

RAFAŁ BRASSE*

**WOKÓŁ ESCHATOLOGICZNEGO NIEPOKOJU
WYRAŻONEGO JĘZYKIEM POETYKI MARZENIA
W *PIEŚNI NOSTALGICZNEJ* TADEUSZA GAJCEGO****Wprowadzenie**

Tadeusz Gajcy jako redaktor naczelny czasopisma „Sztuka i Naród” z pewnością liczył się z możliwością nagłej utraty życia, zwłaszcza, że decyzja objęcia tego stanowiska obciążona była wiedzą o tragicznym losie trzech jego poprzedników. Przeczucie zbliżającego się nieuchronnie końca musiało zrodzić intuicyjne pragnienie przedłużenia swojego istnienia, wyjścia poza ramy określone jedynie biologicznym trwaniem. To zapewne jeden z powodów poetycko inicjowanego i ponawianego w różnych wariantach motywu opuszczania wymiarów cielesnych oraz osadzania lirycznego „ja” w zaświatowej, kosmicznej scenarii. Tak jakby poeta, pragnąc oderwać świadomość od grozy i okrucieństwa realiów okupacyjnych, kierował wzrok marzenia ku nieskończoności. W *Pieśni nostalgicznej* wizję pośmiertnej rzeczywistości kreuje jasność. Tajemniczemu partnerowi duchowego dialogu przeciwstawia się głos sumienia, który reprezentują postacie rodziców. Dokonując analizy i interpretacji wpisanych w tok lirycznej narracji sekwencji obrazowych, nawiążę do wywodzącego się z fenomenologii współczesnego nurtu badań literackich, którego przedstawicielami są Gaston Bachelard, Gilbert Durand i Georges Poulet.

Poetyckie marzenie jako sposób przeżywania świata

W swojej *Wyobraźni symbolicznej* Gilbert Durand, rozwijając pogląd Bergsona, iż zdolność do fantazjowania stanowi: „obronną reakcję natury na wyobrażenie przez inteligencję tego, iż śmierć jest nieunikniona”¹, wskazał na

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

¹ Zob. H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion* 1932, s. 127 i 137, cyt. za G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 125.

jej zbawienną, przywracającą równowagę psychiczną właściwość, której zadaniem jest łagodzenie przykrych doznań wypływających z konieczności obcowania z naoczną postacią śmierci. Przenikająca do świadomości perspektywa końca w warunkach okupacyjnego terroru musiała oddziaływać na psychikę młodego, wrażliwego człowieka ze szczególną siłą, dlatego ucieczka w świat z pogranicza sennych fantasmagorii jawi się nam tu jako naturalna reakcja obronna wobec spychanego w podświadomość poczucia nieustannego zagrożenia. Według francuskiego filozofa suchy, nastawiony jedynie na logiczną analizę faktów intelekt, bez oparcia w świecie marzeń doprowadziłby do paraliżu ludzkiego ducha, głębokich schorzeń depresyjnych, dlatego wyobraźnia pojęta jako zdolność do projektowania lepszej przyszłości to lekarstwo, w jakie wyposażyla nas sama natura: „Fakt, że ktoś życzy sobie i wyobraża śmierć jako odpoczynek, jako sen, tym samym eufemizuje ją i niszczy”². Dlaczego zaakcentowanie przez nas na swój sposób zbawiennej roli marzenia wydaje się być tak istotne dla analizy *Pieśni nostalgicznej* Gajcego pod kątem krytyki tematycznej. Bachelard, wiążąc akty twórczej świadomości z pracą wyobraźni, kieruje wzrok badacza w stronę miejsca, skąd promieniują obrazy, w stronę owej płytkiej warstwy między snem a jawą, gdzie podświadomość styka się ze świadomością, a nasze czujne, racjonalne „ja” może brać czynny udział w dynamicznych procesach stwarzających substancję marzoną. Podążając dalej tropem tej myśli, musimy uznać proces powstawania dzieła literackiego za przejaw swoistej sublimacji duchowych przeżyć, a te z kolei mogą uaktywnić się również dzięki przyjęciu szeroko pojętej postawy religijnej, inicjującej otwarcie na transcendencję. Zanim jednak zastanowimy się głębiej nad tym aspektem doświadczenia duchowego, warto ustosunkować się do niezwykle inspirującej sugestii Jerzego Kwiatkowskiego, iż wykreowana w utworze sytuacja liryczna osadzona jest w zaświatach, a sam utwór to zapis eksperyencji wypływających z duchowego przebywania w rzeczywistości pośmiertnej. Ale o jakim doznaniu wieczności czy może raczej postrzeganiu jej może być tu mowa? Aby uprawomocnić to odważne stwierdzenie, spróbujmy wyznaczyć ramy, w obrębie których takie zjawiska mogą mieć rację bytu i stać się obiektem głębokich, duchowych przeżyć. Przyglądając się bliżej warstwie obrazowej utworu Gajcego, stwierdzamy, że mamy tu do czynienia ze splotem nakładających się na siebie płaszczyzn życia wewnętrznego, gdzie twórcze marzenie jako wyobrażenie wlotu w przestrzeń kosmiczną miesza się ze wspomnieniami domu i ogrodu dzieciństwa, a te z kolei – zamiast łagodzić przenikającą do świadomości perspektywę zbliżającej się śmierci – przeradzają się w oniryczny, wizyjny koszmar: „Smutny przechodzi nad nimi jak kondukt ciemny krajobraz / i wtedy krzyk się podnosi ciężko jak ramię wiatraka”³. Z jednej bowiem strony „ja” podmiotowe nie może przekroczyć przecież granic zakreślonych

² Tamże, s. 127.

³ Fragmenty cytowanych wierszy wg: T. Gajcy, *Pisma*, wstęp i posł. L. Bartelski, Kraków 1980.

przez pracę wyobraźni, z drugiej zaś doświadcza obecności bytów, które pozorując zjawiska natury, stają się przedmiotami podlegającymi percepcji świadomości. Głosy płynące z zaświatów reprezentują w poezji Gajcego rekwizyty przyrody: obłok, drzewo, grom, jabłoń, błyskawica, jasność. Dzieje się tak może dlatego, że mają pewną władzę nad siłami natury, a zatem moc pozorowania jej zjawisk. Jawią się zatem jako efemeryczne fenomeny, których przyślonięta tajemnicą istota objawia zaledwie „krawędź lśniąca”:

[...] obłok chyży
przechyla się krawędzią lśniąca
i niebo giętkie dając oczom
powiada:

Obłok bardzo często nawiedza wyobraźnię poety, a hojnie „dając” natchnienie, pozwala nie tylko formować, ale też wizualizować w lirycznej przestrzeni słowa ponadczasowe idee. Takie „giętkie niebo” to znakomite tworzywo dla wyobraźni materialnej, która zdaje się nieustannie dynamizować, zniekształcać, uplastyczniać uchwycony przez postrzeżenie zmysłowy konkret. Nie narzucający się naszej uwadze, wspomniany zaledwie przez jasność – obłok – wiąże swój opiekuńczy cień nie tyle z późniejszym otwieraniem się podmiotu na wizję „kosmicznego nieba”, co z przywoływaną nostalgicznie topografią ogrodu jako miejscem utraconej arkadii: „ten dom zamyka twe bogactwo pod cieniem obłoku”. Dom rodzinny staje się w ten sposób cieniem (odbiciem) zstępującego z góry domu wiecznego. Stanowi pomost łączący terażniejszość z wiecznością, zapowiedź przejścia, która nie narzuca się koniecznością drastycznego rozrywania więzi uczuciowych. Bycie wiecznym „dzieckiem światła” zasadza się na umiejętności budowania trwałych relacji z otoczeniem, którym sprzyja, na co wskazuje Bachelard, nasza wrodzona dyspozycja psychiczna do dotwarzania sobie świata.

Człowieczych głosów drzewo szumiało snom mym prędkim:
był ogród, a w nim dom o dachu niby miedziak,

Tuż przed zaśnięciem ludzkie głosy przemieniają się w szumiące drzewo. Prędkim jest się w dzieciństwie, w świecie nieustannej zabawy, gdzie wszelki ruch poddaje się aerodynamicznej konwersji: „i często tęczy gmach jak pióro lekki leciał”, „i często snom przychylny puszysty śniegu las”. Przywołane w tytule omawianego przez nas utworu pojęcie nostalgii wiąże się z tęsknotą do swoistego odczuwania świata, polegającego na tworzeniu psychicznej więzi z otoczeniem, emocjonalnym wrastaniu w rzeczywistość ulegającą malarskiemu przetworzeniu: „w ogrodzie stały kwiaty w kolorach jak kredki”. Dziecko w kontakcie z realnym otoczeniem posługuje się fikcją, dlatego otoczenie ulega cudownemu oswojeniu, przedmioty i rośliny zaczynają ożywać, stają się przy-

jaciółmi. Rzeczy poprzez swą praktyczną użyteczność nie są dla nas obojętne, współuczestniczą w rozwijaniu świata emocjonalnego. Dla zajętego nieustanną zabawą dziecka znaczą poprzez to, co mogą w danej chwili wyobrażać, a co wydaje się być ważniejsze od ich praktycznych właściwości. To właśnie wieczne dzieciństwo spontanicznego patrzenia na świat, jakby to poetycko ujął Bachelard, pozwala stworzyć z nimi zażyłość, zakorzeniać dorastające do człowieczeństwa „ja” osobowe w ogrodzie wartości. Zresztą sam podmiot nazwany przez jasność „dzieckiem światła” posiada moc szczególnego, przemieniającego rzeczywistość widzenia, które skłania do wyboru określonych postaw. Wspomniany wcześniej, francuski badacz wyobrażeń, symboli i mitów Gilbert Durand, cytując w swojej książce ewangeliczne „musicie stać się jak dzieci”, kładzie nacisk na kluczową dla prawidłowego rozwoju osobowości zdolność do marzycielskiego idealizowania przyszłości, która pozwala uwolnić świadomość od nadmiaru suchych faktów i surowości racjonalnego osądu. Pojęciowym odpowiednikiem marzenia jako wyobrażania sobie lepszego świata w sensie stricte religijnym będzie przecież wyobrażnia miłosierdzia. Taka emocjonalna projekcja, rozwijając wrażliwość moralną, uzdatnia do otwarcia się na drugą osobę, pozwala rozjaśniać świat duchowym światłem wypływającym z uczynkowego praktykowania tzw. cnót teologalnych, czyli wiary, nadziei i miłości. Autor *Wyobraźni symbolicznej* twierdzi nawet, że język obrazów stanowi: „dziedzinę *najwyższych wartości* i równowagę przemijający wszechświat nieprzemijającym Bytem, do którego należy wieczne Dzieciństwo, wieczna jutrzienka, i wtedy symbol otwiera widok na *teofanię*”⁴. Nadmienmy tylko, że rodząca się pod pełną dyskretną opieką obłoku wizja spełnionej w wymiarze ludzkim wieczności, pogłębiona w wierszu *Przejšcie*, zdecydowanie różni się od tej, którą roztacza Jasność w omawianej przez nas *Pieśni nostalgicznej*.

Jerzy Kwiatkowski w kontekście tak wykreowanej sytuacji lirycznej, opartej na dialogu „ja marzącego” z zaświatowymi istotami, użył pojęcia „spirytualizm”⁵. Aby rozmawiać z duszami zmarłych stosuje się różnego rodzaju praktyki okultystyczne, tymczasem w omawianym przez nas *Pieśni nostalgicznej* dzieje się odwrotnie, to podmiot liryczny zostaje „wywołany” i wyniesiony w pozaziemską strefę:

Wywołany z przestrzeni ciasnej,
gdzie głucho czoło chmur, a na nim słońca bruzda –
wspominam ziemię świetlną: był

Imiesłów „wywołany” sugeruje niezależne od woli wyrwanie, wyniesienie, przekroczenie naturalnych granic struktury psychofizycznej, tak jak to bywa

⁴ G. Durand, dz. cyt., s. 125.

⁵ J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*, w: *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 39-43.

w opowieściach ludzi doświadczających stanów paranormalnych. Ale przecież takie wyjście poza ciało możliwe jest również w sennym marzeniu, kiedy spoglądając na siebie z zewnątrz, stajemy się aktorami fabularyzujących projekcji. Wtedy postrzegane z perspektywy duchowego wyniesienia czoło nie należy już do mnie, ale do postaci zmarłego. Rowek skóry rozjaśnia słoneczny promień. Mówi się potocznie o zmarszczonym czole mędrca. Jeśli czoło jako siedlisko rozumu kieruje się ku górze, to i umysł należy do nieba. Tu „głuche czoło chmur” rozumiemy więc dwojako – jako przynależną tylko dla istot z wysoka wiedzę nadnaturalną lub jako czoło człowieka zmarłego, który posiadał niedostępne dla żyjących rozumienie rzeczy.

W tym wypadku „wywołanie” pozwala odbyć wędrówkę w głąb czasu, spojrzeć na życie z dużego dystansu, z perspektywy lotu, wtedy czytelny staje się epitet „ziemia świetlna”, tak bowiem postrzegana z kosmicznej wysokości planeta staje się przedmiotem nostalgicznego wspomnienia. Podmiot mówiący przebywa tu jakby na styku dwóch światów. W rzeczywistości odkształcanych przez pracę wyobraźni materialnej wspomnień i w świecie pozaziemskim, kosmicznym, dlatego jest zarazem „wieczny”, jak i „ziemski na pół”. Powrót do domu i ogrodu dzieciństwa zaczyna się od momentu będącego antycypacją jego własnej śmierci. Jeśli więc „głuche czoło chmur” skojarzymy ze skierowaną ku niebu twarzą umarłego, to znaczeniowo ukonkretni się nam również metafora „przestrzeni ciasnej” jako wyobrażenie ciała złożonego w trumnie. Taki stosunek do cielesności każe traktować ją jako niewygodne „ciasne” mieszkanie dla duszy. Osobliwość naszej wewnętrznej istoty zasada się na tym, że pragnie ona uwolnić uwięziony w podświadomości pęd ku lotności, o którym pisze Bachelard w *Poetyce skrzydeł*, iż „zgodnie z tym ideałem człowiek stanie się nad-ptakiem. Który z dala od naszej atmosfery będzie mknąć poprzez bezkresne przestrzenie wszechświatów”⁶, tak jakby dla „ja” osobowego dostępny był jeszcze inny sposób przemieszczenia się, wolny od ograniczeń czasu i przestrzeni. Ciało wydaje się tu być przeszkodą dla niczym nie skrepowanej płynności ruchów, co zdarza się nam odczuwać, kiedy nie nadążamy za chęcią natychmiastowej realizacji powziętego zamiaru. Wtedy przeżywamy stan zniecierpliwienia, nerwowości, najmocniej odczuwany przez ludzi starych bądź inwalidów zmuszanych do pokonywania różnego rodzaju barier.

Marzenie o kosmicznym locie wyraża pragnienie nie tylko oderwania się od fizycznych ograniczeń, ale przede wszystkim osiągnięcia stanu czystości i niewinności: „lot oniryczny bardzo często – na przekór wszelkim pouczeniom psychoanalizy klasycznej – wyraża pożądanie czystości, dlatego właśnie ptakowi, który za dnia przecina niebo przypisujemy tyle zalet moralnych”⁷ pisze z pasją romantycznego badacza Gaston Bachelard. Tęskniąc za stanem niewinności, podmiot kieruje swój lot w głąb czasu, jakby pragnął dotrzeć do istoty

⁶ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 185.

⁷ Tamże, s. 186.

osadzonego głęboko w sferze nieprzemijających wartości człowieczeństwa. Dlatego też marzenie nie szuka oparcia w kosmicznych mirażach, ale w bliższym ludzkim doświadczeniu wspomnieniu dzieciństwa, w arkadii niewinnie przeżywanego szczęścia. O sobie ziemskim mówi podmiot w czasie przeszłym: „był”:

pienisty nieba ślad nad głową pracy płasko,
wiatr jak mozaika różny w jeziorze się zanurzał,
na rzekach ryb dzwonienie, a nocą ryba gwiazd
wygiętą niosła płetwę poprzez roślinny czas.

Spoglądając w niebo, możemy z łatwością skojarzyć je z „jeziorem”, z „rzeką”, a wtedy kształt księżycy stanie się wygiętą płetwą ryby. Pienistą smugę na błękitnym tle zostawia niewidoczny dla oka samolot. Na takie „burzące się” niebo możemy spojrzeć również z przestrzeni pozaziemskiej. Wtedy przemieszczające się pod wpływem prądów wietrznych płaszczyzny chmur układają się będąc w mozaiki, a „dzwoniące ryby” okażą się migocącymi jak łuski, niknącymi w oddali gwiazdami. Dzwonki suponują rytmiczną płynność muzycznej frazy, harmonia dźwięków przypomina o ładzie panującym w kosmosie. Małgorzata Mikołajczak naprowadza nas na głębsze, odwołujące się do filozoficznych źródeł rozpoznanie treści ukrytych pod warstwą metaforyki opisującej niebo:

Platon przejął Pitagorejską koncepcją kosmosu jako systemu muzyczno-liczbowego, a wraz z nią przekonanie, że prawa rządzące muzyką miały szczególną rangę. Podlegał im cały widzialny, a nawet niewidzialny wszechświat. Tak pojmowana muzyczność, „idealny pierwiastek we wszelkim istnieniu”, była synonimem istotowej jedności świata. Posiadała moc odnawiania życia, objawiania prawdy i współtworzenia harmonijnie zestrojonego uniwersum⁸.

Jasność jako partner duchowego dialogu

Człowiek, zanurzając się w świecie osobistych przeżyć, pragnie niekiedy ukształtować relację podobną do tej, jaka budowana jest z pewnym ciągle ponawianym wysiłkiem, kiedy przyjmujemy pełną pokory postawę modlitewną. Tymczasem tutaj mamy do czynienia z gwałtownym odczuciem obecności siły wyższej. Nocą nad głową poety pojawia się Jasność. Jej mocny głos, odrywając od sennych marzeń „wywołuje”, a zatem sygnalizuje, czy wręcz manifestuje istnienie zaświatowego wymiaru:

Pytałem wiele razy jasności, co nade mną
o żywot wszystkich rzeczy, co we wspomnieniu są.

⁸ M. Mikołajczak, *Światy z marzenia*, Zielona Góra-Kraków 2013, s. 25.

Jasność w filozofii klasycznej stanowi jeden z wyznaczników piękna. Natomiast w myśli metodologicznej jasne jest to, co jawi się umysłowi jako pewne i proste. Mówi się potocznie w związku frazeologicznym „mieć jasność w danej sprawie”, a więc osiągnąć całkowite rozumienie podanego znaczenia. Zatem jasność jako objawiający się w poezji byt osobowy wyobraża pewien ponadczasowy ideał rozumności, który winien nieść wyzwajające od ludzkich trosk i nieszczęść, kojące i pokrzepiające światło poznania. W tym kontekście warto posłużyć się spostrzeżeniem Hansa-Georga Gadamera, który przyswajanie sensu pojmując jako poufną rozmowę między duchami: „Rozmowa, w której spotykamy coś, czego jeszcze nie doświadczyliśmy, ma moc przemienienia naszego myślenia”⁹. W ten sposób wyłaniający się z głębin czasu, a pochodzący od enigmatycznego ducha poetycki przekaz myślowy¹⁰ powoduje: „przemianę czegoś obcego i martwego w bezpośrednią współzależność i zażyłość”¹¹. Nie zapominajmy bowiem, że jasność przemawia do podmiotu – nie może inaczej – językiem jego własnej wyobraźni twórczej. W przytoczonym fragmencie, oświetlając niejako przedmioty przechowywane w pamięci, odpowiada na pełne rozterek pytania poety. Gloryfikuje nie tylko jego wysiłek twórczy, ale też wizualizuje w marzeniach świat takim, jakim był postrzegany w dzieciństwie:

– Ten dom – mówiła jasność – o dachu jak pieniądz
i drzwiach jak płomień rudych przy ścianie, ten dom
zamyka tve bogactwo pod c i e n i e m o b ł o k u,
zdobyte trudnym słowem i oddane śnieniu.

Akcentuje przy tym wartość doznania estetycznego, które się rodzi ze „śnienia”, z pracy wyobraźni na jawie pod dyskretną opieką zawieszonego w górze niebieskiego towarzysza. Przypomina to krzątanicę pszczelich robotnic w ulu, które z plastycznych bryłek wosku konstruują miodowe plastry:

Więc mowa jego prosta i pełna milczenia
jak światło szyb złotawych i ciężkich jak z miodu

Synestezyjne smakowanie metafor, jako słodkich plastrów pozwala nam spojrzeć na dom artysty jako miejsce, w którym rodzi się sztuka. Jasność opisuje co prawda dom w „złotawym świetle”, ale przeciążone taką świetlistością, kleistą masą barwną szyby wywołują wrażenie niejasności w widzeniu, czyli

⁹ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teoria literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 188.

¹⁰ „Przychodząc do nas z głębi przeszłości albo ze sfery obcego nam ducha, dzieło sztuki, gdy jest rozumiane, staje przed nami twarzą w twarz. (...) Hermeneutyka przyswaja obcość obcego ducha”. Tamże, s. 185-186.

¹¹ Tamże, s. 124.

docieraniu do istoty rzeczy. Tak jakby satysfakcja wypływająca z doznań natury estetycznej powodowała pewne zaciemnienie władz poznawczych, stąd moralistyka „prostej mowy” okazuje się nazbyt „ciężka” do przyjęcia dla marzyciela pogrążonego w twórczej kontemplacji zmysłowych wrażeń. Przeciwnie, związana z żywiołem wody „przejrzysta pamięć”, nad którą pochyla się tajemniczy „zwierz na pół anioł na pół ptak”, zdaje się niby źródłana tafla odzwierciedlać czyste, ponadzmysłowe, wzniosłe idee. Ich powiernikami okażą się rodzice poety, których prosta mowa ożywia wpajane niegdyś zasady i zwyczaj: „pamiętaj, jedna jest tylko pamięć kochania”, „są dźwięki, których nie znasz, a które dla uszu twoich wyschłych o miłości uczą”. Dom rodzinny jako „otwarty wołaniu czterech stron świata” jawi się w ten sposób również jako biegun aksjologicznych odniesień. Sposób ich objawiania się charakteryzuje z kolei oksymoron „milczącej mowy”, a więc takiej, której obrazowe treści, pomijając niejako sferę dyskursu, bezpośrednio trafiają do uczuć, zakorzeniają się w sercu, wyzwalają poruszenia ku dobru. Gaston Bachelard zwraca uwagę, że miód jest jedyną substancją, która się nie psuje, a zatem skojarzenie to daje się łączyć znaczeniowo z pojęciem wieczności. Przesyt w doznawaniu nie kończącego się szczęścia suponuje prostotę i ufność z jaką dziecko otwiera się na okazywaną przez rodziców miłość. Zatem Jasność z początku gloryfikuje dom jako bogacący ja osobowe ośrodek pracy twórczej, aby ostatecznie przekreślić jego znaczenie w konfrontacji z wzniesionym mocą duchowej kreacji kosmicznym „gmachem tęczy”.

Niewdzięczny – w domu twoim królestwo nietrwałe
obrazków, gdzie księżycy i stołów i krzesel.

Dom, od którego podmiot nie może oderwać afektywnej pamięci, stanowi „królestwo nietrwałe”. Ukochane przedmioty są martwe, świecą światłem odbitym, gdy tylko pryśnie zasłona utkana z marzeń, zostanie matowy realizm rzeczy „stołów i krzesel”. Podobnie księżyc i ziemia promieniują światłem odbitym od słońca jawiącego się tu jako „pulsujące serce”, dawca życiodajnej energii. Słońce jest przecież taką pulsującą gwiazdą¹². Jasność próbuje tedy na swój sposób zawiązać wyobrażeniem domu jako ostoją wartości, instancją sumienia, aby stworzyć nowe „ja” aksjologiczne, takie, które, jak to ujął Georges Poulet: „w czystym wrażeniu zmysłowym znajduje poczucie swojego istnienia”¹², żyje poza cierpieniem, poza koniecznością wyboru między dobrem a złem. Właśnie ku takiej wizji wieczności zdaje się skłaniać Jasność, a wyczuwając brak wdzięczności za zbawczą obietnicę, deprecjonuje ożywiane przez dziecinne marzenia wartości. Sugeruje, że zakorzenione w rodzinnym domu wspomnienia są tylko obrazkami, igraszkami wyobraźni.

¹² G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, tłum. W. Błońska, Warszawa 1977, s. 147.

W swoim *Hymnie do miłości* św. Paweł przekonuje, iż zdolność do mówienia „językami ludzi i aniołów” nie musi świadczyć o posiadaniu miłości jako wartości odzwierciedlającej istotę wieczności. Hymn będący odmianą pieśni, przynależy według arystotelesowskiej klasyfikacji gatunków do stylu wysokiego. Pieśń ma charakter epicki, ale tu chronologia zdarzeń ulega – podobnie jak we śnie – zatarciu, zaskakującej alogiczności. Promieniujący troską i czułością język liryki, jakim posługuje się określona epitetami „mocna”, a zarazem „obca” Jasność, służyć ma łamaniu barier między teraźniejszością „ja” osobowego a gwałtownie naruszającą jego dotychczasowy status ontologiczny rzeczywistością życia pośmiertnego. W ten sposób ów objawiający się „ponad marzeniem, ponad trwogą” świetlisty apologeta dąży do stworzenia duchowej zażyłości. Jasność jawi się zatem jako nosicielka przesłania o charakterze eschatologicznym i moralnym, zyskuje status przewodnika na drodze ku dość niejasnej – w konsekwencji odrzucanej przez poetę – „odczłowieczającej”, zacierającej osobiste rysy – wizji zbawienia. Gloryfikuje co prawda świat wartości zakorzenionych we wspomnieniu, ale jednocześnie nakazuje ogołocić się z wszelkich relacji uczuciowych, skazując tym samym na wieczną rozłąkę, ostatecznie rozdzielnie:

Nie pytaj, dziecko światła, bo daremne jest
wołanie ust szerniałych, wygiętych jak krzyżyk
ku ziemi tej, ku drugiej ziemi, gdzie nie liczą lez
i włos jak z rtyci żywy za most starczy stopie.

Jasność, rozwijając swą wizję zbawienia, eksplikuje: „Nie pytaj, wśród błyskawic zapomnisz szczęśliwy”, wskazując tym samym na nieodwracalną granicę między „wygiętymi”, „szerniałymi”, a wiec zastygłymi w agonialnym grymasie ustami, a krainą lotnego, pełnego dziecinnych marzeń szczęścia, gdzie porównany do włosa most z płynnego metalu zapewnia niezależną od praw fizykalnych nadprzestrzenną mobilność. Usta wołające daremnie są przecież otwartymi ustami martwego człowieka, które nie mogą nawiązać kontaktu ze światem żywych:

Nie pytaj. Wśród błyskawic zapomnisz szczęśliwy
i tu spojrzeńiom lekki wzniesiesz tęczy gmach
i sny pomieścisz łatwo, choćby w dłonie obie.

Zjawisko iryzacji odbieramy jako efekt optycznego złudzenia. Zamieszkanie w iluzorycznym wnętrzu niby „gmachu tęczy” daje poczucie wyrwanej spod działania praw grawitacji lekkości. Ten nierzeczywisty dom pozwoli „pomieścić sny w dłoniach”, a więc uformować marzoną substancję w materialnych granicach, poddać je zmysłowemu oglądowi. Skazuje zatem na trwanie w sennym zapatrzeniu, w nieustannej, irracjonalnej, twórczej kreacji oraz

na łowienie „błyskawic” jako oświecających umysł epifanii. Wyładowania atmosferyczne, rozświetlając nocną ciemność, pozwalają co prawda pochwycić momentalny obraz i ulokować go w pamięci, ale za zasłoną imaginacji kryje się egzystencjalne doświadczenie pustki i lęku. U kresu nocy poeta konkluduje: „przebyłem, poznałem noc tak pustą jak serce trwożliwych”, a przeżywanie marzeń nie wiąże z dojmującym odczuciem trwogi: „ponad marzeniem, ponad trwogą”. Nostalgiczne pytania o dom i ogród wywołują jedynie zbędne cierpienie, z którego należy się oczyścić:

A ogród? – Ogród – powiedz – czy pozostał tam
ten sam, gdzie dzieje moich roślinnych przyjaciół
stawały w ogniach wrących o śpiewnych imionach.

Również pytanie o losy „roślinnych przyjaciół” traci rację bytu wobec perspektywy niejasnej istotowo przemiany osobowej, polegającej – jak już wcześniej wspomnieliśmy – na zanurzeniu się w nieustającej epifanii rozbłyskujących, iskrzących w polu świadomości obrazowych iluminacji. Ale o jakim szczęściu może być tu mowa, jeśli nie wypływa ono z relacji, ale z samozadowolenia marzącego Cogito. Według Bachelarda taki stan błęgiego zapomnienia, „kosmicznego szczęścia” poeta może osiągnąć wypierając Cogito myślące na rzecz Cogito marzącego, doprowadzając do stopniowego zacierania dystansu między podmiotem a przedmiotem¹³. Nakaz „zapomnij tamtych imion” wiąże się zatem z koniecznością uwolnienia od relacji, zerwania więzi uczuciowych, które wzywają do odpowiedzialności, troski, poświęcenia. Zwłaszcza, że poetę otaczały związane z żywiołem ognia „śpiewne imiona” przyjaciół, ich „dzieje” spisane płonącymi „wrącymi” językami, to oznaczona trwałym stemplem pamięci historia tętniących życiem uczuć. Natomiast przejście w wieczny stan „ja marzącego” skazuje na samotność. Jasność zatem zdaje się absolutyzować „królestwo marzeń”, zachęcać do przemiany w nieustającą kreatywność imaginacji. Aby wyzwolić się z cierpienia, trzeba zapomnieć, wypełnić pustkę wewnętrznego „ja” fantazmatami, sztuką. Jeśli opuszczam ciało, wznosząc się ponad ziemię, ponad chmury, odczuwam w sposób szczególny jedność z kosmosem, tak jakbym trwał zawieszony pomiędzy ziemią a słońcem, między nikiem wspomnieniem doczesności, a otwierającą się na kontemplację duchowych wrażeń świadomością osobliwie pojmovanej nieskończoności. Promieniująca światłem odbitym planeta jest zarówno „ziemią świetlną” jak i „ziemią cienia”. Ale ten cień okazuje się być żywym bytem, nagle odrywa się od człowieka, nabiera rysów anielskich, zdaje się uwodzić mirażami sztuki nastawionej na wrażenia:

¹³ „Cogito myślące może błędzić, czekać, wybierać – Cogito marzenia natomiast z miejsca wiąże się ze swym przedmiotem, z obrazem. Dystans między podmiotem, który sobie wyobraża, a wyobrażonym obrazem jest jak najkrótszy”. G. Bachelard, dz. cyt., s. 392.

ziemię cienia. Na niej – do nóg twoich przęseł
 podchodzi on łagodny i skrzydłem przyzywa,
 językiem, co muzyczny – po oczach ci wodzi.

Niepokojąca wizja zbawienia

Pieśni nostalgicznej nie możemy analizować w zupełnym oderwaniu od poprzedzającego ten utwór poematu *Widma*, gdzie diabeł – o czym pisze Jacek Łukasiewicz – schodzi z barokowego ołtarza, aby przemawiać czułem językiem i stać się ojcem duchowym poety:

„Z wysoka, z „bezludnej góry” można oglądać świat jak panoramę, a jednocześnie oddawać się uprawianiu niczym nieskrępowanej sztuki, bez żadnych zobowiązań, pod troskliwą opieką złoconego diabła. To nic, że w takiej sztuce wszystko będzie „jak tam”, pozorne. Pozór i prawda zawsze w dziele sztuki są zmieszane. Ważna jest tylko kreowana rzeczywistość, iluzja utworu. Pokusą będą tedy artystostwo i związana z nim zdrada. Zostanie to przez szatana rozwinięte, wsparte dodatkową argumentacją. Uprzedza on zarzut pozorności i ahumanizmu”¹⁴.

Poemat kończy się egzorcyzmującym wezwaniem modlitewnym: „Od szatana czulego i lęku nadmiaru chroń nas”. Świetlisty ruch na błękitnym niebie przemienia się w ciemny lot „złych ptaków”, objawiając misterny cel kuszenia będącego zapraszaniem do radosnego pławienie się w kolorowej „pianie” ułudy: „Ciebie jak pianę rozniesie / przelot ptaków niebieskich przemienionych w złe”. Z wysokości można zobaczyć słońce jako olbrzymią, rozognioną kulę gazową. Znane są przecież w astronomii, tzw. „gwiazdy pulsujące”, wtedy energia kosmiczna kieruje ku sercu wszechświata, ku centrum, które niespodziewanie odkrywam w sobie, stając się jego epicentralną, mikrokosmiczną cząstką:

Tu słońce pulsujące jak skroń twa spotkałeś
 i ziemię cienia.

Co jednak łączy duchowe „ja” ze spalającą się materią gwiazdą? Czy konsekwencją ujawnienia się tego tajemniczego związku miałyby być przemiana ludzkich energii życiowych w „ja” kosmiczne, żyjące odmiennym, samotnym trwaniem. Na takie niezwykle poczucie jedności z kosmosem w poezji Gajcego zwraca uwagę Jacek Łukasiewicz: „Kosmos przybiera tedy moje wymiary, a ja mam wymiar kosmosu. Staję się Adamem Kadmosem, człowiekiem kosmicznym. (...) W ciele i duszy człowieczej panuje taki sam ład, jak w duszy

¹⁴ J. Łukasiewicz, *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 26.

kosmicznej”¹⁵. Moglibyśmy zatem sądzić, że poetycki obraz imputuje jednak spotkanie z oznaczonym solarną symboliką sercem Boga, które jest bardzo podobne do tego, jakie pulsuje w ludzkiej skroni. Znajdujemy się jakby o krok od wiary, że oto wchłonie nas „kochająca światłość”, ale to nasze wahanie przerywa gwałtowny, niepokojący nakaz:

Zapomnij tamtych imion. Szeleści igliwie
nocy rozległej bardzo i prąd
ptaków lecących ku gniazdom przez niebo ruchome i grom
w świergocie gwiazdnym przechodzi.

Dlaczego tak obcy, nieludzki jawi się poecie nakaz zapomnienia? Imię określa tożsamość, a zatem jego brak oznacza wyzbycie się „ja” podmiotowego na rzecz „ja”, które według rozważań Georges Pouleta, doświadczając „pierwotnej jedności podmiotu i przedmiotu”¹⁶, pragnie odrodzić się dzięki powrotowi do stanu naturalnego. Pragnie więc z jednej strony odnaleźć poczucie swojego istnienia w czystym wrażeniu zmysłowym, z drugiej zatracić poczucie indywidualnego bytu w ekstazie panteistycznego, kosmicznego współodczuwania:

Utożsamiana z wszechświatem ekstaza doprowadza zatem jednocześnie do zniesienia trwania i do spirytualizacji przestrzeni, Świat, nieskończenie rozległy i skupiony w jednej wyzwolonej od czasu chwili, jest powszechnym s e n s o r i u m, gdzie istota czująca ogarnia siebie samą w akcie, który czyni ją równą Bogu¹⁷.

Polecenie dotyczące wyzbycia się pamięci, która wyposaża nas w zdolność do nazywania, może odnosić się również do oderwania od dawnego sposobu postrzegania i rozpoznawania rzeczywistości. W każdym razie atmosferę ciepła i bliskości rozwiewa odczucie nocnego lotu, który według Bachelard jest inny niż ten dzienny, jasny: „Gdy łagodne światło i błogi ruch naprawdę rodzi w marzeniu błękitny ruch, błękitne skrzydło, błękitnego ptaka – odwrotnie – wokół obrazu ptaków nocnych zbiera się coś posępnego i ciężkiego. I tak dla wielu ludzi nietoperz to ucieleśnienie niedobrego lotu, niemego, czarnego ciężkiego. (...) Nietoperz skazany jest na ciężką pracę skrzydeł, nie zna dynamicznego wypoczynku, jakim jest płynny lot”¹⁸. Epitet „igliwie nocy” kojarzyć się może z czymś ostrym, z drapieżnością, bo jeśli „prąd ptaków”, to raczej podobny szumiącej fali łopot skrzydeł. Zaskakująco mocny, wywołujący odczucie obcości nakaz: „Zapomnij tamtych imion”, po którym przy odgłosach

¹⁵ Tamże, s. 17.

¹⁶ G. Poulet, dz. cyt. s. 126.

¹⁷ Tamże, s. 146.

¹⁸ G. Bachelard, dz. cyt., s. 193.

grzmotu wzbija się ku gwiazdom nocna chmara, wprowadza podmiot w stan wewnętrznego rozchwiania, duchowej walki, wywołanej niezgodą na – jak to zauważył Bronisław Maj – odczłowieczoną wieczność:

Lecz „Jasność”, „wieczności”, partnerzy bohatera – nakazują mu zapomnienie. Ostatecznie oderwanie się od ziemskich i ludzkich spraw. Taki jest warunek – i cena – prawdziwego uczestnictwa w wieczności, szczęśliwego i bezpiecznego bytowania w zaświatach, w niebie: [...] Ale bohater wybiera inaczej. Odrzuca spokój i szczęśliwość za cenę zapomnienia¹⁹.

Jasność zdaje się absolutyzować stan błogości, jaki osiąga Cogito marzące, uwalniając się od nacisków rzeczywistości. Śnienie na jawie, czyniąc wytwory imaginacji przedmiotem kontemplacji, każe zapomnieć nie tylko o sobie, ale i o „śpiewnych imionach” przyjaciół, a więc wyrzec się wszelkich wartości, jakie się rodzą z relacji²⁰. Osiągnięcie takiego kontemplatywnego stanu uwolnienia od naporu przykrych doznań, które rodzą się z konieczności ciągłego doznawania siebie w zwielokrotnionym wymiarze czasu (projektowaniu przyszłości i przywoływaniu przeszłości,) znakomicie koresponduje z doświadczeniem duchowej pierwotności w ujęciu Jana Jakuba Rousseau. George Poulet tak komentuje rozważania o czasie genewskiego pisarza: „żyć w przyszłości – myśli Rousseau – to oddalać się od szczęścia, które jest wystarczalnością; osiąść w terażniejszości, w chwili bieżącej, jak człowiek pierwotny, dziecko lub dzikus – oto do czego należy dążyć”²¹. Aby odnaleźć szczęście i pokój w spontanicznym życiu chwilą, trzeba zapomnieć nie tylko o przeszłości, ale ugasić działanie antycypującej wyobraźni²², która wiąże „ja” podmiotowe z pełnym troski projektowaniem lepszej przyszłości (aby podkreślić jej wymiar praktyczny nazwalibyśmy ją na początku artykułu wyobraźnią miłosierdzia).

Podążając dalej tropem rozważań Pouleta na temat transfiguracyjnych możliwości tkwiących w duchowej naturze naszego „ja”, stwierdzamy, że dusza, utożsamiając się z czystym, absorbującym jej władze (pamięć, wyobraźnię, sędzenie, rozum) wrażeniem zmysłowym ma dążyć do samowystarczalności,

¹⁹ B. Maj, *Biały chłopiec*, Kraków 1992, s. 199.

²⁰ O statusie ontologicznym ludzkiego ja w myśl rozpoznania fenomenologicznych Edyty Stein ciekawie pisze Anna Kotłowska: „Pierwszym z najbardziej istotnych elementów owego bytu osobowego jest indywidualne dla każdego człowieka Ja, które swą tożsamość nabywa w momencie konfrontacji indywidualnego Ja z drugim indywidualnym Ja [...]. Człowiek dla względnie pełnego zrozumienia swej egzystencji potrzebuje owych konfrontacji, związania relacji i obcowania poprzez nie z drugim człowiekiem – z jawiącymi się przejawami Ja innego niż własne.” A. Kotłowska, *Fenomenologiczna myśl antropologiczna Edyty Stein*, „Fenomenologia” 8(2010), s. 66.

²¹ G. Poulet, dz. cyt., s. 135.

²² Według Pouleta pojęcie wyobraźni: „oznacza tu zdolność istnienia mocą swego umysłu w przyszłości bądź w przeszłości, zdolność ustawicznego wychodzenia z terażniejszości”. Tamże, s. 133.

a zatem do samozadowolenia wypływającego z poczucia istnienia w harmonii z naturą. Czyż wznoszenie dla spojrzeń owego „gmachu tęczy”, mającego zastąpić pełen niszczących przedmiotów dom ziemski, nie wprowadza podmiotu w stan fascynacji eterycznym pięknem, nie zatapia w odrywającej od poczucia czasu kontemplacji dziecięcych rojeń, owego „leżącego jak pióro gmachu tęczy”? Wszak „pióro” jako znak lotności już wtedy przepowiadało zamieszkanie w mowie poetyckiej, a tę z kolei warunkuje umiejętność twórczego korzystania z marzeń.

W odniesieniu do jasności zastanawia nas epitet „mocna”, wskazujący poniekąd na emanację siły zdolnej opanować, związać władze duchowe, więcej, napępiać pracę zmysłów wewnętrznych wizjami. Wyobraźnię poety ożywiają tedy dziecięce marzenia, nawiedzają przedziwne istoty: „płaczący ptak”, a także podobny mu „zwierz na pół anioł na pół ptak”, istoty, których istotowa tożsamość zdaje się skrywać za zasłoną symbolicznych imion:

Jasności mocna nade mną – mówiłem – wyrzekłaś: zwierz
i skrzydło i język i jeszcze – oko i gniazdo i ptak.
Nie, nie zapomnę tych imion;

Nie bez powodu jasność odwołuje się do dziecięcego sposobu odczuwania świata. Kontakt z rzeczywistością niewidzialną rodzi się na gruncie pełnego ufności i naiwności otwarcia na świat wrażeń zmysłowych. Georges Poulet w swoich szkicach krytycznych o dociekaniach filozoficznych wspomnianego powyżej geneńskiego pedagoga Jana Jakuba Rousseau, dokonuje deskrypcji stanu człowieka w jego zaraniu, człowieka pierwotnego, u którego dystans między podmiotem i przedmiotem ulega zatarciu, którego umysł: „odnajduje tedy poczucie swego istnienia w teraźniejszości, jakiemu oddawał się niegdyś dzikus i jakiego zaznaje dziecko, nim stanie się dorosłym człowiekiem”²³. W tym stanie dusza zaznaje szczęścia dzięki „połączeniu „ja” z czystym wrażeniem zmysłowym”²⁴. Dziecko „uprowadzone z czasu”, nastawione na nieustanną percepcję otaczających je zjawisk, może jednak przeżywać swą nieświadomość jako stan zagubienia. Oto do domowego zacisza wkrada się pozornie dająca się oswoić „leśna” istota: „Zwierz był domowy i leśny, groźny lub cichy;”. Jedno z jej symbolicznych imion wskazuje na związek z życiem podobnym do pędzonego przez instynkt zwierzęcia. Dodajmy tylko, że określając ją „język” wiąże się z odmiennym od potocznego sposobem porozumiewania się, „oko” to symbol wiedzy i poznania, zaś „gniazdo” kieruje ku sferze zamieszkałej przez istoty z wysoka. Kim zatem jest ów tajemniczy „zwierz na pół anioł na pół ptak”? Nie będąc w pełni aniołem, stanowić może jego zniekształcone odbicie, wyższe naturą od człowieka „na pół anioł”, a niższe przez

²³ Tamże, s. 137.

²⁴ Tamże, s. 144.

brak sumienia, prawa moralnego. Przypomina nieco harpie, demony, które porywały dusze dzieci. W tym poemacie świat mitycznych wyobrażeń miesza się bowiem z chrześcijańską wizją czuwającego anielskiego przyjaciela z pokoju dzieciństwa: „a płacz / ptaka poznałem najwcześniej i skrzydeł białych sierp lotny /w powietrzu bardzo przejrzystym, jak błysk lusterka lub / kruszcu”. Oto wywiedziony ze sztuki sakralnej, a zniekształcony przez pracę wyobraźni materialnej, obraz obarczonego złoconymi skrzydłami anioła w zbroi:

[...] uzbrojony blaskiem będzie stał
o skrzydłach niby z zawias ciężkich i uściśnie
radosnego wybranego.

Zawiasy służą oczywiście do utrzymania drzwi. Podobnie otwierają się anielskie skrzydła, przez które „wybrany” wchodzi do raju niby przez „uzbrojone” światłem bramy. Taką formę wyobrażenia może przyjąć pełna ufności wiara dziecięca. Ale „wiedza kosmiczna”, w której człowiek jako część natury dąży do samozbawienia, osiągnięcia pierwotnego stanu szczęścia poprzez zanurzanie się w świecie wrażeń, w wiecznej, kojącej terażniejszości, podważa to zaufanie do opatrności, którą w jakimś stopniu uosabia przywoływana w tym wierszu postać anioła stróża: „Słuchajcie, o szczęśliwi. W powrotnej podróży pójdzicie bez witania, bez anioła nawet”. Jasność, iluminując wiedzę wypływającą z samopoznania, stara się przede wszystkim wyrwać świadomość spod nacisków – jak już wcześniej wspomnieliśmy – czasu doznawanego w jego zwielokrotnionym wymiarze. W swoich *Metamorfozach czasu* Georges Poulet, badając sposób przeżywania czasu i przestrzeni w dziełach literackich i filozoficznych, odnosi się do ludzkich wysiłków nastawionych na próbę uwolnienia się od cierpienia, którego źródłem zdają się być nieustające nawroty przykrych wspomnień i ciągłe projekcje iluzyjnej przyszłości. Jednak przejście w letejski stan ostatecznego odosobnienia, podobny „styksowym ceniom”, wywołuje głęboki zawód, dziecinna wiara domagała się bowiem spotkania z niewidzialnym towarzyszem, którego niosący wzruszenie płacz przenikał do duszy poety w postaci subtelnych impulsów, owych, jak to ujęła matka: „dźwięków ukrytych dla wyschłych uszu”. Takie uszy są martwe na pogłębione wiara widzenie, dlatego potrzebują ożywiającej wody.

Pamięć i sumienie jako wartości ocalające tożsamość

Te same, opisywane przez Jasność „drzwi jak płomień rude przy ścianie” prowadzą do innego, wewnętrznego wymiaru, gdzie służą za „ramę barwną” dla onirycznej wizji przedstawiającej śmierć ojca i matki. Pogodne marzenie z pierwszej części tego lirycznego tryptyku, w drugiej części przeobraża się w koszmar, w „kondukt żałobny”, w „miejsce umarłych”, czyli cmentarz. Wizualizują się niepokojące przecucia dotyczące losu pozostawionych w domu rodziców, mające pogłębić wyrzuty sumienia, stąd przenikający do sfery meta-

forycznego obrazowania dyskursywny zwrot: „niewdzięczny, ach, niewdzięczny, to była twa matka”. Ojciec z głową ptaka przy stole, przekazujące wiedzę o „nietrwałości ludzkiej”, wzywa do podjęcia zadań, do jakich obliguje doświadczenie pamięci jako wartości ocalającej duchową tożsamość przed zatrąceniem się w sennych koszmarach. Związany mocno z poczuciem ziemskiej egzystencji obraz „ojczystego kraju”, odrywa od doznań uczuciowych i wrażeń, jednocząc wolę z poczuciem obowiązku wobec wyzwań czasu. Tę pochmurną „męską” wiedzę zapisuje dla syna ręka ojca: „Są dźwięki, których nie znasz, a które ukryte / dla uszu twoich wyschłych o miłości uczą”. Metafora „wyschłych uszu”, jak już wspomnieliśmy wcześniej, czyni je nie zdolnymi do wyłowienia dźwięków płynących z „ludzkich zaświatów”. Suche powieki, spadając na oczy, przysłaniają widok na przebijające się do świadomości, a powracające jakby z głębin przeżytego czasu znaki mówiące o spełnieniu poprzez miłość. To ona stanowi ostateczny cel ziemskiej wędrówkę. Ale jej istota zasadza się na relacji, a tę z kolei uosabia postać matki. W ten sposób owa metafora „suchości” sugeruje prawdopodobnie atrofię uczyć:

O, tyle już spadło niechętnych, suchych powiek
na obraz ten: wychodzi
nieśmiała drobna postać, a drzwi są ramą barwną

Żywiół wody w poemacie Gajcego odwołuje się do osobliwego widzenia pamięcią wartości zakorzenionych we wspomnieniu. W poetyckiej, onirycznej wizji przesłanie matki streszcza zaledwie jedno ułożone na wzór wodnej smugi imię, jakby starało się przebić przez lustrzaną powierzchnię źródlanej toni. Zamiast polecenia „zapomnij imion”, pojawia się wybudzający ze stanu bezwolnej apatii, kontrujący, antytetyczny nakaz „przypomnij”:

Przypomnij, jeszcze ciepłe na oczach spojrzenie
i spływa po powietrzu miękka lilia głosu,
wodnistą smugę znaczy i imię układa.

Synestezyjne łączenie aparycji kwiatu z dźwiękiem mowy zdaje się sugerować, że „lilia głosu” nie odwołuje się tylko do znaku czystości i niewinności, ale stanowi pewną sugestywną paralelę obrazową. Oto „ciepłe spojrzenie” i „spływający głos” ewokują troskliwe czynności matki zajętej pielęgnowaniem niemowlęcia. Tu spływający z góry ciepły strumyk (czystego głosu) przygotowuje niejako – poprzez duchowe obmycie – do powtórnych narodzin. Poza tym owa tuląca rozedrganą psychikę miękkość matczynego słowa kieruje ku epifanii wieczności jako rzeczywistości odzwierciedlającej, nadającej ostateczny, transcendentny wymiar chwilom ludzkiego życia. Zatem określona jako „przejrzysta” woda stanowi jakby lustrzaną bramę prowadzącą ku ostatecznej przemianie. Ów impuls pamięci, odciskając w duszy głęboki ślad przynależności do

sfery określonych przekonań i wyborów, staje się źródłem nie tylko osobowej tożsamości, ale i przemiany wypływającej z dążenia do pełni, do samorealizacji poprzez otwieranie się na kontakt z duchową rzeczywistością miłości w jej wymiarze personalnym. Przywołane w tytule omawianej przez nas pieśni pojęcie nostalgii oznacza psychologicznie umotywowaną ucieczkę przed złowrogą rzeczywistością w krainę dzieciństwa. Dla dziecka, u którego dopiero rodzi się świadomość religijna, prototypem duchowej więzi ze światem nadprzyrodzonym są oparte na zaufaniu relacje z rodzicami oraz „roślinnymi przyjaciółmi”. Przywołanie symboliki lilii wydaje się być przecież nie tak odległą paralełą nawiązującą do jednego z atrybutów Matki Bożej, co wynikałoby z faktu wychowywania poety w duchu określonych zwyczajów. Jednocześnie przerywający nagle tok poetyckiej narracji, dwukrotnie ponawiany w eksklamacyjnym tonie zarzut „niewdzięczności” (za matczyną miłość, za pozostawienie jej samej w chwili zagrożenia?), zdaje się gwałtownie przeciwstawiać nakazowi „przypomnij”, pogłębiając niejasność w sferze aksjologicznego przekazu, sprawiając, że przenikające do warstwy obrazowej poematu głosy mieszają się, wchodzą w przedziwną dialektykę. Wszak w ostatniej części tego tryptyku nad „przejrzystą wodą pamięci” schyla się tajemniczy „zwierz na pół anioł na pół ptak”. Głowa ojca poety podczas pisania błyska pierwszą „gwiazdą” nocy, „zawieszona ku nocy się skłania”. Po przekroczeniu jej progu nadchodzi sen, który okrywa zapomnieniem, pozwoli wyrwać się świadomości spod naporu wizji będących nosicielami wiedzy o „nietrwałości ludzkiej”. O ile pojawiająca się nad głową poety Jasność kładzie nacisk na moce kreacyjne umysłu, o tyle „znaleziony w piersi” głos odwołuje się do ludzkich uczuć, do sumienia:

jak liść znalazłem serce w mej piersi – i ten głos
 przyzywa znowu ostry i woła mi: to kraj
 ojczysty twoich źrenic, w których pomieścisz pamięć
 czerwonych dłoni brzasku i czarnych dłoni nocy.

Mówiliśmy już o pozasłownym doświadczeniu duchowych treści. Głos sumienia reprezentują tedy przywołane w onirycznych wizjach postaci rodziców. Ich nakaz moralny odwołuje się do pamięci jako do źródła odbijającego czyste idee związane z istotą miłości. Pamięć rodzi uczucie przywiązania, bez którego doświadczamy jedynie egzystencjalnej pustki i lęku. Ojciec zwraca się do syna z przypomnieniem:

Pamiętaj, jedna jest tylko pamięć kochania,
 bez której oczom pusto i na piersi lęk.

Wartości wyniesione z domu dzięki pracy pamięci jawią się świadomości właśnie jako przejrzyste, proste i ostatecznie ocalające przed zatraceniem osobowości w letejskiej krainie styksowych cieni. Poświadczona czynem miłość

do ojczyzny ziemskiej pośredniczy na drodze do stawania się w miłości do ojczyzny wiecznej. Tych wartości nie wolno zdradzić za cenę uprawiania poezji moralnie obojętnej, nastawionej jedynie na estetyczne przeżycie. Znaleziony, a gubiący się w natłoku onirycznych doznań głos serca jako wyraziciel prawd sumienia i zarazem jako wyraźny kontrpartner wewnętrznego dialogu, przeciwstawia się amnezycznej, nastawionej na epifanię kontemplację zmysłowych wrażeń wizji wieczności, której istotą ma być przemiana „ja” w bezosobowe piękno amoralnego kosmosu.

W *Pieśni nostalgicznej* jasność jawi się jako przedziwna, skupiająca w sobie kosmiczne siły, ezoteryczna istota. Określona przez podmiot znaczącymi epitetami „mocna” i „obca”, wywiera silny wpływ na świat jego duchowych przeżyć, starając się wtajemniczyć w sprawy ostateczne. Przynależy ona do świata marzeń, a zarazem wyodrębnia się z niego jako zewnętrzny byt, który za pośrednictwem zmysłów wewnętrznych nie tylko materializuje się w przestrzeni wyobrażenia, nie tylko oświetla przechowywane w pamięci obrazy, ale zdaje się nadawać im osobliwą, fabulacyjno-wizyjną narrację. Stąd ponawiany w nieco oskarżycielskim tonie zarzut niewdzięczności wspierają doprowadzające do psychicznego rozchwiania wizje umierających rodziców. Rodzice jednak, nawet jako tylko aktorzy sennego koszmaru, reprezentują do końca głos sumienia i przekazują prawdę o konieczności bycia wiernym określonym przekonaniom. Przyjęcie takiej postawy epistemologicznej, która rozważa pojęcie wieczności w konfrontacji z filozoficzną wiedzą i wyobrażeniami starożytnych na temat życia pozagrobowego, rodzi uwikłane w paradoksalne przeświadczenie poczucie bycia „nieszczęśliwie zbawionym” – na wzór ograbianych z pamięci cieni przewożonych łodzią Charona:

Jasności – niech się chwila straszliwa powtórzy,
bom słyszał koci pomruk rzeki, którą t a m
wpatrzeni w stare książki nazywają Styksem.

Więcej, wszak określenia „chwila straszliwa”, „zamierające tętno” czy usypiający „koci pomruk” ewokować mogą myśli o samobójstwie. Podmiot, podobnie jak nie mogący się rozstać ze swym martwym ciałem Mickiewiczowski Gustaw, staje się błakającym, nie mogącym wyrwać się z kręgu wiecznych powrotów, widmem: „I w pianie mego ciała chodziłem jak w grzybie / Po zboczach pustych winnic bez serca i głosu”. Poeta zwraca się do Jasności z pełnymi nostalgicznych treści pytaniami, które momentami przechodzą w dramatyczne, apostroficzne zawołania wywołane niezgodą na porzucenie siebie, odarcie człowieczeństwa z jego istoty opartej na relacyjności: „Jasności mocna nade mną”, „Nie tutaj, Jasności obca”, „Jasności – zawołałem”, „Jasności – niech się chwila straszliwa powtórzy”. Perspektywa drogi prowadzącej do samospełnienia poprzez zatopienie się w wizjach sennych osłabia duchową tożsamość, wywołuje głęboki niepokój, wprowadza w stan dramatycznej, we-

wewnętrznej walki. Takie rozpoznanie na pewno zaskakuje, dlatego, że na początku mamy wrażenie obcowania z kimś bliskim, jakby nawiązania uczuciowej więzi, zażyłości. Oczekujemy więc wyjaśnienia, ukojenia, pocieszenia, jednak efektem końcowym zanurzania się w absorbujących zmysły doznaniach jest doświadczenie niewiedzy, trwogi, lęku i pustki: „I zostawiony lśnieniu temu, / które jest grot ale i sen / nie wiem, com zyskał, a co stracił”.

Podsumowanie

W *Pieśni nostalgicznej* rozświetlana przez Jasność noc przemawia do poety rodzącymi się w jego umyśle wizjami, a naśladując profetyczny, podobny do dźwięku dzwonu głos Boga, zdaje się u swego kresu straszyć kryjącą się za bramą śmierci pustką: „Przebyłem, poznałem noc tak pustą jak serce trwożliwych, gdy dzwon jak usta Boga nad snami ich krąży”. Zresztą czasownik „krąży” wskazuje na konotacje znaczeniowe paralelne z ewangelicznym przekazem: „Przeciwnik wasz, diabeł, krąży niby lew ryczący i szuka, kogo by pożreć” (1P 5,8). Czy zatem pojawiająca się nad głową poety jasność stanowi „alter ego” poety, kreację marzenia mającą podkreślić dramatyzm wewnętrznego napięcia wywołanego przeczuciem zbliżającej się śmierci? A może przeciwnie, stanowi zupełnie odrębny, autentyczny byt osobowy, potrafiący spotkać się z poetą w obszarze zakreślonym przez granice jego własnego języka, a zatem swoiście zmaterializować – podążając za Gilbertem Durandem – w przestrzeni wyobrażenia pod postacią widzialnego znaku. Z pewnością nie zdołamy na te pytania odpowiedzieć w ramach rozpoznań czysto literaturoznawczych, a nawet nie musimy, zachęcając do czytelniczego obcowania z tajemnicą, jaka otacza powstanie literackiego dzieła. Te wątpliwości nie opuszczały również poety, skoro w przejmującym, lirycznym *Wezwaniu* domagał się odpowiedzi niemożliwej do uzyskania w ramach epistemologicznego dyskursu. Pytanie to dotyczyło nie tylko niepochwytnej obecności osobowego Boga w relacji modlitewnej, ale i samej możliwości epifanii Jego głosu w poetyckiej mowie: „Zstępujesz Ty, czy ja wyrastam / ponad swój głos i niemy pejzaż”.

**THOUGHTS ON ESCHATOLOGICAL CONCERNS
EXPRESSED IN THE LANGUAGE OF DREAMS POETICS
OF *PIEŚŃ NOSTALGICZNA* (*THE NOSTALGIC SONG*)
BY TADEUSZ GAJCY**

Summary

In *Pieśń nostalgiczna* brightness emerges as an admirable, esoteric essence, filled with cosmic forces. Determined by the lyrical subject with the significant epithets of “strong” and “foreign”, it exerts a strong influence on the

world of his spiritual experiences, trying to acquaint him with the final issues. Is brightness that appears over the poet's head his "alter ego", a creation of a dream dramatically highlighting the internal tension caused by the premonition of his impending death? Or, on the contrary, it is quite a distinct, authentic personal being, able to meet the poet within the area delineated by the limits of his own language, and therefore specifically materialize – following Gilbert Durand – as a visible sign in the imagination sphere. Certainly, we cannot answer these questions in the context of purely literary research, and, indeed, we do not even need to, encouraging readers to commune with the mystery which surrounds the emergence of the literary work.

Key words: eschatological anxiety, dreams poetics, Tadeusz Gajcy.