

## WAŻYK METAFIZYCZNY?

JERZY ŚWIĘCH\*

Ostatni, wydany za życia poety, tomik wierszy Adama Ważyka nosi skromny, bezpretensjonalny tytuł *Zdarzenia*<sup>1</sup>. Zdarzenie to „*to co się zdarzyło, wydarzyło, zaszło, co się stało; wypadek, wydarzenie, zajście*”. *Doniosłe, dziwne, osobliwe, radosne, zabawne zdarzenie*<sup>2</sup>. Gdyby poprzestać już choćby na takiej, czysto słownikowej definicji okazałoby się rychło, że w tych wierszach istotnie bywa sporo *wydarzeń dziwnych, osobliwych, czasem zabawnych*, choć mało *doniosłych*, a jeszcze mniej *radosnych*. Oto jakaś kobieta z lękiem pędzi pustym osiedlem do domu, *gdzie strach usłyszeć kroki i czuć spalenizną*, w kieszeni ma gazowy pistolet, co pozwala sądzić, że nie jest to teren całkiem bezpieczny (*Pętla*). Innym znów razem jest to *pawiooka szatynka koło lat trzydziestu*, która traci na moment kontakt z rzeczywistością, zapomina kim jest, jak się nazywa, czy jest mężatką, czy ma dzieci itd., by po tej krótkiej przerwie w życiorysie wrócić do normalnego stanu: *rozmawia przytomnie mruga oczami/na znak że wie że pamięta (Zerwanie)*. Są też zdarzenia, o jakich zwykle donoszą gazety w kronikach wypadków. Wszak z gatunku *faits divers* jest wiadomość o rzekomym porwaniu samolotu przez terrorystów z tajemniczej organizacji Alfa i Omega (temat wiersza *Lot*), choć, jak się okazało, był to zamach na niby, zdarzył się bowiem nie naprawdę, lecz tylko we śnie jednego z pasażerów. Inną wreszcie, przyznajmy dość dziwną grupę, stanowią awansujące niespodziewanie do rangi niezwykłych zdarzeń-przygód przechadzki bohatera po mieście, przy czym raz bywa to Paryż (*Przechadzka*), innym razem Warszawa (*Przy Ścianie Wschodniej, Marzec 1975, Entropia, Starzec i dziecko*), czyli miasta dobrze mu znane, ale teraz jako dziwnie obce, nie te same, co kiedyś, obecnie są to miejsca, z którymi nie potrafi nawiązać kontaktu. *Flaneur* nie potrafi odnaleźć się w tłumie, jest obserwatorem wyrzuconym poza obręb dzisiejszego życia, od którego oddziela go gruba, niewidzialna szyba.

Poprzestańmy na razie na tych kilku przykładach. To o czym w nich się mówi odpowiada w pewnym sensie potocznemu znaczeniu zdarzenia, ale jeśli bywa nim to, co ma miejsce zarówno na jawie, jak i we śnie, na ulicy czy w osiedlu i równo-

\* Jerzy Świąch – prof. dr hab., prof. em. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

<sup>1</sup> A. Ważyk, *Zdarzenia*, Warszawa 1977, ss. 43; stąd pochodzą cytaty.

<sup>2</sup> *Słownik języka polskiego*, t. III, R–Ż, Warszawa 1985, s. 989.

cześnie w zupełnie innych rejonach rzeczywistości, kiedy człowiek traci nad sobą kontrolę, to budzi się całkiem uzasadnione podejrzenie, że kategoria zdarzenia nabiera w tej poezji jednak znaczeń dość specjalnych. I tak jest w istocie. Kubizm, który u nas miał w osobie Ważyka jednego ze swych czołowych przedstawicieli, dowartościował w szczególny sposób kategorię zdarzeń, synonimu niezwykłych przygód, jakich doświadcza poeta, poruszając się na chybotałej przestrzeni między jawą a snem, rzeczywistością a marzeniem, tym co jest a tym, co tylko być może<sup>3</sup>. Tłumacz i wydawca dzieł Apollinaire'a, Jacoba, Cendrarsa, był Ważyk gorliwym i niestrudzonym propagatorem tej odmiany sztuki nowoczesnej, która postawiła na grę przypadku. *Zdarzenia surrealistyczne to niespodziewane spotkania, nieprawdopodobne koincydencje [...] Niespodziewana reakcja łańcuchowa*, jak wyjaśniał w przedmowie do antologii surrealizmu<sup>4</sup>. Dla kubistów poezja miała być czułym instrumentem rejestrującym dynamiczny i nieskoordynowany tok myśli, spostrzeżeń, wrażeń bez świadomej kontroli ze strony podmiotu. Wiersz miał sprawiać wrażenie spontanicznego zapisu, stenogramu przeżyć. Miał być zdarzeniem. Są to sprawy tak dobrze, tak powszechnie znane, że aż wstyd je przypominać i jeśli tak czynimy, to by już na wstępie wskazać, że autor *Zdarzeń* pozostał wciąż dłużnikiem poetyki, jaką sam kiedyś współtworzył. Czytając tomik, trudno nie odnieść wrażenia, że jest rodzajem mozaiki, dziełem utkanym z luźnych fragmentów, gdzie wiersze-zdarzenia (bo słowo „zdarzenie” stosuje się do samych wierszy) przylegają do siebie jak w typowej kompozycji kubistycznej w sposób luźny i przypadkowy, nieciągły i niedyskursywny, *bric-a-brac*. Można je z grubsza podzielić na dwie grupy, bywają albo zapisem wrażeń i refleksji podmiotu/autora na jakiś temat, co, przynajmniej, dzieje się jednak trochę wbrew założeniom i praktyce kubistów, niechętnych elementom dyskursywnym w poezji, albo ujęciem jakiegoś zdarzenia lub sytuacji w sposób kompozycyjnie zamknięty, kiedy wiersz przybiera formę zapisu, stenogramu. Jest to ciąg luźno ze sobą zestawionych obrazów, motywów i zdań, jakby każdorazowy kontakt poety ze światem niósł w sobie urok odkrywanych na nowo tajemnic, sekretów, które wcześniej nie prze-czuwane, leżą u spodu spraw i zdarzeń zwykłych i codziennych, by nie rzec – banalnych.

Zmieniała się może tylko sceneria, gdyż tym razem jest to rzeczywistość polska tamtych lat (komentatorzy odkrywali aluzje do politycznych wydarzeń), ale

<sup>3</sup> Mamy tu na uwadze rozszerzoną wersję kubizmu według Ważyka, który do poetyki kubistycznej włączał też doświadczenia nadrealistów, akcentując jednocześnie różnice, jakie między jednym a drugim istniały. Dla rozjaśnienia sprawy pomocna może okazać się zwłaszcza lektura szkicu *Miejsce kubizmu* [w:] A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1964, s. 269–277. Zob. też M. Delapèrièrre, *Od Apollinaire'a do Ważyka* [w:] t.j.ż., *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Kraków 1998, s. 27–45. Dla niniejszych rozważań sprawa ta, choć ważna, ma znaczenie drugorzędne.

<sup>4</sup> *Surrealizm. Teoria i praktyka poetycka. Antologia*. Teksty wybrał i przełożył Adam Ważyk, Warszawa 1973, s. 5.

czy ma to jakieś znaczenie dla sprawy, która nas tu interesuje? Przecież stary Ważyk zdaje się być wciąż podobny do Ważyka młodego, oczarowany jak tamten cudownymi zbiegami okoliczności, tym, że świat, choć inny od tego, jaki zapamiętał, wciąż oddziałuje nań urokiem rzeczy, które go smucą lub denerwują, nie tracąc przy tym aury zdarzeń niespodziewanych. Tak jak ludzie całkiem zwyczajni, których spotyka po drodze, bywają dlań nosicielami jakichś trudnych do przeniknięcia tajemnic. Nadal czuły na drgania świata, jaki go teraz otacza, dawnym sposobem doszukuje się w nim ukrytych znaków i szyfrów informujących o czymś, czego ledwo się domyśla. Czego nie ma w rzeczach, lecz poza nimi. Jeśli jest coś naprawdę nowego w tej poezji, to tonacja elegijna, wszechwładnie panująca w tym tomiku atmosfera pożegnań z tym, co w młodości stanowiło przedmiot wiary. W Paryżu, ongiś wyczarowanym mieście młodości, odbieranym z zachwytem przez pryzmat *Strefy Apollinaire'a*, *Nadji Bretona* czy *Wieśniaka paryskiego* Aragona (we wspomnianej antologii nazwał przecież Paryż miastem surrealistycznym), przestała go interesować nawet wystawa kubistów, tyle razy oglądanych, teraz bowiem niegdysiejsi mistrzowie nużą go wysiloną *metodycznością* swoich odkryć (*Przechadzka*). W innym miejscu westchnie z melancholią, że rewolucyjne postulaty sztuki awangardowej, by zerwać raz na zawsze z przeszłością, zburzyć to co stare i zbudować na ruinach nowy wspaniały świat, jakiego dotąd nikt nie znał, spełniły się niestety nazbyt dosłownie, gdyż w mieście X (Warszawie?) nic mu niczego dawnego nie przypomina, jakby to, co stracił sprawiało mu tylko ból i cierpienie (*Silva rerum*). Czyżby zatem w tym pożegnaniu ze wszystkim, co wcześniej ukochał, zanegował jednocześnie podstawy sztuki, której jako poeta pozostawał wierny? W tym pytaniu, powiedzmy od razu, zawiera się jeden z sekretów późnej poezji Ważyka. Awangardy XX-wieczne miały na swych sztandarach wypisaną Nowość, ale pokazało się, że nic w dziejach sztuki nie starzeje się szybciej niż to, co było przez wszystkie możliwe „izmy” tamtej epoki reklamowane jako Nowe i to od dużej litery. Czyżby przykład późnego Ważyka miał potwierdzać tę prawidłowość?

Zacznijmy tedy od snu i spytajmy, czy między dawnymi a obecnymi snami, których nie mało w tym tomie, jest jakaś zasadnicza różnica, taka, jaka mogłaby rzucić nowe światło na wizerunek starego poety? W przypomnianym śnie sprzed wielu, bo aż czterdziestu lat (*a tak pamiętam jakby śnił się wczoraj*, *Sen*) mowa o dzieciach, które bawiąc się z opiekunkami na leśnej polanie nie potrafiły złapać piłki i choć jedna z kobiet dała wytłumaczenie tego faktu: *Czy pan nie widzi że dzieci są ślepe?*, to jednak obraz dzieci wykonujących dziwne ruchy wciąż wraca, kusząc niewypowiedzianą tajemnicą, zagadką, dla której brak klucza. Nadrealiści radzili, by snów nie interpretować, by nie dorabiać do nich kluczy, pozostawiając marzenia senne takimi, jakimi winny pozostać w swej pierwotnej postaci: procentem od muśniętej tajemnicy, wieczną zagadką, która ma niepokoić i podsycać ciekawość, spragnioną cudu. Podobnie w wierszu *Był chłopiec który*, i tym razem będącym opowieścią o obsesji prześladowającej bohatera, który nie może się

wyzwolić spod perseweracji trzech obrazów: chłopca uśpionego przy stole, kobiety poprawiającej wiązanie pantofla i szatni pełnej jakichś stłumionych głosów. Także i tutaj, rejestrując sen-obsesję, która wciąż się przypomina i męczy czymś, trudno pojąć, autor nie zamierza niczego wyjaśniać i dopowiadać, powiedzieć, co te obrazy, które go prześladują naprawdę mogłyby oznaczać, zarówno wtedy, jak i teraz, *dużo lub mało nic lub bardzo wiele*. Czyli i z dzisiejszej obserwacji snów zdaje się wynosić Ważyk wiedzę tę samą, co kiedyś, że nie należy ich na siłę tłumaczyć, że *wszelkie próby deszyfrowania [snów] podejmowane przez komentatorów dają wyniki komiczne i bardziej bezsensowne od tekstu Apollinaire'a*<sup>5</sup>.

Ale zauważmy, że podmiot snu opisanego w cytowanym już *Locie* jest zbiorowy, a nie indywidualny, co stanowi informację jednak dość ważną, a w pewnym sensie nawet zaskakującą, gdyż nadrealiści nie mówili o snach zbiorowych, tylko o jednostkowych. Oto w *kraju bajecznym* ląduje szczęśliwie grupa ocalałych pasażerów, ale nie za bardzo jest on znów taki bajkowy, a pejzaż taki arkadyjski, skoro miejscowe bogactwa zostały już dawno wyeksploatowane, *nie ma kopalni złota bez diamentów kościł słoniowej*, pozostały tylko jakieś pnie szerniały, jakby kiedyś przez wyspę przeszedł wielki pożar, kataklizm, który obrócił tę żyzną niegdyś krainę w *kopiec termitów*, pod którym teraz siedzą rozbitkowie, czekając na pomoc, ale bez wiary, że ta kiedykolwiek nadejdzie. Jeśli przypomnimy sobie *Pętlę* (a w tomiku znalazła się obok *Lotu*), to nietrudno oprzeć się wrażeniu, że owa bajeczna kraina jest dość bliska i tamtemu miejscu, z którego też wiały lęk i groza, a chodziło, jak pamiętamy, o miasto, na które w zbliżony sposób reagowali Białoszewski, a jeszcze bardziej Jastrun (wiersze jego powstały w tym samym czasie, co te ze *Zdarzeń*). Ważyk opisuje je z perspektywy, która zdaje się narzucać nieodparte skojarzenia z biblijnymi miastami. Warszawa jest bliska obrazom starożytnych metropolii, których mieszkańców surowy lecz sprawiedliwy Bóg ukarał, zsyłając na nie ogień, pożary, wojny i wszelkie inne nieszczęścia. W ten sposób pozornie czyste zapisy stają się zapisami z mniej lub bardziej wyrażnym kluczem.

Pożary są tu częste a trudno je gasić  
drewniany barak płonie jak stos barbarzyński  
ktoś tam tańczy ktoś śpiewa ktoś rozmawia z Bogiem

Dzisiejsze miasto zdaje się więc coraz bardziej przypominać starożytną Niniwę czy Babilon, jak warszawska Ściana Wschodnia, po której tak lubi spacerować stary poeta, obserwując okiem niespiesznego przechodnia młodych ludzi, zajętych swoimi sprawami, bo to nowoczesne miasto ma w sobie coś z widoku tamtych metropolii, w których życie spletało się z tanią rozrywką: *Przy muzyce tańczą! przy muzyce się uczą! przy muzyce śpią*. Niby nie ma w tym niczego

<sup>5</sup> Wstęp [do:] G. Apollinaire, *Wybór pism*. Wybrał, wstępem i notami opatrzył Adam Ważyk, Warszawa 1980, s. 32 (chodziło o klasyczną już *Onirokekrytykę*).

grzesznego, upodobanie do muzyki w końcu nie jest jeszcze żadnym przestępstwem, chodzi tu jednak naprawdę o coś innego. Nakładanie się dwóch obrazów, jednego będącego realistycznym zapisem spostrzeżeń, i drugiego, który budzi reminiscencje biblijne, nie jest w tym przypadku chwytem kubistycznym, ale nowym sposobem przedstawienia rzeczywistości doświadczanej na sposób empiryczny, tak by równocześnie skłaniała ona do pewnej, w miarę określonej interpretacji.

Ewolucja snu prowadzi od czystego, niekontrolowanego zapisu, do paraboli, i jest to zmiana łatwo uchwytna. Pozornie drobna, mało znacząca zmiana formy gramatycznej, z „ja” na „my” w istocie zawiera sugestię, nad którą jednak nie można przejść do porządku dziennego. Może, a jest to „może” wielce prawdopodobne, jak w każdej przypowieści, w formule „my” jest miejsce też i dla nas, ludzi XXI wieku, cierpiących na samotność i lęki, jakich w nadmiarze dostarcza cywilizacja, która miała je ukoić, dla nas wygnańców, żywiących nostalgiczne marzenia o utraconej ojczyźnie, spragnionych wiary. *Gdybym był odrobinę wierzący*, mówi poeta i wyznanie to, pełne smutku i melancholii, odbieramy odtąd nie tylko jako jego własne, osobiste *confessio*, ale w jakimś sensie stłumione tęsknoty nas wszystkich (*Projekt*). Kubistyczne zapisy snów i zdarzeń codziennych coraz wyraźniej przypominają parabole, niosą przesłanie o ukrytej treści quasi-religijnej, jeśli nie chcemy dalej nadużywać „metafizyki”. Ważyk metafizyczny? Czemu nie, jeśli określenie takie, choć dalekie od precyzji, pomaga lepiej zrozumieć zmianę, jaka zaszła pod koniec życia wielkiego poety awangardowego. Będzie teraz coraz częściej postugiwał się taką formą wypowiedzi, która zdradza cechy opowieści o czymś innym, niż mówi, a w każdą przypowieść, jak wiemy, wpisana jest jakaś nauka, moralistyczny zamysł, chęć powiedzenia czegoś, co odnosiłoby się nie do jednostki lecz do jakiejś wyobrazonej zbiorowości, do jakiej należy poeta i w imieniu której przemawia.

Jeśli te przykłady mogą się wydać mniej oczywiste w swej wymowie, przejdźmy do może bardziej wymownych. *Biblioteka snów* (znowu sen!) to jedna z kolejnych dziwnych opowieści, z jakich składa się tomik Ważyka. Bohaterem jest tajemniczy i egzotyczny Achab z Damaszku (skądinąd postać znana z Biblii), tu właściciel winnicy, który upodobał sobie kolekcjonowanie i tłumaczenie snów. W tym celu zatrudniał *wykształcone panie* (wolno sądzić, że służyły mu także do innych celów), które zapisywały mu owe senne marzenia na specjalnie spreparowanych do tego celu liściach palmowych, segregowały je, skrzętnie gromadziły wedle jakiegoś klucza w bibliotece, do której Achab, gdy tylko przyszła mu na to ochota sięgał, by wypróbować różne możliwości łączenia snów, układać je we wciąż nowe konfiguracje, a *każda kombinacja wydawała się wielkim odkryciem*. Ważyka bawił pomysł uczynienia z Achaba kogoś, którego proceder: gromadzenie snów i nieustanna praca nad nimi, bardzo przypominał to, co ze snami robili nadrealiści, a w swoim czasie i on sam, ale po to, by teraz wszystkie tego rodzaju *odkrycia* ośmieszyć i skompromitować. Dlaczego? Bo kubistyczna zabawa była

zabawą dla niej samej, grą wewnątrznie pustą, z której naprawdę nic poważnego nie wynikało, zwłaszcza gdy przychodziło wybierać, jak tutaj, między życiem a śmiercią, zbawieniem a potępieniem. A wtedy żadne sny nie mają niczego do powiedzenia. Prawdziwa gra toczy się o większą stawkę i dobrze tę zmianę widać. Zauważmy przypadek, zupełnie wyjątkowe zdarzenie, kiedy w poezji Ważyka pojawia się osoba Chrystusa w postaci Ukrzyżowanego, fakt, którego znaczenia niepodobna zlekceważyć w kreśleniu biografii poety, cierpiącego na brak wiary (*Projekt*). Nazywając *Bibliotekę snów* przypowieścią, a są do tego podstawy, można by traktować ów utwór jako pewnego rodzaju apokryf, który do biografii Chrystusa dopisuje nieznaną szczegół, stawiający jakby w innym świetle Jego postać. *Ukrzyżowany* jest jedynym słowem, jakie zdolny jest wykrztusić z siebie dawny Szaweł, w bliskiej przyszłości św. Paweł, który *wyłamał się ze snów Achaba*. Achab jest tedy parodią i karykaturą tych, co wierzyli w sny, a nie mogli uwierzyć w Boga, gdyż w tej poezji, jaka fascynowała Ważyka za młodu, nie było miejsca na pytania, jakie zaczął stawiać dopiero w późnym wieku, gdy sprawy ważne nabrały dlań wagi i przejrzystości, czego wcześniej nie miały. Jest bowiem ten ostatni okres przeniknięty niepokojem, jakiego nie znała ani młodość, ani wiek dojrzały, lata, w których nie dostrzegał *nic pięknego* (*Elegia trzecia*).

Istnieje zatem już choćby na tej podstawie aż nadto uzasadniona pokusa, by ostatni okres twórczości Ważyka określić mianem metafizycznego, mimo (potwórmy) nazbyt pojemnej zawartości „metafizyki”, zbyt nadużywanej i stosowanej tam, gdzie często jej nie ma. Trudno bowiem zlekceważyć wagę *prostych pytań* (*Oszustwo*), gdy dotyczą one kondycji ludzkiej od chwili narodzin do śmierci, przeto nie dziwi, że śmierć dotąd nieobecna, a jeśli kiedy obecna, to zaledwie jako dekoracja i sztafaż, tak nieoczekiwanie wraca teraz pod piórem poety. Cała niby-handlowa transakcja opisana w *Oszustwie* (paraboliczność tej historii z ukrytym sensem jest oczywista) jest przecież nieustannym targiem o życie prawdziwe, nieskażone kłamstwem. Kraina, znów jakby ta sama, w jakiej wylądowali pasażerowie uprowadzonego samolotu, pełni teraz rolę czyścica, miejsca, w którym drżący i samotni, skazani na siebie, czekają na *wykupienie*, czyli zbawienie. Liczą tedy na wstawiennictwo ze strony czyjejś potężnej ręki, gdy wszelkie inne środki zawiodły. Nie wiadomo, co stanie się z nieszczęsną parą *na ósmym piętrze wysokościowca*, uchwyconą w momencie rutynowej, banalnej rozmowy rankiem, tuż po przebudzeniu, gdy kiedyś, powiedzmy: w zaświatach *ich wizerunki*, uwolnione od ziemskiej, nietrwałej powłoki poszybują w kosmos *gołe jak w raj* (*Czas bez proroków*). *Lekcja historii* nie może zastąpić niewymiernej *prawdy*, do jakiej bohater innego wiersza aspiruje, prosząc Boga o zmiłowanie nad *ciałem bezradnym i krwią zmieszaną z błotem* (*Elegia czwarta*). Oczywiście, nie chcemy przez to narzucać jednej, jedynie słusznej wykładni słów, które tu cytujemy, zwłaszcza w przypadku poety, który wciąż nie rezygnuje z gry i często myli tropy. Nietrudno jednak dostrzec, że zdarzenia u Ważyka otwierają się coraz częściej na horyzont spraw ostatecznych, trudnych do ominięcia, kiedy kondycja

ludzka jest tak dotkliwie pozbawiona tego, co współczesny socjolog nazywa bezpieczeństwem ontologicznym<sup>6</sup>. Wiara jest dla niego nieosiągalnym projektem, o czym mówi wiersz pod takim tytułem *Projekt*, ale już sam fakt, że on istnieje i narzuca się jako imperatyw moralny, staje się znaczący. Wiersz, pomysł litanii, której nie może ułożyć, dotyczy spraw pozornie banalnych, choć gdyby bliżej im się przyjrzeć, takimi wcale nie są. Mają przecież swoją wagę słowa, jakie autor kieruje przeciw poetom *szeleszczących papierem*, kiedy demaskuje nędzę języka, jakiego z niemąym przerażeniem słyszy wokół, lub kiedy przemysł rozrywkowy kojarzy mu się z pustką, podobną do świata reklam. Ikony nowoczesności tworzą w wyobrażeniu niedawnego awangardysty sferę *życia na niby*, są żalosnym substratem prawdziwego życia, światem pozbawionym Zasady. Dla Ważyka ten doniosły w skutkach kryzys objawia się w zubożeniu mowy, co dla poety wyczułonego na wartość słowa jest skutkiem degradacji *sacrum*, upadku symboliki. To stanowi temat cytowanego już wiersza *Czas bez proroków*: klucze, drzwi, podróże (*na wyspy szczęśliwe*), słowa o wyraźnym „zapleczu” symbolicznym, dzisiaj stały się zwykłymi narzędziami codziennej komunikacji, przestając być tym, czym były kiedyś: szyfrem do tajemnic życia i śmierci, mową powszechnie zrozumiałą, nie wymagającą tłumaczeń na inny język, samowystarczalną w swej ambicji ogarnięcia Wszystkiego.

Jeśli więc stary Ważyk stał się teraz poetą metafizycznym, to w nowym świetle wszelkie zdarzenia, nawet najbardziej banalne i zwykłe, nabierają innego, aż kusi by powiedzieć: nadprzyrodzonego sensu. Dotąd oscyływały między jawą a snem, teraz chętnie przenoszą się w zaświaty. Zaświat Ważyka bywa bez większej różnicy chrześcijański i pogański zarazem, położony za ledwie o miedzę od zwyczajnego życia, jakby wszelkie przeszkody między *sacrum* a *profanum* zostały teraz usunięte. Umieszczony niedaleko, tuż za opłotkami realności, jak to jest w jednym, przynajmniej dość osobliwych, wierszu. Przypomina on, chwyt nierzadki u Ważyka, scenkę rodzajową z grupą przypadkowo dobranych ludzi, mało o sobie wiedzących, którzy siedząc nad rzeką, obserwują autobus wiozący *wesołych turystów/ nad stromy brzeg Acherontu (Nad krawędzią wąwozu)*. Skąd tu nagle Hades, pyta czytelnik zaskoczony niespodziewanym obrotem rzeczy, nieoczekiwaną ingerencją eschatologii w codzienność? Ale zmiana perspektywy ziemskiej na zaświatową jest przecież jednym z najważniejszych zdarzeń w całym tym tomie. Podmiot nie odnajduje się bowiem w swej postulowanej integralności w świecie realnym, jest wciąż jakby obok zdarzeń, które kiedyś elektryzując go grą przypadku, teraz nie budzą dawnych emocji, czuje się tu obcy i samotny, szuka ucieczki w inną przestrzeń, chce przejść *na drugą stronę jeśli druga strona istnieje (Przechadzka)*<sup>7</sup>. Rodzaj swoistej zapaści w jaką wpada, skądinąd dobrze

<sup>6</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przełożyła A. Szulżycka, Warszawa 2002, s. 51–60.

<sup>7</sup> Nieprzypadkowo nasuwa się skojarzenie z jednym z ostatnich tomów wierszy Czesława Miłosa *Druga przestrzeń* (2002). Cały tomik Ważyka nasuwa aż nadto wiele okazji do porów-

osadzony w świecie danych empirycznych, ilustruje chociażby jeden ze „space-roych” wierszy o znaczącym tytule *Starzec i dziecko*. Odpowiadając na pytanie chłopca, spotkanego mimochodem na ulicy, jak się nazywa przedmiot, którym się podpira, odpowiada: *Laska/ laska mój chłopcze/ laska mój Sfinksie/ laska mój Edypie*. Edyp Ważyka nie jest tym samym co u Freuda, który kiedyś młodemu poecie odkrywał tajemnice złożone w głębi duszy. Jest przeniesioną w ów drugi wymiar mitologiczną postacią, której rysów nie dostrzega w twarzy przechodniów. *Nie spotkam Antygony przed witryną sklepu/ nie minę się z Elektryą na zielonym skwerze (Silva rerum)*.

Skąd ten nawrót do mitologii, który może nie powinien specjalnie dziwić u ucznia Apollinaire’a? Gdyż nie jest ona domeną przypadku, w mitologicznych zdarzeniach i postaciach spełnia się ludzki los, dopiero tu nabiera wyrazu złożoność ludzkiej kondycji, miłość i śmierć, początek i koniec, życie i choroba (*Bariera*), dzieciństwo i starość. Zmiana wyraźna i trudna do przecenienia w późnej poezji Ważyka, jakby dopiero teraz otwierał się przed nim horyzont spraw, które zaniedbał. Jednym z najciekawszych wierszy na ten temat są *Dane źródłowe*, dziwne, że aż tak opacznie rozumiane przez krytyków<sup>8</sup>.

Z pozoru wiersz sprawia wrażenie typowej dla Ważyka gry, jakby znów najwyraźniej bawił go koncept ujęcia dwóch przeciwstawnych pojęć miłości i śmierci w formie cyrkowych trapezów, na których czworo akrobatów, para kobiet i mężczyzn, wyczynia skomplikowane ewolucje, za każdym razem inne, kolejno zbliżając i oddalając się od siebie. Autora zdaje się frapować fakt, że słowa „miłość” i „śmierć” w różnych językach (greckim, łacinie, niemieckim, polskim) mają odmienny rodzaj gramatyczny tak, że dokonując przekładu z jednego na drugi, możliwa jest różna konfiguracja elementów „męski” – „kobiecy”, jak w przypadku trapezów. Czemu ma służyć cała ta kombinatoryka? Pozornie mogłoby się wydawać, dowodzeniu (jeśli poezja czegokolwiek dowodzi), że miłość i śmierć to nic innego, jak tylko czysta gra przypadku, coś, co zdarza się w tej przelotnej, pozbawionej reguł przygodzie, jaką jest życie, nieskończenie wiele razy, w tej grze, która dla kubisty była pełna zachwycających niespodzianek i na tym kiedyś problem się dla Ważyka kończył. Światem i życiem ludzkim – mówili kubiści – rządzi cudowność i groza, przypadek, gdyż inaczej egzystencja, ten ciąg nieustannych eksplozji, spadłaby do poziomu płaskiej racjonalności, a tego najbardziej się obawiali. Przypadek, powie niegdysiejszy kubista, obecnie spragniony innej wiedzy, czyni człowieka bezbronnym wobec konieczności, jakie rządzą losem, nie ma przed nimi ucieczki, brakuje ochrony, która by dawała poczucie ontologicznego bezpieczeństwa. Gra była dla kubistów ciągłą próbą,

nań i to nie tylko z Miłoszem, co jednak, choć bardzo ciekawe, nie mieści się w zamiarach tego szkicu.

<sup>8</sup> J. Kornhauser, *Dane źródłowe* [w:] tegoż, *Światło wewnętrzne*, Kraków 1984, s. 36–42; autorem jednej z najciekawszych recenzji, współbieżnej z tokiem naszych rozważań, jest Zdzisław Łapiński (*Kilka alegorii w poszukiwaniu znaczenia*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 13).



a życie definiowane w kategoriach samych możliwości, a nie dokonań, nie stwarzało obaw, że to co zaszło w danej chwili i w danym czasie miało szanse jeszcze kiedykolwiek się powtórzyć. Przypadek, gdyż to on rządzi grą, był równaniem o kilku niewiadomych, traf wskazywał na rodzaj doświadczenia, które niczego nie rozstrzyga, gdyż każda rzecz widziana była naraz z różnych perspektyw i nie przemawiało za tym, sądzili kubiści, by nasze próby miały na celu uchwycenie niezmiennego porządku zjawisk, a więc samej ich istoty. Stary Ważyk miał już najwyraźniej dość tej gry i zabawy, dostrzegł w nich nie więcej, jak tylko tchórzliwą ucieczkę od spraw wielkich, niwecząc rolę przypadku wysunął na czoło konieczność, czyli coś, co nie może być przedmiotem gry, będąc apelem do sumienia, którego niepodobna zagłuszyć codzienną wrzawą. Jak w dawnych *carmina figurata*, zapis graficzny tego wiersza ukrywa kształt krzyża, a zatem pojawienie się Chrystusa w *Danych źródłowych* nie było przypadkiem. Ukrzyżowany, który powiedział o sobie „jam jest prawda i życie”, teraz staje się największym problemem dla poety, któremu nie dana jest łaska wiary.

W żadnym z wierszy tego tomu, które mówią o nędzy języka, jakim dzisiaj się mówi o świecie (por. *Projekt*), o człowieku, który duchową pustkę chce zakrzyczeć słowami: *mężczyźni przemawiali na zjazdach/ kobiety krzyczały/ na kongresie Seks i Polityka (Czas bez proroków)*, o gadulstwie poetów, do których autor, sam przecie poeta, się nie przyznaje: *wy co ukochaliście słowo/ bardziej niż w młodości swojej ciało kochanki (Starzec i dziecko)*, w żadnym nie znajdziemy równie gwałtownej filipiki skierowanej przeciwko uczonym kretom, którzy *rozprawiają o miłości / udając że myślą po grecku/ Eros i Thanatos*, jak to jest w *Danych źródłowych*. Ze *Zdarzeń* raz po raz wychyla się postać Ważyka-mędrca, który prowadząc starym sposobem grę z czytelnikiem, wiodąc go często na manowce, zaskakuje go teraz czymś niewątpliwie nowym, niespodzianym, nie pretenduje więc wcale do dawnej roli. Stylizuje się na przechodnia, którego trudno odróżnić w tłumie. Dawny awangardysta składa więc jeszcze raz na własnym przykładzie świadectwo kryzysu cywilizacji nowoczesnej, zawodu, jaki go spotkał, rozczarowany do tego projektu, który miał zaspokoić ludzkie pragnienia, a przyniósł tylko poczucie jałowości egzystencji i metafizycznej pustki, uczynił z człowieka istotę bezbronną wobec zagrożeń, jakie sam sobie zgotował. Przypomnijmy, pasażerowie uprowadzonego samolotu, kobieta z osiedla opanowana przez zwierzęcy strach, dzisiejsi „potomkowie Heraklita”, nie wierzący *ani w okrąg czasu/ ani w górę spiralną, śniący sny napastliwe*, którym ludzkie doświadczenie *przemawia w obcym języku (Potomkowie Heraklita)*, ci, którzy niczego nie wiedzą, bo nie chcą, ani o swej śmierci, ani o chorobie, jaka na nich spadnie, ani skąd *wziąć pieniądze* i dziwnie jakoś przywykli do tej niewiedzy (*Niewiedza*), *mało odpornil na choroby zakaźne i przeciwności losu*, a nadto cierpiący na *zanik pamięci (Marzec 1975)*, w nic nie wierzący, choć spragnieni wiary (*Projekt*), nazwani w jednym miejscu barbarzyńcami, bo *kłamią jak zepsute dzieci, lubią statystyki, nie lubią jednostki (Silva rerum)*, wszyscy ci dzielą status

egzystencji porażonej od wewnątrz rozkładem i pustką. Ma swoją wymowę fakt, że taka bezlitosna, nie oszczędzająca nikogo i niczego, sarkastyczna diagnoza nowoczesności, do której chętnie przydają niektórzy określenie „późna”, zdarzyła się pisarzowi, który uwierzył w zbawienne skutki wyzwolenia człowieka z przesądów, „odczarowania świata” z wszystkiego, co hamuje postęp myśli, a artyście grozi ugrzęźnięciem w koleinach martwych konwencji i stylów, broniąc dostępu do sztuki niskiej, która tak rozpałała kiedyś wyobraźnię każdego awangardowego poety i malarza. To jest centralne i porażające zdarzenie, którego dotkliwe skutki doświadcza poeta na sobie samym, jego cień pada na wszystkie późne wiersze.

Jest faktem dobrze znanym, że w późnej fazie twórczości poeci często narzekają na brak weny, skarżą się, że z latami ubywa im talentu, że nie potrafią pisać tak, jak dawniej, że cierpią na kryzys twórczy, jaki przychodzi wraz ze starością itp. Bywa to zwykłą kokieterią, powie ktoś, owszem, ale bywa w tym też i coś znacznie więcej. Jeden z bardziej znamienitych wierszy Ważyka na ów bolesny dla poety temat, *Westchnienie*, zasługuje by go zacytować w całości:

Ach nieraz chciałybym przywołać jak niegdyś  
skwarne południa i rude obłoki  
zachłanną zieleń i radość owoców  
alkohol spojrzeń rozdzierany jedwab  
świece kąpiące na aksamit nocy  
blask kobiecego ramienia czerń węgla  
rtęć melancholii podmiejskiej wybuchy  
granatu śmiechu motoru czy gniewu  
daremnie chciałybym czy mówię czy piszę  
nie ma metafor jest tylko smak soli  
nie ma wspanialszych barw jest ciężka ziemia

Wiersz jest, można by rzec, klasycznym okazem kompozycji kubistycznej, gromadzi w nieskoordynowanym szeregu rozmaite elementy: wspomnienia ulotnych chwil, z których pozostał jedynie fragment jakiegoś pejzażu, strzęp zdarzenia, zarys czyjejś postaci itp. Trudno wątpić, że rządzi tu nadal poetyka zestawienia, mamy do czynienia z ciągiem metonimii, tak charakterystycznych dla tej poetyki, choć mowa jest w metaforach, ale one, parafrazując słowa poety, znaczą dziś dlań coś innego niż znaczyły kiedyś. Właściwie, gdyby rzecz rozumieć dosłownie, to wbrew oświadczeniom poety metafory tak naprawdę nie zniknęły z jego poezji (*nie ma metafor*), skoro się dalej nimi posługuje, ale nowe mają jednak jakby smak inny od dawniejszych, *smak soli*, nie wzlatają też w niebo, lecz ciążą ku ziemi (*ciężka ziemia*). Czyżby zatem różnica między dawną a obecną poezją polegała jedynie na prostej zamianie metafor? Po odpowiedź musimy się zwrócić do innego wiersza, który też się zaczyna od melancholijnej refleksji poety nad sobą samym: *Nie znam zachwyty a kiedyś go znałem (Elegia trzecia)*, co mogłoby znaczyć, że wraz z upływem czasu postradał zdolność odkrywania w świecie codziennych zdarzeń, gry przypadku i niespodzianki, cudowności, któ-

raż się tak kiedyś zachwycił, on, tłumacz Apollinaire'a. Ale słowo nie promieniuje dlań teraz jak kiedyś ukrytą w nim energią, stało się puste, nie służy operacji metaforyzacyjnej. Dzisiejsze słowa są *spóźnione o lata*, wchodzi się w *labirynt języka*, z którego niepodobna się wydostać *na światło dzienne*, co znaczy, że spotkało go najgorsze nieszczęście, jakie tylko może dotknąć poetę: utracił suwerenne panowanie nad słowem: *mówię za mało lub mówię za dużo/ znaki mnie męczą i tęsknię do rzeczy*. Język jako labirynt teraz nie fascynuje, lecz budzi grozę i lęk, że nie można z jego zawilgości się wyplątać.

Ton podobnej skargi odezwie się jeszcze gdzie indziej, w *Elegii czwartej: z worka pamięci bezładnie się sypią/ części zamienne do lat zapomnianych*, czy w *Wierszu o jesionach*, gdzie czytamy, że *Nie w stylu/ mieści się prawda niepewnego wiersza* lecz w tym co *rwie się przystaje i żąda milczenia*. Ale: czy jest istotnie tak, jak deklaruje poeta i czy mamy prawo mu wierzyć, kiedy mówi coś, co wygląda na szczerze, bezpośrednie wyznanie? Że teraz nie potrafi tego, co bez trudu przychodziło mu niegdyś, że nie ma już dawnej zdolności w zręcznym posługiwaniu się słowami, tak by metafora stawała się posłuszna jego zamiarom? Gdyby tak było naprawdę, umknęłyby naszej uwadze inne wiersze z tego tomu, przynajmniej dwa spośród nich, znakomite, *Biedronka* i *Burza*. Pierwszy jest wariacją na temat zaczerpnięty z *Cyrułika sewilskiego*, choć nie wiadomo dokładnie, czy chodzi o sztukę Beaumarchais'ego czy operę Rossiniego, gdyż w obydwu występuje Rozyna (imię jej pada w wierszu), drugi z kolei czerpie inspirację z *wzniołej komedii* Szekspira, właśnie *Burzy*, dodając informację, że chodzi o scenę z V aktu, kiedy Miranda spotyka na wyspie podobnych rozbitków (po pasażerach z *Lotu* to już drugie ofiary tego typu<sup>9</sup>), zachwycona ich urodą, ona *znająca gry a nie znająca ludzi*. W obydwu przypadkach chodzi o pewien, ocalony w pamięci detal, pozornie mało ważny szczegół, który w konfrontacji z konkretem nabiera jakby znamion wyższej prawdy, jakby dotąd żył tylko swoim pozorem. Oczy i usta Mirandy nagle zostają odpoznane w oczach i ustach zwykłych przechodniów na ulicy, wychodząc z ram dzieła sztuki, stają się czymś najzupełniej realnym, danym bezpośrednio w doświadczeniu. Tak się manifestuje u Ważyka właśnie  *tęsknota do rzeczy*, tęsknota, która przenika cały ten tomik. Jest unieważnieniem roli przypadku, zaprzeczeniem mediatyzującej roli języka w kontakcie poety z rzeczywistością, pochwałą *niepewnego wiersza*, który *żąda milczenia* (*Wiersz o jesionach* mógłby się znaleźć w każdej antologii na temat „Jak powstaje wiersz”). Czymże innym jest *Biedronka*, jak nie ćwiczeniem na temat odrzuconego w *Wierszu o ciemnych jesionach* stylu, tu, gdzie z gęstwy metafor i porównań wyłania się, nagle i nieoczekiwanie, przykuwający uwagę detal, biedronka, potocznie nazwana bożą krówką, ona jedna jedyna prawdziwa w tym nieprawdziwym tekście podyktowanym przez styl. Jest więc zgoła przeciwnie

<sup>9</sup> Inspiracji płynących z *Burzy* Szekspira jest więcej w tym tomie, temat zasługiwałby na osobną refleksję.

niż mówi poeta! Nie ma w tych wierszach-zdarzeniach tonów fałszywych, słów niewłaściwie dobranych, jest, przeciwnie, pewność i precyzja w rysunku, kiedy kontury przedmiotów stają się na powrót wyraziste, a słowo przylega do rzeczy, bowiem tylko przez zwrot do konkretnego poezja odzyskuje utraconą tożsamość. Podobieństwo, ale i wielka różnica z Ważykiem dawnym, kiedy każdy detal stawał się elementem gry, teraz jest próbą dotarcia do istoty rzeczy, narzędziem ustalającym lub kwestionującym tożsamość podmiotu.

Niezamącona woda u przystani  
czarnym grzebieniem odtwarza dziób statku  
Tu każda rzecz się przyznaje do siebie  
Wysoki brzeg na nim zmurszałe mury  
Żelazna brama ogrodu zamknięta  
I pałająca na samotnym krzewie  
Różowa róża rozkwitła tożsamość

[Przystań]

Kiedy poeta mówi o sobie: *dzisiaj jestem wolny/ klasyczny w sobie przejrzysty jak kryształ (Był chłopiec który)*, to ta deklarowana przejrzystość udziela się wodzie, która czyni z niej doskonałe narzędzie poznania, zwierciadło odbijające istotę rzeczy, rewelację poznawczą. W zakończeniu wiersza wraca temat jakże częsty pod piórem współczesnego poety, a zaszyfrowany w metaforze róży: im bardziej stanowi ornament, tym natarczywiej budzi pragnienie uchwycenia konkretnego w jedynym, niepowtarzalnym kształcie. *Szukałem konkretnego, oszczędnych słów, dokładnego rysunku rzeczy*<sup>10</sup>. Ale dopiero stary Ważyk osiągnął to, czego nie osiągnął Ważyk młody. I to środkami, które wcześniej z pewnością znałby za niegodne poezji: piosenki! Czy był to trybut złożony konwencji poezji – pieśni, o jakiej awangardowy artysta chciałby na zawsze zapomnieć? Znamienne bowiem, że jeden z wierszy kończy się dość nieoczekiwanym apelem, którego sens, jak to u Ważyka, nie wiadomo jak dokładnie do końca rozumieć, poważnie czy żartobliwie: *Wróćmy do piosenki (Niewiedza)*. Przecież nie aż tak trudno odkryć w późnych wierszach poety właściwości, jakimi tradycyjnie odznacza się poezja aspirująca do miana „piosenki”, choć doskonale pojmujemy, że nie należy oświadczenia poety w tym względzie brać nazbyt dosłownie, a w jego „piosenkach” doszukiwać się znamion dawnej, tradycyjnej meliczności. Ale musi być coś na rzeczy, skoro na 32 utwory *Zdarzeń* aż 12 są to wiersze sylabiczne, ulubione jedenastozgłoskowce o tradycyjnej formule 5+6, z typową i przestrzeganą średniówką. Z pewnością nie należy tego tłumaczyć, jako swoistego „odprysku” znanych skądinąd zainteresowań Ważyka strukturą i historią polskiego wiersza. Widać też już na pierwszy rzut oka, bez specjalnych analiz, że wiersze te czerpią z bogatego, czasem wręcz monotonnego repertuaru środków potęgujących

<sup>10</sup> A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 56.

rytmiczność wypowiedzi, a więc licznych paralelizmów, refrenów, anafor, powtórzeń, zaśpiewów, litanijnych wezwań itp. Że zakończenie *Przystani* wykorzystuje efekt paronomazji: *różowa róża rozkwitła tożsamość*. Wszystko jednak w odpowiednim cudzysłowie, nawiasie, by nie brać „piosenki” zbyt dosłownie, ale też i nie lekceważyć sugestii jakie narzuca śpiew w innym, bardziej uniwersalnym znaczeniu. Powody bowiem tej „piosenkowości” leżą z pewnością głębiej. Śpiew, który dla Rilkego, poety, o którym Ważyk mało pisał, ale wiadomo jak bardzo go cenił, był równoznaczny z bytem, istnieniem. *Gesang ist Dasein*. Ostatnie wcielenie Ważyka-poety jako „piosenkarza”, rola dla niektórych czytelników poezji być może ocierająca się o anachronizm, jest w istocie ostatnim zdarzeniem nadającym wierszom z tego tomu tonację paradoksalnie metafizyczną, zorientowaną na sprawy, jakie dawny kubista czy nadrealista (nie ma to większego znaczenia) lekcewał.

Jerzy Świąch

#### WAŻYK – A METAPHYSICIAN?

#### Summary

Adam Ważyk's last volume of poems *Zdarzenia (Events)* (1977) can be read as a resume of the an avant-garde artist's life that culminated in the discovery of a new truth about the human condition. The poems reveal his longing for a belief that human life, the mystery of life and death, makes sense, i.e. that one's existence is subject to the rule of some overarching necessity, opened onto the last things, rather than a plaything of chance. That entails a rejection of the idea of man's self-sufficiency as an illusion, even though that kind of individual sovereignty was the cornerstone of modernist art. The art of late modernity, it may be noted, was already increasingly aware of the dangers of putting man's 'ontological security' at risk. Ważyk's last volume exemplifies this tendency although its poems appear to remain within the confines of a Cubist poetics which he himself helped to establish. In fact, however, as our readings of the key poems from *Events* make clear, he employs his accustomed techniques for a new purpose. The shift of perspective can be described as 'metaphysical', not in any strict sense of the word, but rather as a shorthand indicator of the general mood of these poems, filled with events which seem to trap the characters into a supernatural order of things. The author sees that much, even though he does not look with the eye of a man of faith. It may be just a game – and Ważyk was always fond of playing games – but in this one the stakes are higher than ever. Ultimately, this game is about salvation. Ważyk is drawn into it by a longing for the wholeness of things and a dissatisfaction with all forms of mediation, including the Cubist games of deformation and fragmentation of the object. It seems that the key to Ważyk's late phase is to be found in his disillusionment with the twentieth-century avant-gardes. Especially the poems of *Events* contain enough clues to suggest that the promise of Cubism and surrealism – which he sought to fuse in his poetic theory and practice – was short-lived and hollow.