

BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA

ALEKSANDER WAT I ROMANTYZM (JESZCZE)

„Polak i polski poeta wrośnięty w Polskę i jej tradycję historyczną, poetycką i jej los okrutny – do kultury polskiej należał tak jak ona do niego, był jej współtwórcą”¹.

Odwoływanie się przez Aleksandra Wata w twórczości do tradycji poetyckiej nigdy nie budziło większych wątpliwości. Wskazywanie miejsc, w których te odwołania są obecne, również posuwało się dość rytmicznie. Mówiono też o zakorzenieniu poety w tradycji romantycznej, o niemożności zaistnienia zjawiska Wat-poeta bez tego wymyka kulturowej przeszłości.

Pewnego sumowania problemu dokonała Małgorzata Łukaszuk (szkic umieszczony w zbiorowej książce o *Dziadach*). Wybieram niektóre fragmenty z jej odniesień do Watowskiego romantyzmu:

Myśląc o oświeceniach dzieła Wata przez „Mickiewiczowski reflektor” mam na uwadze różnorodne, nieprogramowe „powinowactwa z doboru”, konteksty i obecności, które stały się przedmiotem interpretacji, ale też umknęły – do jakiegoś stopnia, dociekliwości czytelników. Tło romantyczne w dziele Wata to już sama „rama biografii”, jej ludyczny zaczyn (piosenki śpiewane przez nianię), jej spojenie z lekturami – jedna z pierwszych, podstawowych relacji, decydujących o specyfice tej twórczości. Dzieło Wata determinują: biografia, poddawana zrazu za szybkiej, za spontanicznej, zbyt żywiołowej i egotycznej wycenie; oraz czytanie, sta-

¹ Józef Czapski, *Mowa na pogrzebie Aleksandra Wata*, w: Czesław Miłosz, Ola Watowa, *Listy o tym, co najważniejsze*, oprac. Anna Micińska, Jan Zieliński, Warszawa 2009, s. 168.

nowiące dla Wata – właśnie jak dla romantyków – „jedną z podstawowych form poszukiwania wiedzy o człowieku, wiedzy o samym sobie”².

I ta sama autorka nieco dalej dokonywa uściśleń:

Jego twórczość nie jest interpretacją romantycznego sposobu postrzegania świata i definiowania człowieka, ale zarazem sens zobowiązujący – ustanowili autorowi *Buchalterii* oraz *Mojego wieku* romantycy, ucząc dzieciństwa i wieku męskiego, krain szczęśliwości i ziem nieludzkich, sensu wyobraźni, snu, jawy³.

Po czym znakomita komentatorka twórczości Aleksandra Wata przechodzi do bardziej i mniej otwartych, jednoznacznych i finezyjnych, ukrytych paralel: *Dziady* i Wat, Konrad i nuta bluźniercza w piśarstwie autora *Buchalterii*.

Przyznam, mimo widocznych korespondencji, że te nawiązania zawsze interesowały mnie mniej, sprawiały wrażenie nieco ułudnych, pod twardą skorupą narzucających się podobieństw zdawały się drzeć niuanse osobistego przeżywania spraw wspólnoty przez Mickiewicza i Watowskie prowadzenie indywidualnego wątku, np. cierpienia, daleko poza romantyzm. Poza tym i na marginesie – Mickiewicz tak naprawdę bluźniercą nigdy nie został, chociaż – bywało – szedł w tym kierunku potykając się o szereg problemów podsuwanych mu przez wnikliwie pamiętane doświadczenie i wiedzę z zakresu katechizmu i katolickiej praktyki. Formacja duchowa Wata była inna. Jej odmiennność wynikała z dwudziestowiecznych kulturowo-społecznych uwarunkowań i, przede wszystkim, innej biografii, innych doświadczeń. Bluźnierczość Wata – przynajmniej ta wczesna, wcześniejsza – zawsze wydawała mi się dość łatwa, tworzyła pewien dystans (mój) do człowieka-autora.

² Małgorzata Łukaszuk, «Hybris» Aleksandra Wata (z «*Dziadami*» w tle), w: *Rozmowy o «Dziadach»*, pod red. Bernadetty Kuczery-Chachulskiej i Marii Prussak, Warszawa 2005, s. 138–139.

³ Tamże, s. 139.

Inaczej z późnym Watem. Hiobowe pytania poety stawały się coraz bardziej uzasadnione, w pewien sposób konieczne nawet, w nich powracał obraz najdawniejszy, to „wspólne miejsce” poetów, którzy realnie otarli się o ból życia, ból własny.

Ale Wat, w zastanawiającym zbliżeniu i na krótkim odcinku twórczości, łączy doświadczenie Hiobowe i „lozańskie” (myślę tu o nastrojach i zawartości późnych liryków Mickiewicza). Intensywność bólu wchodzi w jednoczący związek z poetyką i rytmem przedstawień w ostatnich wierszach poety romantycznego: figur myśli, przeżyć i aksjologicznych zachowań.

Przyjmuję tu – jako oczywisty – fakt, że liryki lozańskie określiły pewną, ważną normę dla języka poezji XX w. Ta norma w znaczący i konkretny sposób łączy współczesność z romantyzmem. Pamiętamy, jak norma ta dojrzewała w procesie recepcji wierszy lozańskich w ciągu XIX i przede wszystkim XX w. Pisała Danuta Zamaćińska:

Cytując tak poetów i krytyków ciągle krążę wokół jednej myśli: zapiski lozańskie, przekreślające gwałtownie konwencję „sztuki rymotwórczej”, otworzyły równocześnie całe wiązki możliwości dla eksploatacji złóż – prostoty, naturalności, zwykłości, powszechności; szczególną tradycję wierszy podsumowań i pożegnań. Innymi słowy: zaprzeczając konwencji – stworzyły konwencję... rozliczeniową⁴.

Wiadomo jednak, że nie tylko o tę konwencję chodzi, że można mówić m.in. o konwencji obrazów wywołujących sensory kontemplatywne (uchwycenia tej własności nowej konwencji dokonał przede wszystkim Marian Maciejewski⁵). Można chyba, upraszczając nieco, powiedzieć, że poezja polska i poezja Mickiewicza sprzed liryki lozańskiej w jakimś specjalnym, ale uchwytnym stopniu, była poezją ewokującą ruch, różnorodność i na różnych poziomach tekstu uchwytną zmianę; wraz liryką lozańską natomiast jakby pojawiło się więcej

⁴ Danuta Zamaćińska, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 36.

⁵ Marian Maciejewski, *Mickiewiczowskie «uczucia wieczności»*. (Czas i przestrzeń w liryce lozańkiej), w: tegoż, *Poetyka, gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977.

(może również narzuconego przez tryb recepcji, kształtujący się porządek estetyczny) *t r w a n i a*, *b e z r u c h u*, prowokującego myśl czytelnika do wędrówki w głąb norm rządzących ludzkim duchem, ukrytych zasad egzystencji; powtarzając formułę badacza romantyzmu: wyraźniejszy stał się kierunek „od egzystencji do esencji”, ku realnemu trwaniu w jej obliczu; poprzez liryczną formę właśnie.

Tę ewolucję od „ruchu” do „trwania”, dokonywaną w jakimś genialnym, przyspieszonym trybie, obserwujemy właśnie w obrębie twórczości Mickiewicza. Wydaje się też, że różnica jakościowa poezji między oświeceniem a romantyzmem była zdecydowanie większa, mocno widoczna, wyraźniejsza, aniżeli między romantyzmem i tym, co następowało potem, po wiek XX. Przeciagając strunę i uwypuklając wnioski płynące z różnych komentarzy do epoki, można by powiedzieć, że liryka romantyzmu i zdeterminowana przez romantyzm trwa do dziś, mimo że, jak twierdzą niektórzy, tzw. paradygmaty romantyzmu już powygaszały. „Paradygmat liryczny” trwa do dziś i w swojej zasadzie ukonstytuowany został w ogromnym stopniu właśnie przez wiersze łożańskie. Marian Stala powie, że

arcydziełem stawały się te wiersze przez cały wiek dwudziesty⁶.

A jak napisał Jacek Łukasiewicz:

Cykl łożański jest przykładem utworu, który obejmując całość życia spełnia ją niejako estetycznie. Ogarniając, waloryzując tę własną całość jako kogoś innego, w ten sposób ją u s p r a w i e d l i w i a ⁷.

Analogizując ten dystans „ja” do „ja”, w myśl Friedricha zasady ewolucji poezji nowoczesnej, można powiedzieć, że Łukasiewicz dookreśla w tym zdaniu również punkt, do jakiego doszła polska liryka w jej ciągu rozwojowym.

⁶ Marian Stala, *Wstęp do: Liryki łożańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998, s. 8.

⁷ Jacek Łukasiewicz, *Cykl łożański jako dziedzictwo*, w: *Liryki łożańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, dz.cyt., s. 377.

Gdzie indziej zaś – znów Łukasiewicz – zauważył, że fraza *Nad wodą wielką i czystą* jest:

jednym z najważniejszych, archetypowych, magicznych i najczęściej powtarzanych wersów polskiej poezji [...] [cykl lozański] jest nie-wieczną, bo nic nie jest wieczne, ale mającą szansę bardzo długiego trwania – normą poetyckości⁸.

Czesław Zgorzelski natomiast w wyjściowych i fundamentalnych ustaleniach dotyczących poetyki tych wierszy zwrócił uwagę na ekspozycję pojedynczego słowa, które

gra bardziej samodzielnią, przodującą rolę w konstrukcji językowej utworu, przybierając jednocześnie głębię znaczeń alegorycznych⁹.

Aleksander Wat jako czytelnik, poeta i krytyk poezji zdaje się tę prawidłowość doskonale rozumieć.

W każdym języku – pisał Wat w *Dzienniku bez samogłosek* – odmienne, zatem nieprzetłumaczalne są te słowa pojedyncze, które są poetycko pełnowartościowe. Gdzie sama fonetyka ewokuje sens. Na przykład w polskim języku słowo „płynąć” – szeroki oddech, przestworza i działanie w nich. Po angielsku natomiast będzie to słowo: „swim”. I na to nie ma rady¹⁰.

Tu „czujemy – komentuje Jacek Łukasiewicz – Wat był blisko sedna. Cykl lozański jest związany z naturą naszego języka, odkrywaną w poezji poprzez trudne zawsze odrzucanie poetycznych stylów”¹¹.

To jest to nazwane przez Czapskiego (w przywołaniu z początku) wrośnięcie Wata w polską tradycję; tradycję romantyczną, skonsolidowaną we wzorce lozańskim, normie lozańskiej, również w dużym stopniu – formalnej.

⁸ Cyt. za: Marian Stala, *Wstęp*, dz.cyt.

⁹ Czesław Zgorzelski, *Drogi rozwojowe liryki Mickiewicza*, w: tegoż, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976, s. 43.

¹⁰ Cyt. za: Jacek Łukasiewicz, *dz.cyt.*

¹¹ Tamże.

Wiersze Mickiewicza z ostatniego etapu rzuciły światło, albo cień, na dwa wieki – bez mała – polskiej poezji. Rzuciły je, być może, w większym stopniu na sposób czytania liryki późniejszej; jeszcze inaczej można powiedzieć – odcisnęły się nieodwracalnie na polu zbiorowej recepcji estetycznej tam, gdzie autorski projekt styka się z przyzwyczajonym do pewnych sytuacji (wewnątrz dzieła) umysłem odbiorcy; sytuacji z tradycji poetyckiej; tej, o której mówił kiedyś Eliot [że każdy nowy, przybywający w czasie element – indywidualne twórcze wydarzenie – koresponduje i wpływa na odbiór tego, co zagarnięte zostało przez przeszłość (tradycję)]¹².

Wydobycie, wskazanie „lozańskości” u Wata posiada zatem ten Eliotowski sens. Wyznacza i modyfikuje obecność wierszy ostatnich Mickiewicza w polskiej tradycji kulturowej.

„Lozańskość” Wata wychwytyjemy, co poniekąd oczywiste, nie tylko w wierszach wskazanych w antologii Mariana Stali. To niekoniernie i niewyłącznie *Sen* i *Buchalteria*, zwłaszcza jeśli zważyć „operatywność” słowa w tych wierszach, jego siłę wchodzenia w składniowe i wielorakie związki; chociaż bez wątpienia „woda”, jaką w nich napotykamy, posiada ciężar i magię (powtarzam określenie Łukasiewicza) utworów z Lozanny. Ale sama „magia” okazuje się tu nie tak bardzo ważna, albo złączona w jedno z czymś, co można by nazwać doświadczeniem i ewokacją prawdy. Mówi Jacek Trznadel:

Warto jednak pamiętać, że w tym okresie powojennym Aleksander istniał jako autor wierszy okresu futurystycznego i nowel, a ta reszta, która potem miała powstać, jeszcze była w nim. *Mój wiek* był w nim i poezja późniejsza była w nim [...]. [...] to, co weszło potem do zbiorów wierszy, ale i to, co pozostało dotąd w rękopisie, a co trzeba wydać [...], uzupełnia obraz literatury polskiej w okresie powojennym znamiennym tonem prawdy. To wychodzący na jaw ukryty nurt¹³.

¹² Zob. szkic: Thomas Stearns Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, w: tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1963 (zwłaszcza początkowe fragmenty).

¹³ Ola Watowa, *Wszystko co najważniejsze... Rozmowy z Jackiem Trznadlem*, Londyn 1984, s. 127.

Ten nurt zdaje się w sposób dość oczywisty i naturalny wchodzić w symbiozę z „lozańskością”, niosącą w surowej, ascetycznej formie prawdę życia w postaci możliwie obnażonej.

W sierpniu 1956 r. Wat pisze wiersz zatytułowany *Z perskich przypowieści*:

Nad wielką bystrą wodą
na brzegu kamienistym
leżała czaszka
krzyczała: Allah jah illah.

I tyle w tym krzyku grozy
i tyle było błagania
i taka jej była rozpacz,
że spytałem sternika:

O co tu jeszcze błagać? I co ją jeszcze trwoży?
Jaki ją może nad to porazić wyrok boży?

Wtem nadbiegła fala
pochwyciła czaszkę
i rozkołysawszy
zdruzgotała o brzeg.

Nic nie jest ostateczne
– powiedział sternik głucho –
i nie ma dna gorszemu¹⁴.

Ślad wywołujący tradycję lozańską jest tu bardzo niepozorny: „Nad wielką bystrą wodą”. Zamiana wody „czystej”, „trwającej” na „bystrą”, jak się później okaże, będzie miała logiczne, lirycznie integralne uzasadnienie. „Czaszka leży”, ale też „czaszka krzyczy”. W krzyku zaś – groza, błaganie, rozpacz. Nastroje raczej obce „wierszom ostatnim” Mickiewicza. Poza nimi, jeśli jako czytelnicy posiadamy żywą świadomość instancji nadawczej, w zawołaniu „Allah jah illah” wysłyszeć

¹⁴ P, s. 178.

można ukrytą, zniuansowaną, subtelną nutę bluźnierczą, aczkolwiek bliższą postawie Hioba (jeśli uwzględnić biograficzną podstawę), aniżeli Watowi z pierwszego okresu twórczości.

Ewokowane tu napięcie między „ja”, zadającym centralne dla wiersza pytanie sternikowi („O co tu jeszcze błagać? I co ją jeszcze trwoży? / Jaki ją może nad to porazić wyrok boży?”) – tu wyraźna, umiarkowana tonacja „lozańska” – i czaszką, wprowadza pewną chybotliwość obojętności i pesymizmu.

Konteksty, w związku z podstawowym obrazem i alegorycznym łąkiem znaczeń, narzucają się różne, chociaż mgliście, m.in. szekspirowskie, siedemnastowiecznej poezji metafizycznej... Ciszę lozańską punktuje wers ostatni (tonacja, „obiektywizm”, spokój rozpoznania); prostota i „ostateczność” konstatacji, uspokojenie, ale w doświadczeniu krańcowego bólu; ale zbudowanie jakości krańcowego rozpoznania; i bólu, i rozpoznania już uspokojonego. Zatem „woda Lemanu”, chociaż woda poruszona, spokój, ale i ruch (ale nie jest to ruch inicjowany przez lozański grom, ruch, po którym znów następuje niewzruszone trwanie i cisza; to ruch niewygasający, ponieważ nie ma kresu burzliwej dysharmonii); woda – „bystra” – zagarnia w siebie i „lozańskość”, i Hioba.

Między 1965 a 1967 r. powstaje znakomity liryk Wata o incipicie [*Naprzeciw skwer...*]:

Naprzeciw skwer.
 Dzieci bawią się w klasy.
 Mleczne mamy robią na drutach.
 Ten krajobraz przebija strzała,
 a nikt jej nie widzi. Poza starcem,
 choć głowę ma zwieszoną,
 patrzy w piasek, liczy ziarnka,
 Słucha jak po blasze nieopodal ściekają wody.
 Te wody dają mu wspominać inną – wielką
 wielką. Opływającą kontynenty.
 Którą skaziła ongi jedna kropla
 goryczy¹⁵.

¹⁵ P, s. 53.

Nie widzę żadnej interpretacyjnej możliwości, która, jeśli zdać się wyłącznie na konfigurację sensów wiersza, ostatecznie byłaby w stanie dobrać pełnych argumentów na tezę o lozańskości wody, obecnej w tym wierszu. Ale jednocześnie tak, jak to przywykliśmy nasłuchując rezonansu późnych utworów Mickiewicza, na poziomie procesu estetycznego odbioru wiersza, te Watowskie wody raczej nie dają się przeczytać bez kontekstu Lozanny romantyka.

„Strzałę”, czytając wiersz w perspektywie przestrzeni lozańskiej, „dodajemy” jakby sami i wówczas dopiero ta strzała, migotliwie osadzająca się między Zenonem z Elei, a naddaną – przez podmiot czynności twórczych – jakością, zaczyna istnieć; bo strzała pojawia się tutaj jakby poza naturalnym porządkiem rzeczy, wyznaczanym przez skwer, dzieci, mleczne mamy. Tę strzałę widzi tylko bohater-starzec. Jest ona gestem kreatorskim autora, ale swego rodzaju imputowanie jej wierszowi staje się rezultatem doświadczeń, ów gest nie jest ekspozycją możliwości twórczych – jak niegdyś i u innych autorów. Starzec-podmiot widzi strzałę, widzi więcej, istotnie więcej.

Perspektywa wiersza się rozrasta, poprzez liczenie ziaren piasku, naoczny (wyglądowy) szum ściekającej wody (ale i przecież symboliczny; symboliczno-alegoryczny klimat intensyfikuje się w drugiej części wiersza) w wymiarze kosmicznym (konkret, detal, szczegół łączą się tu organicznie z tym, co ogólne, i rozrastają w nieokreśloną wszechprzestrzeń); ten szum ginie w jakiejś ogromnej, potęgowanej lirycznie na różne sposoby – wielkiej wodzie (ona wywołana zostaje przez wspomnienie, jej obecność wzmocniona przez powtórzenie z użyciem przerzutni epitetu „wielka”).

Wat, jako autor tego wiersza, z Mickiewiczowską, lozańską wodą zdaje się tutaj istotnie współpracować. Ale w dalekim tle, poprzez odległą analogię, rysuje się tu – w okolicach finału – inna woda romantyka. Ta ze *Stepów akermańskich*, „rozpychająca” przestrzeń wiersza po to, by jej ogrom stworzył odpowiednio wzmacniające tło dla „Jedźmy, nikt nie woła”. Tu, w wierszu Wata, lozańskie jednak wody zalewają wszechkontynentalną przestrzeń, by ostrą, wyraźną linią zarysować

„kroplę goryczy”; tylko kroplę, która skazi tę „wielką wodę”: punktowa, konkretna i „puentowa” kropla zabarwi, „zakazi”, przechyli czarę. Ta woda ostatecznie i znów – nie będzie czysta. Być może umył się w niej Hiob, ale proporcje sensów w wierszu są przejrzyste, nie wskazują zdecydowanie na taką zawartość.

Wcześniejszy wiersz, z adnotacją „Na Wilię 1962, w Paryżu”, można by powiedzieć, niczym, albo prawie niczym, nie nasuwa skojarzeń lozańskich. Dedykowany Iwaszkiewiczowi, opatrzony został znanym zdaniem z Petrarcki: „Jeśli to nie jest miłość – cóż ja czuję?”. O jaką miłość tu może chodzić? czy da się w ogóle na tak postawione pytanie odpowiedzieć? Pierwszy dystych mówi o sytuacji w Ogrodzie Oliwnym, ostatni przywołuje podmiot kobiecy – ją. Mówi się tu o dwu miłościach, czy o jednej? Jeśli o dwu, to czy istnieje między nimi jakaś granica?

Gdy drzał w śmiertelnych potach w ogrodzie Getshemane,
myśmy spali. Myśmy spali, spali.

Bo sen za palce sny nam przywiódł w korowodzie,
owiewny dotyk ich, ich śmiechów grę na wodzie.

Lecz coraz szybszy bieg snów, ciaśniejszy coraz splot ich,
ciemniejszy coraz blask, natrętny szmerów motyw.

Jak szpula wirująca nawijam sny te na się,
Bym senny sam snem był i snem byś była ty.

Ciemniej twoja twarz, jak nóż pod wodą w cynie
Ucięte nożem wpół nasz sen i ja i ty¹⁶.

Mimo regularnych, rytmicznych dystychów, wiersz wyraźnie jest trójczłonowy, a każdy człon staje się odmiennym widzeniem, tworzeniem nowej perspektywy. Lozanna Mickiewicza, i tylko nieznacznie, odzywa się w ostatnim członie, równym z ostatnim dystychem.

¹⁶ P, s. 57.

Pierwszy człon, znów jeden dystych, i żarliwy, i oznajmujący po prostu, otwiera widzenie podstawowej przestrzeni życia i jego czasu. Żarliwość dwuwiersu wzniecona i początkową formułą „gdy drzał”, i trzykrotnym powtórzeniem: „myśmy spali” pozostaje w jednoznacznym związku z Petrarrowskim „Jeśli to nie jest miłość...”. Wiemy jak trudną, ale ustawiczną busołą dojrzałego życia poety pozostawała centralna Postać Ewangelii, wiemy również, że, bez względu na okoliczności i powikłania, wielka intuicja Wata kazała mu się zwracać w tamtą stronę, nawet jeśli destruktywne poczucie tragicznej i tajemniczej predestynacji podcinało poczucie sensu. Ten dystych – przejmujący żal, dystych – wyrzut w stosunku do siebie samego i nie tylko (rodzaj metaforycznej całości, podstawy?) obejmuje zasadniczą tkankę sposobu ludzkiego zamieszkiwania doczesności. Tak zupełnie na marginesie: jakże to Watowski, poetyckie rozumienie snu koresponduje nie ze snem wczesnego romantyzmu, a Norwidowskim, dla którego życie-sen jest po platońsku ułudą, blokującą dostęp do prawdziwej rzeczywistości.

Ale Watowski obraz snu-życia jest w tym wierszu i mimo wszystko wartością samą w sobie, której nie da się inaczej nazwać, uchwycić, opowiedzieć.

W wewnętrznej, trójdistychowej części poeta okazał się przenikliwym „wysłuchiwczem” rytmu życia, określanego wcześniej snem.

Sen wywołujący sen, korowód snów, „śmiechów gra na wodzie” (odbicie jednak?), coraz szybszy bieg snów – wzmożone „ginięcie” czasu? – potocznie przecież doświadczane, podobnie jak – „ciaśniejszy coraz splot ich” i „ciemniejszy blask”, i jednak – dookreślona, pewna czynność podmiotu wierszowego:

Jak szpula wirująca nawijam sny te na się,
Bym senny sam snem był i snem byś była ty.

Pyszny obraz, znakomita metafora: wirująca szpula w bezlitosnym uścisku nawijających się nici-snów; tak spokojnie nazwany zostaje stan – to nie jest w tym wypadku dobra formuła a jedynie przybliżająca

– jakiegoś zatracenia się w miłości, tej przemieszanej z ziemskim życiem, tej, która w jakiś sposób (nie wiem, w jaki) stoi wobec miłości z pierwszych dwu wersów („Gdy drżał w śmiertelnych potach...”).

O drugim i trzecim dystychu („Bo sen za palce sny nam przywiódł [...]” po „ciemniejszy coraz blask, natrętny szmerów motyw”) można by powiedzieć, przywołując Bachtina

Rytm ogarnia życie p r z e z y t e [...], nieunikniony rytm przynosi ukojenie¹⁷.

Użyłam kiedyś tego fragmentu z rosyjskiego filozofa i teoretyka do wyinterpretowania cykliczności liryków lozańskich¹⁸. Wydaje się, że nie przypadkiem powrócił, narzucił się tutaj. Ale następujący u Wata kolejny dystych – z metaforą szpuli – zdecydowanie wymyka się spod władzy tego komentarza. Wirująca szpula nie należy do rejonów „życia przeżytego”. Odnosi się do podmiotowego teraz. Lozańskość odsłania miłość do niej, bohaterki kobiecej (miłości może tej z natury romantycznej, bo jedynej, bo nie przegranej, a utrzymanej w ziemskim czasie), ale tym samym ta lozańskość zostaje zmacona; tym razem narusza ją niekoniecznie Hiob.

I krystaliczne artykulacyjnie, lirycznie najmocniej wpisujące się w tonację ostatnich wierszy Mickiewicza:

Ciemnieje twoja twarz, jak nóż pod wodą w cynie.
Ucięte nożem wpół nasz sen i ja i ty.

Woda, trwanie. Ale jaka woda? I trwanie w czym? Woda „ciemniejąca”; u Mickiewicza były „twarze czarne”, ale odbitych, „stojących rzędami opok”. Obraz zbliżony, chociaż poecie romantycznemu cho-

¹⁷ Michał Bachtin, *Bohater w czasie*, w: tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, oprac. przekł. i wstęp Eugeniusz Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 186.

¹⁸ Bernadetta Kuczera-Chachulska, *Liryki lozańskie – cykl zamknięty? Kilka uwag o podmiotowych źródłach jedności ostatnich wierszy Mickiewicza*, w: *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, pod red. B. Kuczery-Chachulskiej, Warszawa 2004, s. 229–234.

dziło o coś innego. Symboliczny plan był tam chyba mniej konkretny, bardziej zuniwersalizowany. W najbardziej znanym wierszu łożańskim (*Nad wodą wielką i czystą*) nieruchomi świadkowie samotności posiadają „twarze czarne”, opoki – „dumne czoła”, skały – groźną, obłoki zaś pojawiają się w charakterze przewoźników. „Ja” liryczne – najgłębiej wyobcowane – siłą wyobraźni i również jakby nieświadomą dyspozycją osobowości widzi najbliższą okolicę poprzez żywe figury działających ludzi. Znow personifikacje podtrzymują zasadniczą tęsknotę bohatera; straszny, choć cichy i opanowany żal.

Przerwane, niemożliwe „bycie z”, utracone „pozostawanie w bliskości” i stąd poczucie ogromnej przegranej, zdominują obraz i myśl Mickiewicza w twórczości okresu łożańskiego¹⁹. W wierszu Wata doświadczeń łożańskich nabywa się we dwoje, mówiący nie jest boleśnie samotny, chociaż perspektywa drugiego brzegu z jakąś ukrytą radykalnością zostaje przywołana. Jeśli mówić o „trwaniu”, to byłoby to raczej trwanie w momencie, kiedy sen się kończy; trwanie tej właśnie chwili.

Jest w tym wierszu i miłość, i wspólne bycie, i drugi brzeg, i ta miłość z pierwszego dystychu, niepojęta może trochę, i biblijna, i bardzo rzeczywista. Te odmienne treści, odmienne niż w romantyzmie miłości, bo bardziej konkretne, bo – w przypadku uczucia do kobiety – zrealizowane, przeplatają się z wizyjnością wierszy łożańskich. Ona – ta wizyjność – decyduje o zwiększonej, nowej i zindywidualizowanej ekspresji; a ostatni wers („ucięte nożem w pół nasz sen i ja i ty”) niesie na sobie piętno oddalonego i wyciszonego, ale – może Hioba; tego dostrzeżonego w innych wierszach Wata?

Można też na problem „łożańkości” autora *Buchalterii* spojrzeć jeszcze inaczej; tak, jak Miłosz w szkicu *O wierszach Aleksandra Wata*. Zwróćmy uwagę na kilka dość zasadniczych fragmentów z tego eseju:

¹⁹ Por. Bernadetta Kuczera-Chachulska, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX w. Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Faleński, Asnyk, Konopnicka*, Warszawa 2002, s. 110.

Jakim cudem ktoś tworzy dzieło poetyckie tej jakości dopiero po pięćdziesiątce i to w krótkich momentach ulgi, przejaśnienia, zostawionych mu przez chorobę?²⁰

Wat wykroczył poza literackie mody, najwyżej go bawiły. Nie mogło być inaczej, skoro każdy jego wiersz był nagryzmołąną pośpiesznie notatką, z poczuciem, że czasu mało, że to łaska, jeżeli wolno mu coś zarejestrować zanim znów nie powali go atak a przeciwbólowe środki nie otepią na długie tygodnie czy miesiące²¹.

W *Pieśniach* Wat użył motta, które potwierdza co przed chwilą powiedziałem o jego obiektywizmie poprzez subiektywizm (podkreśl. B. K. - Ch.)²².

Młodym poetom wydaje się, że prostota jest brakiem oryginalności, że linia wiersza w której słowa „nie dziwią się sobie” musi być błada. Nic dziwnego. Żeby mieć tę lekkość dotyku jaką miał Wat, ten dar niewymuszonego *okolicznościowego* szkicowania (a Goethe twierdził, że nie ma innej poezji niż okolicznościowa), trzeba wiele przeżyć i wiele umieć, dopiero wtedy najwyklesze słowa służą²³.

Wszystkie myśli i obserwacje poety dwudziestowiecznego prowadzą właśnie do kwestii sposobu zaistnienia i charakteru „zatrzymywania doświadczeń” takich, jakie unieruchomione zostały przez pióro największego romantycznego poety; ale w tym momencie twórczości, w którym dokonał on przekroczenia romantyzmu i który dla jego współczesnych był już nie do pojęcia.

Mickiewicz nie przestał pisać poezji, ale przestał ją publikować, mimo ponagieł przyjaciół. Według Stefanowskiej poeta przeczuwał, że mogła być niezrozumiała dla współczesnych – pisze Małgorzata Burta²⁴.

²⁰ Czesław Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1985, s. 62.

²¹ Tamże, s. 63.

²² Tamże, s. 69.

²³ Tamże, s. 71.

²⁴ Małgorzata Burta, *Reszta prawd. «Zdania i uwagi» Adama Mickiewicza*, Warszawa 2005, s. 235.

Wydaje się, to wynika zresztą pośrednio z Miłoszowego szkicu, że poezja Aleksandra Wata bez „lozańskiego” klucza pozostaje również niezrozumiała, albo zrozumiała tylko w niewielkim stopniu.

Summary

Aleksander Wat and romanticism (once more)

In the sketch, the problem taken is the relation of Aleksander Wat to the Polish romanticism, both in terms of how to troubleshoot inherently more formal as well as final transfer of the works. Analysis of individual poems (including *The Persian Parable*, *Across the Square*) lead to the conclusion of a distinct connection between Wat and the Lausanne lyricism of Adam Mickiewicz.