

Z "CHMUR KOŁYSKI" NA "DNO ŚMIERCI".

Z GŁOWĄ NA KARABINIE KRZYSZTOFA KAMILA BACZYŃSKIEGO

Roman Bobryk

Od wielu lat twórczość Krzysztofa Kamila Baczyńskiego cieszy się nieustającym zainteresowaniem zwłaszcza młodszych miłośników poezji. Można by bez większych obaw zaryzykować twierdzenie, że, mimo zmieniających się pokoleń, jest to wciąż poezja na swój sposób 'modna'. Źródeł jej popularności zaś należałoby się dopatrywać w pierwszej kolejności w tragicznym losie poety, którego już za życia i wkrótce po śmierci porównywano ze Słowackim (Jerzy Zawieyski), czy nazywano poetyckim "diamentem" (wg relacji Kazimierza Wyki – określenie Stanisława Pigonia). Po początkowym okresie naukowej 'wstrzeźliwości', wynikającej między innymi z przynależności poety do Armii Krajowej (co samo w sobie stanowiło w początkowej fazie Polski Ludowej czynnik dyskwalifikujący i, w przypadku pisarza czy poety, skazujący jeśli nie na całkowite zapomnienie, to przynajmniej na funkcjonowanie na odległych peryferiach obiegu kulturowego),¹ twórczość jego trafiła też 'na warsztat' literaturoznawców. Dziś należy ją uznać za 'względnie dobrze' przebadaną i opracowaną.²

¹ To samo dotyczy zresztą i publikacji samych utworów poety (a także innych jego rówieśników "obciążonych" w oczach ówczesnych decydentów przynależnością do AK lub innych "reakcyjnych" formacji). Wprawdzie w 1947 roku ukazał się obszerny wybór utworów Baczyńskiego pt. *Śpiew z pożogi* (jak się wydaje, publikowanie w owym czasie utworów poetów przynależących do Armii Krajowej, jest "efektem ubocznym" niedostatecznego jeszcze okrzepnięcia nowej władzy – jest to najwyraźniej okres przejściowy, a jego kres wyznacza szczeciński zjazd ZLP w 1949 roku), ale od 1949 do 1955 roku twórczość jego znika "niemal zupełnie z oficjalnych czasopism i wydawnictw" (zob. Jerzy Święch, *Wstęp*. [w:] K. K. Baczyński, *Wybór poezji*. Opracował J. Święch. Wydanie trzecie przejrzone. Wrocław-Warszawa-Kraków 2007, s. CI.).

² Po klasycznej już monografii Kazimierza Wyki (*Krzysztof Baczyński, 1921-1944*, Kraków 1961), która nie tylko 'przechowała' dla potomności pamięć o poecie, ale jednocześnie i legła u podstaw jego legendy (nota bene mitotwórczy charakter tej pracy ma też swoje złe strony – zafałszował bowiem w pewnym stopniu obraz Baczyńskiego i jego poezji), ukazało się jeszcze kilka publikacji książkowych (by do takich jedynie się tu ograniczyć) o charakterze bądź to syntetyzującym, bądź też zbiorów analiz poszczególnych wierszy. Warto tu wy-

Jako zasadniczy rys tej poezji badacze twórczości Baczyńskiego już dawno wskazali wewnętrzny konflikt wynikający z zestawienia akceptowalnych, pozytywnych wartości, w jakich wychowywano jego pokolenie z czasem i warunkami, do życia w których zmusiła ich wojna i okupacja.³ Zdaniem Anny Legeżyńskiej, taki kontrast między przeszłością a teraźniejszością charakterystyczny jest przede wszystkim dla pierwszej fazy jego twórczości.⁴ Wydaje się jednak, że można śmiało rozszerzyć to uogólnienie na całość jego poezji. Świadczyć może o tym chociażby datowany na grudzień 1943 roku (a zatem przynależący raczej do ostatniej fazy jego twórczości) znany wiersz *Z głową na karabinie*. Przy okazji lektury tego utworu warto zwrócić uwagę na to, jak współgrają w nim, uzupełniają, czy wręcz dublują swoją semantykę różne poziomy organizacji tekstu. Oto tekst wiersza:

Nocą słyszę, jak coraz bardziej
drżąc i grając krąg się zaciska.
A mnie przecież źródło rzeźbił chyży,
wyhuśtała mnie chmur kołyska.

A mnie przecież wody szerokie
na dźwigarach swych niosły płatki
bzu dzikiego: bujne obłoki
były dla mnie jak uśmiech matki.

Krąg powolny dzień czy noc krąży,
ostrzem świszcząc tnie już przy ustach,

a mnie przecież tak jak i innym
ziemia rosła tęga – nie pusta.

mienić przynajmniej niektóre z nich: Krzysztof Kamil Baczyński: *twórczość, legenda, recepcja*. Pod redakcją J. Detki, Kielce 2002; *Nad wierszami Baczyńskiego. Interpretacje, szkice i rozprawy*. Pod redakcją G. Ostasza, Rzeszów 1998; Z. Ożóg, *Romantycy czasu wojny: liryka Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz poetów "Sztuki i Narodu" wobec tradycji romantycznej*, Rzeszów 2002; S. Stabro, *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*. Wyd. II, Kraków 2003; J. Święch, *Wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Warszawa 1991; A. K. Waśkiewicz, *Krzysztof Kamil Baczyński – poezja, historia, los*, Gdańsk 1994.

³ Ocenę taką trafiły już między innymi i do adresowanych do możliwie szerokiego grona odbiorców syntez historycznoliterackich. Anna Nasiłowska pisze: "Baczyński wypowiedział podstawowy konflikt moralny swego pokolenia. W dramatyczny sposób odczuwał sprzeczność między kręgiem akceptowanych, jasnych wartości, jak miłość, czułość, a przemianą, jakiej doznał cały świat, skażony przez 'kainową zbrodnię'" (cyt. wg: A. Nasiłowska, *Trzydzieście lat: 1914-1944*, Warszawa 1997, s. 201.)

⁴ Zob. A. Legeżyńska, *Poetycka autobiografia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, "Polonistyka" (2004), 4, s. 5.

I mnie przecież jak dymu laska
wytryskała gołębia młodość;
teraz na dnie śmierci wyrastam
ja – syn dziki mego narodu.

Krąg jak nożem z wolna rozcina,
przetnie światło zanim dzień minie,
a ja prześlę czas wielkiej rzeźby
z głową ciężką na karabinie.

Obskoczony przez zdarzeń zamęt,
kręgiem ostrym rozdarty na pół,
głowę rzucę pod wiatr jak granat,
piersi zgniecie czas czarną łapą;

bo to była życia nieśmiałość,
a odwaga – gdy śmiercią niosło.
Umrzeć przyjdzie gdy się kochało
wielkie sprawy głupią miłością.
4 grudnia 1943 r.⁵

Wiersz ten doczekał się już dwóch oddzielnych, ale wzajemnie się dopełniających interpretacji autorstwa Barbary Jasińskiej⁶ i Tadeusza Rutkowskiego.⁷ Jasińska odnosi monolog liryczny do sytuacji samego autora. Stąd, jak sama zaznacza, interpretacja tego wiersza zawiera próbę charakterystyki bohatera i jego sytuacji w świecie. Z kolei Rutkowski skupia się przede wszystkim na warstwie językowej/brzmieniowej wiersza – poczynając od współbrzmień i powtórzeń na poziomie fonicznym po układy akcentowe i intonacyjne. W dalszej części niniejszej pracy wyniki obu tych prac są uwzględniane, natomiast odwołania do nich pojawiać się tu będą w miarę potrzeb.

Konstrukcja wiersza

Utwór Baczyńskiego składa się z siedmiu czterowersowych strof o stałej długości wersu (dziewięciozłoskowiec) i stałym układzie rymowym (abab). Przynajmniej na pozór mamy tu zatem do czynienia z tekstem jednolitym pod względem konstrukcyjnym. Już na pierwszy rzut oka można jednak zauważyć, że zakończenie wiersza (ostatnie dwie strofy (6-7), a częściowo i strofa 5) różni się od całości tekstu. Odmienność ta manifestuje się przede wszystkim w płaszczyźnie treściowej, ale jeszcze istotniejszym może okazać

⁵ Cyt. wg: K. K. Baczyński, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 208-209.

⁶ B. Jasińska, *Próba analizy wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego „Z głową na karabinie”*, „Polonistyka”, 1988, 6, s. 443-448.

⁷ T. Rutkowski, *Czytając Baczyńskiego*, „Polonistyka”, 1988, 6, s. 449-454.

się wewnętrzne zróżnicowanie na poziomie semiotyki wypowiedzi (sposobu prezentacji świata z perspektywy podmiotu lirycznego).

Treść strofy 6 daje się krótko ująć jako opis sytuacji/okoliczności śmierci mówiącego „ja”, natomiast strofa 7 daje się odczytać na pewnym poziomie jako metatekstowy komentarz do sytuacji przedstawionej w utworze (ze wspomnianym opisem śmierci łącznie). Tym też należy tłumaczyć sentencjonalny charakter dystychu zamykającego wiersz.⁸ Idąc tym tropem należałoby uznać, że mamy tu do czynienia z wypowiedzią podmiotu wiersza o innym statusie niż całość utworu.

Co do warstwy treściowej *Z głową na karabinie*, to o ile początkowe partie tekstu oparte są na przeciwstawieniu tragicznej terażniejszości i idyllicznego wspomnienia przeszłości, to jego część końcowa stanowi ‘autotematyczną’ zapowiedź o charakterze profetycznym. Co zrozumiałe, różnice te można zaobserwować także na poziomie kategorii gramatycznych – w początkowych strofach pojawiają się na przemian zdania w czasie terażniejszym i przeszłym, natomiast w jego partiach końcowych dominuje gramatyczny czas przyszły. W ogóle, jeśli mowa o kategorii czasu gramatycznego, to tekst skonstruowany jest na zasadzie swoistej równowagi pomiędzy wszystkimi możliwościami wypowiedzi – z 28 wersów 10 odnosi się do przeszłości, a po 9 do terażniejszości i przyszłości.⁹

Poza tym różnice pomiędzy zasadniczą częścią wiersza, a jego zakończeniem dają się zaobserwować i na poziomie środków wierszotwórczych. W początkowej partii utworu daje się zauważyć w obrębie strof nieparzystych (tzn. pierwszej, trzeciej i piątej) pewna prawidłowość – rymują się tu ze sobą jedynie wersy parzyste, podczas gdy w klauzulach odpowiadających sobie wersów nieparzystych nie sposób doszukać się jakiegokolwiek zgodności brzmieniowej. W strofach parzystych tej części (tzn. w drugiej i czwartej) natomiast mamy do czynienia z względnie dokładnymi rymami żeńskimi we wszystkich odpowiadających sobie wersach. Nieco odmiennie na tym tle wygląda strofa szósta, w której dochodzi wprawdzie do tak znacznego osłabienia zgodności brzmieniowej końcówek wyrazowych, że w przypadku wersów parzystych rym jest już niemal niesłyszalny („na pół” – „łapą”), ale

⁸ Za niewystarczające i nieco naiwnie „psychologistyczne” należy uznać objaśnienia Jasińskiej: „Zakończenie wiersza jest surowe, pozbawione metafor, patetyczne dzięki wielkości wyznania. Z patosu tego wyznania z pewnością zdał sobie sprawę młody poeta pisząc te słowa. A ponieważ młodość nie lubi patosu, nie lubi wielkich słów, poeta, jakby obawiając się fałszywej wzniosłości, dodaje tu epitet „głupia” (miłość), ścisząc tym zabiegiem podniosłą tonację zakończenia wiersza” (B. Jasińska, *Próba analizy*, dz. cyt., s. 446).

⁹ Z tej nieznaczącej przewagi wersów dotyczących przeszłości można byłoby wysnuć wniosek, że ten period jest szczególnie istotny dla wymowy całości utworu.

rymują się ze sobą wszystkie odpowiadające sobie wersy.¹⁰ Jeszcze inaczej wygląda sprawa w przypadku strofy ostatniej. Zamiast spodziewanej (na podstawie dotychczasowego ‘rytmu’ zgodności i niezgodności współbrzmień w obrębie strof) niezgodności brzmieniowej wersów nieparzystych mamy tu układ typowy dla strof parzystych – pełną zgodność na poziomie rymów. Sugerowałoby to, że strofa ta funkcjonuje w tekście na nieco odmiennym statusie niż poprzedzające ją. Jednocześnie można wnosić, że ponieważ brak zgodności brzmieniowej w klauzulach strof nieparzystych w pierwszej części wiersza ma w pewnym sensie charakter uporządkowany, to oba te ‘cykle’ (skonstruowane na zasadzie zgodności brzmieniowej w klauzulach wersów strof parzystych i zachwianiu takiej zgodności w klauzulach strof nieparzystych) – jak należy przypuszczać – są znaczące. Warto przy tym zwrócić uwagę przede wszystkim właśnie na szereg oparty na niezgodności, na klauzule strof nieparzystych. Otóż okazuje się, że w przypadku strof pierwszej i trzeciej jeden z nie rymujących się wersów odnosi się do teraźniejszości, a drugi do przeszłości. Byłby to na poziomie wierszowej organizacji utworu odpowiednik czytelnego dysonansu między teraźniejszością a przeszłością, jaki wyłania się na poziomie treści wypowiedzi. Z tego “kanonu” wyłamuje się strofa piąta, w której nie rymują się wersy dotyczące teraźniejszości i przyszłości. Tu jednak zamiast zgodności na poziomie brzmieniowym zarysowuje się pewne pokrewieństwo nie rymujących się wyrazów na poziomie semantycznym (“rozcina” – “rzeźba”).¹¹ To zaś pozwala doszukiwać się podobieństw między teraźniejszością i przyszłością. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że zgodność brzmieniowa rymujących się wersów w pierwszej części utworu ma miejsce albo w strofie w całości traktującej o przeszłości (druga), albo w takiej, w której przeszłość jest punktem wyjściowym w zestawianiu jej z teraźniejszością (czwarta). Wskazywało by to jeszcze raz na znaczący charakter wierszowego ukształtowania utworu, gdzie semantyka ładu i harmonii właściwa jest jedynie przeszłości. Teraźniejszość natomiast nacechowana jest właśnie brakiem harmonii, niepokojem... Starcie tych dwóch sprzeczności prowadzi na poziomie środków wierszotwórczych do ich swoistej syntezy – wiersza opartego na rymach niedokładnych (strofa szósta), natomiast na poziomie wierszowych realiów do śmierci wynikającej z niemożności pogodzenia się ze stanem obecnym w perspektywie idyllicznej przeszłości. Aby jednak precyzyjniej odczytać profetyczne zakończenie utworu i jego podłoże, należy najpierw przyjrzeć się początkowym strofom

¹⁰ W zasadzie w obrębie strof parzystych możemy zaobserwować stopniowe osłabianie zgodności rymów – od pełnej zgodności brzmieniowej odpowiadających sobie klauzul wersowych (w strofie drugiej) do znacznych różnic brzmieniowych w strofie szóstej.

¹¹ Na temat znaczenia słowa ‘rzeźba’ w tej strofie zob. dalej.

wiersza, a tym samym wzajemnym relacjom (tu – różnicy) pomiędzy terażniejszością a przeszłością. Relacja ta – podstawowa dla całości konstrukcji wiersza – ‘rozpada się’, a może raczej ‘przekłada się’ i dubluje w szeregu opozycji na poziomie świata przedstawionego dotyczących relacji przestrzennych, kolorystyki itp. Prócz tego znaczące wydają się tu być i kategorie brzmieniowe czy zmiany semantyczne na poziomie leksyki.

Warstwa foniczna

Już pierwsze wersy utworu wprowadzają w obszar świata przedstawionego motyw zaciskającego się “kręgu”. Jego zamkniętość, zaciskanie się w tej części wiersza podkreślać może nagromadzenie dla jego opisu spółgłosek szczelinowych (a zatem takich, których delimitacja opiera się na zbliżeniu do siebie określonych narządów mowy) z zamykającym ten wstępny opis słowem “zaciska”, gdzie owo zaciskanie ma miejsce również w płaszczyźnie fonicznej (przez zbitkę spółgłosek *-sk-*).¹² W ogóle cała wstępna prezentacja kręgu i całego tu zarysowanego i rozwijającego się w dalszych strofach wewnętrznego konfliktu opisywanego przez mówiące “ja” wydaje się opierać w warstwie fonicznej na skontrastowaniu terażniejszości i przeszłości również na poziomie brzmieniowym. Przy czym zjawiska zachodzące na poziomie fonicznym dublują semantykę tej partii wypowiedzi.¹³ Drzenie i granie kręgu zostało tu bowiem oddane poprzez nagromadzenie spółgłoski *r*, spółgłosek dźwięcznych (*d, ż, g, z*) i samogłosek nosowych,¹⁴ które, zgromadzone w jednym wersie, dają efekt dźwięczności. Z kolei w części dotyczącej przeszłości dostrzec można nagromadzenie głosek palatalnych/spalatalizowanych, przedniojęzykowych i dźwięcznych, co najprawdopodobniej należy wiązać z tematyką młodości i witalności w tej części pierwszej strofy.

¹² Nadinterpretacją wydaje się opinia wyrażona przez Tadeusza Rutkowskiego, który odczytuje to nagromadzenie w dwu pierwszych wersach syczących głosek szczelinowych jako dźwiękonaśladowczy zabieg oddający świst kuli (T. Rutkowski, dz. cyt., s. 451). Wydaje się, że autor miesza w tym momencie dwa różne teksty – wiersz i biografię poety. By móc mówić o tego typu dźwiękonaśladownictwie niezbędne jest umotywowanie go w tekście utworu. W przypadku tego jednak wiersza to ‘ja’ mówi o sobie “prześpię czas wielkiej rzeźby / z głową ciężką na karabinie”, to ‘ja’ ma karabin (nie ma jednak w tekście mowy o wystrzale).

¹³ Mamy tu zatem do czynienia z tekstem o charakterze samozwrotnym, autoreferencjalnym (w terminologii Jakobsona – z tekstem o dominującej funkcji poetyckiej, nastawionym na sam komunikat), komunikującym sam siebie. Jest to swoiste sprzężenie zwrotne. Poziom ‘treściowy’ tego komunikatu zawiera informacje dotyczące różnych poziomów organizacji językowej tekstu, te zaś dublują semantykę zawartą na poziomie treściowym...

¹⁴ Rutkowski, za Kazimierzem Wóycickim, nazywa je “ciemnymi”, “ponurymi”: zob. T. Rutkowski, dz. cyt., s. 451.

Z analogiczną sytuacją w stosunku do „kręgu” spotykamy się i w kolejnych jego werbalnych/fonicznych prezentacjach. W strofie trzeciej świst kręgu oddany zostaje za pomocą nagromadzenia spółgłosek syczących, szczelinowych („ostrzem świszcząc tnie tuż przy ustach”).¹⁵ A w strofie szóstej wers „kręgiem ostrym rozdarty na pół”, zdaniem Tadeusza Rutkowskiego „obrazujący śmierć w walce” jest „pełen zgrzytliwych, metalicznych i nieprzyjemnych połączeń spółgłoskowych: ‘kr’, ‘g’, ‘tr’, ‘roz’, ‘rt’”.¹⁶

Relacje przestrzenne (otwarte ↔ zamknięte, góra ↔ dół)

„Krag”, który pojawia się w wypowiedzi mówiącego „ja” już w pierwszej strofie jest, z punktu widzenia geometrii, figurą zamkniętą. Użyte do jego opisu we wstępnym opisie słowo „zaciska” jeszcze bardziej podkreśla jego zamkniętość, ograniczoność, a jednocześnie sytuuje mówiące „ja” w jego środku, wewnątrz. W kolejnych ‘odsłonach’ krag przybiera stopniowo postać jakiegoś wirującego ostrza, które w finale „rozdiera na pół”, unicestwia. Trzeba tu zaznaczyć, że za każdym razem, kiedy w tekście utworu pojawia się „krag”, zostaje on wpisany w szereg motywów przynależących do teraźniejszości, a każde jego pojawienie się wyrażane jest formami czasu teraźniejszego.

Już w pierwszej strofie utworu wpisana wizja świata teraźniejszości zostaje skontrastowana ze światem przeszłości. W planie przestrzennym przeciwstawienie to manifestuje się przeciwstawieniem „zaciskającego się kręgu” „zdrojowi chyżemu” i „chmur kołysce”. Przy czym we wstępnej fazie rozwoju wiersza w zasadzie gdyby nie otwierające drugie zdanie (odnoszące się do przeszłości) wyrażenie „A mnie przecież”, trudno byłoby doszukać się jakiegokolwiek przeciwstawienia tych sfer. Jedynym kryterium wydaje się być początkowo zdolność do swobodnego poruszania, swoboda ruchu. W przypadku „kręgu” mamy do czynienia z czymś, co taką zdolność ogranicza, odbierając znajdującemu się wewnątrz wszelką swobodę i aktywność/dynamikę. W przeciwieństwie do niego „zdrój” jest „chyży”, a więc szybko (i jak należy przypuszczać – swobodnie) płynący. Z kolei „chmur kołyska”, która „wyhułała” mówiącego w oczywisty sposób wprowadza tu przestrzenną kategorię „góry” z jej wszystkimi kulturowymi konotacjami i symboliką (a

¹⁵ Wprawdzie niektóre z wyróżnionych tu spółgłosek występując samodzielnie lub w innych kontekstach nie mogłyby zostać uznane za spółgłoski ‘syczące’, tu jednak decyduje kontekst językowy. W fonetycznym zapisie wers ten brzmiałby następująco: *ostšem śfiščąc tnie tuš pšy ustaχ*.

¹⁶ T. Rutkowski, dz. cyt., s. 451.

więc m. in. – ‘jasność’, ‘otwartość’, ‘nieograniczoność’, ‘swoboda’ itp.).¹⁷ Ten ciąg pozytywnych konotacji dodatkowo wzmacnia nazwanie “chmur” “kołyską”, które wpisuje wspomniane obrazy w szerszy, tradycyjnie w kulturze idyllizowany ‘obszar’ “dzieciństwa” i motyw “dziecka” z całym ich ładunkiem symbolicznym (jako jego najważniejsze cechy należałoby wymienić ‘niewinność’/‘czystość duszy’, ‘prostotę’, czy, jak się wydaje najistotniejsze w świetle utworu ‘poczucie bezpieczeństwa’; w wierszu jego swoi-

¹⁷ Szerzej o przestrzennej opozycji ‘góra ↔ dół’ na materiale rosyjskiej poezji rosyjskiej zob.: Ju. M. Lotman, *Problem przestrzeni artystycznej* (Przełożył J. Faryno), “Pamiętnik Literacki”, 1976, 1, s. 213-226. Warto przytoczyć tu zrekonstruowany przez Lotmana skróty opis relacji w osi ‘góra – dół’ w systemie poetyckim Nikołaja Zabołockiego: “[...] podstawowa oś ‘góra – dół’ realizuje się w tekstach poprzez szereg wariantnych przeciwstawień:

góra	dół
daleko	blisko
przestronnie	ciasno
ruch	bezzruch
metamorfoza	ruch mechaniczny
wolność	niewola
informacja	nadmiar
myśl (kultura)	przyroda
twórczość	brak twórczości
(tworzenie nowych form)	(formy zastępy)
harmonia	brak harmonii

Przynajmniej połowa z tych przeciwstawień (skonstruowanych przecież nie na podstawie jednego wiersza, ale całej twórczości poetyckiej Zabołockiego) pojawia się w utworze Baczyńskiego. Świadczy to o pewnej uniwersalności tego typu wyobrażeń. O kulturowej symbolice relacji ‘góra – dół’ zob. też *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Том 1: А-К, Москва 1987, s. 233-234; *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Под ред. Н. И. Толстого. Том 1: А-Г, Москва 1995, s. 345-346. Warto tu przynajmniej wspomnieć o rozważaniach Jerzego Świącha na temat kategorii przestrzennych w poezji polskiej okresu wojny i okupacji (w tym sporo miejsca zajmuje tu opis tych relacji w twórczości Baczyńskiego). Jego zdaniem główną rolę we wszelkich relacjach przestrzennych twórczości poetyckiej tego okresu odgrywa oś pionowa. Przy czym w przypadku poezji Baczyńskiego, zdaniem Świącha, typowa relacja między ‘górami’ a ‘dołami’ ulega zatarciu, rozmyciu, traci swój walor semantyczny, a konstruowany w niej świat charakteryzuje się płynnością, nieokreślonością, wzajemnym ‘zachodzeniem’ rzeczy i zjawisk na siebie. Przekłada się to i na konstrukcję bohatera, którego “Baczyński pozbawił [...] wszelkich zabsolutyzowanych przez zbiorowy punkt widzenia danych, orientujących go pewnie w czasie i przestrzeni” (zob. J. Świąch, *Obszary zagrożenia, czyli o kategoriach przestrzennych w poezji*. [w:] Tegoż, *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*, Warszawa 2000, s. 50-66. Jak się jednak wydaje, sytuacja taka zachodzi jedynie w odniesieniu do jakiejś ‘teraźniejszości’, podczas gdy w przypadku interesującego nas utworu zasadniczą osią jego konstrukcji jest przeciwstawienie sobie dwóch planów czasowych (przeszłości i teraźniejszości), a co za tym idzie, także dwóch porządków świata.

stymi synonimami są „kołyska” – a więc ‘sprzęt’ służący do uspakajania i usypiania dziecka – i „uśmiech matki”).¹⁸ W ogóle zjawiska czysto przestrzenne, a przy tym związane ze sferą „góry/nieba” zostały tu opisane za pomocą słów konotujących semantykę „dzieciństwa”, przy czym rozumianego raczej w kategoriach psychologicznych, i słów określających ruch/kołysanie („wyhuśtała”, „kołyska”, ale także związane etymologicznie z ‘bujaniem’ „bujne obłoki”).¹⁹

Również w dalszych partiach wiersza przeszłość związana jest z przestrzenną kategorią „góry” i, w planie psychologicznym, z ‘bezpieczeństwem’, ‘spokojem’. Wydawać by się wprawdzie mogło, że „wody szerokie” pozwalają się w kategoriach przestrzennych opisywać jedynie w związku z horyzontalną organizacją świata, ale już „dźwigary” (a zatem coś ‘podpierającego’, ‘unoszącego’, ‘podtrzymującego’ na sobie = nad sobą) tych wód niosące (na powierzchni) „płatki bzu dzikiego” w pewnym przynajmniej

¹⁸ O ogólnokulturowej symbolice ‘dziecka/dzieciństwa’ zob. np. *Leksykon symboli*. Opracowała M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa 1992, s. 38. O symbolice ‘dziecka/dzieciństwa’ w kulturze chrześcijańskiej zob. np. *Słownik teologii biblijnej*. Dzieło zbiorowe. Redaktor naczelny Xavier Leon-Dufour, Poznań 1994, s. 242-243. O symbolice ‘dziecka/dzieciństwa’ w twórczości bułgarskich symbolistów zob.: Д. Добрев, *Справочник на символите в българския символизъм*, Шумен 1996, с. 63-64. — Warto tu też zaznaczyć, że choć wprawdzie ciąg kulturowych konotacji związanych ze słowem ‘matka’ jest dość oczywisty i zdecydowanie pozytywny, to źródeł takiej semantyzacji tego motywu można doszukiwać się już w językowych korzeniach samego słowa, w jego etymologii. Jak pisze Mark Makowskij: „Английское слово *mother* ‘мать’ (корень представлен в большинстве индоевропейских языков) соотносится с и.-е. **ma-* ‘благоприятный, ранний’ + корень, представленный литов. *do-ras* ‘хороший, пригодный’ (т.е. находящийся в Порядке, Гармонии). С другой стороны, мать ассоциируется с морем, с водой (ср. и.-е. *mad-* ‘wet, damp’, лат. *mare* ‘море’) и с землей (ср. ср.-в.-нем. *mot* ‘земля’ + лат. *terra* ‘земля’), мать является как бы ‘сосудом’ содержащим жизнь (ср. ср.-в.-нем. *muoder, mueder* ‘pad, coating, corselet’). В образе матери диалектически сочетаются понятия жизни и смерти [ср. и.-е. **mat-* ‘хороший’ (типологически ср. нем. *leben* ‘жить’, но литов. *labas* ‘хороший’, т.е. ‘находящийся в порядке, в гармонии’ и **ter-* и.-е. **ter-(p)* (ср. нем. *sterben* ‘умирать’, но и.-е. **terp-* ‘процветать, жить’)]. Понятие матери как источника всего сущего связано с разрыванием надвое [...]”: М. М. Маковский, *Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов*, Москва 1996, с. 254.

¹⁹ Wyrażenie to może też być odczytywane jako nawiązujące do frazeologizmu ‘bujac w obłokach’, którego semantykę współczesne słowniki frazeologiczne języka polskiego objaśniają jako ‘być pogrążonym w marzeniach, być dalekim od rzeczywistego życia’ (S. Skorupka, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa 1977, s. 119), czy ‘nie liczyć się z realiami, fantazjować’ (S. Bąba, J. Liberek, *Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny*, Warszawa 2001, s. 51). W takim przypadku wierszowa przeszłość (= dzieciństwo i młodość) jawią się jeszcze wyraźniej jako stan idylliczny.

stopniu mogą stanowić element organizacji tego świata także w osi wertykalnej. Podkreślić tu jednocześnie należy, że nawet rozpatrywane jedynie w płaszczyźnie horyzontalej “wody szerokie”²⁰ nadal pozostają przeciwstawne w stosunku do “zaciskającego się kręgu”.

Także kolejne porównanie – “gołębiej młodości” do wytryskającej “dymu laski” łączy w sobie aspekt przestrzenny z psychologicznym. “Wytryskanie” w oczywisty sposób równoznaczne jest z ruchem ku górze; w przypadku dymu – w niebo. Sposób, w jaki ulatuje ku górze dym jest jednak zależny od pogody – kształt laski (czy innymi słowy – pionowego słupa) może przybrać jedynie przy idealnie bezwietrznej i bezchmurnej aurze. Zatem i “gołębia młodość” bezpośrednio wiąże się tu z poczuciem bezpieczeństwa, spokojem, idyllą. W zasadzie ewokuje to w pewnym stopniu i przymiotnik “gołębia”, który sprawia, że sam mówiący porównuje się do gołębia – ptaka łagodnego, którego jedynym ‘zajęciem’ jest swobodne latanie w przestworzach²¹ (co w jakimś stopniu i ten motyw wiąże z przestrzenią otwartą i z kategorią ‘góry’).

Przestrzeń ‘teraźniejszości’ jest przeciwieństwem tej przeszłej, wspomianej nie tylko pod względem ‘otwartości – zamkniętości’, ale także pod względem (auto-)lokalizacji mówiącego ‘ja’ na osi “góra–dół”. “Górze” z przeszłości przeciwstawiane jest “dno śmierci”. Słowo “dno” jednoznacznie wiąże sytuację teraźniejszą z przestrzenną kategorią “dołu”, “dno śmierci” jest miejscem jej największego ‘stężenia’.²²

²⁰ Tą wyeksplikowaną “szerokość” wód na poziomie środków językowych i wierszotwórczych niejako dubluje i rozpiętość opisującego je zdania i przerzutnia międzywersowa, która ‘wypycha’ płatki “bzu dzikiego” z wersu, rozbija jego granice. Daje to w sumie efekt ‘rozłania’ tych “wód” poza przeznaczone dla nich ‘normalnym’ tokiem wiersza granice, a więc wzmacnia wrażenie ‘przestrzenności’, ‘swobody’...

²¹ Nie bez znaczenia jest tu zapewne i kulturowa symbolika gołębia. W kulturach starożytnych wiązała się ona z kultem i bóstwami płodności i miłości, w islamie zaś uważa się go za ptaka świętego, ponieważ uchronił Mahometa w czasie ucieczki. W starotestamentowej *Księdze Rodzaju* gołąb wypuszczony przez Noego przyniósł w dziobie gałązkę oliwną, co interpretuje się jako znak pojednania z Bogiem i odtąd uważa się go za symbol pokoju. Gołąb jest też symbolem prostoty, czystości, niewinności i łagodności, a w ikonografii chrześcijańskiej – Ducha Świętego. O symbolice gołębia zob.: *Leksykon symboli*, dz. cyt., s. 45. O symbolice gołębia w kulturze żydowskiej zob.: A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Warszawa 1998, s. 102-103. O symbolice gołębia/gołębic w Biblii zob. *Słownik teologii...*, dz. cyt., s. 295; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 60-62. O symbolice gołębia w kulturze Słowian zob.: *Славянские древности*, dz. cyt., c. 515-517.

²² Warto tu zwrócić uwagę i na fakt, że metaforyczne znaczenie słowa “dno” ma charakter wartościujący (negatywnie) i odcień zdecydowanie pejoratywny.

Kolorystyka

W tekście wiersza *explicite* wymieniony jest jedynie kolor czarny – w wierszowych odniesieniach czasowych wpisany jest w obszar przyszłości, a odnosi się do czasu („czarna łapa”) i wiąże się z przeczuwanym momentem śmierci mówiącego „ja”. Jeśli jednak spojrzeć na całość utworu pod kątem kolorystyki presuponowanej, w jakimś stopniu konotowanej pośrednio przez wprowadzane w świat przedstawiony przedmioty czy zjawiska, okaże się, że i na poziomie barw w zasadzie zostaje zachowany układ kontrastowy między tym, co związane z przeszłością, a tym, co wiąże się z teraźniejszością (i – ostatecznie – także z przyszłością).

Elementami świata przeszłości są między innymi „zdrój”, „chmury”, „obłoki”, „płatki bzu dzikiego”. Wszystkim tym przedmiotom/zjawiskom właściwe są w świecie rzeczywistym barwy jasne. Co do „zdroju”, to właściwie trudno tu mówić o jakiegokolwiek barwie – jeśli przypisywać mu jakąś kolorystykę, to najwłaściwsze będzie stwierdzenie, że zwykle bywa on bezbarwny, przejrzysty. Przejrzystość jednak, w zestawieniu z czernią i nocą może się w świetle wiersza jawić jako ich przeciwieństwo. To samo dotyczy „płatków bzu dzikiego”, które nie tylko są bardzo drobne, delikatne,²³ ale przede wszystkim – białe. Białe może być też śmiało przypisywana (oczywiście w kontekście wiersza) „chmur kołysce” i „obłokom”.

W przeciwieństwie do jasnej kolorystyki przeszłości, teraźniejszość i przyszłość prezentowane są w wypowiedzi „ja” w ciemnych barwach. Tylko takie bowiem konotacje kolorystyczne może wywoływać „noc”, w czasie której „krąg się zaciska”. Także wspomniana tu już „czarna łapa” czasu nie wymaga komentarzy.

Taki ‘rozkład’ kolorystyki jednoznacznie charakteryzuje i wartościuje oba obszary czasowe. Charakterystyka ta jest w tym przypadku zgodna z tradycyjną, utrwaloną w zwrotach językowych. „Widzieć coś w jasnych barwach” oznacza ‘być optymistą’, ‘być pozytywnie nastawionym do życia’. Tymczasem zwroty typu „czarno to widzę” oznaczają zwykle ‘nie mam nadziei, że coś się uda’, ‘spodziewam się kłopotów’ itp. W tym świetle wierszowa przeszłość, zarysowana w jasnych barwach, nabiera cech zdecydowanie pozytywnych, natomiast teraźniejszość (i – w perspektywie – przyszłość) jest prezentowana jako trudna do akceptacji, złowroga.²⁴

²³ Co w jakimś stopniu sytuuje je np. w opozycji do „łapy” czasu, które to określenie odnosić się musi do czegoś wielkiego, budzącego grozę – zob. dalej.

²⁴ Być może nie bez znaczenia jest tu i fakt, że słyszany nocami „krąg” „przetnie światło” (tzn. oderwie od jasności, pozbawi światła – unicestwi).

“Życie ↔ śmierć”

Trzeci wers czwartej strofy jednoznacznie wpisuje śmierć w szereg motywów przynależących do teraźniejszości. Śmiercionośne właściwości ma zaskakający się “krąg”, który w finale (przyszłości) “przetnie światło zanim dzień minie”. To “przecięcie światła”, będące zapewne poetycką metaforą nawiązującą do mitologicznego wyobrażenia o życiu ludzkim jako nici przedzonej przez Parki (Mojry), które kończy się w momencie przecięcia jej przez ostatnią z nich – Atropos, jest równoznaczne ze śmiercią i to zarówno na poziomie rzeczywistości (umarłym zwykle zamyka się oczy), jak i na poziomie symbolicznym. Światło jest bowiem w wielu kulturach związane z symboliką życia.²⁵

W przeciwieństwie do teraźniejszości, w obrazach przywoływanych z przeszłości dominuje niczym nie skrępowany ‘żywiół życia’. Jego przejawem jest choćby przyjęty sposób prezentacji przeszłości jako ‘dzieciństwa’, czy wręcz ‘niemowlęstwa’. Prócz tego jest on widoczny także w przyjętym dla opisu wszystkiego, co związane z przeszłością kodzie ‘akwaticzno-wegetatywnym’.

Zarówno ziemia, jak i niebo przeszłości charakteryzują się możliwością swobodnego rozrostu. “Bujne obłoki” nawiązują wprawdzie, przez podobieństwo tematów słowotwórczych do ‘bujania’ (= “kołyski”), ale podstawowe znaczenie słowa “bujny” odnosi się przede wszystkim do świata roślinnego.²⁶ Oznacza ono tyle, co ‘duży’, ‘rozłożysty’, ‘wyrośnięty’, czy ‘imponujących rozmiarów’, a od tego samego rdzenia pochodzi też m. in. ‘wybujają’, którego semantykę można objaśniać jako ‘rozrośnięty ponad miarę’. Taką też jest przywoływany z przeszłości obraz “ziemi”, która dla wszystkich była “tęga – nie pusta”. Przy czym, jak można przypuszczać, określenie “pusta” przeciwstawiane tu “ziemi” z przeszłości należy w świetle całości utworu postrzegać jako cechę “ziemi” (= świata) teraźniejszej.

²⁵ Lurker pisze, że “jak bardzo człowiek zależy od światła, wynika z formuły opisującej narodziny człowieka: ‘ujrzyć światłość świata’. Bez światła nie ma żadnego życia. [...] W staroegipskich świątyniach przed posągami bogów paliły się światła, które – prócz tego, że symbolizowały życie – posiadały także właściwości odstraszenia złych mocy” (M. Lurker, *Słownik obrazów...*, dz. cyt., s. 237). O związkach ‘światła’ z ‘życiem’ zob. też: O. M. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, Подготовка текста и общая редакция Н. В. Брагинской, Москва 1997, ss. 72, 124. O symbolice światła zob. też np.: *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Москва 1995, s. 349-351; *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*, Составители: В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер, Москва 1990, s. 443-445.

²⁶ Lub, szerzej, do ‘tego, co rośnie’, jeśli uwzględnić użycia tego słowa w związkach typu ‘bujny zarost’, czy ‘bujna czupryna’.

W partiach wypowiedzi wierszowego „ja” zawierających opisy przeszłości daje się też zauważyć znaczne nagromadzenie słownictwa związanego z ‘wodą’. Są to albo nazwy różnego rodzaju cieków wodnych („zdrój”, „wody szerokie”), albo nazwy ‘czynności’ typowych dla wody („wytryskała”). Przy uwzględnieniu, że terażniejszość wierszowa ściśle wiąże się ze śmiercią („teraz na dnie śmierci wyrastam”), możemy z dużą dozą prawdopodobieństwa uznać, że motywy akwaticzne są tu – na zasadzie opozycji – wprowadzane ze względu na ich kulturową symbolikę życia, witalności czy wręcz płodności/rozrodczości i młodości.²⁷ W szereg tych motywów prócz „zdroju”

²⁷ Trzeba tu zaznaczyć, że woda bywa w kulturze postrzegana albo pozytywnie – jako symbol życia, płodności, źródło urodzaju, albo negatywnie – jako groźny i niszczący żywioł. W kontekście utworu aktywna pozostaje jedynie jej pozytywna symbolika. W kulturze ludowej „Ruch wody kojarzony jest z życiem, witalnością, zalotami i miłością, często w połączeniu z innymi symbolami erotycznymi, np. *dębem, jaworem, łączką* [...], także ze zmiennością. W pieśniach czerpanie, noszenie, rozlewanie W.[ody], stanie w W.[odzie], picie w., chłodzenie się W. to symboliczne określenia zalotów i aktu miłosnego. Ciągłe upływanie W. jest symbolem przemijania; wyschnięcie lub zatrzymanie W. symbolizuje koniec np. miłości. Ruch W. bywa też obrazem emocji człowieka, np. radości, smutku, szaleństwa. [...] W mitach i rytuałach zanurzenie w W. i wynurzenie kogoś/czegoś z W. symbolizuje śmierć i ponowne narodziny. Kontakt z wodą (obmycia, kąpiele, oblewanie, kropienie, picie itp.) symbolicznie oczyszcza i regeneruje, przenosi życiodajną moc W. na kogoś/na coś; w magii płodnościowej W. symbolizuje nasienie, rezerwuuar zarodków życia”: zob. *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, Red. J. Bartmiński, Tom I: *Kosmos. Zeszyt 2: Ziemia. Woda. Podziemie*, Lublin 1999, s. 186-187. Szerzej o ludowej symbolice i wyobrażeniach związanych z wodą (różnymi jej rodzajami i różnymi typami zbiorników lub cieków wodnych) zob. Tamże, s. 153-464. — O związkach ‘wody’ z życiem i młodością (w oparciu o badania porównawcze języków indoeuropejskich) pisze M. Makowski: „Древние говорили о спасительной силе воды, о ее омолаживающем действии: ср. хет. *war* ‘вода’, но тох. А *wir* ‘молодой’; и.-е. **leidh-* ‘вода’, но и.-е. **ledh-* ‘новый, молодой’ (ср. серб.-хорв. *ledina* ‘нов’), ср. кельт. **leth* ‘середина’; лат. *aqua* ‘вода’, но греч. Ἁγίος ‘святой’; и.-ар. *kora* ‘молодой’, но и.-е. **krosno-* ‘текучая вода’; лат. *aqua* ‘вода’, но **iek-* ‘исцелять’. [...] Следует обратить внимание на соотношение значений ‘вода’ > ‘огонь’ > ‘жизнь’: ср. и.-е. *leibh-* ‘мокрый, жидкий’, ‘вода’, но нем. *Leben* ‘жизнь’, *leben* ‘жить’, ср. латыш. *lipt* ‘зажигать’, литов. *liepsna* ‘пламя’, литв. *liaupsinti* ‘хвалить, превозносить’, букв. ‘молиться перед огнем’; и.-е. **gre-m* (**ker-*) ‘жидкий, мокрый’, но и.-е. **ker-* ‘гореть’, осет. *coeryn* ‘жить’; и.-е. **gheu-* ‘лить’, но **guei-* ‘жить’, др.-русск. *goutь* ‘лечить, кормить’; и.-е. **ues-* ‘жидкость, вода’, но др.-инд. *as* ‘жизнь, жить’, и.-е. **eus* ‘гореть’”: — М. М. Маковский, *Сравнительный словарь*, dz. cyt., s. 76-77 (вырóżnienia moje – R.B.). Zob też. М. М. Маковский, *Язык – миф – культура. Символы жизни и жизнь символов*, Москва 1996, с. 274-276. O symbolice wody w kulturze (i jej związkach z życiem, leczeniem/zdrowiem) zob. też: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, T. II: *CHE à G*, Paris 1973, p. 221-232; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991², s. 475-479; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultu-*

i “wód szerokich” wpisuje się też “gołębia młodość”. Jest to bowiem okres pełni sił witalnych (tu wyeksponowanych jeszcze “wytryskaniem”), który został przy tym scharakteryzowany w wierszu słowem odnoszącym się zwykle do wody/źródła, a zatem swoistego ‘początku’, miejsca, w którym ‘rodzi się’ rzeka.²⁸

Przeciwieństwem tych związanych z przeszłością akwaticzno-witalnych motywów jest w pierwszej kolejności “dno śmierci” z jego wyraźnie wyeksplikowanym związkiem z terażniejszością (“*teraz* na dnie śmierci wyrastam”). “Wyrastanie” zdaje się wprowadzić wpisywać w szereg motywów ‘wegetatywnych’, związanych z ‘rośnięciem’, jest to jednak wyrastanie polegające na ‘zakorzenieniu’ w śmierci, a zatem – nie życie, a śmierć. Co do “dna”, to konotuje ono zwykle albo upadek (najczęściej w sensie moralnym, duchowym), albo kres, koniec (np. w frazeologizmie ‘zobaczyć dno’ – ‘dopić do końca’).

Dynamiczność ↔ statyczność (aktywność ↔ bierność)

Wspólną cechą wszystkich motywów akwaticznych jest to, że w każdym z przywoływanych obrazów, w których występują, woda (lub to, co zajmuje we frazie jej miejsce – np. “gołębia młodość”) znajduje się w ruchu, ma charakter dynamiczny. W przypadku “zdroju” dynamika/ruch konotowana jest w zasadzie już przez samą nazwę – ‘zdrój’ to ‘miejsce w ziemi, z którego wypływa woda’ lub ‘strumień wypływający z takiego miejsca’. W wierszu dodatkowo został on jeszcze opatrzony przymiotnikiem “chyży” (= ‘szybki’, ‘prędko’, ‘żwawy’, ‘bystry’). Nieco inaczej przedstawia się sprawa w przy-

ry, Warszawa 1993⁴, s. 1298-1299; *Leksykon symboli*, dz. cyt., s. 178-179; M. Lurker, *Słownik*, dz. cyt., s. 270-271; *Słownik teologii*, dz. cyt., s. 1058-1062; *Мифы народов мира*, Том 1: А – К, dz. cyt., c. 240-241; *Славянские древности*, Том 1: А – Г, dz. cyt., s. 386-390; *Энциклопедия знаков*, dz. cyt., s. 92-94.

²⁸ Por. np. u Lurkera: “Żywiolowe wydobywanie się żywej wody z wnętrza ziemi, np. w przypadku źródła, może przypominać człowiekowi związanemu z naturą proces narodzin. Greckie słowo *nymphe* oznacza zarówno ‘źródło’, jak i ‘dojrzałą dziewczynę’, a nawet pierwotnie “nabrzmiąłą, brzemienną” (M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994, s. 355). W polskiej kulturze ludowej źródło symbolizuje “centrum świata i początek zdarzeń”, może też oznaczać życie, zdrowie, czystość (w sensie moralnym), szczęście, “w pieśniach zalotnych bywa kojarzone z miłością” – zob. *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, dz. cyt., s. 270. Szerzej o ludowej symbolice i wyobrażeniach związanych ze źródłem i wodą źródlaną zob. Tamże, s. 265-278. O symbolice źródła i jego związkach z życiem i płodnością zob. też: *Leksykon*, dz. cyt., s. 188; M. Lurker, *Słownik*, dz. cyt., s. 283-284; *Славянские древности*, Том 2: Д – К (Крошки), Москва 1999, c. 426-429.

padku „wód szerokich”. I je jednak charakteryzuje ruch, aktywność, skoro „na dźwigarach swych *niosły* płatki”. Z kolei „wytryskiwanie” samo w sobie ma charakter zdecydowanie dynamiczny.

W przeciwieństwie do tak zarysowanej przeszłości, terażniejszość charakteryzuje się raczej biernym stosunkiem do tego, co się wokół dzieje. Jedynie czasowniki, które odnoszą się do terażniejszego stanu mówiącego „ja” to „słyszę” i „wyrastam”. Pierwszy w zasadzie określa stan mówiącego jako jedynie wyczekiwanie na to, co ma się stać, określa jego bierność, a być może bezradność wobec „zaciskającego się kręgu”, drugi daje się odczytywać w kategoriach zatrzymania w miejscu, ‘zakorzenienia’.²⁹ Stan takiej stagnacji przedłuża się zresztą i na przyszłość, skoro mówiące „ja” charakteryzuje swój stan przyszły jako sen³⁰ („*prześpię* czas wielkiej rzeźby”), a zatem stan ‘spoczynku’, swoistego ‘zawieszenia’ aktywności życiowej, a w płaszczyźnie symbolicznej – synonim śmierci.³¹

Desemantyzacja/resemantyzacja świata Zmiany semantyki na poziomie leksykalnym

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że wypowiedź podmiotu lirycznego ma charakter jednolity stylistycznie i poza anaforycznie rozpoczynającymi się zdaniami i strofami trudno doszukać się w nim jakichkolwiek innych powtórzeń językowych. Tymczasem w przestrzeni zasadniczej części wiersza dają się zauważyć (w różnych, co prawda, językowych kontekstach) wyrazy, które można by w oderwaniu od kontekstu utworu potraktować jako tożsame

²⁹ Wprawdzie i w przeszłości mówiące „ja” charakteryzuje się raczej w kategoriach statycznych (ruchomy, ‘aktywny’ jest świat), jest to jednak statyczność innego typu, statyczność wynikająca z braku konieczności aktywności, z idylliczności otaczającego świata, który wszystko ‘robi za’ bohatera. Tymczasem stan terażniejszy jest stanem statyczności wymuszonej, bezruchu wynikającego z braku możliwości poruszania się, statyczności wynikającej z bezsilności, bezradności w stosunku do zaciskającego się kręgu.

³⁰ Na uwagę zasługuje spostrzeżenie Włodzimierza Maciąga, który pisze, że „w jednym z liryków Baczyński ukazuje rzeczywistość okupacyjną jako świat snu (*Świat sen*, luty 1941) – dla którego opozycją jest jawa przypominanego dzieciństwa. Uwierzyć łatwo: żyjesz tam, / a teraz śnisz tylko / oślepiający sen piorunów, krzywd i blasku” – Zob. W. Maciąg, *Krzysztof Kamil Baczyński*. [w:] Tegoż, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918-1980*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 182. W przypadku interesującego nas wiersza sytuacja wygląda nieco inaczej. I tu jednak „sen” powiązany jest z terażniejszością (i przyszłością).

³¹ W mitologii greckiej bóg snu – Hypnos – jest bratem boga śmierci – Thanatosa. Warto też wspomnieć tu chociażby o opinii Klemensa Aleksandryjskiego, według którego „człowiek śpiący jest tak samo nieprzydatny do niczego jak trup”: zob. M. Lurker, *Słownik obrazów*, dz. cyt., s. 209.

lub przynajmniej utworzone od tej samej podstawy słowotwórczej. Przy czym słowa te pojawiają się raz w partiach wypowiedzi odnoszących się do przeszłości, a raz do teraźniejszości. Chodzi tu o następujące pary wyrazów: “rzeźbił” (strofa 1) i “rzeźba” (strofa 5) oraz “dzikiego” (strofa 2) i “dziki” (strofa 4). Rzut oka na lokalizację zawierających je strof w przestrzeni zasadniczej części wiersza (tj. strof 1-5) sugeruje, że mamy tu do czynienia z układem symetrycznym.³²

Z pozoru wydaje się, że wyrazy “rzeźbił” i “rzeźba” są tożsame. Tak wydaje się sądzić Barbara Jasińska, która jednoznacznie odczytuje “czas wielkiej rzeźby” jako okres, który “kształtuje przyszłą osobowość człowieka”.³³ a zatem, jako synonimiczny w stosunku do metaforycznego wyrażenia “zdrój rzeźbił chyży”. Rutkowski z kolei dostrzega tu metaforę młodości, zauważa jednak przy tym, że

W cytowanym sformułowaniu [“czas wielkiej rzeźby”] językoznawca łatwo zahacza o etymologiczny związek wyrazu ‘rzeźbić’ z ‘rzezią’, mordowaniem, co miałoby pewien logiczny związek, gdy się zważy, że “czas wielkiej rzeźby” (okres młodości) u Baczyńskiego przypada na lata wojny, lata rzezi i pożogi.³⁴

Wydaje się jednak, że jakkolwiek odczytanie wiersza zaproponowane przez Rutkowskiego jest wielce prawdopodobne i nie ma potrzeby jego podważania, to wspomniany tu niejako na marginesie i raczej nie wiązany z całością interpretacji etymologiczny związek “rzeźby” z ‘rzezią’³⁵ będzie dla lektury utworu dość istotny, jeśli nie najistotniejszy.³⁶ Sugerować to może

³² Nota bene przy znacznej ‘odległości’ semantycznej pary wyrazów “bzu dzikiego” i “syn dziki” to właśnie ten symetryczny układ strof zasadniczej partii utworu, w których się one znajdują, sugeruje, że można je ze sobą powiązać.

³³ B. Jasińska, dz. cyt., s. 447. Podobne opinie pojawiają się jednak znacznie wcześniej – Jerzy Kwiatkowski pisze: “Jest u Baczyńskiego w motywie rzeźby, w obsesji poszukiwania ‘kształtu’ – metafora modelowania własnej duszy, żądza doskonalenia się, moralistyczna pasja świętości”, cyt. wg: J. Kwiatkowski, *Potop i posąg*. [w:] Tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 28. Kwiatkowski zauważa jednak, że w poetyce Baczyńskiego ostateczne ukształtowanie, uformowanie jest równoznaczne z zastojem, skostnieniem, śmiercią.

³⁴ Cyt. wg: T. Rutkowski, dz. cyt., s. 450.

³⁵ Z punktu widzenia tradycyjnej stylistyki literackiej mielibyśmy tu do czynienia z archaizmem leksykalnym, a z perspektywy gramatyki historycznej – ze zmianą zakresu znaczeniowego słowa “rzeźba”. W *Pamiętnikach* Paska słowo to funkcjonuje w znaczeniu ‘rzeź’.

³⁶ Że “rzeźba/rzeźbienie”, wbrew stereotypowym wyobrażeniom, które widzą w tym obrazie symbol kształtowania siebie, może mieć w poetyce Baczyńskiego symbolikę negatywną, pokazuje też Tomasz Żukowski: “[...] W *Pokoleniu* Baczyński roztacza obraz okrutnie tortuowanego brata i kończy: *i drąży ciężko bolesne dłuto*. Rzeźbienie posągu przywoływane często jako obraz kształtowania siebie, samospelnienia, staje się tu własna karykatura. Dłuto, o którym mowa, rzeźbi groteskową maskę, która może być tylko kpiną z właściwego wzoru”

właśnie druga ze wspomnianych tu para wyrażen zawierających takie same wyrazy: „bzu dzikiego” i „syn dziki”. W pierwszym przypadku mamy do czynienia ze stałym związkiem frazeologicznym i jednocześnie nazwą własną rośliny, w drugim – z w pewnym sensie ‘naśladującym’ poprzedni związek na poziomie konstrukcyjnym, ale jednocześnie nienaturalnym dla języka polskiego ze względu na sztuczność szyku wyrazów (graniczącą z błędem językowym) związkiem luźnym. Różnice te ‘przenoszą się’ na poziom wartościowania obu wyrażen i ich kulturowych odniesień. „Bez dziki” jako nazwa potoczna jest wyrażeniem językowo neutralnym, a w płaszczyźnie świata rzeczywistego przypisany jest do obszaru natury, do świata roślinnego, realnie istniejącego. Natomiast słowo „dziki” w odniesieniu do osoby („syna”) wartościuje tą osobę negatywnie, ujemnie, jest to bowiem ‘dzikość’ będąca efektem ‘zdziczenia’, odejścia od stanu naturalnego. Przy tym ta ‘dzikość’ odnosi się do świata wewnętrznego, duchowego.³⁷

Jeśli zatem przyjmiemy, że „czas wielkiej rzeźby” należy wiązać przede wszystkim z ‘rzezią’, ‘rzezaniem’ i uwzględnimy jego lokalizację w wierszowej ‘chronologii’, okaże się, że w rzeczywistości teraźniejszej wszystkie słowa ulegają przewartościowaniu, zmienia się ich semantyka. To, co w przeszłości było oceniane/odbierane pozytywnie, nabiera cech ujemnych. Wszystko zmienia swoje pierwotne znaczenie. Przy tym daje się zauważyć jeszcze i ta prawidłowość, że to, co należało do świata duchowego („rzeźbienie” przez „źródło chyży”) przechodzi w obszar świata materialnego, namacalnego „rzeźby” (w znaczeniu ‘rzezi’), a to, co przynależało do świata materii i natury („bez dziki”) przechodzi w obszar duchowości i psychiki („dziki” – w znaczeniu ‘cechujący się dzikością’, ‘zdziczały’). Ostatecznym efektem takiego ‘postawienia wszystkiego na głowie’ może być zapowiadana przez mówiące „ja” własna śmierć.

„Spojrzenie” w przyszłość

Zakończenie 5 strofy wprowadza w świat wiersza nową perspektywę czasową – mające nadejść *futurum*. W zasadzie całe zakończenie utworu (strofy 5-

(T. Żukowski, „*Abym jak wiór ognisty splonął w oddechu nocy*”. *Okupacyjne doświadczenie świata w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 1998, nr. 3-4 s. 27).

³⁷ W takim świetle wartościujący charakter należy przypisać także słowu „łapa”, które można uznać za swoiste zgrubienie (formą neutralną w odniesieniu do człowieka byłaby w tym przypadku raczej „ręka”). „Łapy” mają też zwierzęta – zwłaszcza drapieżniki (np. pies, kot, lew, tygrys itp.), co może sugerować, że „czas” albo ma jakieś cechy zwierzęce, albo wręcz jest jakimś monstrum.

7) zawiera profetyczną w swym tonie zapowiedź mającej nastąpić śmierci mówiącego „ja”. Przy czym opis jej ‘okoliczności’ i samego jej momentu zawarty został w strofie 6, natomiast strofa 7 (powiązana z poprzednią nie tylko zgodnością na poziomie czasu gramatycznego, ale – przez przerzutnię międzystrofową – także bezpośrednio na poziomie organizacji/ciągłości wypowiedzi) zawiera swoisty komentarz dotyczący przyczyn (a w zasadzie konieczności/motywacji) tej mającej nadejść śmierci. Jeśli chodzi o te okoliczności, to, jak się wydaje, otaczający świat (“zdarzeń zamęt”) kreowany jest na kształt sfory dzikich zwierząt lub psów myśliwskich, które osaczyły (“obskoczyły”) mówiącego.³⁸ Ten określa swój stan jako “rozdarty na pół”, co w perspektywie pierwszej części ma swoje odbicie w rozdarciu pomiędzy tragiczną teraźniejszością, a sielankową przeszłością. Można to uzupełnić o dodatkowe aspekty, które wprowadzają dwa ostatnie wersy tej strofy. Mówi się w nich o “głowie” i “piersiach”, te zaś nawet w potocznych wyrażeniach i powszechnych wyobrażeniach wiążą się z dwiema głównymi siłami rządzącymi zachowaniami człowieka – intelektem/rozumem (i związaną z nim świadomością dokonywanych wyborów/własnych czynów) i uczuciami.³⁹ Przy czym, o ile w przypadku ‘użycia’ “głowy” stroną aktywną jest mówiący, który potrafi ją ‘skierować’ “pod wiatr” (a zatem nawet wbrew przeciwnościom), to w przypadku “piersi” stroną aktywną jest już “czas” (a zatem ‘instancja’ zewnętrzna w stosunku do mówiącego).

Ostatnia strofa wydaje się być swoistym metatekstem w stosunku do całości utworu, tzn. prezentuje na innym poziomie zasadniczy rys treści poprzedzających ją strof, niejako ‘przekłada’ na inny system relacji to, co zostało do tej pory powiedziane. I tu bowiem podstawową zasadą organizacji pozostaje przeciwstawienie, kontrastowanie. Na tej zasadzie, choć nie zostało to może nazbyt wyraźnie wyeksplikowane, skonstruowane są dwa ostatnie wersy. Pierwszy z nich (zwłaszcza jeśli potraktować go jako odrębną całość) można odbierać jako oparty na zasadzie paradoksu, który czyni ze śmierci naturalną konsekwencję miłości/kochania (a więc linia podziału przebiegała by tu między “umrzeć” a “kochać”). Ostatni wers dopowiada tu jednak, że chodzi o umiłowanie “wielkich spraw”. I tu jednak niejako w opozycji do nich pojawia się ambiwalentne określenie “głupia”, a zatem ‘naiwna’ (ze wszystkimi odcieniami znaczeniowymi tego słowa), ale też ‘niedorzeczna’, czy wręcz ‘bezsensowna’.

³⁸ Zob. też przypis 33.

³⁹ Trzeba tu zaznaczyć, że w przypadku “piersi” takie ich odczytanie uzasadnione jest przede wszystkim na zasadzie *pars pro toto* – w piersiach znajduje się serce, które zwykle się uznawać za symbol i siedlisko uczuć...

Strategia ta jest jednak najbardziej czytelna w dwu pierwszych wersach ostatniej strofy, gdzie „życia nieśmiałość” zestawiona zostaje z „odwagą” w sytuacji zagrożenia „śmiercią”. Warto zwrócić uwagę na kolejność przeciwnych sobie słów w tych wersach: „życia” „nieśmiałość” „odwaga” „śmierć”. Zarówno szyk, jak i (przynajmniej w pewnym stopniu) funkcje syntaktyczne tych wyrazów wskazują, że mamy tu do czynienia z konstrukcją chiazmiczną. Przy czym w danym przypadku oparta jest ona, w odróżnieniu od ‘klasycznego’ chiazmu, który traktuje się jako odmianę “paralelizmu składniowego opartego na odwróconej symetrii dwóch całości składniowych, z których druga powtarza w odwrotnej kolejności porządek syntaktyczny składników pierwszej”⁴⁰ na zasadzie uporządkowania (odwróconej symetrii) odpowiednich jednostek semantycznych. Analogiczna zasada ‘rządzi’ też kompozycją całej pierwszej części utworu (strof 1-5), gdzie elementy świata natury ‘zamieniają się miejscami’ z elementami świata duchowego/psychiki, a duchowe – z materialnymi (co pociąga za sobą jeszcze i zmianę wartościowania).⁴¹

Wiersz Baczyńskiego okazuje się zatem konstrukcją o charakterze auto-referencjalnym, samozwrotnym – to, co stanowi zasadniczą treść utworu zostało tu niejako zdublowane na niższych poziomach organizacji tekstu. Prócz takiego ‘tradycyjnego’ sposobu realizacji w utworze funkcji poetyckiej ma-

⁴⁰ Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Pod redakcją J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998³, s. 77. Tak samo (jeśli sądzić na podstawie przytaczanych przykładów) rozumie chiazmy Heinrich Lausberg (zob. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, Bydgoszcz 2002, s. 402 (zwłaszcza § 723 i przypis 1)) i Boris Tomaszewski (Б. В. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*, Москва 1996 [pierwodruk – 1925], s. 76). We współczesnym literaturoznawstwie pojawiają się też próby przeniesienia niektórych kategorii retoryki (figur retorycznych), w tym i chiazmu, do opisu zjawisk szerszych, jak np. fabuła. Przykładem próby takiego poszerzenia zakresu posługiwania się kategoriami retoryki dla opisu dzieła literackiego może być propozycja Árpáda Kovácsa (zaprezentowana w referacie pt. *Сюжет-хиазм* wygłoszonym na Piątym Międzynarodowym Kolokwium Puszkiniologicznym *Aleksander Puszkín i rosyjski tekst*, Budapeszt, 2-4 września 1999 [Пятый Международный Пушкинологический Коллоквиум “Александр Пушкин и русский текст”. Будапешт, 2-4 сентября 1999]), w którym pokazał on na wybranych przykładach z literatury rosyjskiej, że przebieg fabuły utworu literackiego dość często oparty jest na zasadzie konstrukcyjnej chiazmu.

⁴¹ W pewnym sensie chiazmy jest też zasadą konstrukcyjną układu wyrazów w klauzulach (a więc miejscach szczególnie eksponowanych w konstrukcji wersu, miejscach o szczególnym znaczeniu także na poziomie semantycznej organizacji tekstu) wersów tej strofy. Na poziomie kategorii gramatycznych mamy tu bowiem konstrukcję o charakterze okalającym: rzeczownik → czasownik (nieosobowy, cz. przeszły, strona zwrotna) ↔ czasownik (nieosobowy, cz. przeszły, strona zwrotna) ← rzeczownik.

my tu do czynienia z sytuacją dublowania konstrukcji wypowiedzi na różnych poziomach (przy różnym sposobie funkcjonowania) wypowiedzi podmiotu. A taka złożoność i precyzja w organizacji tekstu świadczyć może o jednym – że 4 sierpnia 1944 roku w Pałacu Blanka zginął poeta o dużej wrażliwości językowej, poeta w pełni dojrzały, dysponujący już znakomitym warsztatem twórczym...⁴²

⁴² Na marginesie już tylko dodajmy, że musiała to być wiedza i warsztat zdobyty przez poetę samodzielnie lub wyniesione z domu i szkoły średniej. Jak bowiem pisze Lesław Maria Bartelski, Baczyński “Z przeszkody raczej błahej, jakieś niepoważnej scysji z sekretarką zapisującą na komplety polonistyczne, zrezygnował z dalszego uczęszczania na kursy. [...] w rezultacie studentką została jego żona Barbara, [...]. Fakt, że jego własna żona zaczęła studiować i pogłębiając swą wiedzę przewyższyła go wkrótce czytaniem i teoretyczną znajomością przedmiotu, doprowadził u poety do programowej pogardy dla nauki ‘ministerialnej’. Uważał ponadto, i nie bez słuszności, że usystematyzowana wiedza czy też dokładne poznanie procesu tworzenia przeszkadza w pisaniu” (L. M. Bartelski, *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939-1944*, Kraków 1974, s. 239-240).