serlon 142–143, 146, 155
Shad John 37, 664
Shakespeare William 153–155, 242, 255, 424, 529–530, 537, 668
Shelley Percy 155
Sheppard Robert 49, 139, 668
Shusterman Richard 37
Siemieński Lucjan 414–415, 637, 653
Sikora Sławomir 641
Sikorski Dariusz 615, 635
Siwiec Magdalena 175, 644, 662, 673
Skarga Barbara 669
Skoczylas Joanna 646
Skrendo Andrzej 668–669
Sloterdijk Peter 669
Sławiński Janusz 83, 101–102, 669
Słomczyński Maciej 487, 488, 490–491, 644, 654, 669
Słowacki Juliusz 155, 534
Sobol Elżbieta 298, 513, 596, 674
Sommer Piotr 592, 636, 666, 669
Sosnowski Andrzej 170, 392, 416, 418, 456, 583, 605, 636, 642, 660, 665, 667, 669
Sowiński Grzegorz 647, 672
Stachura Edward 632
Staff Leopold 644
Stalin Józef 54, 318–319, 504–505, 511, 523
Stamirowska Krystyna 649
Stankowska Agata 56, 636
Stanzel Franz 669
Steiner George 9, 31, 59, 236, 302, 669
Stern Anatol 146, 554
Stevens Wallace 17–18, 669–670
Stirner Max 248, 670
Stróżyński Tomasz 656
Sugiera Małgorzata 649
Supervielle Jules 313
Surma-Gawłowska Monika 648, 671
Swoboda Tomasz 640, 670
Szaj Patryk 92, 636
Szewstow Lew 578
Szlosarek Artur 52, 655
Szostakowicz Dmitrij 55
Szulżycka Alina 650
Szurek Agnieszka 671
Szydłowska-Hmissi Waleria 641
Śniecikowska Beata 177, 185, 218, 225, 245, 636
Śniedziewski Piotr 649, 666
Tabaszewska Justyna 81, 670
Tarnowska Krystyna 647
Tarnowska Maria 670
Tatarkiewicz Anna 639
Taylor Charles 37, 644, 670
Teitz Michał 345, 511–512
Teognis 253–254

- Terrada Rei 48, 670
 Todorov Tzvetan 374, 670
 Tołstoj Lew 39, 470–471
 Tomasik Wojciech 657
 Toporow Władimir Nikołajewicz 88, 670
 Török Mária 647
 Toruńczyk Barbara 630–631, 634
 Treizième Tome 183, 664
 Tresmontant Claude 618, 670
 Trismegistos Hermes 155–156
 Trombadori Duccio 44, 649
 Trunz Erich 650
 Trznadel Jacek 658, 670
 Tucholsky Kurt 624
 Turgieniew Iwan 99, 168
 Turner Victor W. 37, 42, 671
 Tuwim Julian 284
 Tynecka-Makowska Słowinia 322, 674
 Tyrowicz Stanisław 654
 Tytus Liwiusz 519
- Unamuno Miguel de 354–355, 656
 Urbański Robert 655
 Uspienski Borys 450–451, 671
- Valette Albert 92
 Vargas Llosa Mario 671
 Vattimo Gianni 67–68, 467, 671
 Venclova Tomas 24, 95, 100, 110, 116, 131–132, 146, 165–166, 169, 172, 177–179, 194, 197, 213–215, 217, 257, 283, 286, 296, 314, 326, 338, 352–353, 360–363, 408–409, 413, 452, 469–470, 497, 504–505, 528, 563, 572, 601, 636
- Vettori Francesco 516, 519, 521–522, 660
 Vincenz Andrzej de 565, 595, 671
 Voltaire 183, 664
 Vrtel-Wierczyński Stefan 671, 673
- Waga Jacek 657
 Wagner Richard 155, 215, 619, 665, 671
 Waiblinger Wilhelm 460–461, 532, 671
 Walas Teresa 665, 671
 Walcott Derek 328, 643, 671
 Warhol Andy 200
 Warminski Andrzej 660
 Wasilewska Anna 642
 Waszkowiak Jakub Jacek 438, 671
 Wat Aleksander (właśc. Aleksander Chwat [Chwatt]) 108, 202, 205, 207, 256) *passim*
 Wat Ola (Paulina) 57, 313–314, 343, 630–631, 634, 636
 Watts William 638
 Wawrzyszko Paweł 668
 Ważyk Adam 123, 170, 420–421, 654, 672
 Wergiliusz 155, 414–415, 418, 666
 Werter Jan 85, 655
 Węgrzyniak Anna 26
 Wieleżyńska Ewa 639
 Wielopolska Maria Jehanne 155
 Wierusz-Kowalski Jan 648
 Wilde Oscar 168, 619
 Williams William Carlos 231, 437, 672
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 100, 165
 Witte Bernd 615, 672

Indeks nazw osobowych

- Wittgenstein Ludwig 672
Witwicki Władysław 664
Wodnicki Adam 328, 642, 647, 654, 664
Wodziński Cezary 305, 672
Wojcieszak Janusz 664
Wolicka Elżbieta 666
Wolicki Krzysztof 652
Wolniewicz Bogusław 672
Wolska Dorota 37, 672
Wolski Paweł 672
Wołkowicz Anna 637, 640, 654
Wood David 45–46, 673
Woźniak Cezary 463, 673
Wójcicka Marta 127, 673
Wujek Dr. Jakub 409, 641
Wydźga Bohdan 146
Wyka Kazimierz 100, 636
- Zach-Błońska Joanna 636
Zajączkowski Ryszard 615, 636
Zaleski Marek 407, 633, 659, 673
Załuski Tomasz 647
- Zawadzki Andrzej 61, 67, 175, 673
Zaworska Helena 638
Zeidler-Janiszewska Anna 664, 673
Zieliński Jan 7–8, 155, 176, 202, 306, 313–314, 316, 329, 574, 598, 625, 629–630, 632–633, 636–637
Zimand Roman 662, 670
Zimmer Ernst 532
Zweig Stefan 624
Zwierzyński Leszek 25
Zwoliński Zbigniew 642
Zyger Julius 155
- Żabicki Zbigniew 638
Żaboklicki Krzysztof 638
Żarska Alina 637
Żeleński (Boy) Tadeusz 664–665
Żuławski Mirosław 428, 430, 673
Żurek Sławomir Jacek 615, 637
Żychliński Arkadiusz 646, 652
- Žižek Slavoj 428, 430, 673

Paweł Paszek

Aleksander Wat: A Form of Life
A Study on Writing, Experience, Presence

S u m m a r y

The book *Aleksander Wat. forma życia. Studium o pisaniu, doświadczeniu, obecności* [Aleksander Wat: A Form of Life. A Study of Writing, Experience, Presence] deals with the specific experience of literature understood as a formation which is at the same time deeply existential and linguistic, ontological and textological.

The dissertation consists of four parts. The first part presents, on the one hand, the historical sources of the modern creative experience, especially in its radical and borderline version (Edward Munch, Rainer Maria Rilke, Georges Bataille, Maurice Blanchot, among others), on the other hand it contains exposition and justification of the research method defined as reading oriented towards writing (subjectivity, poetology, creative process, writing as a form of life). In addition, the first part presents the initial foundations of a reading practice centred around issues connected with the experience of creative writing, which involves an extreme commonality of existential and textual structures.

The second part presents a reading of an early work by Wat entitled *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mopsożelaznego piecyka*. The poem is a horrendous – as much poetic as prose – plot of written (literary) epistemology. The avant-garde description of a journey inside the body and psyche, an extraordinary subjective introspection, happens, particularly interestingly, in the face of the blinding textual galaxy of culture. This work, which is Wat's

debut, is at the same time a crucial and significant example of the idiosyncratic experience of writing as a psychic and subjective transformation, largely reduced to a knowledge-based creative re-organisation of existence as poetological being – writing appears here as a form of presence on the borderline between consciousness and unconsciousness, between body and text, organising form and adventurous life.

The third part presents a reading of a work from the late period of Wat's creative output – in this part the poem *Pieśni wędrowca* is subjected to a micrological reading. This poem presents a peculiar peregrination of a wanderer-subject through topographies and texts. This journey has two dimensions that remain closely interconnected – the external journey and the internal journey are reflected in the tissues and textures, in the thematic and figurative levels, in the structure of **the written** and in the structure of **the vital**. In addition to the essential elements of an intertextual poetics, which is close to avant-garde trends – and therefore leading to conclusions similar to those formulated in the second part of the book – the third part ultimately leads to a conclusion that the writing of Wat appears as actual work within consciousness, as an epistemologically and existentially bound project of presence-formation, not devoid, of course, of *via negativa* elements and paths.

The fourth part presents a recapitulation of the conclusions legitimising the reading-interpretative recognition of Aleksander Wat's work as a form of life.

Key words: Aleksander Wat; experience; creative process; writing; a form of life

Paweł Paszek

Aleksander Wat : une forme de vie
Étude sur l'écriture, l'expérience et la présence

R é s u m é

Le livre Aleksander Wat . *une forme de vie. Étude sur l'écriture, l'expérience et la présence* a pour sujet la problématique liée à la perception particulière de la littérature. Cette appréhension est comprise ici comme une construction profondément existentielle ainsi que linguistique, ontologique et textologique.

La thèse se compose de quatre parties. La première partie présente, d'une part, les sources historiques de l'expérience contemporaine de la création, notamment dans une forme radicale et limite (p. ex. Edward Munch, Rainer Maria Rilke, Georges Bataille, Maurice Blanchot), d'autre part, elle démontre et justifie la méthode scientifique adoptée, désignée comme lecture orientée sur l'écriture (la subjectivité, la poétologie, le procès de création, l'écriture comme forme de vie). En outre, on y expose les présuppositions de la pratique lectorale, concentrée sur des questions de l'expérience d'une écriture créatrice consistant en un vaste regroupement de structures existentielles et textuelles.

La deuxième partie propose la lecture d'une des premières œuvres de Wat – *MOI d'un côté et MOI de l'autre côté de mon petit poêle carlin en fer*. Le poème en prose de l'auteur de *Lucifer au chômage* est une histoire épouvantable, tant poétique que narrative, de l'épistémologie écrite (littéraire). La description d'avant-garde du voyage à l'intérieur du corps et de la psyché, cette introspection subjective et insolite, a lieu, ce qui est particulièrement intéres-

sant, devant l'aveuglante galaxie textuelle de la culture. Cette œuvre, par laquelle Wat marque ses débuts littéraires, est en même temps un exemple notable et significatif d'expérience idiosyncratique de l'écriture comprise comme métamorphose psychique et subjective ; cette dernière consiste dans une large mesure à réorganiser la vie en tant qu'existence poétopologique, tenant compte des connaissances de création. L'écriture se manifeste ici sous forme de présence entre conscience et inconscience, entre corps et texte, entre une forme structurant et une vie accidentelle.

La troisième partie présente la lecture d'une œuvre de la période tardive dans l'écriture de Wat – c'est le poème *Pieśń wędrowca* (*Le Chant du voyageur*) qui est soumis à une lecture micrologique. Le poète y présente un parcours spécifique du voyageur-sujet à travers de topographies et textes. Ce voyage possède deux dimensions étroitement liées entre elles : le voyage extérieur et le voyage intérieur se reflètent dans les tissus et les textures, aux niveaux thématique et figural, dans la structure de **l'écrit** et dans la structure **du vécu**. Outre les éléments fondamentaux de la poétique intertextuelle, proche des courants d'avant-garde, menant donc aux conclusions pareilles à celles formulées dans la deuxième partie du livre, la troisième partie aboutit à la conclusion finale : l'écriture de Wat se montre comme un véritable travail dans le domaine de la conscience, comme un projet de construction de présence, lié épistémologiquement et existentiellement. Chose évidente, ce projet n'est pas libre d'éléments ni de chemins *via negativa*.

La quatrième partie propose la récapitulation des conclusions et légitimise la lecture et l'interprétation de l'œuvre d'Aleksander Wat comme une forme de vie.

M o t s c l é s : Aleksander Wat, expérience, processus de création, écriture, forme de vie

Redaktor
Barbara Konopka

Projekt okładki, opracowanie graficzne serii
Tomasz Kipka

Korekta
Marzena Marczyk

Łamanie
Edward Wilk


Redaktor inicjujący
Paulina Janota

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.12.2022:
Copyright © 2021 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzymyamy otwartej nauce. Od 1.01.2023 publikacja dostępna na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersja elektroniczna monografii zostanie opublikowana w formule wolnego dostępu
w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego www.rebus.us.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0001-7467-3468>
Paszek, Paweł
Aleksander Wat : forma życia : studium o pisaniu,
doświadczeniu, obecności / Paweł Paszek. -
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,
2021. - (Oikos : komparatystyka literacka
i kulturowa ; 1)

<https://doi.org/10.31261/PN.4018>
ISBN 978-83-226-3987-0
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3988-7
(wersja elektroniczna)
ISSN 2720-1104

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail:wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa:
Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7-9
71-063 Szczecin

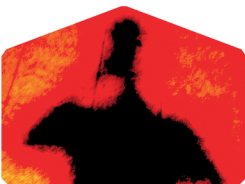
Wydanie I. Arkuszy drukarskich: 43,5. Arkuszy wydawniczych: 33,5. Publikację wydrukowano
na papierze Munken 100 g. PN 4018. Cena 94,90 zł (w tym VAT).

Oikos, jako zadanie dla poszukiwań komparatystycznych, wiąże miejsce z byciem na uboczu, w ruchu oddalania się od centrum i pochopnej wiedzy/władzy, jest powrotem do doświadczenia tego, co bliskie i dalekie jednocześnie, w obliczu splątanych okoliczności, w których jest konstruowana nasza tożsamość.

OIKOS



Książka **Aleksander Wat: forma życia. Studium o pisaniu, doświadczeniu, obecności** koncentruje się wokół zagadnień szczególnego doświadczenia pisania twórczego, które polega na nietypowej wspólnotcie i zestroju egzystencjalnych i tekstowych struktur. Literatura jest tu rozumiana przede wszystkim jako formacja i forma życia. Pierwsza część książki przedstawia kategorię doświadczenia w nowoczesności ze szczególnym uwzględnieniem doświadczenia pisania jako praktyki kształtowania obecności i podmiotowości. Dwie następne części prezentują skrupulatną lekturę oraz interpretacje dwóch ważnych dzieł Aleksandra Wata (*JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopszożelaznego piecyka* oraz *Pieśni wędrowca*). Ostatnia część książki zawiera rekapitulację i konkluzje rozważań.



ISSN 2720-1104

Cena 94,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-3988-7



9 788322 639887

Więcej o książce

