

DARIUSZ SOŚNICKI

Strata, tęsknota, ciekawość

Strata jest o krok, zawsze, dokonała się albo dokona, nietrudno ją przewidzieć. Przyjdzie starość i odbierze nam radość życia, a potem samo życie, nasze albo życie kogoś bliskiego. A wcześniej przyjdzie rutyna i odbierze nam fascynację jego ciałem. Dziecko dorośnie i wypowie straszne słowa. Wpadniemy w rozpacz, w gniew, rozpętamy wojnę, ale prędzej czy później zaczniemy opiewać to, co wraz z dziecięcym bluźnierstwem odeszło na zawsze. Do władzy dojdzie szaleniec i nad naszym domkiem z ogródkiem zbiorą się chmury. Niełatwo było doprowadzić go do ładu po rządach poprzedniego szaleńca, ale przecież zrobiliśmy, co się dało. Teraz już nic nie zrobimy, będziemy tylko spiskować i wspominać. Opiewać to, cośmy stracili. Czy potrzebne są przykłady? „Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim”? „O tym-że dumać na paryskim bruku”? Bez przesady, nie zaślibyśmy daleko, trzymając się kurczowo szlachetnej klasyki.

Żegnamy się więc nieustannie, jednak najlepsze współczesne elegie wcale się do swojej elegijności nie chcą przyznawać. Obnoszenie się ze swoim bólem nie bardzo jest dzisiaj w cenie i proste uczucia nie mają wyboru: albo znajdą dla siebie skomplikowany wyraz, albo zostaną zepchnięte na margines poezji, a nawet poza jej granice. Niech idą, nikt po nich nie zapłacze; bardziej po drodze będzie im z piosenką, znajdą dla siebie miejsce w powieści, znakomicie poczują się w kinie, a w telenoweli będą królować niepodzielnie. Lekcja peiperowskiego wstydu uczuć ciągle chyba obowiązuje w cechu poetów — i dobrze. Kto z wybitnych liryków drugiej połowy XX w. tej lekcji nie przeszedł albo kto o niej postanowił zapomnieć, ten częściej niż inni narażał się na zarzut anachroniczności. Weźmy choćby Jarosława Iwaszkiewicza czy Adama Zagajewskiego, dwóch poetów, którzy gest pożegnania w starym stylu upodobałi sobie bodaj najbardziej.

Strata jednak nie pozwoli o sobie zapomnieć. Koniec z wielkimi słowami? Zgoda, niech będą mniejsze, jakoś się dogadamy. Powściągliwość emocjonalna? Proszę bardzo, poszukajmy nowych emocji, nie będą rzucać się w oczy. Nie muszę budzić powszechnej akceptacji, wystarczy, że ty będziesz mnie dostrzegał. Podobno widzisz więcej, więc dostrzeżesz.

W debiutanckich *Obrotach rzeczy* Mirona Białoszewskiego znalazł się wiersz *Do NN****, który gra z konwencją elegii, by zdać relację z *randez vous* w ulicznym tłumie. A konkretnie, by wyrazić żal po jego końcu, choć wszystko dzieje się w wierszu szybko, niemal jednocześnie, pomiędzy jednym a drugim „nagle”, które jak klamra spinają na pozór nieważny uliczny epizod. *Randez vous* jest jednostronne, i to w dwojakim znaczeniu, jak się wkrótce okaże. Klucz do pierwszego znajdujemy w tytule — ten jest zarazem pierwszym sygnałem szczątkowej konwencjonalności wiersza. Nie brakuje w polskiej poezji wierszy do NN. Zwykle za inicjałami kryje się konkretna, bliska poecie osoba, której reputacji autor nie chce narazić na szwank, czasem chodzi o uniwersalizację czy stereotypizację doświadczenia — a bywa i tak, że udaje się połączyć oba zamiary, jak w słynnej *Elegii do NN* Czesława Miłosa, gdzie na konkretną tęsknotę pada złowrogi cień epoki, która dla imion własnych nie miała respektu. Białoszewski sięga po jeszcze inne znaczenie słowa „nieznany”. Uprawnione, a jakże, ma przecież w poezji nowoczesnej swój wielki pierwowzór. Dla autora *Do NN**** nieznany to nie poznany. A konkretnie taki, którego — niestety — nie udało się poznać, choć był o krok. Niemal dokładnie tak jak u Charles’a Baudelaire’a w słynnym sonecie *Do przechodzącej*, który na trwałe wprowadził do poezji motyw przygodnego spotkania w ulicznym tłumie. Oto wariant Białoszewskiego:

*Do NN****

nagle
wycinasz się
z pomieszanych form ulicy
wypukłością nóg
twarzy

zbliżasz się — pół
mijam cię — pół

jakże mi szkoda
tej zawsze jednej strony niewidzialnej!
odchodzisz — pół

ruch innych
 kroi cię
 w coraz drobniejsze
 kawałki

nic mi z ciebie nie zostało
 nagle¹.

Odczytanie *Do NN**** w kontekście baudelaire'owskiego motywu z pewnością byłoby owocne. Można by ustawić wiersz obok, dajmy na to, *Esse* Czesława Miłosza czy *Zerwania* Adama Ważyka, a potem porównać przedstawione w nich sytuacje. Jednak upieram się przy perspektywie elegii. Białoszewski daje mi do tego prawo — te znaki upływającego czasu: „mijam cię”, „odchodzisz”; ten żal po stracie: „jakże mi szkoda”, „nic mi z ciebie nie zostało”. Interesuje mnie poczucie straty, pozostałe konsekwencje spotkania z nieznaną w ulicznym tłumie czy wagonie metra odłożmy na inną okazję.

Opłakiwany przez Białoszewskiego obiekt, „ta zawsze jedna strona niewidzialna”, dobrze wpisuje się w tradycję polskiej poezji, czy ogólniej: literatury minionego wieku. Niestabilność i nieuchwytność, a w najlepszym razie fragmentaryczność świata, jakkolwiek go rozumieć, jego skłonność do przybierania masek, w tym podatność na ideologizację — to w XX w. dręczyły pisarzy nieustannie. I wcale nie trzeba od razu przywoływać nazwiska Miłosza, dwa razy już wspomnianego, znanego orędownika „namiętnej pogoni za Rzeczywistością”, nacechowanej, zwłaszcza w późnej twórczości noblisty, wyraźnie metafizycznie. Był przecież Witold Gombrowicz z jego wszechobecną w „międzyludzkiem kościele” formą, byli nowofalowcy zmagający się z fałszem ideologii, jest późny Zagajewski czyhający na epifanię, Tadeusz Różewicz i jego „zawsze fragment”. Za każdym razem „niewidzialna strona” rozumiana jest inaczej i sprowadzanie jej do jakiejś ukrytej podstawy bytu byłoby grubym nadużyciem, może tylko autor *Pragnienia* tęskni za nią na metafizyczną modłę. I on jeden tęsknoty swojej się nie wstydzi. W pozostałych przypadkach samo słowo „tęsknota” brzmi cokolwiek ryzykownie. Nie dajmy się jednak zwiść pozorom.

Sposób, w jaki Białoszewski relacjonuje uliczne spotkanie z NN, podsuwa ciekawy trop. Zgodnie ze swym temperamentem poeta raczy nas kawałkami miejskiego świata, trochę w duchu kubizmu, czy może bardziej futuryzmu, który przerobiwszy

¹ M. Białoszewski, *Do NN****, w: *Obrotory rzeczy. Wiersze*, Warszawa 1956.

lekcję kubistycznej kompozycji, dostosował ją do swoich potrzeb. Gdy czytamy *Do NN****, nasuwa się od razu skojarzenie z metodą rozbijania widzianego obiektu na części i tym samym wyzwalania go z więzów klasycznej perspektywy. Skojarzenie to właściwe słowo, bo *Do NN**** nie jest wierszem kubistycznym. Jest zaledwie opowieścią o takim wierszu, sprawozdaniem z wczesnokubistycznego patrzenia. Białoszewski rozmontowuje uliczną scenę niejako w głowie, a potem dość tradycyjnymi jednak metodami, linearnie — by tak rzec — opisuje efekt tej operacji, co rusz sięgając po słowa, które mają nam się kojarzyć z kubistyczną metodą. Pisze: „wycinasz się/ z pomieszanych form ulicy”, i parę linijek dalej:

ruch innych
kroi cię
w coraz drobniejsze
kawałki

— i ta typograficzna ekstrawagancja jest najśmielszym artystycznym gestem w całym wierszu, przyznajmy, że gestem cokolwiek redundantnym, zważywszy sens rozbitej na kawałki frazy.

Trop jest jednak czytelny, by nie powiedzieć jednoznaczny. Mamy mieć wrażenie, że wszystko, co wiersz uchwycił, dzieje się w tej samej, niedużej odległości od naszych oczu, nic się nie wyłania z ciągnącej się po horyzont, coraz węższej ulicy. Perspektywa została odrzucona jako konwencjonalny balast, oddalający nas od świata, a intrygę czy „historię” zredukowano do minimum.

Rozkładanie przedmiotu na jego składowe z pominięciem reguł perspektywy to jednak zaledwie pierwszy kwadrans kubistycznej lekcji, jak podpowiadają podręczniki historii sztuki. Dlatego mówię o wczesnokubistycznym geście w tym wierszu Białoszewskiego. Dalej miało być stworzenie syntetycznego obrazu rzeczy, na którym to, co zakryte przy tradycyjnym widzeniu, zostaje dopowiedziane przez umysł. To wtedy na płótnach kubistów pojawiają się elementy spoza przestrzeni obrazu, malowane z szablonu litery, w końcu doklejane przedmioty. Autor *Do NN**** na tej części lekcji nie zostaje. Zresztą, jak starałem się pokazać, na początku też nie był zbyt uważny. I choć w wielu innych wierszach z debiutanckiej książki posuwa się dalej, jego eksperymenty typograficzne są śmielsze, a i w leksyce zostawia ślady świadczące o zainteresowaniu awangardowymi technikami — to jednak nie można nazwać go świadomym i konsekwentnym awangardystą. Świat widzialny wydaje mu się jednak

ciekawszy od teorii. Tracąc zainteresowanie eksperymentem, pozostaje wiernym świadkiem swoich zmysłów i... ocala w ten sposób obiekt swojej tęsknoty, „tę zawsze jedną stroną niewidzialną”.

A gdyby tego nie zrobił i dał nam szansę na odczytanie *Do NN**** jako wiersza obdarzonego awangardową świadomością, nie tylko intuicją? Czy wtedy naprawdę koniec ze stratą? Czy radykalny gest wymierzony w przyszłość może mieć coś wspólnego z tęsknotą? Awangarda jest strażą przednią, nie do niej należy oglądanie się za siebie. Ona ma burzyć stare i tworzyć nowe, piękne na swój, nieznaný dotąd, sposób.

Zgoda. Ale przecież za pragnieniem nowego języka często stoi przekonanie o tym, że stary oddalił nas od rzeczywistości. A przynajmniej — że za nią nie nadąża. Poeci karczują gąszcz zmurszałej retoryki, bo nowa jest bliżej „zmienionej skóry świata”. Albo wręcz przeciwnie, komplikują ją *ad absurdum*, by definitywnie obnażyć jej autoteliczność i wskazać na stratę, którą retoryka funduje nam już na starcie. Malarze odrzucają klasyczną perspektywę, by znaleźć się bliżej rzeczy.

Tradycyjna perspektywa nie zadowalała mnie. W swym zmechanizowaniu perspektywa ta nie daje nigdy pełnego posiadania rzeczy [...] — mówił w wywiadzie z 1954 r. współtwórca kubizmu Georges Braque — Kiedy w moich obrazach z 1909 r. pojawiły się przedmioty rozbite na części, był to mój sposób zbliżania się do przedmiotu w tej mierze, w jakiej mi malarstwo na to zezwalało. [...] Pragnąc dotrzeć bliżej do określonej rzeczywistości, wprowadzałem w 1911 r. do moich obrazów litery. Jako powierzchnie płaskie były formami nie podlegającymi przekształceniu. Litery są poza przestrzenią².

Powracający motyw samego przedmiotu, przeciwstawienie go, jak łatwo się domyślić, przedstawieniu, a zwłaszcza motyw zbliżania się do rzeczy, do rzeczywistości, jest, jak sądzę, wymowny. Przybliżyć się w takim stopniu, w jakim pozwala na to malarstwo. I zarazem zmieniać to malarstwo tak, by możliwy był dalszy marsz ku przedmiotowi. A potem je przekroczyć. I tak aż do samego końca. Czyli dokąd?

Zapewne do jakiejś utopijnej krainy, w której wszystko jest lepsze niż w świecie, który znamy. Rzeczywistość ze snu awangardowego profety ma różne imiona, ale za każdym kryje się wyobrażenie, albo przynajmniej przecucie ideału. Słowa nie są tam

² *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963.

potrzebne lub doskonale przylegają do rzeczy i nigdy nie dają się jej wyprzedzić. Uczucia nie wygasają albo nie odgrywają w życiu większej roli. A jeśli w obiegu są pieniądze, choć nie wiadomo, czemu i komu miałyby tam służyć, to rano moneta warta jest dokładnie tyle, ile warta była wieczorem. Słowem, Królestwo Niebieskie, któremu sugestywności zawsze dodaje wspomnienie jakiegoś raj. Nieważne czy to będzie nieodczarowany, spojony mitem świat krytyków oświecenia, czy Poundowskie „królestwo idealnych konkretów”, czy w końcu, proszę wybaczyć, łono matki. I zawsze pojawia się błąd, który skazuje nas na wygnanie, na stratę: Grzech, Rozum, Retoryka, Lichwa, Narodziny.

No dobrze, powie ktoś: od awangardy do utopii, od utopii do tęsknoty, od tęsknoty do elegii — droga co prawda daleka, ale do przejścia. Może jednak jeszcze jakiś argument, który połączy ze sobą początek i koniec tego łańcucha skojarzeń?

Proszę bardzo, sięgnijmy do definicji. W tradycyjnie pomyślanej elegii powinny wystąpić trzy elementy. Pierwszy to opis świata po stracie. Drugim jest idealizacja utraconego obiektu. Trzecim — pocieszenie. Nie trzeba wielkiej przekory, by w manifestach awangardy odnaleźć odpowiedniki tych elementów. Świat po stracie to oczywiście stan obecny — sztuki, kultury, obyczaj — niemal zawsze widziany przez awangardę jako kryzysowy. O pocieszenie tu najłatwiej: po zastosowaniu awangardowej kuracji kryzys zostanie przełamany. Powstaną nowe dzieła wyrażające wreszcie prawdę naszych czasów, naszej rzeczywistości. Nauczą nas one nowego widzenia, obdarzą nową wrażliwością. Najbardziej radykalni dodadzą: powstanie nowy człowiek, nowy świat. Idealizacja utraconego najmniej jest oczywista, ale przecież sięganie po wzory z przeszłości, z czasów przed rzekomym upadkiem kultury, jest stałym motywem w teorii i praktyce awangardy. Weźmy choćby studia Ezry Pounda nad chińskim ideogramem czy zainteresowanie kubistów sztuką prymitywną.

*

Wszystko jest elegią i wszyscy jesteśmy elegistami? Przecież musi być jakieś wyjście z zakłętego kręgu tęsknoty. To powracające jak zły sen „kiedyś było lepiej” zaczyna już męczyć, po-brzmiewa pretensjonalnie, trąci jakimś grubym uproszczeniem i myślową łatwizną. Może na przeciwnym biegunie jest ironia? Niekoniecznie. Pokazano już nieraz, że ironiści też tęsknią, może nawet bardziej. Tak bardzo, że nie mają odwagi pisać o tym wprost i robią dobrą minę do złej gry.

A może ciekawość? Nie, nie mam na myśli pragnienia poznania, ale właśnie ciekawość, tę, która, jak wiadomo, jest pierwszym stopniem do piekła. Piekło w tym kontekście brzmi przecież nader obiecująco. Być może Białoszewski jest po prostu ciekawy, jak wygląda zakryta przed nim strona, tak samo jak jest się ciekawym tego, co jest za rogiem ulicy? I może trochę teatralizuje swój żal, bawiąc się nawiązaniem do łatwo rozpoznawalnej konwencji.

Co powie o ciekawości filozofia? Dla Martina Heideggera była niewydarzoną panną, która wymknęła się co prawda z niewoli „zatroskania” i „poręczności”, ale tak się zadurzyła w tym, co widzialne, że upadła w „powszedniość”. Siostrą ciekawości ma być „gadanina” (Białoszewski z pewnością przystałby na to pokrewieństwo, może nie jako autor *Do NN****, wiersza przecież zdyscyplinowanego, ale jako autor setek innych wierszy i jako prozaik). W *Byciu i czasie* filozof najpierw pisze o ciekawości neutralnie, a nawet z pewną sympatią, później jednak przystępuje do surowej krytyki:

[...] poszukuje ona nowości tylko po to, by od niej przeskoczyć do następnej. Trosce tego widzenia nie chodzi o uchwytywanie i oparte na wiedzy bycie w prawdzie, lecz o możliwość zdania się na świat. Dlatego ciekawość scharakteryzuje specyficzne *niezabawianie* (*Unterweilen*) przy tym, co najbliższe. Dlatego też nie poszukuje ona także swobody refleksyjnego przebywania (*Verweilen*), lecz niepokoju i pobudzania przez coraz to inną nowość oraz przez zmienność spotkań.

W końcu pada najmocniejszy zarzut:

Ciekawość nie ma nic wspólnego z pełną podziwu obserwacją bytu [...], nie chodzi jej o to, by uległszy oczarowaniu, popaść w nierozumienie, lecz troska się ona o pewnego typu wiedzę, ale tylko po to, by ją osiąść³.

Więc jednak zaszło nieporozumienie, bo czego jak czego, ale „pełnej podziwu obserwacji bytu”, „oczarowania” nim Białoszewskiemu po prostu nie wolno odmówić. Mamy dwie możliwości. Albo ja błędę, widząc u Białoszewskiego ciekawość, albo, co bardziej prawdopodobne, Heidegger z góry spisał moją bohaterkę *in spe* na straty i zdefiniował ją tak, by nie była w stanie się obronić. Jeśli ja się myślę, to ta pomyłka sporo mnie kosztuje.

³ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.

Nie dość, że Białoszewski nie kieruje się ciekawością, a ona sama niewarta jest uwagi, bo zgoła nic jej nie różni od snobizmu, żądzy sensacji czy chęci bycia dobrze poinformowanym, to jeszcze mój pozytywny przykład okazuje się chybiony, bo wszystko wskazuje na to, że Białoszewski także czyha na przeblysłk innego świata. Zatem w jakimś sensie do niego tęskni, a więc zapewne skłonny jest go opłakiwać, gdy powszedniość i gadanina zasłaniają mu pole Widzenia. Czy dlatego napisał *Do NN****, że zasłoniły?

Zakładam jednak, że to Heidegger jest niesprawiedliwy w swojej ocenie. I pozwalam sobie bronić ciekawości w poezji jako jedynej sensownej alternatywy dla tęsknoty. Bronię zdania się na świat, patrzenia i niepokoju, które wyczytuję u Białoszewskiego. A także powszedniości i gadaniny — rzecz jasna, w jego rozumieniu i w jego wykonaniu. Albo w równie dobrym. Niech Prawda zostanie tam, gdzie jest, a Białoszewski tutaj. Zwłaszcza jeśli droga do niej miałaby prowadzić przez „głębokie znudzenie” — jak powiada filozof — które ciągnie się „jak milcząca mgła w przepaściach naszej przytomności, pokrywa rzeczy i pokrywa ludzi, i wraz z nimi pokrywa nas samych — sprawiając, że wszystko to po równi staje się nam osobliwie obojętne”⁴.

DARIUSZ SOŚNICKI

Loss, yearning and curiosity

In his piece, the author of the article ponders on the experience of loss in human life. It is this particular experience, as well as the accompanying longing, that form the basic components of an elegiac attitude. However, in its broader sense, loss becomes one of the most universal experiences in literature and the arts of the twentieth century. After all, they shared the conviction that reality, no matter how looked upon, was never fully accessible to us and that man always played a losing game with it. Contrary to outward appearances, the above also applies to the creators of avant-garde movements. An analysis of the poem *Do NN****, written by Miron Białoszewski, carried out first within the context of elegy and then with reference to the techniques and the program of cubism, makes us aware that Białoszewski somehow evades both elegiac mood and the avant-garde principles such as they are underlined in its program. The driving force for his writing is then curiosity. And it is curiosity, and just curiosity, independent and one that cannot be reduced to just the desire to know, that forms the only real alternative that, in a way, always remains metaphysical.

⁴ M. Heidegger, *Czym jest metafizyka*, przeł. K. Pomian, w: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977.

Key words: elegiac mood, poetry and philosophy, relations between poetry and painting, cubism, Miron Białoszewski.

DARIUSZ SOŚNICKI — poeta, redaktor. Jest autorem ośmiu książek poetyckich, które zebrał w tomie *O rzeczach i ludziach* (2011). Redagował artzin „Już jest jutro” (1990–1994) i dwutygodnik literacki „Nowy Nurt” (1994–1996). Od 2005 r. pracuje w Wydawnictwie W.A.B., gdzie zajmuje się polską prozą współczesną. Mieszka w Poznaniu i Warszawie.