

RAFAŁ BRASSE*

**GAJCY, BACHELARD – KOŚCIÓŁ W „PAMIĘCI MARZĄCEJ”.
STATUS ONTYCZNY RZECZY
JAKO EPIFANII OSOBISTYCH OBRAZÓW I WYOBRAŻEŃ**

Interpretując twórczość Tadeusza Gajcego należy wziąć pod uwagę prawidłowości, o których pisze Gaston Bachelard. Otóż autor *Poetyki marzenia* w swoich pracach badawczych traktuje przeżycia i doświadczenia zakorzenione w dzieciństwie jako kluczowe dla zrozumienia specyfiki pracy poetyckiej wyobraźni. Obrazy wspomnień zepchnięte w głębinę podświadomości ożywają na poziomie świadomości naiwnej i na swój osobliwy sposób organizują wokół siebie treści życia wewnętrznego. Francuski fenomenolog wyobraźni, analizując utwory Edgara Allana Poe'go czy Comte de Lautreamonta, podnosi do rangi wartości poetyckich fakty wyjęte z ich życiorysu. Podobnie wielu badaczy, dokonując interpretacji wierszy Tadeusza Gajcego, zwraca uwagę na ów niezwykle istotny – przenikający do sfery poetyckiego obrazowania – wątek biograficzny związany z reminiscencją wspomnień ministranckich¹. Stanisław Bereś, interpretując *Po raz pierwszy modlitwę*, odwołuje się do wątku biografii autora: „Trudno nie podejrzewać, że ten oddany ministrant z kościoła Jana Bożego odwołał się tutaj do prefacji, stanowiącej we mszy świętej zakończenie ofiarowania, przechodzącego następnie w przeistoczenie”². Codzienne uczestnictwo w porannych mszach, a zatem nie tylko czytane na głos teksty liturgiczne, ale i symbolika biblijna czy elementy wystroju wnętrza kościelnego, nie pozostały bez wpływu na świat wyobraźni dziecka. Chwile przeszłości trwają schowane niby skarby w piwnicy-podświadomości i z chwilą podjęcia aktu twórczego ożywają ze szczególną mocą w słowie pisanym, ewokując treści

* mgr Rafał Brasse – doktorant na Uniwersytecie Zielonogórskim – literaturoznawstwo; e-mail: brasse4@o2.pl

¹ Na wyrazistą obecność realiów dewocyjno-kościelnych w poezji Gajcego wskazują m.in. B. Maj, *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*, Kraków 1992, s. 303 i J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 35.

² S. Bereś, *Uwięziony w śmierci*, Warszawa 1992, s. 177.

symboliczne. Warto przypomnieć, że szczególną rolę w procesie twórczym, w konstruowaniu świata przedstawionego, pełni Bachelardowska „pamięć marząca”:

Im dalej sięga pamięć, tym silniej splata się ona z wyobraźnią, która umożliwia jej zamieszkiwanie w «miejscu wspomnień». Im odleglejsze w czasie wspomnienie, tym bardziej poza-czasowe staje się w wyobraźni. Pamiętamy obrazami wyłączonymi z historii, wyrwanymi z kontekstu zdarzeń, obrazami pogłębionymi, ale znieruchomiałymi jak zdjęcie bytu. Zapamiętujemy chwile nasączone emocją, momenty szczególnej wewnętrznej harmonii, okresy rozmarzenia i kontemplacji [...]. Te chwile przychylnie marzeniom, marząca pamięć zachowuje i ponownie nam je oddaje³.

Zatem dla francuskiego filozofa powracające do świadomości twórczej dzieciństwo stanowi bodziec dla budowania przyjaznej więzi ze światem. Ale wyobraźnia, czerpiąc materię ze świata widzialnego, doprowadza do dekompozycji elementów zapisanych w pamięci. W jaki zatem sposób dokonuje owego zniekształcenia i jakiej skrywanej głęboko treści duchowej pozwala się uzewnętrznić? Czym dla Gajcego był kościół, owa ograniczona wysokimi ścianami przestrzeń, która odgradzając od pospolitych zdarzeń dnia codziennego, rozbudzała marzenia o nieskończoności? Wszak przetransponowane ze świata wyobrażeń dziecięcych – przedmioty użytku sakralnego – nie tylko nabierały mocy magicznych, ale zdawały się pośredniczyć między doczesnością a wiecznością. Podobną funkcję swoistych językowych epifanii pełnią w poezji Gajcego dewocjonalia i zabawki jarmarczne. Stanisław Bereś tłumaczy, że poemat *Widma*, do którego odniosę się w dalszej części artykułu: „To świat jarmarku, przedmieścia, zgiełkliwych świąt kościelnych, kolorowych szat liturgicznych, jaskrawych dewocjonalistów, tajemniczych plotek i niezwykłych historii oraz chłopięcego biegania”⁴. W takiej atmosferze przybywa do bohatera poematu kogut jako posłaniec z zaświatów. Warto przy tym zaznaczyć, że problematyka świata przedmiotów, drobiazgów przechowywanych w pamięci, niszczonech, bądź ocalanych w wojennej zawierusze, jest ogromnie istotna nie tylko dla poetów „spełnionej apokalipsy”: Gajcego i Baczyńskiego, ale również dla takich artystów słowa, jak choćby Józef Czechowicz czy Wisława Szymborska.

Biały ministrant

Niewątpliwie transponowany do wyobraźni poetyckiej wizerunek kościoła jawi się jako przyjazny, bliski, oswojony, a poprzez niegdysiejszą częstą w nim obecność autora *Misterium niedzielnego* staje się przestrzenią sublimującą radosne doznania. Wnętrze świątynne cechuje się przestronnością, bogatym wystrójem, dlatego inspiruje do snucia marzeń wzniosłych, uduchowionych, roz-

³ A. Kamińska, *Gaston Bachelard: rzeczywistość wyobraźni*, Lublin/Bensheim 2003, s. 100.

⁴ S. Bereś, *Uwięziony w śmierci*, dz. cyt., s. 97.

budzających wiarę w istnienie wyższego porządku. W ten sposób dom marzeń jako ostoję ładu, trwałości i spokoju niepostrzeżenie przeobraża się w kościół oniryczny. Ciepło rodzinnego ogniska sprzęga się z wyobrażeniem lekkiego, obłocznego bytu, który otacza opieką to, co małe i niepozorne. Wszak podmiot wiersza *Oczyszczenie* pragnie dzwonić: „w liściu chmury jak żołędź kościół” (*Oczyszczenie*, 151). Poeta musi nieustannie rozbudzać w wyobraźni dzieciństwo, gdyż moment iluminacji stanowi fundament istnienia poetyckiego. Nie ulega wątpliwości, że czas spędzony na usługiwaniu przy ołtarzu odcisnął trwałe, pozytywnie waloryzowany ślad w jego psychice. Świadczą o tym liczne transpozycje przedmiotów użytku sakralnego do świata wyobraźni twórczej (mszał, lichtarz, ołtarz, dzwonki, monstrancja, ornat, nawa, witraże, habity, kadzidło, gipsowy anioł). Dowodzą one istnienia silnej więzi uczuciowej z rzeczywistością życia kościelnego. Andrzej Tauber-Ziółkowski, szkicując portret literacki T. Gajcego, przywołuje istotne fakty wyjęte z życiorysu poety:

Szybko też, dysponując doskonałą pamięcią, wyuczył się ministrantury. Można było odtąd spotkać na pustej jeszcze, budzącej się dopiero do swego zgiełkliwego życia ulicy Dzikiej samotnego chłopca z tornistrem, wędrującego przed godziną szóstą rano do kościoła Jana Bożego, gdzie służył do porannej Mszy. Z kościoła udawał się prosto do szkoły⁵.

Wątek biograficzny wydaje się niezwykle istotny dla wyjaśnienia sposobu symbolicznego obrazowania treści duchowych związanych z przeżywaniem własnego istnienia w aspekcie nieskończoności. Do obowiązków ministranta należało noszenie określonych przedmiotów użytku sakralnego, przygotowywanie darów ofiarnych, dzwonienie dzwonekami oraz czytanie Słowa Bożego. Wszystkie te czynności ozywają w przestrzeni poetyckiego obrazowania autora *Przed odejściem*, dla którego powrót do arkadii równoznaczny był z koniecznością nasycenia języka poetyckiego „pieszczotliwą mową” (*Czas*, 137). Czułość ta nie powielala jednak przejętego z wierszy Franciszka Karpińskiego sentymentalnego wzorca, ale stawała się skutecznym narzędziem walki z cynizmem i brutalnością czasów „spełnionej apokalipsy”.

Dzwonki podczas mszy przypominają, aby skupić uwagę i przyjąć odpowiednią postawę religijną wobec dziejącego się misterium przemiany chleba i wina. Dźwięk dzwonka odzywa się w poezji Gajcego bardzo często „jak dzwonek pęk / u głowy twojej w kościele” (*Do zmarłej*, 124). Dzwonek stanowi swego rodzaju wewnętrzny sygnał przypominający o konieczności przygotowania się na spotkanie z rzeczywistością *sacrum* „krzyżyk nad czołem zwieszala jak dzwonek” (*Nad ranem*, 155). Znany jest w tradycji kościelnej dzwonek za konających, który miał skracać męki umierającego. Potrząsanie dzwonekami w trakcie mszy sygnalizuje moment związany z tajemnicą prze-

⁵ A. Tauber-Ziółkowski, «Siwa młodość» (portret Tadeusza Gajcego), w: *Portrety twórców «Sztuki i Narodu»*, red. J. Tomaszewicz, Warszawa 1983, s. 184.

istoczenia. Trzykrotne dzwonięcie dzwonkiem przed epiklezą, czyli wyciągnięciem rąk kapłana nad chlebem i winem, odnosi poeta do swojej sytuacji osobistej. Panująca w trakcie wykonywania gestów rytualnych cisza sprzyja modlitwemu skupieniu.

Wprowadzona na użytek badań literackich Bachelardowska kategoria „pamięci wyobrażającej” pozwala zrozumieć niezwykle emocjonalny charakter marzycielskiej kontemplacji. Poeta, przywołując ów moment ofiarowania, łączy go z osobistym przeświadczeniem o zbliżaniu się nieuchronnie śmierci. Stąd zgodę na złożenie ofiary⁶ z własnego życia poprzedza akt poetyckiej kreacji. Śmiertelne niebezpieczeństwo nie tylko powoduje gwałtownie bicie serca, może również wyzwać nierozumne, zwierzęce zachowania. Dlatego przenikający do świata marzeń obłok zdaje się uspokajać, przypominać o wykraczającej poza perspektywę życia doczesnego mocy opatrności:

czemu sercem jak biały ministrant
dzwonisz ostro w nierozumnej grozie?
(*Głos*, 162)

Warto zwrócić uwagę, że w *Głosie* wyobrażona przestrzeń sakralna przemienia się w unoszący się nad grozą teraźniejszości byt. Epifanie głosów płynących z zaświatów przenikać będą do mowy poetyckiej pod postacią rzeczy i zjawisk natury.

Świetlisty znak na niebie

Poetyckie marzenia Tadeusza Gajcego wydają się być rozpięte między wspomnieniem pokoju rodzinnego a dzieciństwem wplecionym w rytm życia kościelnego. Dom jako przestrzeń duchowego zakorzenienia to miejsce niezwykle silnie waloryzowane uczuciowo. Związane z tym obszarem pojęcie domu onirycznego zostaje przekroczone, a może raczej nabudowane wyobrażeniem domu-kościółka. Uobecniająca się na planie językowego przekazu siedziba marzeń skupia w sobie podstawowe wartości związane z potrzebą zaspokojenia bezpieczeństwa, ciepła, opieki. Skryty w głębinach podświadomości praobraz stanowi podwalinę dla najpotężniejszych, kosmicznych marzeń o szczęściu, ośrodek, skąd wypływają nasączone bogactwem form wyobrażeniowych treści życia wewnętrznego. Dom marzeń to jakby drogowskaz prowadzący do świata wartości podświadomych, pierwotnych. Bachelard porównuje

⁶ O stosunku T. Gajcego do pojęcia ofiary pisze S. Beres: „W jego pojęciu wyłącznie teodycea usprawiedliwia ten oszałały od mordu świat. Tylko wtedy bowiem uzasadniona jest tragedia ludzi, którzy [...] poprzez samo ofiarowanie powtarzają święty akt odkupienia, wstępują na schody wiodące ku krainie wiecznej szczęśliwości i ostatecznego spokoju”. S. Beres, *Wstęp*, w: T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, Wrocław 1992, s. 77.

go do świetlistego znaku na nocnym niebie, do świecącej mocnym światłem gwiazdy nad lasem, która wskazuje drogę zabłąkanemu wędrowcy⁷.

Właśnie ów migoczący, świetlisty punkt na niebie zdaje się prowadzić tajemnymi ścieżkami „ja” podmiotowe wiersza Tadeusza Gajcego *Kantyczka wołania pełna* ku przestrzeni magicznej, w której dokonuje – na wzór czynności o charakterze rytualnym – ceremoniału zaklęć na języku:

Gwiazdy niejasnej prowadzony wzorem
po napój sięgam i jadło
(*Kantyczka wołania pełna*, 163)

Przywołana w incipicie wiersza gwiazda niezbyt wyraźnie zaznacza swą obecność na niebie. Owa aksjologiczna „niejasność” wskazuje na zatarcie wyniesionych z dzieciństwa religijnych wyobrażeń. Rozdzwięk między tęsknotą do ponownego przeżywania wiary z dziecięcą ufnością a wątpliwościami wywołanymi doświadczeniem czasu pogardy dla wartości ludzkich powoduje niejasność w sferze aksjologicznych rozpoznań. Obraz Boga wywiedzionego z dzieciństwa zaciera się. A jednak ponaglany przez gwiazdę podmiot wiersza *Kantyczka wołania pełna* zmierza do ponowienia wzorca rytualnego w wymiarze artystycznej kreacji. Tak pojmowana rzeczywistość aktu poetyckiego służyć ma zobrazowaniu dramatycznego uczucia tęsknoty za obecnością nadprzyrodzonych sił opiekuńczych. Sztuka na zasadzie podobieństwa spełnia rolę konsolacyjną, jednak w swej istotowej treści nie może zastąpić sacrum. Jeśli bowiem konsekwentnie podążyc dalej tropem tej myśli, to trzeba zwrócić uwagę, że dziecko pragnie skosztować wody, a nie wina. Wino ma znaczenie mistyczne, duchowe (w Kanie Galilejskiej Jezus dokonuje przemiany wody w wino), zaś woda praktyczne, egzystencjalne, gasi pragnienie, podobnie jak chleb daje poczucie sytości, umożliwia życie. Tytułowe kantyczkowe wołanie można interpretować jako dramatyczną prośbę o zaspokojenie podstawowych potrzeb egzystencjalnych: głodu, pragnienia i bezpieczeństwa.

Ożywianie rytuału

Tęsknota za obecnością miłosiernego Boga, mocnej ostoja dobra, zyskuje niezwykle sugestywną siłę wyrazu poprzez pozostawiony w interpretacyjnym domyśle obraz dziecka wspinającego się do stołu eucharystycznego po jedzenie i picie. Niemniej jednak nawiązanie do czynności liturgicznych jest czytelne: „po napój [wino] sięgam i jadło [chleb]”. Tyle, że nie sięga po nie kapłan, ale dziecko, które z trudem dostaje do wysokiego stołu. Dorota Kulczycka, odwołując się do psychologii wyobrażeń dziecięcych, konfrontuje je z rzeczywistością projektowaną w tekstach literackich:

⁷ Por. G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 318.

Wymarzoną krainą szczęśliwości jest bowiem dom rodzinny – praobraz rajy w wyobraźni dziecka, które dom ten utraciło. [...] Gdy dziecku czegoś brakuje, marzy ono, że odnajdzie to w niebie: mamę, tatę, kochanego psa lub kota, dziadka lub babcię, pluszowego misia, lalkę lub samochody. Dzieci głodne marzą o jedzeniu; bite o bezpieczeństwie; chore – o stanie, w którym nic już nie boli; spragnione czułości – o kochającej osobie; pozbawione zabawki lub książki – o tychże przedmiotach. Nie wyobrażają sobie też nieba bez Boga [...] ⁸.

Dziecko, wspinając się po jedzenie, nie wie, że na stole znajduje się kamień. Na brukowanych kamieniami ulicach niezależnie od wieku umierali ludzie. Jak wielkiej wartości nabierał chleb dzielony między członków rodziny za murami getta, w pobliżu którego mieszkał Gajcy. Jakże dramatyczną treść emocjonalną skrywa w sobie metafora braku „napoju i jadła”. Motyw kamienego chleba to poetyckie nawiązanie i rozwinięcie prośby modlitewnej: „chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj”, podobnie jak poetycko przetworzone „nie wódz nas na pokuszenie” – „nie wódz nas dźwiękiem i rzeczą” (*Kantyczka wołania pełna*, 163). Zmysłowy urok sztuki, malarstwa (barwa) i muzyki (dźwięk), owa „snów kwiecistość” (*Kantyczka wołania pełna*, 163) nie może przysłonić prawdy o czasie naznaczonym królowaniem „łuny” i „pocisku”. Sztuka powinna zachęcać do moralnej odnowy.

W *Kantyczce wołania pełnej* „niejasna gwiazda” pojawia się podczas twórczej inicjacji. Prowadzi, a zatem narzuca pewien wzór zachowań i czynności o charakterze rytualnym. Wzywa do ponowienia ich w wymiarze artystycznej kreacji. W akcie twórczym następuje dekompozycja obrazu zapisanego w pamięci ⁹:

Po napój sięgam i jadło,
który daleki niebu
znaki tajemne kładę
i kamień dzielę od chleba;
(*Kantyczka wołania pełna*, 163)

Poeta nie dzieli jednak chleba między uczniów jak Chrystus w Wieczerniku. Nie wchodzi też w rolę kapłana, który obdarowuje wiernych duchową strawą, czyli komunią. Czyniąc zaklęcia na języku, co sugeruje metaforyczne sformułowanie „znaki tajemne kładę”, dokonuje zaskakującego w swej istocie oddzielenia „kamienia od chleba”, a zatem rozeznania w sferze aksjologii. Zrozumiałe jest więc, dlaczego w nawiązaniu do czynności związanych z celebra-

⁸ D. Kulczycka, *Obrazy nieba w opowieściach dzieci, dla dzieci i o dzieciach*, w: *Język. Religia. Tożsamość*, Gorzów Wielkopolski 2016, s. 68.

⁹ Jak zauważa Marzena Karwowska: „obraz podlega w wyobraźni dekompozycji i transformacji”. M. Karwowska, *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, Łódź 2015, s. 25.

cją chleba i wina, poeta stosuje metonimię¹⁰. Pragnie odróżnić zabiegi poetyckie, magiczne w swej istocie, odwołujące się do alchemii wyobraźni, od prawdziwej uczyty eucharystycznej. Łamany przez kapłana chleb jako czytelny dla ogółu wiernych znak rozpoznawczy Zbawiciela może być odbierany przez dziecko jedynie jako czynność magiczna. Poeta jednak nie zatrzymuje się na tym infantylnym skojarzeniu. Wydobyte z głębin pamięci treści życia psychicznego stanowią pożywkę dla snucia poważanych refleksji. Marzena Karwowska, odwołując się do wypowiedzi badacza pism antropologicznych G. Bachelarda, Gerogesa Jeana, zwraca uwagę, iż „Marzyciel, przywołując i reinterpreterując mitologem dzieciństwa, posiada już jako człowiek dojrzały samoświadomość”¹¹. W każdym razie znaczące odkształcenie w dziedzinie zrytualizowanych czynności sakralnych ma na celu nadanie im treści osobistej.

Konotacje ewangeliczne

Gajcy jako ministrant musiał mimowolnie wsłuchiwać się każdego ranka we fragmenty tekstów liturgicznych. Opowieści pełne niezwykłych wydarzeń i cudów – niewątpliwie oddziałujące na wyobraźnię dziecka – ożywają w jego poezji na poziomie świadomości naiwnej. Wszak teksty kultury podobnie jak obrazy archetypowe marzyciel personalizuje, a więc, jak tłumaczy M. Karwowska „przystosowuje do swojej osobistej sytuacji”¹². W ten sposób symboliczne znaczenie kamienia konotuje w sobie treści religijne. Związek metaforyczny „kamień dzielę od chleba” wskazuje na kluczowy moment interpretacyjny, znamionuje przecież jednoczesne nawiązanie do cudu Eucharystycznego i sceny kuszenia na pustyni. W tym momencie warto przyjrzeć się bliżej pretransponowanym do świata wyobrażeń poetyckich motywom ewangelicznym. Jaką rolę pełni kamień jako element zniekształcający obraz zapisany w pamięci?

Kiedy przebywający na pustyni Jezus poczuł głód, szatan przystąpił do kuszenia: „Jeśli jesteś Synem Bożym, to powiedz do tego kamienia, aby stał się chlebem” (Łk 4, 4-3). Słowa te łatwo zinterpretować jako propozycję zaspokojenia głodu mocą sił nadprzyrodzonych. A przecież w kontekście czekającej go misji zbawienia ludzkości można je potraktować również jako wezwanie do ustanowienia władzy mesjańskiej, która wprowadzi nowy porządek społeczny oparty na równości i dobrobycie materialnym. Przed rozpoczęciem swojej działalności Jezus odpędził tę pokusę, aby u kresu ziemskiego życia ustanowić cud

¹⁰ Istnieje jeszcze jeden argument, dlaczego poeta posłużył się metonimią. Odpowiedzi na to pytanie częściowo udziela nam sam autor w swoim żartobliwym *Curriculum Vitae*: „Nazywałem przedmioty językiem wyrafinowane poetyckim, którym niestety teraz pochłubić się nie mogę. Nazywałem np. ołówek słówkiem niezwykle pięknym: dziwaczek, kobiety niezwykle tajemniczo: spojety, a rzecz tak codzienna jak talerz – alter”. Por. T. Gajcy, *Pisma*, przyg. wstęp i posł. L. Bartelski, Kraków 1980, s. 535.

¹¹ M. Karwowska, *Antropologia wyobraźni twórczej...*, dz. cyt., s. 18.

¹² Tamże, s. 35.

Eucharystii. Zaimek warunkowy „jeśli” – trzykrotnie powtórzony w *Kantyczce wołania pełnej* w pierwszym odczuciu wydaje się wyrażać podobne, wystawiające na próbę Boski autorytet pytania: „jeśli nie zdołasz z kamienia głosu ludzkiego wydobyć [...] jeśli twa wieczność lunę zapomni i pocisk [...] jeśli jak gwiazda kosmiczny / wiekiem niewdzięcznym pogardzę”. Jednak podmiot wiersza Gajcego, w przeciwieństwie do szatana, nie wykazuje zainteresowania rewolucją ustrojową, jaka stała się udziałem totalitarnych ideologii, ale odnową moralną ludzkości. Wszak oddzielnie kamienia od chleba pozwala odróżnić dobro od zła. Warto pamiętać, że w czasie wojennej okupacji pojęcia te zatraciły swą jednoznaczność. Gajcy, dokonując hierarchicznego rozeznania w obszarze aksjologii, pragnie podążać za myślą zawartą w odpowiedzi Jezusa: „Napisane jest: «Nie samym chlebem żyje człowiek, lecz [lecz wszystkim, co Bóg zarządzi]»» (Łk 4, 3-4). Nie o cudowne nakarmienie siebie i wszystkich potrzebujących ludzi zdaje się prosić w tym lirycznym wołaniu, ale o epifanię miłości, czyli o przemianę skamieniałych sumień. Źródłem wszelkiego nieszczęścia są pycha i egoizm, to one nie pozwalają z kamienia „wydobyć ludzkiego głosu”. A więc skazują na śmierć głodową małych i bezbronnych.

Zabiegi magiczne, językowe, odwołujące się do mocy kreacyjnych wyobraźni, sprawiają, że w myśl Bachelardowskiej fenomenologii wyłaniający się z głębin jestestwa obraz prezentuje świadomości ledwie zarys postaci, która wraz z „gwiazdą niejasną” manifestuje istnienie świata niedostępnego zmysłowej percepcji, skrywającego się za krawędzią przeczucia:

Który przeczuty choć ciemny
nad wodą dymiącą stałeś
(*Kantyczka wołania pełna*, 163)

Kiedy apostołowie ujrzeli Jezusa chodzącego po wodzie, Jego wyłaniająca się z porannej mgły sylwetka mogła stanowić zapowiedź powtórnych narodzin, nastania nowej, przemienionej w „oka mgnieniu” rzeczywistości. W ożywionej przez wyobraźnię scenie ewangelicznej Jezus unosi się nad wodą podobnie jak dom „nad rąk pochyłością senną”. Górujące nad ludzkim losem moce opiekuńcze czynią z duchowego wnętrza mieszkanie. *Kantyczka wołania pełna* jest dramatyczną prośbą o ponowienie utrwalonego w „pamięci wyobrażającej” cudu w wymiarze artystycznej kreacji, który potwierdzi Bożą akcesję w dziejach świata. Przetransponowany do sfery wyobraźni poetyckiej rytuał religijny daje wyraz pragnieniu absolutnego zjednoczenia z Bogiem.

Zaklęcia na języku – wołanie o epifanię

Być może G. Bachelard ująłby czynność położenia „tajemnych znaków” jako zaklęcie mające doprowadzić do zstąpienia domu onirycznego, którego zadaniem jest chronić przed wywołującymi lęk wrogimi mocami. Przekształcenia w obrębie językowego komunikatu służyć by miały doświadczeniu teo-

fanii, objawienia głosu Bożego w poezji, a to może dokonać się jedynie poprzez symbol. Dlatego Bóg „kładzie ognistą koronę”, zaś poeta „znaki tajemne kładzie”, w tym przypadku poprzez osobliwe zniekształcenie znaków czytelnym, zrytualizowanych. Obraz płonącej korony złożonej na spalonym czole – oczywiście paralela ta nie ma charakteru gnostycznego¹³ – wyraża emocjonalne treści związane z pragnieniem zjednoczenia się z osobowym Bogiem. W ten sposób tytułowa „kantyczka” zbliża się w swej funkcji do modlitwy, której istotą jest ustanowienie duchowej więzi. Zachowuje jednak gatunkową odrębność poprzez nieco ironiczny, dwuznaczny charakter poetyckiego zwrotu: „Który ognistą koronę na czoło szerniało kładziesz”. Podobnie kluczowe dla zrozumienia ewokowanych w tym wierszu treści uczuciowych i dyskursywnych pojęcia kamienia i gwiazdy należałoby potraktować jako ambiwalentne znaczeniowo znaki symboliczne, dające wyraz wewnętrznym dylematom, rozterkom duchowym. Wszak w warunkach okupacyjnego terroru pogarda urosła do monstualnych, kosmicznych rozmiarów, a głos ludzkiego nieszczęścia spotykał się z kamienną obojętnością oprawców.

Czemu zatem w *Kantyczce wołania pełnej* służyć ma ostateczne oddzielenie kamienia¹⁴ od chleba, materii twardej, zastygłej, od tej, która daje się formować, miękkiej, plastycznej? Chleb jako owoc natury przekształconej na skutek ludzkiej pracy stał się dla chrześcijan znakiem żywej obecności Chrystusa. Przeciwwstawiony mu nieużytek nie podlega transfiguracji, może więc wiązać rozum z bezdusznym racjonalizmem. Wszak strzegąc wejścia do grobowej pieczary, miał zaprzeczyć prawdzie o zmartwychwstaniu. Kamień w powszechnym odczuciu, jeśli odwołać się do frazeologizmu „serce z kamienia”, kojarzy się z brakiem litości, współczucia, ale też z bezwzględnością, której doświadczyła ocalona przez Jezusa jawnogrzesznica. Tak więc w myśl założeń Gilberta Duranda cechuje go symboliczna dwuznaczność, bo przecież w ewangelicznym przekazie kamień węgielny waloryzowany jest pozytywnie, reprezentuje samego Chrystusa. Od jego położenia rozpoczynało się budowę. Czy zatem tytułowe wołanie nie skrywa w sobie prośby o uczłowieczenie kamienia? Wtedy znakiem tajemnym, który kładzie poeta, będzie ów oczekujący na cudowne przeobrażenie kamień, a skierowane do Boga liryczne

¹³ Durand uważa, że doświadczenie symboliczne ma charakter gnozy: „Jako pewien typ gnozy, symbol jest «poznaniem błogosławiącym», «poznaniem zbawczym», które nie potrzebuje przede wszystkim pośrednictwa społecznego, to znaczy sakramentalnego i kapłańskiego”. G. Durand, dz. cyt., s. 47.

¹⁴ Kamień w omawianym związku metaforycznym nabiera symbolicznego znaczenia również w relacji do innej wypowiedzi Chrystusa: „jeśli ci umilkną, kamienie wołać będą” (Lk 19, 40). Jezus na drodze ku Górze Oliwnej spotkał uczniów wielbiących Boga za to, że mogli być świadkami cudów. Skarcił faryzeuszów domagających się zabronienia im okazywania modlitewnej wdzięczności. Wołające kamienie miałyby świadczyć o Jego Boskim posłannictwie, gdyby nie chcieli tej prawdy głosić ludzi. Scena ta poprzedza prorocтво o upadku Jerozolimy. Kamień więc kieruje uwagę ku profetycznej wizji związanej z nadchodzącym kaktlizmem, a więc klęską powstania i zniszczeniem miasta.

wołanie „w węgiel zamień ma pracę / jeśli jak gwiazda kosmiczny / wiekiem niewdzięcznym pogardzę” ujawni dwoisty sens. Z jednej strony dotyczyć będzie zniweczenia twórczych wysiłków, jeśli nie będą motywowane pokorą i dobrem wspólnym, z drugiej strony – żarzące się węgle to materiał najlepiej nadający się do całkowitego strawienia daru ofiarnego.

Zatem zaklęcia na języku, czynności magiczne: „znaki tajemne kładę” są wołaniem o epifanię symbolu jako mediatora między światami. Dlatego metaforyczny związek „kamień dzielę od chleba” cechuje się wspomnianą już dwuznacznością. Kamień znamionuje martwość, brak litości, a zarazem solidny i trwały fundament wieczności. W ten sposób alegoryczne znaczenie „kamienia węgielnego” konotuje w sobie sensy wyraźnie symboliczne. Pragnienie rekonstrukcji świata wartości, które uległy degradacji na skutek wydarzeń wojennych, przyjmuje postać dramatycznego wołania o objawienie ludzkiego oblicza Boga. Mowa jest przecież o rozpoczęciu budowy domu na podwalinie miłości, której istotę uosabia Chrystus. Symbol kamienia, konotując wokół siebie treści alegoryczne, tworzy przyjazny grunt dla zaistnienia teofanii. Nad „zwalonym domem” (*Przesłanie*, 122) odbywa się przecież poetyckie antycypowanie świata przyszłości. Liryczny głos poety przypomina dramatyczne wołanie: „Innego nie buduj domu / jeśli nie zdołasz z kamienia / głosu ludzkiego wydobyć (*Kantyczka wołania pełna*, 163). Kojarzony z kosmicznością kamień jako znak martwoty sumienia musi zostać niejako uczłowieczony, aby mógł służyć za podwalinę pod budowę „innego domu”. Prototypem jest oczywiście kamień węgielny jako alegoria osoby Mesjasza. Skoro węgiel znakomicie nadaje się do złożenia całopalnej ofiary, to fundamentem pod budowę domu ma być zrodzona z ofiarnej pracy miłość. Sąsiedztwo wyrażenia „kamień węgielny” i wyrazu „węgiel” mogłoby świadczyć, że przymiotnik „węgielny” ma związek genetyczny z „węglem” (w rzeczywistości pochodzi on od rzeczownika „węgiel”, por. „głowica węgla”). W tym ujęciu głowica węgla to umocnienie narożnika, którego zadaniem jest chronić budynek przed żywiołami. Głowica węgla symbolizuje ofiarną postawę Chrystusa, który nie tylko odkupił ludzkość, ale dał przykład do naśladowania. W tym sensie można powiązać ową głowicę z płomieniem ofiarnej miłości. Wyobraźnia materialna nasącza niejako rzeczowniki treścią emocjonalną, dlatego „węgiel” zyskuje właściwości „węgla”. Skojarzenie odległych znaczeniowo słów, również na zasadzie podobieństwa brzmieniowego, możliwe jest w poezji. Mistrzem takich zabiegów stylistycznych na języku był Józef Czechowicz, który inspirował Gajcego. W tym sensie prętransponowany do wyobraźni poetyckiej kamień węgielny – podobnie jak węgiel – przemienia się w płonący słup miłości, symbolicznie uosabia Chrystusa. Jego postawa ofiarna, śmierć na krzyżu, stanowiła podwalinę pod budowę Kościoła. Stąd też modlitewna prośba o przemianę wysiłku duchowego „w węgiel zamień mą pracę” (*Kantyczka wołania pełna*, 163) stanowi czytelne nawiązanie i rozwinięcie czynności oddzielania kamienia od chleba. Wiersz rozpoczyna się od złożenia płonącej korony na zwęglone czoło (metafora „szerniałego czoła”

ujawnia drastyczny, dosłowny sens związany z faktem palenia ludzkich ciał w krematoriach), a kończy modlitewną prośbą o przemianę wysiłków duchowych w węgiel, czyli pokarm dla ognia. Wznoszony na fundamencie miłości dom przeciwstawiony zostaje temu, co kosmiczne, nieludzkie, wyniosłe.

i w węgiel zamień mą pracę,
jeśli jak gwiazda kosmiczny
wiekiem niewdzięcznym pogardzę.
(*Kantyczka wołania pełna*, 163)

Zło korzeniami sięga sfery pozaziemskiej, dlatego unicestwienie urastającej do niebotycznych, monstrualnych rozmiarów pogardy, staje się warunkiem duchowej odnowy. W cytowanym powyżej fragmencie wiersza kamień nabiera mocy symbolicznej, która w swej antynomicznej, dwoistej strukturze uosabia przeciwstawne wartości: ofiarną miłość i bezlitosny racjonalizm. W obrazowej sugestii kondensuje w sobie – napinające ludzką wolę – duchowe przeciwieństwa.

W Starym Testamencie ofiarę całopalną, która pełniła rolę „wiecznego ognia”, składano na kamiennych ołtarzach. Tobiasz na rozżarzonych węglach położył serce i wątrobę ryby, aby wygnać z małżeńskiej komnaty demona. Natomiast w tradycji chrześcijańskiej określenie „żertwa ofiarna” stosuje się do osoby, która w sposób szczególny upodobniła się w życiu i męce do Chrystusa. Płonące węgle wyrażają gniew Boży, którego celem nie jest jednak zniszczenie osoby, ale uwolnienie z pętających ją macek zła. Oczyszczenie ma doprowadzić do pojednania. W każdym razie biblijne motywy całopalenia przetransponowane do *Kantyczki wołania pełnej* skupiają się wokół ofiary doskonałej.

Wobec tajemnicy przeistoczenia

Centralnym wydarzeniem w życiu Kościoła jest moment przemiany chleba i wina. To uobecnienie najwyższej wartości pod postacią widzialnych znaków wyznacza sens istnienia domu zbudowanego na podwalinie uczuć religijnych. Kontemplacja obrazu Kościoła marzeń jako domu wieczności pozwala doświadczyć spokoju, uciszenia, błęgiego zapomnienia, oderwania świadomości od grozy. Dlatego poetyckie zaklęcia niby magiczne czynności przywołują dom w postaci czystego marzenia, który unosi się „nad rąk pochyłością senną”. Ręce zajęte dzieleniem chleba pochylają się nad stołem. Trwanie we wnętrzu obrazu, w zawieszeniu zmysłów, objawia moment zstępowania domu. Zatem „wołanie” o teofanię, objawienie głosu Bożego w poezji, zyskuje w wierszu Gajcego konkretny wyraz. Akt twórczy zyskuje podwójną siłę ekspresji poprzez uczuciowe odniesienie do tajemnicy przeistoczenia. Świadomość wyobrażająca dokonuje odkształcenia w dziedzinie utrwalonego w pamięci rytuału. Na zasadzie analogii istotę zaklęć poetyckich charakteryzuje czynność

oddzielania kamienia od chleba. Pojęcie chleba zdecydowanie wykracza poza podstawowe znaczenie, przynależy do sfery „znaków tajemnych”.

Z powyższych rozważań wynika, że zrodzony przez świadomość obraz symboliczny nie może być jedynie echem wspomnienia, choć retrospekcja ważnych emocjonalnie chwil może go przywoływać. Dlatego pamięć nie jest tu bez znaczenia. Wszak według G. Bachelarda, wyobraźnia dokonuje przekształceń w obszarze zagarniętej przez postrzeżenie rzeczywistości, a zatem przesunięcia semantycznego nie tylko na poziomie elementarnym¹⁵, ale również w obrębie czytelnego i powszechnie aprobowanego w odbiorze społecznym kulturowego wzorca o charakterze sakralnym. Jak zostało to przedstawione i omówione, Gajcy w wierszu *Kantyczka wołania pełna* odwołuje się do czynności związanych z liturgią Kościoła katolickiego. Przechowywane głęboko w pamięci fakty z dzieciństwa zaczynają ożywać na poziomie świadomości naiwnej. Poeta adaptuje w marzycielskich projekcjach gesty o charakterze sakralnym, aby dokonać streszczenia osobistej treści duchowej. Oczywiście dla człowieka wierzącego lub przeżywającego na skutek wydarzeń traumatycznych duchowe rozterki – czynności rytualne kapłana, żywe w pamięci byłego ministranta, nie służą rewitalizacji rzeczywistości mitycznej. Odwołanie się do uświęconego kościelną tradycją rytuału ujawnia zatem swój głęboki sens duchowy. Poetyckie sformułowania „po napój sięgam i jadło” [...] „kamień dzielę od chleba” (*Kantyczka wołania pełna*, 163) porusza zagadnienia moralne skupionej wokół problematyki *stricte* religijnej. Refleksja poetycka potrzebuje jednak świadomości naiwnej, aby zbudować duchową relację, aby treść uczuciowa mogła górować nad suchym, pojęciowym dyskursem. Wywołany na skutek poetyckich zaklęć „znaki tajemne kładę” (*Kantyczka wołania pełna*, 163) obraz symboliczny jako bezpośredni wytwór serca ujmuje dwuznacznością. Bóg jawi się przecież jako ten, który wkłada na spalone czoło ognistą koronę. Akt ofiarnego spalenia okaże się daremny, jeśli wypłynie z niskich pobudek „kosmicznej pogardy”. W ten sposób powołany mocą sił twórczych ambiwalentny znaczeniowo obraz wchodzi w duchową relację z podmiotem wyobrażającym. Stąd tyle niepewności, co do atrybutów, jakimi kieruje się najwyższa instancja. Spójnik „jeśli” poddaje cenzurze sumienia profetyczne przedstawienia wyobraźni. Owa „święta nieufność” pozwala zyskać niezbędny dystans wobec projektowanych wizji, a znakomitymi do tego środkami są przecież groteska i ironia¹⁶. Zwłaszcza ironia pozwala nabrać dystansu do ko-

¹⁵ Według G. Bachelarda, wyobraźnia jest zdolnością zniekształcania obrazów przyniesionych przez postrzeżenie: „Obraz zatem nie jest «słabszym» czy «bledszym» przedmiotem, zapisanym w naszej pamięci przez postrzeżenie. Jest przedmiotem uzupełnionym, dotworzonym przez wyobraźnię”. Por. J. Błoński, *Wstęp*, w: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁶ Analizując wizyjny charakter *Widm*, Jacek Łukasiewicz zwraca uwagę na niemożność odróżnienia autentycznego doświadczenia mistycznego od sennych fantazji: „Wszystko to jednak okazuje się bardziej pragnieniem przebijającym się przez sen, niż realizacją. Marzeniem kompensacyjnym i, być może (jest taka nadzieja), proroczym. Zaciera się granica między

notującego sensy religijne pojęcia ofiary: „Uśmiech gwiazdy / miłości pełnej i ironii / niedbałym cieniem wokół skroni” (*Do potomnego*, s. 301).

Na obecność zaczerpniętego z tradycji religijnej motywu ofiary w *Kantyczce wołania pełnej* zwraca uwagę S. Bereś: „Gajcy zgadza się na swój los i gotów jest heroicznie dźwigać krzyż swojego żywota, lecz tylko wtedy, jeśli uzyska pewność, że jego oraz pobratymców cierpienia są wypełnieniem planu boskiego, a nie powrotną aberracją natury. «Nie wódz nas dźwiękiem i rzeczą [...] jeśli twa wieczność, / lunę zapomni i pocisk»¹⁷. W omawianym wierszu ów zapisany w pamięci moment zbliżania się do tajemnicy przeistoczenia łączy się z dramatycznym wezwaniem:

Nad rąk pochyłością senną
innego nie buduj domu,
jeśli nie zdołasz z kamienia
głosu ludzkiego wydobyć
(*Kantyczka wołania pełna*, 163)

Wydaje się, że w tym religijnym wezwaniu Gajcy akcentuje silną więź łączącą go z miejscem praktyk religijnych: „innego nie buduj domu”. To przecież nad „wodą świętą” mieszkał „gołąb z gipsu”. Wznoszenie konstrukcji mieszkaniowej – podobnie jak u Norwida – łączy z wysiłkiem moralnym, który niejako nasącza kamień człowieczeństwem. W momencie oddzielania go od chleba stanie się podwaliną pod budowę materialnego obiektu. Warunkiem rzeczywistego upostaciowania wieczności jest „wydobycie z kamienia ludzkiego głosu”. Kamienny dom pozbawiony ludzkiego oblicza stałby się zwaliskiem pychy, monumentalnym grobem ludzkości. Obok wyróżnionego z toku obrazowania „jadła”, które poeta pragnie oddzielić od skalnego odłamka, równie emocjonalnej wartości nabiera pojęcie domu. Projektowana w marzeniach przestrzeń duchowego zakorzenienia stanowi punkt oparcia, biegun aksjologicznych odniesień. Dom wyobrażony, poszerzając swoje znaczenie o wymiar sakralny, stanowi symbol streszczający w sobie tajemnicę duchowego szczęścia. Górząc nad światem codziennych trosk udziela swych kosmicznych, opiekuńczych mocy. O sposobach funkcjonowania przestrzeni sakralnej w utworze literackim tak pisze Piotr Michałowski:

Poezja bywa zatem – jak w koncepcjach romantycznych filozofów niemieckich – swoiście pojętym kapłaństwem i „przekładem” idealnym tego, co niewyraźalne. Przestrzeń jako wymiar dostępny jedynie indywidualnemu poznaniu, część prywatnej sfery urojeń, snów i olśnień, znajduje tu formę zobiektywizowania w języku i wyobrażeniu, przykrywanym do empirycznej znajomości świata¹⁸.

kompensacją i profesją, jedna przechodzi w drugą. Wiara miesza się z ironią”. J. Łukasiewicz, *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 20.

¹⁷ S. Bereś, *Uwięziony w śmierci*, dz. cyt., s. 77.

¹⁸ P. Michałowski, *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej*, Kraków 2012, s. 204.

Odwołanie się do zapisanych w pamięci gestów rytualnych pozwala zobrazować istotę aktu twórczego, którego podjęcie równoznaczne jest z otwarciem na epifanię. Podmiot, kontemplując zapisaną w „pamięci marzącej”¹⁹ chwilę przeistoczenia, znajduje się jakby w transie, w stanie zawieszenia zmysłów. Pochyłość grozi nagłą utratą równowagi, przewróceniem, ale uobecniający się na skutek twórczej inicjacji dom wyobrażony umożliwia przebywanie niby we wnętrzu snu, w stanie uciszenia, oderwania od niepokojących myśli, z którymi człowiek zmagą się na co dzień. Przyjęcie przed stołem postawy stojącej powoduje u kapłana charakterystyczne pochylenie rąk. Właśnie w tej pozycji celebrowane dary ofiarne: chleb i wino. Dom oniryczny niepostrzeżenie przeobraża się w kościół oniryczny, który otacza opieką, chroni przed upadkiem, pozwala zaznać błogości i bezpieczeństwa.

Oswajanie rzeczy przez marzenie – epifanie z zaświatów

Czy personifikowane, obdarowane bezwarunkową, zażyłą przyjaźnią przedmioty użytku sakralnego „powietrza mszał” (*Schodząc*, 172), zabawki jarmarczne „kogut grzebieniem z koralami” (*Widma*, 229) czy elementy wystroju wnętrza kościelnego „migotanie witraży” (*Widma*, 227) wyrażały tęsknotę za przeżywaną z dziecięcą ufnością wiarą – na przekór chaosowi wojennego kataklizmu – w wyższy porządek i sens zdarzeń? Przetransponowane do świata wyobrażeń dziecięcych zostają niejako emocjonalnie dotworzone. Stają się reprezentantami treści psychicznych związanych z przeżywaniem rzeczywistości słowa nie tylko jako epifanii piękna, ale wtajemniczenia w rzeczy ukryte. Tylko właściwa dzieciom bezwarunkowa przyjaźń ze światem pozwala zbudować absolutną więź z otaczającymi przedmiotami. Wyobrażenia tworzy z nimi zażyłość, czyniąc własnymi, oswojonymi. W ten sposób gipsowa figurka przypomina o istnieniu prawd, które dawniej przyjmowane były z naiwną pewnością. Czy zdołają je podważyć, zdeprecjonować krytyczne wobec istnienia rzeczywistości nadprzyrodzonej racje rozumu naturalnego? Wypływający z racjonalnych przesłanek osąd, owo mędrca szkiełko i oko, poddaje przecież próbie wiarę w istnienie zjawisk nadprzyrodzonych:

Gołąb z gipsu tam mieszkał nad lustrem
wody świętej, co spadając ostro
na me czoło i dziecięce usta
słowo małe uczyniło siostrą.
(*Oczyszczenie*, 151)

Poeta konsekwentnie dokonuje zaskakujących w swej oryginalnej wymowie personifikacji i animizacji rekwizytów wyjętych ze świata zabawek jarmarcznych, dewocjonaliów czy przedmiotów użytku sakralnego. Rzeczy tak

¹⁹ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka...*, dz. cyt., s. 100.

cenne w oczach dziecka jak „kogut z grzebieniem z koralu” czy umieszczony nad chrzcielnicą gipsowy ptak zyskują głęboką wartość symboliczną²⁰. W ujęciu Bachelarda rzeczywistość stanowi istotny bodziec dla snucia marzeń głębszych, kierujących ku podświadomości, aż do identyfikacji z kosmicznym wymiarem ludzkiej egzystencji. Akt twórczy nadaje zagarniętym przez postrzeżenie elementom świata widzialnego status duchowy, tak że można mówić o ontologii rzeczy funkcjonujących w świecie marzenia²¹. Marta Kania tak przedstawia problematykę zależności bytu wyobrazonego do rzeczywistości w aspekcie kształtowania się wrażeń estetycznych:

Cogito marzyciela oparte jest na świadomościowej funkcji irrealności. Wysnuwająca się z wyobraźni sfera tego, co nierzeczywiste, korzysta z rzeczywistości: „wypożycza” od niej przedmioty. Zmienia jednak ich rolę i status ontyczny. Rzeczy, które w funkcji rzeczywistości poznawane były w doświadczeniu potocznym bądź naukowym, „pełniły swoje obowiązki”, służące wiedzy lub pożytkowi, teraz stają się osobistymi obrazami, wyobrażeniami marzyciela.

Akt twórczy przydaje zepchniętym w podświadomość infantylnym, pierwotnym wyobrażeniom świeżej, odnowicielskiej mocy. Wychodzą one poza ramy idealizowanych wspomnień i prowadzą do identyfikacji z uaktywniającą się na skutek kontemplacji rzeczywistością duchową. Jakże więc ważne w przeżywaniu głębokiego oniryzmu domu są przechowywane niby w zakurzonej skrzyni pamiętek zabawki. Niegdyś wzbudzały pragnienie posiadania, a teraz, znów przywołane, czynią zaświaty bliskimi, przyjaznymi. Przemawiają do uczuć poprzez wspomnienie chwil radosnych, przepelnionych spontanicznym entuzjazmem. Dla dziecka gliniany jarmarczny kogut to rzecz niezwykle cenna. Łączyły z nią więzy przyjaźni. Taki stosunek do spraw ostatecznych zyskuje czytelnicze zaufanie, ale też uruchamia obok satysfakcji estetycznej potrzebny dystans do „mistycznego” uobecniania się wieczności. Czy bowiem takie nacechowaną eschatologią projekcje nie rażą infantylnością, nie czynią z poważnego tematu, jakim jest śmierć, igraszki wyobraźni? Gajcy, posługując się techniką oniryczną, antycypuje ów moment przejścia na drugi brzeg. W jego poezji myśl o rozstaniu z życiem doczesnym ewokuje chwile przepelnione radosnym entuzjazmem. Pojęcie wieczności nie tylko zakorzenia się w przestrzeni dziecięcych wyobrażeń, ale nabiera mocy symbolicznej. Postać zabawki przyjmuje w *Widmach* posłaniec z nieba, a więc anioł:

Kogut grzebieniem z koralu
nad mą twarzą długo potrzasał,

²⁰ Warto przy tym zaznaczyć, że problematyka świata przedmiotów, drobiazgów przechowywanych w pamięci, niszczonech, bądź ocalanych w wojennej zawierusze, jest ogromnie istotna nie tylko dla poetów „spełnionej apokalipsy”: Gajcego i Baczyńskiego, ale również dla wielu innych poetów, takich jak choćby Józef Czechowicz czy Wisława Szymborska.

²¹ M. Kania, *Żywioty wyobraźni. O wyobraźni i przeobrażeniu*, Kraków 2014, s. 53.

potem rzekł: jestem tutaj przysłany,
by cię zbudzić i zabrać w niebiosa.

Potem dziobem gałąź przełamał,
boskość moją skrzydłem rozwał rozległym
i nappełnił kosmiczne bramy
pianiem wielkim i pięknym.
(*Widma*, s. 229)

Oczywiście w pierwszej kolejności należałoby się tu odwołać do ewangelicznego znaczenia przypisywanego kogutowi, który pojawia się w misterium śmierci Chrystusa. W tym kontekście jego obecność może zapowiadać zbliżanie się momentu duchowego oświecenia. W takiej profetyczno-wizyjnej perspektywie bohater poematu *Widma* miałby zostać poddany jakiejś bolesnej próbie wierności. Z drugiej strony śpiewający kogut wydaje się istotą nieco groteskową. Niemniej jednak ptak, który poprzez związek z porankiem zwiastuje zbliżanie się światła, przybywa z nieba, czyli reprezentuje świat idealny. Łamie dziobem gałąź, a więc odwołując się do sugestywnej mocy wyobraźni, manifestuje siłę, tak jakby chciał potwierdzić faktyczność swojego osobowego istnienia. Marzenie senne staje się tylko środkiem umożliwiającym zaistnienie epifanii. Przełamanie gałęzi znamionuje moment ostatecznego oderwania od życiodajnego pnia, który wrasta korzeniami w ziemię, a zatem kres życiowej wędrówki. Kogut przybywa przecież, aby zabrać bohatera do nieba. Kosmiczne bramy uwodzą perspektywą progę, którego przekroczenie oznacza wstąpienie w rzeczywistość pozbawioną materialnych granic. Rozległość poruszającego się skrzydła wskazuje na związek ptaka z nieskończonością, która nie poddaje się barierom czasu i przestrzeni. Wieczność nie tylko znamionuje sferę absolutnej wolności, ale daje też poczucie jednoczenia się „ja” z Absolutem.

Pisana z małej litery „boskość” to synonim nieśmiertelności. Synonimiczne określenia słowa „boski” oznaczają również „wspaniały, cudowny, ambrozyjski, godny podziwu, nieziemski”, a zatem w kontekście oratorskiego opisu „piania wielkiego i pięknego”, jakim uwodzi poetę kogut, można skojarzyć to słowo z talentem. Wszak przydomkiem „boski” obdarowano Michała Anioła. Motyw genialnego artysty i ślepego śpiewaka rozwinął Gajcy w dramacie *Homera i Orchidea*²².

²² „Pierwsze dwa akty zawierają opis wydarzeń, które doprowadziły do wygnania narzeczeńskiej pary oraz utraty wzroku przez Homera. [...] Kondycja ociemniałego i wypędzonego śpiewaka nie jest bynajmniej przedmiotem jego aspiracji. Przyszły autor *Iliady* czuje się skazany, a nie powołany, bo nie wie jeszcze o powierzonym mu twórczym charyzmacie. Zaślepieni wolnością swych decyzji ludzie dostrzegają mniej niż niewidomy Homer. [...] Bohaterowie jego rapsodów przeciwstawiają wojnie męstwo. [...] Pozostając głęboko ludzkimi, objawiają „boskość” swego losu i człowieczeństwa”. S. Bereś, *Uwięziony w śmierci*, dz. cyt., s. 157-159.

Naznaczenie „boskością” oznacza wezwanie do wypełnienia szczególnej misji. Boskość wynosi jednostkę nie tylko ponad zbiorowość, ale ponad świat naturalny. Równocześnie nieco groteskowy, a nawet ironiczny – jak zauważył Łukasiewicz – charakter sytuacji lirycznej osłabia wpisany w znaczenie „boskości” patos. Buduje atmosferę żartobliwego dystansu w stosunku do młodopolskiego wizerunku artysty jako jednostki wyabstrahowanej, nadprzeciętnej. Poeta współczesny, a do takich niewątpliwie zalicza się Gajcy, rysuje nieco ironiczny, groteskowy obraz wysłannika z niebios, aby osłabić powagę wpisana w profetyczny charakter wizji. W podobny sposób autor *Przypowieści* – na co zwraca uwagę Mikołajczak – konfrontuje swoją sytuację osobistą z antycznym i romantycznym wzorcem (Homer, Wajdelota). Postać doświadczonego przez los poety śpiewaka – w nawiązaniu do symbolu ptaka jako depozytariusza nadludzkich zdolności – bawi i wzrusza zarazem. Herberta i Gajcego łączy podobny stosunek do tradycji:

Herbert posłużył się tu przejętym z tradycji symbolem poety-śpiewaka. W *Przypowieści* (HPG) jego wielofunkcyjność jako symbolu życia, ale też duszy, poezji, swobody sprowadzona została do funkcji autosymbolu, autoideału: [...] Ptak z wiersza to antyideał. Nieco groteskowy, pozbawiony wdzięku, niezgrabny, naiwny. Bardzo przypomina kurę z innego utworu, wydającą z siebie parodię śpiewu (*Kura*, HPG). Jan Błoński pisze tu o ośmieszaniu przez poetę siebie i jemu podobnych. «Jest ptakiem, owszem, ale i skarłałym: niczym kogut, wierzy, że przyspiesza wschód słońca»²³.

Poeta śpiewak, podobnie jak kogut, może być postacią śmieszna, ale i tragiczną, może bawić, ale też wywoływać prowadzące do katharsis wzruszenie. W każdym razie wieloznaczny charakter poetyckiej wizji kumuluje w sobie wielorakie, wzajemnie dopełniające się znaczeniowo sensory. Przysłany z nieba kurak dokonuje zaskakujących czynności „przełamania gałęzi” i „rozwiązania boskości”. Czynności te różnie interpretowano²⁴. Upleciony z gałęzi laurowej wieniec wieńczył czoło zwycięzcy i poety²⁵, zaś przełamanie kojarzyć

²³ M. Mikołajczak, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra-Kraków 2013, s. 37.

²⁴ Jacek Łukasiewicz sugeruje, iż: „Przełamywanie gałęzi i «rozwiązanie» boskości mojej można odczytywać jako zatratę indywidualnych granic, mistyczną jednię z Absolutem”. J. Łukasiewicz, *Oko poematu*, Wrocław 1994, s. 20. Natomiast według Bronisława Maja „bohater wienien, jak każdy inny człowiek, nie uchylając się i nie ratując wywyższającą «boskością», do końca razem z innymi wypełnić swój ludzki los właśnie”. W każdym razie obie interpretacje wchodząc w dialektykę, odsłaniają dwuznaczny sens epifanii. Por. B. Maj, *Maszynopis pracy doktorskiej*, cyt. za: J. Łukasiewicz, s. 20-21.

²⁵ „[...] laur uosabia wieczne zwycięstwo. [...] W XIV wieku ponownie podjęto także antyczny zwyczaj nagradzania poetów wieńcem laurowym”. D. de Chapeaurouge, *Symbole chrześcijańskie*, przekł. G. Rawski, Kraków 2014, s. 94.

się może z ewokowaną w innym wierszu gałęzią palmową²⁶: „bym uniósł sam siebie jak palmę” (*Przed odejściem*, s. 190). Można również porównać gałąź do dzieła sztuki, które wyrasta z wielowiekowego pnia tradycji. Z kolei rozwiewać to obracać w nicosć, ale też odzierać z powierzchowności, docierać do głębszej istoty, czyli zmienić sposób myślenia o rzeczywistości. Związek frazeologiczny „rozwiać wątpliwości, tudzież złudzenia” poprzez poznanie stanu faktycznego usposabia do podjęcia właściwej decyzji. Przesunięcie akcentów znaczeniowych z „boskości” na człowieczeństwo – jak sugeruje B. Maj²⁷ – nie pozwala postawić znaku równania między nieśmiertelnością a szczęściem. Trzeba zburzyć fałszywy obraz boskości, aby dotrzeć do świata wartości. Odkrywanie prawdziwej istoty szczęścia, czyli podążanie za słowami Jezusa²⁸ „bogami jesteście” (J 10, 34-35), trzeba traktować jako zadanie, powołanie do świętości. Tak pojęta „boskość” realizuje swój wyższy sens poprzez wierność ludzkim powinnościom. O „rajskim przebyciu”²⁹ przesądza ziemski aspekt egzystencji.

Z drugiej strony mistyczne zacieranie indywidualnych granic, które sugeruje J. Łukasiewicz, w pewien sposób wyznacza perspektywę ontologiczną bliską Bachelardowskiej dialektyce „bezkresu i przytulności”³⁰. Marzyciel, kontemplując wytwory imaginacji, żyje podwójnym trwaniem – skupia się w sobie i wychodzi na zewnątrz: „nim się rozleję w krąg i w jasność przeistoczę” (*Po raz pierwszy modlitwa*, s. 189). Zacieśnione do silnego poczucia własnej odrębności i niepowtarzalności „ja” otwiera się na niepojęte w swej istocie doświadczenie życia bez końca. Podmiot niejako trwa w głębokim poczuciu własnej osobowej tożsamości i jednocześnie „rozwiewa się”, roztopia, jednoczy z przestrzenią bez granic. W ujęciu teologicznym przebóstwienie ludzkiej natury umożliwia widzenie Boga twarzą w twarz. Człowiek nie staje się Bogiem, uczestniczy w Jego życiu. Jako wartość ostateczna „bezkresu” jawi się miłość, jako istota niepojęta, poznawana zaledwie częściowo w życiu doczesnym.

Pojawiający się w *Widmach* kogut – podobnie jak diabeł o złożonych rogach³¹ – może wzbudzać sympatię, dlatego właściwe rozpoznawanie natury duchów nasuwa wiele, być może niemożliwych do pokonania trudności. Komu

²⁶ „[...] palma uosabia w okresie antycznym zwycięstwo. [...] W sztuce chrześcijańskiej męczennicy (za Ap 7,9) i wszystkie osoby mające udział w życiu wiecznym, zostają uczczone gałązką palmową”. Tamże, s. 216.

²⁷ „Bohater opiera się pokusie «mieludzkiego» azylu, odrzucił też «boskość» ocalonego. Wybrał – wspólny los”. Por. B. Maj, *Biały chłopiec*, dz. cyt., s. 187.

²⁸ W poemacie *Widma* pojęcie „boskości” skupia się wokół wyobrażenia postaci Syna Człowieczego jako króla i sędziego: „Dziwna to jednak paruzja, [...] Chrystus – przyszedłszy powtórnie – spał «głowę rzuciwszy na wiosło». [...] Ja nie może na to patrzeć. Czuję siłę, chce podjąć i wygrać walkę narastającym absurdalnym złem. [...] Ja dokonuje więc usurpacji przyjmując wymiary kosmiczne”. Por. J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 19.

²⁹ *Bogurodzica*, w: *Antologia poezji polskiej*, A. Nożyńska-Demaniuk, Poznań 2010, s. 13.

³⁰ Por. G. Bachelard, dz. cyt., s. 319.

³¹ Obraz szatana w poemacie *Widma* jest według B. Maja „wizerunkiem nieco baśniowym, sporządzonym jakby przez dziecko”. Por. B. Maj, dz. cyt., s. 183.

więc przypisać świadectwo poetyckiej teofanii, aniołowi czy diabłu? Wszak w części VII poematu *Widma* o znamionym tytule *Zwiastowanie, czyli sen proroczy* wraz z przybywającym z nieba kogutem zstępuje również szatan:

Zstąpił szatan niedosłyszalnie, bo boso
i do łęku mojego podszedł
dotknął skroni i wyrzekł: chłopcze
jeszcze będzie dana ci wolność.
(*Widma*, 230)

Podążając tropem interpretacji J. Łukasiewicza, wypada chyba pozostawić ów problem w nieodmówieniu: „Diabeł i anioł zatracili jednoznaczność. Pojawiają się w przebraniach. Mają różne stopnie powagi. Zwłaszcza przebrania, w jakich zjawiają się w snach, stają się niespodziewanie wymyślne i bogate. Po to, by zidentyfikować anioła i diabła, trzeba – a jakie to trudne! – właściwie rozeznaczyć raj i piekło”³². Istotniejszy natomiast, niż próba identyfikacji duchów, wydaje się sposób postrzegania świata przez pryzmat wartości zakorzenionych w dzieciństwie.

Powrót do wywiedzionego z dzieciństwa obrazu świata, który u rówieśnika Gajcego przybrał postać modlitewnego wezwania „wróćcie mi dni dziecięce”³³ pozwalał przemóc groźbę egzystencjalnego nihilizmu, rozpacz i bezsilność. Traumatyczne doświadczenie grozy i absurdu prowokowało przecież do zwątpienia w moc opatrności, zarazem jednak pamięć przechowała obraz świata czystego, idealnego³⁴. Widoczny w poezji pokolenia Kolumbów kontrast między światem „olbrzymiej śmierci i przerażenia” (*Do potomnego*, 301), a powracającą we wspomnieniach idyllą tworzy antynomiczne napięcie w obszarze religijnych przekonań. Dialektyka dobra i zła, światła i ciemności, harmonii i chaosu ustanawia się w relacji do wrażliwości ukształtowanej na podłożu „infantylnego świata wyobraźni”³⁵. Obraz poetycki daje wyraz tęsknocie do przeżywania wiary z naiwną ufnością. Stanowi przeciwwagę, cudowne lekarstwo, antidotum na pesymistyczną wiedzę, która nieustannie konfrontuje

³² J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 13.

³³ K. Baczyński, *Elegie zimowe*, w: *Poezje*, Lublin 1992, s. 17.

³⁴ S. Bereś zwraca uwagę na wspólne Gajcemu i Baczyńskiemu tendencje estetyczne: „U obu jednak odzywa się ta sama potrzeba powrotu do świata dzieciennych przedmiotów i wyobrażeń będąca tyleż rehabilitacją, co deprecjacja owego naiwnego estetyzmu. [...] Estetyzm ów ujawnia koneksje prymitywistyczne. Poeci zachowują świadomość przywoływania świata minionego, zdezaktualizowanego, widzianego już z zmienionych proporcjach i nieaktualnego w swym estetycznym wymiarze. Za każdym razem jednak jest to świat własny, bezpowrotnie strzaskany i – co szczególnie widoczne z perspektywy lat czterdziestych – dramatycznie bezbronny, przeto jawi się im się w pełni ambiwalencji jako zarazem bezpieczna arkadia i zamordowana iluzja”. S. Bereś, *Uwięziony w śmierci*, dz. cyt., s. 124.

³⁵ Tamże, s. 123.

świadomość z faktem umierania³⁶. Sucha analiza następujących po sobie tragicznych zdarzeń wpędza w stan duchowego rozbicia. Tym bardziej, że porażenie okupacyjną rzeczywistością musiało potęgować trwożliwe przecucia. Zarazem transpozycja przedmiotów użytku sakralnego do przestrzeni obrazowania pozwala kojarzyć rytuał religijny z inicjowanym przez wyobraźnię twórczą otwarciem duchowym na transcendencję.

W poezji autora *Kantyczki wołania pełnej* dom oniryczny niepostrzeżenie przeobraża się w kościół oniryczny. Co prawda, obie wyobrażone rzeczywistości autor odróżnia, ale pełnią one podobną funkcję konsolacyjną. Przebywanie w kościele marzeń i domu marzeń pozwala snuć marzenia o nieskończoności. Niewątpliwe wyniesiony z dzieciństwa obraz kościoła odradza się na poziomie świadomości naiwnej jako przestrzeń domagająca się duchowego zakorzenienia na gruncie relacji duchowej. Podmiot w akcji desperacji, dramatycznego wołania zwraca się do Boga sądu i ofiary: „Który ognistą koronę / na czoło szerniałe kładziesz” (*Kantyczka wołania pełna*, 163), aby wyrazić głęboko osobiste treści związane z przeżywaniem rzeczywistości okupacyjnej. Wspomnienie chwil spędzanych na usługiwaniu przy ołtarzu pozwala traktować świątynię jako dom, archetypiczny symbol wewnętrznego schronienia przed złowrogimi mocami. Warto przy tym podkreślić, że uczucie przywiązania do miejsca, w którym każdego ranka jako chłopiec mógł obserwować i uczestniczyć w praktykach religijnych jest tak silne, że podmiot *Kantyczki wołania pełnej* zwraca się z modlitewną prośbą: „innego nie buduj domu” (*Kantyczka wołania pełna*, 163).

GAJCY, BACHELARD – THE CHURCH IN A “DREAMING MEMORY”. THE ONTIC STATUS OF THINGS AS EPIPHANIES OF PERSONAL IMAGES AND IMAGINATIONS

Summary

In childhood, Tadeusz Gajcy was an altar boy. Every morning, he must have listened to fragments of liturgical texts. Stories full of extraordinary events and miracles – undoubtedly affecting the child’s imagination – come alive in his poetry at the level of naive consciousness. Poetic dreams seem to be stretched between the family room and everyday life woven into the rhythm of

³⁶ Wg G. Duranda, zbawcza rola wyobraźni polega na eufemizacji, sprzeciwianiu się: „grubiańskiej, statycznej inteligencji ciał, faktów, a tym samym i śmierci. Dzięki fantazjowaniu owo «wszyscy ludzie są śmiertelni» pozostaje czymś potencjalnym w świadomości i jest zamaskowane bardzo konkretnymi projektami życiowymi, które pozwalają wyobraźni olśnić myśl”. G. Durand, dz. cyt., s. 126.

church life. The memory of the time spent serving at the altar allows the poet to treat the temple as a home, archetypal symbol of the inner refuge against sinister forces. Thus, hidden in the depths of the subconscious, the archetype is the foundation for the most powerful, cosmic dreams of happiness, the center from which the imagined contents of internal life soaked in richness flow from. In this article, using the Bachelard's categories of "oniric home" and "dreaming memory", I ponder how the childhood archetype revived by memories evokes happy dreams. I come to the conclusion that the factor motivating their emergence are religious experiences marked by visionary eschatology. I explore relationships between the experience of the liturgical activities derived from childhood and the work of creative imagination. Simultaneously, I reflect on the essence and symbolic value of things transposed to the world of creative ideas.

Bibliografia

- Antologia poezji polskiej, Wstęp*, A. Nożyńska-Demaniuk, Poznań 2010.
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Baczyński K. K., *Poezje*, Lublin 1992.
- Bereś S., *Uwięziony w śmierci*, Warszawa 1992.
- Bereś S., *Wstęp*, w: T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, Wrocław 1992.
- Błoński J., *Wstęp*, w: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, Warszawa 1975.
- Chapeaurouge D., *Symbole chrześcijańskie*, przekł. G. Rawski, Kraków 2014.
- Durand G., *Wyobraźnia poetycka*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.
- Gajcy T., *Pisma*, przyg. wstęp i posł. L. Bartelski, Kraków 1980.
- Kamińska A., *Gaston Bachelard: rzeczywistość wyobraźni*, Lublin/Bensheim 2003.
- Kania M. M., *Żywioty wyobraźni. O wyobraźni i przeobrażeniu*, Kraków 2014.
- Karwowska M., *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, Łódź 2015.
- Kulczycka D., *Obrazy nieba w opowieściach dzieci, dla dzieci i o dzieciach*, w: *Język. Religia. Tożsamość*, Gorzów Wielkopolski 2016.
- Kwiatkowski J., *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973.
- Łukasiewicz J., *Oko poematu*, Wrocław 1994.
- Maj B., *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*, Kraków 1992.
- Michałowski P., *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej*, Kraków 2012.
- Mikołajczak M., *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra-Kraków 2013.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań-Warszawa 1991.
- Tauber-Ziółkowski A., *«Siwa młodość» (portret Tadeusza Gajcego)*, w: *Portrety twórców «Sztuki i Narodu»*, red. J. Tomaszewicz, Warszawa 1983.