

ANITA JARZYNA

**RAFAL WOJACZEK: „TO NORWID SIĘ KLANIA, WIDAĆ  
DOBRZE PRZECZYTAŁEM JAKI JEGO WIERSZ”<sup>1</sup>**

Kasi Góreckiej, kiedy znowu będzie czytała Wojaczka

Na początku<sup>1</sup> – i w tytule, i poniżej – cytuję słowa, które nie przesądzą jeszcze o kształcie recepcji Norwida w twórczości Wojaczka. Fraza zanotowana przez poetę w prowadzonym w sierpniu 1966 roku, w rodzinnym Mikołowie, dzienniku *Dla Teresy*<sup>2</sup> dopiero tę recepcję zapowiada.

Muzyka To Ty myślisz o mnie  
Co Ty wiesz o mnie – kiedy czasem zegarek  
Ci upadnie...

Ty jesteś skromna – a ja żyję  
Ja umiem być – Ty  
jesteś...

Ty jesteś starsza, o mnie  
(RWKB, 162-163)

<sup>1</sup> R. Wojacek, *Dziennik dla Teresy*. Cyt. za: M. M. Szczawiński, *Rafał Wojacek, który był*, Katowice 1999, s. 162 (dalej skrót: RWKB). Za wszystkie uwagi dotyczące tego szkicu dziękuję dr Katarzynie Kuczyńskiej-Koschany.

<sup>2</sup> Idzie o Teresę Ziomber, kobietę, z którą autor związany był najdłużej, której zadedykował debiutancki *Sezon* (1969).

Właśnie podczas pracy nad ostatnią wersją (jest ich w dzienniku sześć) tego utworu pt. *Ty jesteś starsza*, nieprzedrukowanego później w żadnym z tomików, autor *Innej bajki* zapisał: „Kochana, to Norwid się kłania, widać dobrze przeczytałem jaki jego wiersz”. Notatka pochodzi z 18, 19 sierpnia, jest jedną z niewielu autointerpretacji Wojaczka i jedną z dwóch, spośród znanych mi, jego wypowiedzi o lekturze Norwida. Autor przyznał się w niej do inspiracji na tyle dyskretnych, że właściwie nieuchwytnych.

Dzień wcześniej, kiedy powstawała pierwsza wersja utworu, poeta, jakby zależało mu, by zbliżyć się do rozmiaru *Czułości*<sup>3</sup>, najbardziej skondensowanej miniatury Norwida (napisanej „nie tylko zwięźle”, ale i „węzlasto”, jak określał Przyboś sześciowersowy liryk<sup>4</sup>), notował w dzienniku: „Powiedzieć, kim się jest w tych sześciu liniijkach wiersza, powiedziałem – o ile mogłem. Sześć prostych zdań oznajmujących” (RWKB, 159-160). Wojaczkowi jednak nie udało się dokładnie powtórzyć konturu wiersza autora *Vade-mecum*, a skojarzenie z *Czułością* (jeśli na pewno o tym sześciowersowym, ale przecież nie sześciozdaniowym utworze mowa) przetrwało jedynie dzięki frazom: „Co Ty wiesz o mnie – kiedy czasem zegarek / Ci upadnie...” – w miniaturze Norwida zegarek „wdowiec nosić zwykł na plecionce z włosów blond” (PW, 2, 85) i może jeszcze dzięki, podobnemu w obu utworach, pomysłowi zakończenia każdej ze strof otwartymi wersami (Wojaczek – dwa razy wielokropkiem, Norwid – pierwszej wielokropkiem, drugiej trzema myślnikami). Ale różnice są ogromne: *Czułość* nazywa, kongenialnie, odmiany jednego uczucia, *Ty jesteś starsza* zaś dotyczy – w krótkim wierszu – przepastnego „pomiędzy” lirycznym „ja” i kobiecym „ty”, czułości zdarzającej się w asymetrycznej (bo „Ty jesteś starsza, o mnie”) relacji. Zasadnicza odmienność tkwi również

<sup>3</sup> *Czułość* – LVI. wiersz *Vade-mecum*: „Czułość – bywa jak pełny wojen krzyk, / I jak szemrzących źródeł prąd, / I jako wtór pogrzebny... // I jak plecionka długa z włosów blond, / Na której wdowiec nosić zwykł / Zégarek srebrny – – –”. Cyt. za: *Pisma wszystkie*, t. 2: *Wiersze*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971-1976, s. 85 (dalej skrót: PW, po nim podaję numer tomu i numer strony).

<sup>4</sup> J. Przyboś, *Zdumiewający poeta*, [w:] *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, wybór tekstów, oprac. i wstęp M. Ingot, Warszawa 1983, s. 343.

w dojrzałości obu tekstów: liryk Norwida jest małym arcydziełem, wiersz Wojaczka był zaledwie wprawką poetycką. Jednak w tych siedmiu wersach, w ostatnim może najbardziej, mieści się już to, co okaże się tak ważne w jego późniejszych utworach miłosnych, zwłaszcza w erotykach zapośredniczonych z twórczości autora *Trzech strofek*.

Zainteresowanie Norwidem było, zdaje się, jedną z pierwszych literackich fascynacji poety. Jerzy Kronhold (poeta łączony z Pokoleniem '68) zaprzyjaźniony z Wojaczkiem podczas jego półrocznych studiów na krakowskiej polonistyce (w 1963 roku) wspomina, że przyszły autor *Nie skończonej krucjaty* kupił wtedy dwutomowe wydanie utworów Norwida w „celofanowej” serii PIW-u (najprawdopodobniej edycja z 1956 roku, opracowana przez Jastruna i Gomulickiego) i nosił je przy sobie dłuższy czas. „Uwielbiał [...] wiersz Norwida – ‘cedr nie ogrody – lecz pustynie rodzą...’. Przejmował go też *Bema pamięci żałobny rapsod* [...] Potrafiłem przegadać z nim nieraz godzinę-dwie na temat jednego wersu u Norwida! Brzmi to może nieprawdopodobnie, ale brały nas mocno takie *par-excellence* warsztatowe dyskusje” – opowiada Kronhold (RWKB, 178).

Wszystko się zgadza – Bogusław Kierc w najnowszej biografii Wojaczka cytuje bardzo wczesny, wydobyty z rękopisu (z zeszytu prowadzonego przez poetę w 1964 roku) wiersz *drzewo* z mottem: „Cedr nie ogrody, lecz pustynie rodzą”<sup>5</sup> – to prawdopodobnie pierwszy ślad Norwida w poezji Wojaczka; nawiązania do autora *Milczenia* krzyżują się tu, jak pokazuje Kierc, z dominującymi jednak inspiracjami wierszem *Der Schauende* Rainera Marii Rilkego (Kierc tłumaczy tytuł jako *Patrzący*). Poeta powraca, bardzo dyskretnie, do norwidowskiego epigrafu w dwóch ostatnich strofach spiętych przerzutnią:

3  
 anioł jest tylko zaprzeczeniem czasu  
 terażniejszego i gnijącym cieniem  
 pałaców złotych i pustych szalasów  
 chwil spopielonych anioł ostrzeżeniem

<sup>5</sup> B. Kierc, *Rafał Wojaczek. Prawdziwe życie bohatera*, Warszawa 2007, s. 172.

4  
 jest rodzi cię z popiołu  
 puszczy spalonej dym to drzewo nowe  
 które budować chce pióropusz aniołów  
 umarłych człowiek –<sup>6</sup>

Zdaje się, że Kronhold nazywając „warsztatowymi” swe rozmowy z Wojaczkiem o tekstach Norwida, mimochodem wskazał źródło stylistycznej właściwości wierszy autora *Innej bajki*, bo uparte drażnienie jednej linijki przez czytelnika, przełożyło się na jego praktykę poetycką, którą później trafnie opisał Romuald Cudak:

Liryka Wojaczka obfituje w zapożyczenia, które mogą być odczytywane bądź jako świadome aluzje, bądź jako reminiscencje. Są to najczęściej motywy w postaci cytatów lub kryptocytatów, rzadko jednak wbudowane w monolog liryczny wiersza, a sytuowane przeważnie w tytułach lub motywach otwierających utwory. Przywołane formuły autor *Nie skończonej krucjaty* zazwyczaj na nowo opracowuje w swych wierszach. Bardzo często także stanowią one oś konstrukcyjną utworu. W ten sposób przywołany cytat staje się swoistym kamieniem węgielnym nowego tekstu. Jest inspiracją i jednocześnie przedmiotem polemiki czy uzupełnienia, odczytania na nowo lub doczytania do końca.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Tamże, s. 174.

<sup>7</sup> R. Cudak, *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka*, Katowice 2004, s. 192. Badacz z jednej strony sugeruje, że taki rodzaj nawiązań do poezji Norwida w twórczości Wojaczka może świadczyć o swoistym „lęku przed wpływem” i dlatego rozważania Harolda Blooma mogłyby stanowić metodę opisu tej liryki (niestety Cudak nie tłumaczy, dlaczego to właśnie recepcję Norwida należałoby omówić, odwołując się do teorii amerykańskiego uczonego) zaś z drugiej strony twierdzi (z czym również trudno mi się zgodzić), że „lata sześćdziesiąte to okres odkrywania Norwida dla szerszej publiczności literackiej i żywego nim zainteresowania wśród poetów. Wyraźne ślady obecności Norwida [...] są przecież widoczne w poezji podpatrywanego przez Wojaczka Stanisława Grochowiaka”. (Zob. tamże, s. 193, 234). Zainteresowanie Norwidem było na pewno rysem generacyjnym twórców Pokolenia '68 – w tym czasie powstały Barańczakowe *Sonety lamane* (z jego debiutanckiego tomu *Korekta twarzy*), wyraźnie zapośredniczone w twórczości autora *Vade-mecum*, trochę później Norwida przywoływali m. in.: Ryszard Krynicki i Adam Zagajewski, ale wahałabym się stwierdzić, że przynależność metrykalna przekłada się w przypadku Wojaczka na pokrewieństwa poetyckie.

Taki sposób nawiązywania dialogu z poezją Norwida okaże się jedną z bardziej charakterystycznych cech tej recepcji. Obserwacje badacza na pewno można odnieść do każdego wiersza, który będą interpretowała. W swej książce o liryce Wojaczka Cudak obszernie pisze o nawiązaniach do tradycji romantycznej<sup>8</sup>, które dostrzega przede wszystkim w kolejnych wcieleniach bohatera *Innej bajki*, wskazując również obszary inspiracji Norwidem w całej twórczości Wojaczka. Związki wrocławskiego poety z autorem *Quidama*, choć nie omawia ich dokładnie, uważa za niepojedyncze i wielopoziomowe; „Norwid należał do najważniejszych poetów Wojaczkowego kanonu”<sup>9</sup>:

Z polskiej literatury romantycznej na uwagę zasługują przede wszystkim koneksje liryki autora *Sezonu* z twórczością poetycką Cypriana Kamila Norwida. Organizujący się w wierszach Wojaczka dialog z tą poezją sprowadza się do jawnych aluzji i reminiscencji do tekstów autora *Vademecum*, w postaci cytatu, aluzji, jak i do stylizacji. [...]

Ewidentne są również zapożyczenia w sferze światopoglądowej i w stosowaniu kategorii artystycznych. Jedną z podstaw ironii Wojaczka jest przecież ironiczny konceptyzm Norwida. Podobne więzi da się sformułować w przypadku żywego zainteresowania Wojaczka językiem jako tworzywem wiersza i bazą poetyckiej semantyki<sup>10</sup>.

Ostatnio rangę oddziaływania twórczości Norwida na autora *Sezonu* podkreślał Andrzej Niewiadomski, który w inspirującym szkicu *Wojaczek: nieuchwytna cielesność, nieuchwytnie ciało poezji* odwołując się do Wojaczkowych lektur Rimbauda, Miłosza i Norwida<sup>11</sup>, pyta

<sup>8</sup> Na ten temat pisali również: B. Kaniewska, A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Trudny romantyzm Rafała Wojaczka*, [w:] *Literatura polska XX wieku*, Poznań 2005, s. 259-269; A. Urbaniak, *Poeta zbuntowany. O romantycznych inspiracjach Rafała Wojaczka*, „Kresy” 2007, nr 4.

<sup>9</sup> B. Kierc, dz. cyt., s. 169.

<sup>10</sup> R. Cudak, dz. cyt., s. 232-233.

<sup>11</sup> A. Niewiadomski, *Wojaczek: nieuchwytna cielesność, nieuchwytnie ciało poezji*, „Kresy” 2007, nr 4, s. 88 (dalej skrót: AN). Wiadomo, że autor *Innej bajki* czytał zachłannie, już w liceum z pamięci recytował całe strony *Doktora Faustusa*. Jerzy Kronhold opisuje wrażenie, jakie Wojaczek robił na znajomych, pierwszorocznych studentach polonistyki, wśród których był np. Aleksander Fiut: „powiedzieć, że czytał intensywnie to nie powiedzieć właściwie nic. Rafał czytał przerażająco dużo. Myśmy po prostu nienawidzili jego czytania, to była jakaś lektura

o spójność jego projektu metapoetyckiego, by stwierdzić, że punktem dojścia autora okazała się „strategia zderzania dyskursów nowoczesnej poezji” (AN, 87).

O początku *Pieśni czwartej Sanatorium* (1969), opublikowanego pośmiertnie poematu prozą *Wojaczka*, Niewiadomski pisze między innymi w kontekście inspiracji norwidowskich, choć zdaje się nie dostrzegać, że już w pierwszym zdaniu bohater utworu – Piotr Sobecki<sup>12</sup> (uznawany za *alter ego* *Wojaczka*) charakteryzuje swój stosunek do poezji, udzielając odpowiedzi na pytanie postawione przez autora *Vade-mecum* w krótkiej prozie pt. *Bransoletka*: „Jestże się poetą, czyli raczej tylko bywa się? –” (PW, 6, 38):

Zaprawdę powiadam ci, poetą się jest. Jest się nim żyjąc. Zaś bywa się czasem skrybą, czyli grafomanem. Bywa się nim wtedy, kiedy braknie się, by dźwignąć ciężar swego życia. Wtedy ucieka się do ogródka sztucznym sposobem ogrodzonego i sadzi się smętne kwiatki na schludnej grządce. Jeszcze dobrze, gdy temu procederowi towarzyszy ironia. Ale najczęściej ogrodnikowi wydaje się, że kwiatek pieczołowicie przez niego hodowany dorównuje urodą niebieskiej róży. W przypadkach bardziej zaawansowanego obłądu taki działkowiec całkiem zatracą poczucie rzeczywistości. Oto on wyhodował różę! [...]

Ten jazgot, ten hałas, to nieustające przekrzykiwanie się, to donośne obwieszczanie wynalezienia własnego sposobu. Ci nieszczęśni nie mogą zdobyć się na chwilę milczenia. Nie mogą, gdyż natychmiast usłyszeliby swoją pustkę grzmiącą borborygmami i umarliby od tego łoskotu<sup>13</sup>.

Inna sprawa, czy rzeczywiście bohater *Sanatorium* jest tożsamy z autorem i czy jego słowa można przypisywać *Wojaczce*, uznać –

totalna” (RWKB, 174), a czytał przede wszystkim „ogromne ilości poezji” (obok Norwida, m. in.: Rilkego, Rimbauda, Przybosa) i Dostojewskiego „do *Biesów* czy *Braci Karamazow* siadał gdzieś około szesnastej, a kończył w okolicach dwudziestej drugiej” – dopowiada jeszcze Kronhold.

<sup>12</sup> Czytelnikiem Norwida jest również bohater *Listu do Królowej Polski* (innego opowiadania *Wojaczka*), który słowami autora *Vade-meum* („Nadlogiczne niekoniecznie bywa przeciwlogicznym” (WUZ, 309)) tłumaczy swoje niezrozumiałe dla otoczenia zachowanie.

<sup>13</sup> R. Wojacek, *Utwory zebrane*, wstęp T. Karpowicz, oprac. B. Kierc, Wrocław 1976, s. 258 (dalej skrót: WUZ).

jak to robi Niewiadomski – za autokomentarz. Badacz czyta ten fragment jako:

projekt poezji integralnie związanej z życiem [...], w której używanie i tworzenie konwencji może być tylko środkiem, a nie celem [...] i w której „sztuczność” (symbolizowana przez „niebieską różę”) o tyle ma prawo bytu, o ile autor traktuje formę ironicznie, z dystansem, zachowując pełną świadomość jej tymczasowości. Biegun przeciwny (także w stosunku do niezironizowanej formy) zajmuje milczenie, którego pozytywna rola nie została tu precyzyjnie określona. Fragment ten konstytuuje zarządy myślenia o poezji opierającego się na zestawie rywalizujących ze sobą kategorii: życie – sposób/sztuczność/róża – ironia – milczenie. Myślenia wszakże „zapożyczonego”: dług Wojaczka wobec sporów wokół awangardowej i postawangardowej koncepcji języka poetyckiego (Przyboś), wobec Różewicza i Norwida, jest bezdyskusyjny (AN, 70–71).

Odnosząc się do tej interpretacji, uzupełniłabym jedynie wątek recepcyjny, poza cytatem z *Bransoletki*, który często jednak funkcjonuje na prawach aforyzmu, „skrzydlatych słów”, niejednokrotnie bez związku z Norwidem (np. Karpowicz widział w tym sformułowaniu polemikę Przybosiem, z jego „Poetą się nie jest, poetą się bywa” (WUZ, 15)), nasuwa się tu skojarzenie z *Czarnymi kwiatami*, w których poeta stwierdzał: „pisarz stara się uniknąć stylu przez uszanowanie dla rzeczy opisywanej a z siebie samej zupełnej i zajmującej” (PW, 6, 175). I zaraz: „Są wszelako w księdze żywota i wiedzy ustępy takie, dla których formuł stylu nie ma” (PW, 6, 175). Metakomentarze autora *Vade-mecum* to według Piotra Śniedziewskiego „nic innego, jak manifest wzywający literaturę do tego, by przestała być literaturą”<sup>14</sup>. Zakwestionowanie stylu, Norwidowska nieufność w stosunku do słowa spotyka się z przeświadczeniem Wojaczka, że nie o wszystkim da się powiedzieć, dlatego prawdziwy poeta w obliczu „widoku zwykłego drzewa, zwykłej trawy, zwykłego mleczka w trawie” (jak w *Sanatorium* (WUZ, 258)) wybierze milczenie.

<sup>14</sup> P. Śniedziewski, *Poeta „skąpy w mowie”. O milczeniu u Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 4, s. 38.

Kontekst norwidowski tylko potęguje skojarzenie tego fragmentu *Sanatorium z Różą*, niezamieszczonym ostatecznie w żadnym tomie Wojaczka sonetem, którego mottem jest niedokładny cytat z *A Dorio ad Phrygium* Norwida: „Zwano ją Różą / – byłaż nazwana?”:

Jakby Ciebie nie było wcale, w ścisłym czasie  
 Mojego serca byłaś nielegalną nocą;  
 Ciało śniegu na jego biegunie północnym,  
 Dowolne gniazdko plotłaś sobie z sypkich włosów  
 Westchnienia. Nie słyszałem Twojego imienia  
 W żadnej burzy od wschodu ani od zachodu  
 – siebie tylko słyszałem w zaślinionym trwożą  
 Kaszlu mowy, chcącego wymówić to słowo.

Ale widać w nieznannej gwieździe Twoje imię  
 Różowe spało; lecz choć poróżniony z nim,  
 Ślepo wierzę, że będzie we mnie pełnia krwi

Taka, jakby blask zgasłej Ziemi, co przez Kosmos  
 Poleciał. Wtedy wytchnę poemat dorosły:  
 Milczenie, co Cię Różą nazwie już prawdziwie<sup>15</sup>.

Róża nigdy nie jest jedynie kwiatem, nigdy jedynie kobietą, pseudonimuje niewyraźne – kwiat i kobietę, zakreśla horyzont możliwości poezji<sup>16</sup>.

*Róża Wojaczka* jest wierszem i autotematycznym, i miłosnym. Pyta, jak nazwać, by się zbliżyć. O słowach Norwida wykorzystanych w motcie Aleksandra Okopień-Sławińska mówi, że brzmi w nich „ton powątpiewania, czy konwencjonalne nadanie imienia jest nazwaniem w głębokim znaczeniu, nazwaniem ustanawiającym rzeczywistość

<sup>15</sup> R. Wojaczek, *Wiersze zebrane*, red. B. Kierc, Wrocław 2006, s. 276 (dalej skrót: WZ).

<sup>16</sup> Motyw róży (także róży i gwiazdy, bo te często występują tu obok siebie, ciekawie sprzężone) w poezji Wojaczka, ze względu na rozmaite znaczenia, omawiany wielokrotnie (m.in. przez Karpowicza, Barańczaka, Niewiadomskiego) jest wciąż tematem na osobny szkic, może wywoływać skojarzenia z twórczością Rilkego, np. właśnie w *Róży* Wojaczek, jak niemieckojęzyczny poeta we *Wnętrzu róży*, próbuje „wyrzucić niewyraźne”.



relację między osobą a nazywającym ją słowem”<sup>17</sup>. Fraza: „...zowano ją Różą – / Iż trzeba było nazwać... / ...byłaż nazwana?” (PW, 3, 321) poprzedza najbardziej znany fragment tego niedokończonego poematu dygresyjnego, w świadomości czytelników funkcjonujący na ogół jako samodzielny utwór, pt. *Jak...* (uznany przez Juliusza W. Gomulickiego za zaginione, LIV. ogniwo *Vade-mecum*<sup>18</sup>). Jest to jeden z najbardziej tajemniczych wierszy Norwida, w którym opisywanie piękna jest jak to, co poeta usiłuje wypowiedzieć – pierzcha, kiedy się do niego zbliżyć. Każda ze strof tego liryku to, pisze Okopień-Sławińska, „próba znalezienia słownego ekwiwalentu dla nie wyjawionego ostatecznie przeżycia”<sup>19</sup>.

*Różę* także można uznać za odpowiedź na Norwidowskie motto, w wierszu dzieje się dokładnie to samo, co w *Jak...* (zamkniętym wersem: „...lecz nie rzeknę nic – bo jest mi smętno”), wybór milczenia, gest unieważnienia dotychczasowej wypowiedzi, zwraca uwagę właśnie na nią. Ale o ile Norwid od pierwszych wersów przełamuje konwencję opisu, konwencję miłosnego wyznania, to Wojacek sięga po tę najbardziej utrwaloną (i zużytą) – nic bardziej typowe niż sonet zatytułowany *Róża* – i w ten sposób wywołuje efekt zawiedzionego oczekiwania. Norwidowski liryk to wspaniałe „zamiast” (także zamiast milczenia), to ciąg obrazów, ciąg niezrealizo-

<sup>17</sup> Tamże, s. 41.

<sup>18</sup> „Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi / Garścią fiołków i nic mu nie powie... // Jak gdy akacją z wolna zakolysze, / By woń podobna jutrzennemu ranu, / Z kwity białymi na białe klawisze / Otworzonego padła fortepianu... // Jak gdy osobie stojącej na ganku / Daleki księżyc wpląta się we włosy, / Na pałającym układając wianku / Czoło lub w srebrne ubiera je kłosa... // Jak z nią rozmowa, gdy nic nie znacząca, / Bywa podobną do jaskółek lotu, / Który ma cel swój, / acz o wszystko trąca, / Przyjście letniego prorokując grzmotu, / Nim błyskawica uprzedziła tętno - / Tak... // ...lecz nie rzeknę nic – bo jest mi smętno” (PW, 2, 82). Przynależność tego fragmentu *A Dorio ad Phrygium* do *Vade-mecum* jest wciąż kwestią sporną; Józef Fert, redaktor najnowszego wydania Norwidowskiego cyklu, inaczej niż wcześniej Gomulicki, nie zamieścił w nim utworu, twierdząc, że rozmiar tego fragmentu *A Dorio ad Phrygium* nie odpowiada rozmiarowi kart autografu *Vade-mecum*, w którym nie zachował się wklejony rękopis wiersza *LIV. Jak...* Zob. C. K. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, wyd. II zmienione, Wrocław 1999, s. CXI-CXII.

<sup>19</sup> Zob. A. Okopień-Sławińska, *Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia (Przypadek „Jak...” Cypriana Norwida)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 33.

wanych porównań, które odwracają uwagę czytelnika od przedmiotu opisu, w wierszu Wojaczka o tej sekwencji może przypominać jedno nagłosowe porównanie-apostrofa („Jakby Ciebie nie było wcale”), za jego sprawą cała pierwsza strofa staje się łańcuchem peryfraz nieuchwytniej postaci („nielegalna noc”, „ciało śniegu”), rozpiętych na skojarzeniach z *Jak...*, bo jeszcze w ostatnim wersie („Dowolne gniazdko plotłaś sobie z sypkich włosów”) tkwi odległe podobieństwo do Norwidowskiego utworu („Jak gdy osobie stojącej na ganku / Daleki księżyc wpląta się we włosy”). Odtąd zmienia się tonacja liryku, wzrasta bezradność mówiącego, odtąd koncentrujemy się na nim. W jego słowach mieści się cała niejednoznaczność miłosnego wyznania zbyt świadomego siebie.

Dalsza część wiersza, otwarta przerzutnią – jej westchnieniem, zamknięta jego tchnieniem („wytchnę poemat dorosły”), z których żadne nie stanie się głosem, jest zdobywaniem się na milczenie, w skali kosmicznej („będzie we mnie pełnia krwi // Taka, jakby blask zgasłej Ziemi co przez Kosmos / Poleci”). Bo choć język („kaszel mowy”) nie może sprostać próbie nazwania *Róży*, jej imię, pseudo-etymologicznie zaszyfrowane, brzmi jednak wewnątrz utworu, w jednym wersie dwukrotnie: w parafrazie – „imię różowe” i paradoksalnie – w różnicy („poróżniony z nim”).

Niewiadomski, który omówieniem *Róży* zamyka swój szkic, inaczej widzi nawiązania do Norwida – twierdzi, że nagromadzenie w utworze deklarowanej autentyczności redukuje ironię, co pozwala współczesnemu poecie wyjść „poza nawias, w jaki Norwid ujmuje działania poetyckie” (AN, 86). Tymczasem ja próbowałam pokazać, że inne wnioski nasuwa odczytanie tego wiersza w kontekście słów, które w *A Dorio ad Phrygium* następują zaraz po motcie – okazuje się wtedy, że poeci stosują podobną strategię.

Dalej lubelski badacz skupia się już na funkcjach, jakie Wojaczek przypisuje milczeniu, stara się ująć je w kontekście metapoetyckiego projektu autora, który – jak go odczytuje Niewiadomski – zakładał wyjście poza „szablony literackie”, dotarcie do własnej formuły poezji. W *Róży* – pisze:

nienazwana jest poezja, istniejąca jako czysty, własny głos. Albowiem Wojacek nie potrafi wyrazić woli – jak Miłosz – „bycia czystym patrzeniem bez nazwy” i do tego cierpi na chorobę estetyzmu (tyle, że ów estetyzm nosi skazę nostalgicznego stosunku do ciała) i próbuje nieustannie „nazwać”. Te desperackie próby prowadzą do konstatacji: „milczenie nazwie prawdzie” (AN, 86-87).

Niewiadomski tak podsumowuje swoją interpretację utworu:

Wojacek próbował być poetą cudu, zakładając, że milczenie może ocalić autentyczność ciała zaplątanego w metafory pseudonimy i symbol, a jednocześnie może uczynić je częścią jakiejś duchowej prawdy i fragmentem ‘nowej’ sztuki (AN, 87).

O inspiracjach Norwidowskich w tej poezji Niewiadomski pisze jeszcze w odniesieniu do wiersza *Dał się nabrać na język którego nie było*, otwierającego tom *Którego nie było*<sup>20</sup>. Badaczka interesują Wojackowe poszukiwania „wzorca poezji rozstrzygającej najważniejsze dylematy związane z jej statusem wobec rzeczywistości” (AN, 73). W tym kontekście równie ciekawe, a z punktu widzenia recepcji wywołujące odrobinę mniej wątpliwości, wydaje mi się nawiązanie do prologu *Vade-mecum* w *Ogólnikach* (na które autor szkicu nie zwraca uwagi) – utworze pochodzącym z tego samego roku co *Sanatorium*, nie zamieszczonym w żadnym z tomików poety. Choć i tu, podobnie jak w przypadku *Dał się nabrać na język którego nie było*, o nawiązaniu do Norwida trzeba mówić raczej w trybie przypuszczenia, intuicji niż pewności:

<sup>20</sup> W przypadku tego utworu byłabym ostrożniejsza niż Niewiadomski, który twierdzi, że działania skazanego na porażkę poety zostają w wierszu zastąpione przez śmierć i to ona „na Norwidowski sposób – «uwydatnia» [...] brak osoby i brak języka, leży [...] u początku wszystkich inicjatyw poetyckich” (AN, 80-83). W *Dał się nabrać na język którego nie było* nie pojawiają się jednak jakiegokolwiek intertekstualne ślady nawiązań do *Fortepianu Szopena*. Trafniej odwołania do Norwidowskiej koncepcji śmierci jako „uwydatnienia życia” rozpoznał w innym wierszu Karpowicz: „Wojacek pomyślał śmierć jako Norwidowskie uwydatnienie: «Nie stargam Cię ja, nie, ja uwydatnię» (*Fortepian Szopena*). Mówi o tym uwydatnieniu w *Końcu pieśni*” (WUZ, 14). Warto jeszcze dodać, że na kopercie z podarowanym Bogusławowi Kiercowi 12 czerwca 1970 roku maszynopisem tego, dedykowanego mu zresztą, wiersza, zapisał Wojacek: „tajne – widne – i dwupłciowe” – epitety, którymi Norwid we fraszce *Sila ich* (PW, 1, 172) określał policję. Kierc mówi o „drugorzędnym, osłaniającym znaczeniu Norwidowskiej proveniencji” tych słów. B. Kierc, dz. cyt., s. 276.

1  
 Światło dzienne, co mieszka w zimnej kości świtu,  
 Miewa niekiedy adres tymczasowy w kości  
 Ponurego przestępcy, którym jestem ja

2  
 Chleb powszedni, który nie lęka się dzielenia,  
 Głodu, ognia; którego nie można rozstrzelać  
 Przecież przez żołądkowy trawiony jest kwas.

3  
 Dobra matka, co wstydzi się rosnącego syna  
 Kultywując kurestwo po to, by zatrzymać  
 Młodość, wszak wreszcie musi potknąć się o śmierć.

4  
 Miła ojczyzna, nawet nie mit, lecz domena  
 Zza krat każdego nieba, bram wszelkiego piekła,  
 Niespodziewanie we śnie odpomina się.

5  
 Uczciwe społeczeństwo, które mnie wyklucza  
 Nawet nie wie, jak wielu głosów w sobie słucham,  
 Prawdziwy naród mając u siebie we krwi.

6  
 Słowo polskie, plugawa gazetowa mowa,  
 Jeśli cenzurze wymknąć się niekiedy zdoła,  
 Nieregulaminowo i tak niewdzięcznie brzmi  
 (WZ, 245)

Tadeusz Pióro interpretuje ten utwór, zwłaszcza ostatnie wersy, w związku z Norwidowską frazą (z wiersza *Za wstęp (Ogólniki)*): „Odpowiednie dać rzeczy – słowo!” (PW, 2, 13), którą – twierdzi krytyk – Wojacek przywołuje „po to, by uzyskać współczesne warunki, w jakich funkcjonować może

taka poetyka”<sup>21</sup>, by ukazać „kondycję [...] piszącego językiem bezwzględnie poddawany ideologicznej próbie przez tych, którzy sankcjonują przejście od prywatnego «głosu» do publicznej «mowy»”<sup>22</sup>. Istotniejsze od tej reminiscencji jest, w moim przekonaniu, przyswojenie w wierszu ogólnej zasady, którą Norwid wyklada w poetyckim wstępie do *Vade-mecum*:

Gdy z wiosną życia duch Artysta  
Poi się jej tchem jak motyle,  
Wolno mu mówić tylko tyle:  
„Z i e m i a j e s t o k r ą g ł a – j e s t k u l i s t a”

Lecz gdy późniejszych chłódów dreszcze  
Drzewem wzruszą – i kwiatki zlecą –  
Wtedy dodawać trzeba jeszcze:  
U b i e g u n ó w – s p ł a s z c z o n a n i e c o...”  
Ponad wszystkie wasze uroki –  
Ty! Poezjo, i ty wymowo –  
Jeden wiecznie będzie wysoki:  
\* \* \* \* \*

O d p o w i e d n i e d a ć r z e c z y – s ł o w o !  
(PW, 2, 13)

Każdą ze strof Wojaczkowych *Ogólników* otwiera pojęcie – symbol, nacechowane pozytywnie (światło dnia, matka, ojczyzna, społeczeństwo, słowo polskie), każda dopełniona jest użyciem tego pojęcia w nieoczekiwanym, sugerującym ambiwalencję kontekście („Chleb [...] / Przecież przez żołądkowy trawiony jest kwas”). Można by powiedzieć, że każda nawiązuje, w miniaturze, do budowy dwóch pierwszych strof wiersza Norwida, w których autor upomina się, by poetycka wypowiedź odsłaniała niejednoznaczność pozornie spójnej rzeczywistości.

Zatem: już nie tylko (prze)milczenie jako jedyna Norwidowska strategia w tej twórczości, Norwidowskie okazuje się także – jak je okre-

<sup>21</sup> T. Pióro, *Posłowie* w zbiorze: *Który jest Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. R. Cudań, M. Melecki, Katowice 2001 s. 175 (cytując dalej teksty zamieszczone w tym tomie posługując się skrótem: KJ).

<sup>22</sup> Tamże.

ślał Karpowicz – dążenie do „wypowiedzenia prawdy do końca przez do końca wolny język poezji” (WUZ, 11).

Trudno znaleźć klucz do Wojaczkowej recepcji autora *Quidama*. Wprawdzie Romuald Cudak postawił ciekawą tezę, sporządził niemal kompletny katalog nawiązań, które ją potwierdzają, ale ponieważ nie interpretował pojedynczych utworów, stracił z oczu najciekawsze – niuanse. Niewiadomski z kolei zwrócił uwagę tylko na jeden obszar oddziaływania Norwida na twórczość Wojaczka. Tymczasem istnieje jeszcze kilka wierszy, w których poeta na rozmaite sposoby przywołuje autora *Białych kwiatów*. Zacznę ich omawianie od erotyków – może najbardziej niezwykłych w poezji Wojaczka – i podwójnego nawiązania do *Milczenia* – późnej (z 1882 roku) prozy Norwida.

Z *Sezonu* pochodzi *Okno*:

## I

Głowa jest zimna Gwiazda chłodzi przelyk  
tylko okno płonie we krwi

Lubię być obcy pod Twoim oknem  
jakby na pół urodzony.  
Myślę o Twoim brzuchu  
ręce chowam za siebie

Teraz sprawdzam rysy swojej twarzy  
jakbym je ustalał  
z Twoimi wargami.

Śmierć jest obojnakiem.

## II

Gwiazda przecieka do stóp I tak muszę iść  
twarz pali a podbrzusze jak otwarte okno

Kiedy śpisz wiesz o czym ja myślę

Lecz czy śpiącą można zbudzić grzecznie  
(WZ, 28)

Wiersz datowany jest przez autora na sierpień 1966 roku, z pisanego w tym czasie dziennika dla Teresy Ziomber wynika, że *Okno* powstało dokładnie między 12 a 16 sierpnia:

Przez noc poprzednią i dzień cały ukończyłem wiersz „Okno”.  
(RWKB, 155)

To pierwsza notatka na ten temat, z 12 sierpnia, cztery dni później Wojacek zapisał jeszcze:

Myślę, że ostatecznie wykończyłem „OKNO”.  
Pięć dni nad tym siedziałem.  
To jest inne niż wszystko, co dotychczas  
pisałem dla Ciebie (dopisane: nie to nie to, jeszcze nie tak).  
Wiem Teresa, jeszcze nie tak, zrobiłem to trochę inaczej, to są  
detale,  
ale ważne – jak czytać (Trudno)

Forma. Forma musi być ta jedyna,  
jak sukienka na Tobie.  
Jak Twoje ciało.

(RWKB, 159)

Na czym polega tak podkreślana przełomowość wiersza? Autor, jakby przeczuwał, że oto w jego poezji zaczyna dziać się coś zupełnie nowego, zdawał sobie sprawę z poetyckich poszukiwań formy. Znaczące, że właśnie *Okna* nie zapisał (inaczej niż pozostałych tekstów, nad którymi wtedy pracował, a do których później już nie wracał, nie publikował ich) w dzienniku *Dla Teresy*, jakby od razu przeznaczył utwór do szerszego odbioru, zresztą wiersz, zanim ukazał się w tomiku, był drukowany w 1. numerze „Odry” z 1967 roku. I rzecz dla mnie najważniejsza: Wojacek tym razem nie zdradza w dzienniku, jak w przypadku *Ty jesteś starsza*, że zainspirował go autor *Milczenia*. Dlaczego?

Na pewno już to, co zanotował w międzyczasie – 14 sierpnia, może jakoś tłumaczyć włączenie do wiersza Norwidowskiego cytatu:

Sny –  
dlaczego nie ma Ciebie, ażeby mnie zbudzić.

(RWKB, 157)

Właściwie cały mikołowski dziennik wydaje się oniryczny, pisany na ogół nocami („nie mogę spać – Czyżbym był winien Tobie to niespanie” (RWKB, 158)). Sen (motywny, który w twórczości Wojaczka zasługiwałby na osobny szkic) jest też – jak zauważa Andrzej Niewiadomski – jednym z wyznaczników poetyckości (AN, 72), a „(bez?)sennie” erotyki (tak je roboczo nazwałam) tworzą odrębną rodzinę wierszy autora *Sezonu* (wśród nich np.: *Która zmęczona śpi czy Umiem być ciszą*), właśnie niezwykle lirycznych, skondensowanych.

Słowami: „Czy śpiącego można przebudzić grzecznie?...” (PW, 6, 221) otwiera Norwid swoje *Milczenie*. Wojaczek nie tylko wprowadził istotną zmianę rodzaju gramatycznego („śpiący” jest teraz „śpiącą”), uwiedziony tą frazą stworzył dla niej kontekst miłosny. Albo – dopuszczam taką interpretację – dla bardzo radykalnego erotyku znalazł kodę nie z tego świata, nie z tego języka.

Norwidowskie budzenie śpiącego jest metaforyczne, opisuje sytuację poznawczą: tak jak nie można wprowadzić nowej idei, wynalazku bez sprzeciwu – twierdzi poeta – tak śpiącego nie można zbudzić grzecznie:

gdyby albowiem budziło się go upadkiem na twarz najłżejszego listka róży, jeszcze byłoby to tylko bardzo wykwintnie albo poetycko pomysłane, lecz nie byłoby grzecznie, bo końcem końców, trzeba śpiącemu przerwać snowania myśli jego – i to przerwać doraźnie, nie powoli, lecz przenosząc jednym ruchem w rzeczywistość i w oczywistość inną (PW, 6, 221).

W ten sposób Norwid zapowiada, że w swym tekście zwróci uwagę na problemy do tej pory nierozpoznane. W traktacie omawia gramatyczny, filozoficzny i egzystencjalny charakter milczenia. Według Piotra Śniedziewskiego „esej staje się [...] poszukiwaniem znaczeń,



dramatyczną momentami grą z tym, czego wypowiedzieć się nie da, a co przesądza zazwyczaj o charakterze egzystencji ludzkiej”<sup>23</sup>.

Ale czy na pewno Wojaczek oddalony jest o całe mile od zawłości tekstu Norwida i wykorzystuje tylko frazę, którą mógł przecież zapamiętać z wertowanego gdzieś, a na przykład niedoczytanego utworu? O ile sam problem milczenia, tak jak je przedstawia autor *Białych kwiatów*, nie pojawia się w wierszu, to nadal istotny wydaje się zacytowany powyżej fragment pierwszego akapitu eseju.

W sytuacji podobnej do Norwidowskiego śpiącego znajduje się ona z *Okna* (kobiece „ty”), oczekująca na przebudzenie. On („ja” liryczne wiersza) dopiero dojrzewający („na pół urodzony”), konfrontuje siebie z tą, która jest przedmiotem pożądania („Teraz sprawdzam rysy swojej twarzy / jakbym je ustalał / z Twoimi wargami”), a wszystko dzieje się pod jej oknem, „płonącym we krwi”. Wtargnięcie śmierci (która „jest obojnakiem”) w postaci pojedynczej linijki, wyjątku w tej części utworu, gdzie pozostałe wersy skupiały się po dwa, po trzy – znosi wszelkie różnice, w miłości obojactwo nie jest możliwe. Ze snu śmiertelnego nie da się już zbudzić jakkolwiek, zwłaszcza erotycznie. Tą bezlitosną linijką (przestroga przed zbyt długim zwlekaniem?) poeta rozcina wiersz.

W drugiej części liryku jest już powrót z miłosnego nie-spotkania i jego jeszcze większa gotowość do miłosnego spotkania, tego samego, do którego ona dopiero przygotowuje się – wersy: „Myślę o Twoim brzuchu / ręce chowam za siebie” i „tak muszę iść / twarz pali a podbrzusze jak otwarte okno” są symetryczne. Jej oczekiwane jest właśnie jak otwieranie i zamykanie okna, nie jest nieustanną (i w tej nieustanności czasami jeszcze rosnącą) gotowością mężczyzny. „Ona” w wierszu Wojaczka okazuje się tajemniczą istotą, która żyje inaczej od mężczyzny („Kiedy śpisz wiesz o czym ja myślę”), doskonale rozumie jego nieśmiałość, bardziej chłopięce niż męskie – tęskne i niecierpliwie – oczekiwanie; może oczekiwanie mężczyzny zawsze jest trochę chłopięce? W zakończeniu wiersza, w Norwidowskim pytaniu, ale innym niż w *Milczeniu*, retorycznym

<sup>23</sup> P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 22.

(zadawanym sobie czy jej?), pobrzmiewa dramat samotności jego – „ja” lirycznego, erotycznego niespełnienia, a jej – „śpiącej” mądra intuicja, żeby opóźnić miłosne zbliżenie, przedłużyć niepewne.

Wojaczek, w którego poezji doszło do, jak to ujmuje Tomasz Kunz, „transformacji podmiotowej”<sup>24</sup> (jego ostatni tom, w całości złożony z wierszy pisanych w rodzaju żeńskim, jest innym niż *Róża* wariantem wyrażania niewyrażalnego), także w słowach Norwida znajduje przejście od „ja” – męskiego do „ja” – żeńskiego. Przerwaną historię z utworu *Okno* poeta podjął kilka lat później w wierszu *Czy śpiącą można zbudzić grzecznie*, pochodzącym właśnie z tego ostatniego, wydanego pośmiertnie (w 1972 roku) tomu *Którego nie było*<sup>25</sup>:

Sen zgęstniał rtęć opadła na dno ciała krew  
 Odplynęła z twarzy  
 I już gołymi dłońmi odgarniałam śnieg  
 Który wargi parzył

Strach zmroził lecz nie straszyć lecz właśnie ją!  
 Radość sobą karmić  
 Chociaż było nieomalże niestrawne to  
 Smakowanie gwiazdy  
 Krzak trzewi się spopielił by szczęśliwy ból  
 Krzykiem wyrósł z krtani

<sup>24</sup> Tomasz Kunz – przypominam jedną z tez najczęściej przywoływanych przez badaczy Wojaczka – rozumie tę zmianę podmiotu w poezji Wojaczka jako konsekwencję zaplanowanej przez autora metamorfozy niedoskonałego bohatera, projekt stworzenia w tekście nowej osoby: „Mutacja transseksualna, «operacja» zmiany płci dokonała się u Wojaczka w sferze czysto językowej i była ostatecznym zwieńczeniem procesu, który zakładał oczyszczenie dzieła z wszelkich śladów obecności akcydentalnego (więc również zdeterminowanego przez pleć) «ja» autorskiego”. T. Kunz, *Liryka Rafała Wojaczka: przemiany podmiotu poetyckiego*, [w:] KJ, s. 245. Podobnie: J. Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczka*, [w:] KJ, s. 162-172.

<sup>25</sup> Chronologicznie pomiędzy *Oknem* a *Czy śpiącą można zbudzić grzecznie* sytuuje się wiersz *Okno* (z tomu *Nieskończona kruczata*), opatrzony datą 17 VII 1968, zaczyna się od słów: „Natchniony dziś przez pamięć moich pierwszych wierszy / Z których każdy jest skrzeplą już kroplą krwi Gwiazdą” (WZ, 156). Zdaje się, że Wojaczek przywołuje swój wcześniejszy utwór pod tym samym tytułem, jednocześnie tym razem rezygnuje z nawiązania do Norwida, zresztą ten wiersz – do pewnego stopnia autotematyczny – wyraźnie różni się od śpiętych cytatem z *Milczenia* erotyków. Ciekawe, że właśnie w nim, a nie w żadnym z omawianych przez mnie utworów, Tomasz Kunz dostrzeża aluzję do autora *Milczenia*. Zob. T. Kunz, dz. cyt., s. 243.

Kto jak nie Ty potrafił obudzić mnie znów  
Pocałunkiem takim

(WZ, 216)

Tym razem pytanie „Czy śpiącą można zbudzić grzecznie” bardziej niż do autora *Milczenia* należy już do autora *Okna*, umieszczone w tytule, otwiera śpiącej-przebudzonej (może śniącej-przebudzonej) odpowiedź. A dlatego, że mówi właśnie śniąca-przebudzona, niezwykle stan skupienia języka na pograniczu jawy i snu rozmywa ostre kontury wypowiedzi, nie ma w tym wierszu ani jednego znaku interpunkcyjnego, tylko przerzutnie ustalają miejsce na oddech, łącząc w pary wersy długie z krótkimi, złamanymi w średniówce (12-6-12-6 – utwory zbudowane według tego schematu pojawiają się w twórczości Norwida, jest to, np. znany Wojaczkowi liryk [inc.] „Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj”) – tak w pocałunku (ale także w akcie miłosnym), do którego potrzeba zsynchronizowania oddechów (i bezdechów), zestrzają się dwa ciała. Oba – i pocałunek, i akt miłosny są penetracją, oba są (jak przeczuwali „ona” i „on” z *Okna*) niegrzeczne, im mniej w nich interpunkcji, tym lepiej.

Doznanie jest od razu wyznaniem radosnego przestraszenia miłosną bliskością, oksymorony uwiarygodniają to, co w niej niezwykle, stąd: spalenie warg śniegiem i „szczęśliwy ból” (tu oksymoron wynika z erotycznego zbliżenia słów, z paronomazyjnego skojarzenia „krzaku trzewi” z „krzykiem”). Intymność przeżycia ocalają metafory, one też wyrażają zdumienie intensywnością rozkoszy, która może być albo paląca, albo mrożąca (bo – jak w miłości – nie ma tu mowy o letniości, nie ma miejsca na jakiegokolwiek uśrednienia), podobnie w *Oknie* („Głowa jest zimna”, „okno płonie we krwi”, „twarz pali”). Również „Smakowanie gwiazdy” w *Czy śpiącą można zbudzić grzecznie* spokrewnione z metaforycznym wyrażeniem w *Oknie*: „Gwiazda chłodzi przelyk”, „przecieka do stóp”; jakby ta gwiazda (jeden z najbardziej powtarzalnych Wojaczkowych symboli) krążyła między utworami, między samotnością a bliskością; Stanisław Barańczak pisze, że w poezji autora *Sezonu* „gwiazda jest to symbol wszystkich tych wartości, które pozwalają przemóc samotność [...] jednocześnie jest to transcen-

dencja najtrudniej osiągalna, obiekt najdalej odległy i najdoskonalej samotny<sup>26</sup>.

Podział na strofy pozostał w wierszu nie tylko po to, aby w przestrzeni między nimi na chwilę ochłonąć z obrazów zapisanych na granicy wyobraźni; także, aby zrozumieć konsekwencję w przejściu od głębokiego snu do gwałtownego krzyku, aby objąć opis doskonale odmierzanej rozkoszy: od dotknięcia powierzchni warg przez płytkie jeszcze smakowanie po zapadnięcie w siebie na jakąś niepojętą głębokość krtań, ta gradacja czyni z pocałunku synekdochę aktu miłosnego. A kiedy na koniec, w dwóch ostatnich wersach, które jak odpoczynek przychodzą zaraz po miłosnym spełnieniu, to jej – kobiece przeżywanie zbliżenia zmienia się w portret jego sprawcy („Kto jak nie Ty potrafił obudzić mnie znów / Pocałunkiem takim”), tym bardziej prawdopodobne staje się, że „ja” liryczna jest żeńska także (przede wszystkim?) dlatego że właściwy podmiot chciał być „ty” lirycznym<sup>27</sup>.

Domeną pierwszego tekstu było, bliższe erotykowi Norwida (ale w *Oknie* wyraźniej cielesne) niespełnienie, niecierpliwa tęsknota, o drugim dopiero w ostatniej linijce wiadomo na pewno, że jest analogonem pocałunku. Razem układają się one w napisaną jednym Norwidowskim zdaniem, miłosną mikro-historię, najbardziej baśniową (kto nie pamięta opowieści o Śpiącej Królowie?), spośród tych, które przytrafiły się Wojaczkowi. To utwory szczególne, nie tylko dlatego że opublikowane zostały za życia autora, inaczej niż większość jego wierszy przywołujących twórcę *Assunty*. Przede wszystkim: taka powściągliwość rzadko zdarza się w miłosnych wierszach wrocławskiego poety<sup>28</sup>; Norwid okazuje się patronem subtelnych, rozrywają-

<sup>26</sup> S. Barańczak, *Rafał Wojacek. Metafizyka zagrożenia*, [w:] KJ, s. 100.

<sup>27</sup> Podobnie metamorfozę podmiotu Wojaczkowych wierszy interpretują Jacek Łukasiewicz i Tomasz Kunz. Zwłaszcza drugi z badaczy podkreśla, że od tomu *Nie skończona krucjata* pojawia się w języku poezji Wojaczka drugie lepsze „ja”, które wchodzi w konflikt z „ja” empirycznym; „Rafał Wojacek” zaczyna funkcjonować w tych wierszach jako ich bohater. Według badacza wprowadzenie „ja” żeńskiego jest aktem uśmiercenia „ja” empirycznego, autora. T. Kunz, dz. cyt., s. 235-245.

<sup>28</sup> Tymoteusz Karpowicz w obszernym wstępie (pt. *Sezon na ziemi*) do *Utworów zebranych* Wojaczka, nie wskazując wprawdzie na nawiązania norwidowskie, pisał, że jakby wbrew dominującej w poezji autora *Innej bajki* redukcji miłości do popędu płciowego, w niektórych jego

cych ciszę erotyków, podobnych do tych, które sam pisał, choć różnica języka jest ogromna. Wojaczek wyręcza się słowami autora *Trzech strofek* jako poetycko doskonałymi, w tej sytuacji znajomość kontekstu nie musiała w zasadzie mieć dla niego większego znaczenia, ale lektura obu wierszy skłania jednak do skojarzeń z pierwszym akapitem *Milczenia*. Choćby dlatego, że w miłosnych zbliżeniach zawsze otwierają się nowe światy, a przebudzenia po nich są epifanijne.

Wierszem miłosnym na modłę Norwida, choć erotycznej bliskości w nim niewiele, jest także *Reszta krwi*, znany dopiero z pośmiertnych publikacji liryków z 1967 roku, który można przeczytać jako zapośredniczoną w *W Weronie* interpretację historii *Romea i Julii*. Oba wiersze mówią o tym, co nastąpiło po epilogu szekspirowskiego dramatu. Wojaczek odwraca sytuację liryczną VI. utworu cyklu *Vade-mecum* – tu ktoś zewnętrzny wobec bohaterów opisuje – właśnie co? Łzę spadającą na ich groby czy jak chcą inni – kamień? Współczesny poeta oddaje głos tragicznym kochankom, którzy z perspektywy kosmicznej przyglądają się Ziemi: „Widzisz / to jest Ziemia / Wygląda jak gwiazda / na dnie / łyzy” – w tych pierwszych wersach pojawia się pogłos Norwidowskiej spadającej gwiazdy – „łyzy znad planety”, która „groby przecieka” (PW, 2, 22). Kiedy on pyta: „Moja kochana nie wiem / co tam świeci, to pewnie / boża krówka”, w ostatnich wersach ona jemu odpowiada, znowu na sposób norwidowski, że oto dzięki ich śmierci dokonuje się metamorfoza świata, odkupienie: „to reszta naszej krwi / glob // prześwieca” (WZ, 364).

Pozwalam sobie omówić *Resztę krwi* (dość pobieżnie) przede wszystkim w związku z problemem poświęcenia, ofiary, bo ten łączy się z recepcją Norwida w poezji Wojaczka jeszcze w *Mojej piosnce* (A. D. 1969) i w *Vademecum* – kolejnych wierszach nie zamieszczonych

---

erotykach (m.in. właśnie w *Czy śpiącą można zbudzić grzecznie*) pojawia się „potrzeba czułości i zachwytu, olśnienia miłością, wykraczająca poza fizjologię stosunku. Wraca, w miejsce obrazów poniewierających godność kobiety, podzwiek *Pieśni nad pieśniami* [...] Alfons przemienia się w kapłana, odprawiającego mszę ku czci miłości na białym ołtarzu kobiecego ciała. W miejsce fizjologicznej spermy zjawia się – ozimina gatunku i jej posiewowi wyznacza się rolę zbawienia świata od ogarniającego go zewsząd chłodu” (WUZ, 20-21). Dyskutowałabym z takim ostrym przeciwstawieniem dwóch postaw w miłosnych wierszach autora, Wojaczek właśnie wewnątrz radykalnego erotyku odnajduje czułość.

w żadnym z jego tomików. Po pierwszym utworze można natychmiast spodziewać się nawiązania do którejś z *Moich piosnek* Norwida, po drugim oczywiście aluzji do tytułowego wiersza (funkcjonującego także jako [inc.] „Klaskaniem mając obrzękłe prawice”) stuleciowego cyklu. *Moja piosnka* (A. D. 1969) to formuła paradoksalna, zaimek dzierżawczy i data w nawiasie zapowiadają osobisty charakter utworu, choć zapośredniczenie frazy w tym, co niewłaściwe, jest ewidentne. Ale jeszcze bardziej skomplikowana wydaje się graficzna postać Wojaczkowego *Vademecum*; usuwając łącznik z Norwidowskiego *Vade-mecum*, poeta postawił pod znakiem zapytania sugestię nawiązania do wiersza autora *Rzeczy o wolności słowa*, odwołał się do funkcjonującej w polszczyźnie formy zapisu tego zapożyczonego wyrazu polspolitego. Sygnały intertekstualne w obu utworach Wojaczka okazują się równie dyskretne, poza tytułami trudne do udowodnienia, jednak pokrewieństwa tematyczne pozwalają mówić o tych wierszach w kontekście recepcji. Skupię się tylko na *Mojej piosnce* (A. D. 1969), ponieważ aluzje norwidowskie są w niej bardziej czytelne, a zainteresowanie *Moją piosnką* [I] zostało ciekawie poświadczane również w innych tekstach Wojaczka:

Moje słowo, Twego słowa pogłos  
 Jakże wątły, przecież sprzymierzony  
 Z wiernym rymem, rytmem wspomóżony,  
 Bywa czasem nie tylko ulotką.

Moja nędza, Twojej nędzy siostra  
 Młodsza, jeszcze jej sukienki nosi,  
 Lecz doprasza się – pilnie podnosi –  
 Ręki, która by do szczytu zwlokła.

Moja wina, Twojej winy krewna  
 Biedna, jednak gdy okrucieństwo splendoru  
 Połknie, wtedy biorąc się na sposób,  
 Sama sobie na krzyż składa drewna.  
 Moja wiara, Twojej wiary córka  
 – nie wiem czy głupia; imienia

Nie przyzywa, milcząc się uśmiecha,  
Jakby tylko łaskotała włócznia...

(WZ, 282)

To słowa przedśmiertne. Ten, kto je wypowiada, zbliża się do Chrystusa, może nawet utożsamia się z nim, co autor próbuje oddać semantyką i kształtem wiersza. W tym sensie *Moja piosnka* (A. D. 1969) wydaje się poetycko przetworzoną obsesją poety. W wywiadzie (przeprowadzonym w sierpniu 2006), zamieszczonym w książce *Wojaczek wielokrotnie*, Jacek Łukasiewicz mówi, że tuż po opublikowaniu swojej recenzji *Sezonu* (*Krew i gwiazda*, „Odra” 1969, nr 12), otrzymał od Wojaczka jego fotografię z wypisanymi na czole literami INRI<sup>29</sup>.

Kilka miesięcy wcześniej – 2 marca 1969 roku autor *Innej bajki* pisał w liście do matki:

Już niedługo Wielkanoc – myślę, że będzie wiosenna i dobra.

Zmartwychwstanie mojego alter ego Jezusa Chrystusa – niedawno pisałem kołędę na Jego Urodziny, teraz przez miesiąc pisałem u k r z y ż o w a n i e . W tym jest pokrzepienie, że wszystko, co się odbywa osobiście, ma odniesienie do mitu, nie jest przypadkowe. Nasz Los pisany gwiazdami – tylko nauczyć się czytać (RWKB, 110; podkreśl. – A. J.).

Nawet, jeśli intuicja mnie zawodzi i wyróżniony fragment listu („teraz przez miesiąc pisałem ukrzyżowanie”) nie odnosi się do *Mojej piosnki* (A. D. 1969), to (z tomu *Nie skończona krucjata* pochodzi przecież wiersz pt. *Krzyż* (niestety nieopatrzony datą, być może o nim myślał poeta, pisząc ten list), co potwierdza Wojaczkowe utożsamienie z Chrystusem.

Tymoteusz Karpowicz (którego autor w dedykacji *Nie skończonej krucjaty* nazwał „Mistrzem Mowy Polskiej”) we wstępie do jego *Utworów zebranych* tak określał punkt dojścia buntu wrocławskiego poety:

<sup>29</sup> Zob. S. Bereś, K. Batorowicz-Wołowicz, *Wojaczek wielokrotnie. Wspomnienia, relacje, świadectwa*, Wrocław 2008, s. 384. Wcześniej Łukasiewicz pisał, że Wojaczek posyłał taką fotografię znajomym w okresie pracy nad *Sezonem*, a więc przed 1969 rokiem. Zob. J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 164.

jego ćwiczony ateizm kończy się spotkaniem z Bogiem ewangelicznym Chrystusem. Pierwotnie już stał się i trzeba ugiąć kolana. Nie da się ukryć Wojaczkowych tęsknot do Boga, utajonych jak najgłębiej w bluźnierstwie, które mają charakter egzorcyzmów. Jego napotkany Chrystus jest daleki od dewocji [...] Zjawia się właśnie jako siła uśmierniająca. On, Wojaczek, wolny mustang pozwala tej sile założyć uzdę na swoje szalejące serce. Zaskakujący to wynik krucjat również i przeciwko Bogu (WUZ, 27).

Karpowicz, znawca Norwida, w *Sezonie na ziemi* nader dyskretnie pokazuje związki Wojaczka z autorem *Quidama*, można by nawet powiedzieć, że raczej unika tego rodzaju skojarzeń, a pisząc o *Mojej piosnce* (A. D. 1969) właściwie o nich nie wspomina, jakby jego – czytelnika, interpretatora przecucie różnicy zniosło oczywistą (zaznaczoną przecież w tytule wiersza) sugestią podobieństwa. Znana jest Norwidowska figura poety-Chrystusa, o której pisał m.in. Jacek Trznadel<sup>30</sup> (odwołując się w pierwszej kolejności do ważnego dla Wojaczka wiersza Norwida – [inc.] „Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj”), zwracał uwagę na mityzację bohatera tej poezji poprzez nawiązanie do postaci i męki Chrystusa, jednak dopiero Karpowicz dostrzegł, że autor *Promethidiona* wystrzegął się prostego naśladowania Jezusa: „Akt wyznania łączy się u Norwida z pojęciem własnego krzyża, [...] własnej Golgoty, a nie z postępowaniem za krzyżem Chrystusa, a więc czymś cierpieniem i odkupieniem”<sup>31</sup>.

Podobnie dzieje się w utworze Wojaczka, choć paralelna budowa strof wygląda na próbę odnalezienia się w cudzej (Chrystusa) historii. „Ja” liryczne określa się, zawsze jako podrzędne wobec jego „słowa”, „nędzy”, „winy” i dopiero odniesienie do wiary załamuje regułę analogii („imienia / Nie przyzywa, milcząc się uśmiecha, / Jakby tylko łaskotała włócznia...”). W wielokropku na końcu ostatniego wersu, w milczeniu ukryta jest świadomość różnicy, bohater emancypuje się z przyjętej na początku formuły – tak jak autor każdym wersem

<sup>30</sup> J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, dz. cyt., s. 293-328 (rozdz. *Poeta-Chrystus*).

<sup>31</sup> T. Karpowicz, *Pielgrzym i jego veritas* w zbiorze: *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę urodzin poety*, red. J. Kopciński, Warszawa 2002, s. 58. Na przykład w liście do Joanny Kuczyńskiej z 1862 roku zakończonym francuskim: „parvenu de la Golgothe – un parvenumartyr!” („Parweniusz z Golgoty – parweniusz-męczennik!”), Norwid pisał o jednostkowym, nietożsamym z Chrystusowym, doświadczeniu Golgoty (PW, 9, 59-61).



emancypuje się z nawiązań do *Moich piosnek* Norwida. Choć skojarzenia z twórcą *Milczenia* powracają nieoczekiwanie, kiedy przypomni się, że w ten sam sposób przywoływał on ostatnie słowa Chrystusa w wierszu *Wczora-i-ja* (1860): „I nie chcesz krzyknąć: «Eli... Eli...» – czemu?” (PW, 1, 334). Oczywiście pytanie zasadnicze brzmi teraz: czy Wojaczek znał ten utwór? Poeta mógł pamiętać wiersz, bo znajduje się on w przygotowanym przez Jastruna i Gomulickiego wyborze poezji Norwida, który autor *Sezonu* kupił podczas studiów w Krakowie<sup>32</sup>. Niewykluczone jednak, że pomysł Wojaczka narodził się niezależnie od *Wczora-i-ja*.

Choć *Moja piosnka* (A. D. 1969) takich dowodów nie dostarcza, nie ulega jednak wątpliwości, że Wojaczek znał i szczególnie cenił *Moją piosnkę [II]*. W dzienniku prowadzonym podczas pobytu we wrocławskim szpitalu psychiatrycznym (7-22 maja 1965 roku; stwierdzono u niego psychopatię i zalecono obserwację pod kątem zagrożenia schizofrenią), 14 maja bez słowa komentarza, tuż pod własnym wierszem (rodzajem lirycznej wprawki) – przedziwnym zapisem wyznania samobójcy, zanotował (atramentem – jak informuje wydawca – zatem być może raczej dopisał tuż po wyjściu z kliniki, w szpitalu pacjentom pozostawiono tylko ołówki) – prawdopodobnie z pamięci, bo z błędem – pierwsze wersy utworu Norwida:

    Żle, źle ciągle [! – przyp. wydawcy; powinno być – „zawsze” – A. J.]  
i wszędzie  
    ta nić czarna się przedzie  
    ona za mną, przede mną i przy mnie

(WUZ, 43)

Ciekawe, że właśnie te słowa nasunęły się poecie podczas prowadzenia (bądź przeglądania) zapisków szpitalnych, które jawią się jako próba poradzenia sobie z diagnozą lekarską („Czy psychopatia koniecznie oznaczać musi degradację psychiczną?” (WUZ, 43)) i depresją. Nawiązanie do kolejnych trzech wersów zamykających tę strofę („Ona w każdym oddechu, / Ona w każdym uśmiechu, / Ona we łzie,

<sup>32</sup> Zob. C. K. Norwid, *Poezje*, t. 1, wybór i wstęp M. Jastrun, teksty i chronologię ustalił J. W. Gomulicki, Warszawa 1956, s. 112.

w modlitwie i w hymnie” (PW, 1, 65)) można zauważyć również w (o rok młodszym od diariuszowej notatki, opatrzonym datą 12/13 VII 1966) pierwszym utworze, bez tytułu, z cyklu *Śmiertelny wiersz* (z tomu *Sezon*):

Uspokój się, mój śnie, jej nie ma  
 Ale ona jest  
     aż serce ściste,  
 kryształ strachu  
 Ona jest, mój śnie  
     aż krew zbiełała

Nie ma jej, ona w każdym płomyku  
 ostatnie serce,  
 śmiertelny wiersz

Nie ma jej, ona w każdym oddechu,  
 echo

(WZ, 26)

Obaj autorzy mówią o nieuchronności, której poetycką figurą jest powtórzenie – utwór Wojaczka jawi się jako wariacja na temat kilku wersów Norwida (ze strofy, która w jego wierszu także powtarza się, występuje jako pierwsza i przedostatnia), ale wariacja, w której dochodzi do istotnego semantycznego przesunięcia w stronę tego, co najbardziej ostateczne. W *Mojej piosnce [I]* „ona” – „czarna nieć” – jedna z dwóch nici, którymi Parki przędły ludzki los, oznacza dni nieszczęśliwe; Wojaczkowa „ona” jest najprawdopodobniej śmiercią (na co wskazywałby tytuł cyklu, z którego pochodzi wiersz). [inc.] „Uspokój się mój śnie” to utwór napisany frazami snu (brata śmierci): długie wersy, jak wyrównany oddech w spokojnym śnie (właśnie w nich pojawia się fraza „jej nie ma”), zderzane są z krótkimi, przypominającymi płytki oddech, prosto z koszmaru. Świetne poetycko jest zakończenie z Norwidowskim cytatem („ona w każdym oddechu”), śmierć w kształcie asonansu objawia się jako echo w tym, co jest najbardziej podstawowym sygnałem życia.

*Moja piosnka [I]* kończy się słowami: „I zagrałem... / ... i jeszcze mi smutniej” (PW, 1, 66); wyobrażam sobie, że Wojacek mógł pamiętać o nich, pisząc w 1970 roku *Ranny wiersz*. Jeśli było tak, o czym mówi Jerzy Kronhold, że autor *Którego nie było* sięgał po Norwida, „jakby szukał w tej zbiornicy cytatów dla siebie alibi”<sup>33</sup>, to te szczególnie ważne (najważniejsze?) słowa poeta przywołuje w ostatniej strofie *Rannego wiersza*:

Jestem jednakowoż tak niezmiernie smutny  
 Że aż Bogu smutno jak to powiedział Norwid  
 Ale gdzie tam mi zachować królewskie milczenie  
 I oto oblicze niebios co przez szyby dnieje  
 Wyję, naprawdę wyję jak skopany pies  
 Nie mając na dodatek nawet tej tak marnej  
 Pewności czy skoro wyję, to żyję?

(WZ, 294)

Wojacek nawiązuje tu bardzo dyskretnie do *Aerumnarum pelnus* (1850) Norwida i przede wszystkim do ostatniej strofy jego liryku [inc.] „Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj” (1855):

Gdy w głębi serca purpurę okrutną  
 Wyrabia prządka cierpienia,  
 Smutni – lecz smutni, że aż Bogu smutno –  
 Królewskie mają milczenia

(PW, 1, 231)

To znaczące, że autor *Sezonu* sięga po poetycki list do Teofila Lenartowicza, którym Norwid, przeżywający wówczas (czyli po powrocie ze Stanów Zjednoczonych) kryzys twórczy, odpowiedział na napomnienia przyjaciela, by zajął się ponownie pisaniem. To znaczące zwłaszcza, że właśnie ten fragment wiersza Norwida Wojacek przywoływał najpierw w przejmującym liście do Stanisława Chacińskiego (wrocławskiego pisarza, jednego z bliższych przyjaciół autora *Sezonu*), pisany 3 grudnia 1967 roku z Zakładu Karnego we Wrocławiu (gdzie

<sup>33</sup> Cyt. za: S. Bereś, K. Batorowicz-Wołowicz, dz. cyt., s. 164.

poeta odbywał karę dwóch miesięcy aresztu za agresywne zachowanie w Klubie Związków Twórczych i Dziennikarzy). Przytaczam list prawie w całości, poeta nigdzie indziej w ten sposób nie zaświadczał o lekturze utworów Norwida:

Twój list był bardzo smutny. Tak smutny, jak może być tylko list mężczyzny. Ale czy to przypadkiem nie jest naszym przywilejem – że umiemy być smutni. „Smutni – lecz smutni, że aż Bogu smutno...” Wiesz czyje to jest?

A dalej idzie tak: „Smutni – lecz – smutni że aż Bogu smutno – królewskie mają milczenia”

I w gruncie rzeczy my milczymy – czekając. Żyjemy czekając na tę jedną linijkę. Po to żyjemy. A tą linijką jest kobieta, prawda?

Na prawdziwy smutek nie ma pociechy. Bo nie ma żadnej pociechy na życie. Ale smutek jest wielki – my możemy być wielcy przez nasz smutek. Odłożywszy narzędzia patrzemy na Ziemię – nie widzimy Ziemi, tylko siebie widzimy w ogromnej projekcji.

Zapominamy, co znaczą wszystkie słowa. Mówimy: bądź bólu. Męcz. Pulsuj. Milczymy – i słuchamy, jak ból boli. Bez tego bólu nie byłoby nas.

I przecież ty to wszystko wiesz. A największą pociechą jest dostać prawdziwie smutny list.<sup>34</sup>

To odwołanie do twórcy *Czarnych kwiatów*, rozpisane na list i wiersz dialog z jego utworem, wydaje się najdojrzalsze w Wojaczkowej recepcji tej poezji. W liście, który jest także interpretacją [inc.] „Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj” smutkowi i milczeniu towarzyszy kojące oczekiwanie na kobietę, przypominającą tę opisaną w Norwidowskich erotykach Wojaczka, zwłaszcza w *Oknie*, w *Rannym wierszu*, który jest przede wszystkim wyznaniem, odartym z poetyckości, surowym, boleśnie niemetaforycznym, „królewskie milczenie” – wciąż wielkie, związane z godnością milczenia i dlatego niedostępne dla „ja” lirycznego; a więc w liście: „milczymy – czekając. Żyjemy czekając na tę jedną linijkę. Po to żyjemy. A tą linijką jest kobieta”, w wierszu: „Ale gdzie tam mi zachować królewskie milczenie”.

<sup>34</sup> R. Wojacek, *Listy do Stanisława Chacińskiego*, „Odra” 1977, nr 5, s. 92-93.

„Jestem jednakowoż tak niezmiernie smutny”. Podobnie Norwid otwierał *Aerumnarum plenus* pytaniem: „Czemu mi smutno i czemu najsmutniej” (PW, 1, 133). U Wojaczka pierwszy wers ostatniej strofy ma ustanawiać granicę, wprowadzać smutek zupełnie bez podstaw w pierwszej strofie: „Odbywając stosunki płciowe w miarę regularnie / Powiedziałbym częściej nawet niżli w jakiejś / Nie ustanowionej zresztą, czy ja wiem, regule / W dodatku ilomaż sposobami ja to robię!”, w następnej: „Wódkę pijąc już ponad wszelką miarę / Będąc, można rzec już zasłużonym / Weteranem pijackiego szlaku” i w kolejnej: „Mając za swoje stwierdzenie Pana Przybosia / Że sztuka wiersza jest dźwignią poezji / Więc pilnie pracując nad doskonaleniem tej sztuki / Pisując wiersze chyba częściej dobre niż złe / [...] Mogąc założyć się, że kilka z nich, tak z pięć / Może mierzyć się z najlepszymi w swoim czasie”. Pełno w tych trzech strofach „kotwic rzeczywistości” (WUZ, 9) – jak określał Karpowicz aluzje autobiograficzne – szczegółów, które później budowały legendę życia skandalizującego poety (znajomi Wojaczka przyznają, że zdarzało się jemu, alkoholikowi, pić wody fryzjerskie, że jednocześnie zawsze bardzo poważnie traktował swą twórczość), widać też, że ostatnia część wiersza, norwidowska, staje się jednak dominantą semantyczną, kluczem do odczytania utworu.

Pisząc w liście o smutku jako szczególnym przywileju mężczyzny, ustanowił Wojacek rodzaj wspólnoty wrażliwości, szczególny paradygmat męskiego przeżywania i włączył do niego nie tylko adresata – Stanisława Chacińskiego, ale również Norwida; trzy lata później, w wierszu inaczej rozłożył akcenty, ale nie unieważnił do końca tego gestu. Wówczas, kiedy pierwszy raz cytował fragment Norwidowskiego liryku, zwierzał się nim ze swego samopoczucia, przez chwilę Norwid był kimś, kto rozumiał go najlepiej, na podobnej zasadzie poeta przywołał *Moją piosnkę [I]* w dzienniku szpitalnym – w tych dwóch miejscach najbardziej recepcja zmienia się w prywatną rozmowę. W *Rannym wierszu* utwór autora *Milczenia* cytuje ktoś inny – starszy, zrozpaczony rozpaczą już nieludzką, rozpaczą, która nie zna sublimacji: „Wyję, naprawdę wyję jak skopany pies / Nie mając na dodatek nawet tej tak marnej / Pewności czy skoro wyję, to żyję?”. To zawodzenie

powtórzone w ostatnim wersie, w wygłosie, w postaci rymu wewnętrznegο, ostentacyjnie (zwłaszcza u Wojaczka, który z takim wyczuciem posługiwał się np. asonansem) dokładnego („wyję” – „żyję”), brzmi jak niewerbalny – psi, ludzki – jęk. Zapisany w innym rejestrze – nie-Norwidowskim, innym niż ten z listu, jest w nim przeświadczenie, że jego („ja” lirycznego) smutek nie uczyni wielkim, nie doda ani siły, ani godności, jest więc w tym ostatnim słowie wiersza przegrana w walce z własną rozpaczą.

Może dopiero w *Rannym wierszu* bardziej niż w *Mojej piosnce* (A. D. 1969), czytelne staje się utożsamienie poety z Chrystusem, który nie milczał na krzyżu. Utwór jest jedynym śladem zmiany w Wojackowej recepcji Norwida, wycofania się z przyswojonego w *Mojej piosnce* (A. D. 1969) czy w *Vade-mecum* i opisanego w liście do Chacińskiego sposobu reagowania na ból, w milczeniu.

W domknięciu chciałabym jeszcze raz podkreślić (co wielokrotnie starałam się sygnalizować), że nawiązania do Norwida, choć na pewno ważne dla wrocławskiego poety (świadczą o tym jego prywatne zapiski), można jednak policzyć na palcach. Większość norwidowskich utworów Wojaczka, opublikowana została dopiero po śmierci autora<sup>35</sup>. Imiennie twórcę *Rzeczy o wolności słowa* przywołał zaledwie trzykrotnie, lecz tylko raz w tomiku – w *Nie skończonej krucjacie*. W postaci jednej z wielu reminiscencji, muśnięcia (ale dzięki przerzutni nie dającym się zatrzeć) – w wierszu *Gdy pies księżycy*: „Gdy, jak Norwid, zaznaczasz, żeś nie jest z teorią // Obeznanym” (WZ, 101). Właśnie tu Wojaczek pomylił się i ta pomyłka wydaje się emblematyczna, „mistrzem w teoriach skąpym” (PW, 2, 237) w poemacie *Do Bronisława Z.*

<sup>35</sup> Jak wynika z opracowanej przez Bogusława Kierca *Noty edytorskiej do Utworów zebranych* (WUZ, 361-372), na decyzję nie umieszczania norwidowskich wierszy w tomikach nie miała wpływu (co spotykało inne utwory poety) ani cenzura, ani redaktorzy książek. Zdaje się, że większość interesujących mnie liryków: *Reszta krwi*, *Ogólniki*, *Vademecum*, *Moja piosnka* (A. D. 1969) i *Ranny wiersz* po prostu nie została przeznaczona do druku, jedynie *Różę*, włączoną do dwóch wersji *Nie skończonej krucjaty*, ostatecznie (po 1970 roku) poeta wykreślił. Z kolei wiersze: [inc]. „Uspokój się, mój śnie, jej nie ma”, *Gdy pies księżycy* i *Czy śpiącą można zbudzić grzecznie* nie znalazły się w pierwszych, złożonych w wydawnictwach wersjach odpowiednio – *Sezonu*, *Nie skończonej krucjaty* i *Którego nie było*. Tak jakby Wojaczek (również wycofując ostatecznie *Różę* z tomiku) wystrzegł się zbyt oczywistych skojarzeń z Norwidem, a utwory, w których nawiązywał do jego twórczości, uznawał za jakąś najbardziej prywatną linię swojej poezji.

nazwał autor Mickiewicza; ta pomyłka przytrafiła się poecie, którego zainspirowało pierwsze zdanie *Milczenia* – teoretycznego traktatu Norwida, który – co pokazał Andrzej Niewiadomski – swoje metakomentarze budował z nawiązań do jego tekstów.

Miejsce Wojaczka wśród twórców przyswajających Norwida okazuje się szczególne. Autor *Sezonu* nie jest poetą idiomu Norwidowskiego, ale spotykał się z nim w podobnym myśleniu o możliwościach i powinnościach poezji, podobnie też odnosił się do postaci krzyżowanego Chrystusa. Jednak przede wszystkim był Wojaczek – i potwierdzają to słowa, które cytuję w tytule – czytelnikiem, wielokrotnym, a więc interpretatorem kilku jego wierszy, miłośnikiem kilku wybranych fraz.