

Elżbieta Mazur

Oswajanie **nowoczesności**

Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego



Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego

Oswajanie **nowoczesności**

Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego

Mamie

Elżbieta Mazur

Oswajanie *nowoczesności*

Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2015**

Recenzował
prof. zw. dr hab. MARIAN KISIEL

Opracowanie redakcyjne i korekta
KRYSTYNA STRYCHARZ

Opracowanie techniczne i łamanie
EWA KUC, MAREK KUC

Projekt okładki
GRZEGORZ WOLAŃSKI

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2015

ISBN 978-83-7996-139-9

1129

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-310 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69, tel./fax 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>
Wydanie I, format A5, ark. wyd. 21, ark. druk. 27,25, zlec. red. 131/2014

Druk: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział I	
Szkic do portretu	
1. Uwagi o biografii	18
2. Między słowem a milczeniem	23
3. Literackie przyjaźnie	28
4. „Bieńkowski od świętej Muzy”	46
5. Dyskusje i polemiki, czyli dwugłos krytyczny	59
Rozdział II	
Wobec tradycji	
1. Kategoria tradycji a poezja nowoczesna	64
2. U źródeł poezji	68
2.1. Juwenilia, czyli między autentyzmem a wyobraźnią surreálną	70
3. Doświadczenie poezji a doświadczenie historii	81
4. Bezwzględność historii czy kompleks „ocalonego”? Wobec Różewicza	83
5. Echa katastrofizmu i czas apokalipsy	85
6. Różewiczowski „ocalony”	108
7. Wobec Przybosa	119
Rozdział III	
„Moje narzędzie – wyobraźnia, słowo”	
1. W kręgu tendencji wyobraźniowych	135
2. Wyobraźnia kreacyjna	137
3. Przestrzeń i czas	146
4. „Moje wierszopisanie”	158
4.1. W stronę lingwizmu, czyli poeta „słowiark”	159
4.2. Poemat prozą	187
Rozdział IV	
„Tak dalece niepojęta” nieskończoność. Problematyka filozoficzna	
1. Introdukcja	200
2. Poezja a filozofia	204

3. Nawiązania do jońskiej filozofii przyrody	212
4. Dualizm poezji	218
5. Dialog w poezji	225
5.1. Ja – nieskończoność. Wobec Leśmiana	227
5.2. Filiacje z egzystencjalizmem	249
6. „Czekam, by się wyczerpał opór czasu”. Wobec niewyraźnego	255
7. Bieńkowski jako poeta filozoficzny – podsumowanie	270

Rozdział V

„Kocham literaturę miłością anachroniczną”. O krytyce i esejach

1. Dyskurs krytyczny Bieńkowskiego (rekonesans)	272
1.1. O modelu krytyki tradycyjnej	273
1.2. Miejsce Bieńkowskiego-krytyka	281
1.2.1. Nawiązanie do wczesnomodernistycznego myślenia o literaturze	284
1.3. Tematy, gatunki, problematyka	290
2. Szkice o literaturze zachodniej	294
2.1. Linia francuska w polskiej krytyce literackiej	299
2.1.1. O francuskiej prozie (egzystencjalnej)	304
2.2. <i>Z Notatnika amerykańskiego</i>	315
3. Eseje o poezji (i sztuce)	324
3.1. „Ćwierć wieku intymności”	334
4. „Ziemia pamięci”, czyli o literaturze kresowej	337
5. Metafory w krytyce Bieńkowskiego	357
Z dedykacji (głosa)	369
Zakończenie	383
Wykaz skrótów	390
Nota bibliograficzna	391
Bibliografia	392
Indeks nazwisk	419
Summary	430
Résumé	433

Wstęp

Zwolennik awangard czerpiący z doświadczeń literackiej nowoczesności – tak można określić Zbigniewa Bieńkowskiego (1913–1994), poetę, eseistę, krytyka, tłumacza. Twórca, który na swój dorobek pracował od drugiej połowy trzeciej dekady po lata dziewięćdziesiąte XX wieku, w gronie literatów uważany był za świętego poetę, przenikliwego krytyka, pracowitego tłumacza, ale również za trudnego, elitarnego autora „poezji dla poetów”.

W świadomości czytelniczej jako poeta funkcjonuje przede wszystkim dzięki zbiorom *Sprawa wyobraźni* (1945, 1960) i *Trzy poematy* (1959). Jako krytyk i eseista ogłosił *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej* (1960, 2009), *Modelunki. Szkice literackie* (1966, 2009), *Poezję i niepoezję. Szkice* (1967), *W skali wyobraźni. Szkice wybrane* (1983), *Notatnik amerykański* (1983, 2009), *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji* (1993) oraz przygotował do druku eseje *Przyszłość przeszłości*, które ukazały się w 1996 roku. Mimo że jego twórczość była przedmiotem omówień cenionych krytyków, a *Trzy poematy* uznano za zjawisko wyjątkowe w polskiej literaturze współczesnej, poświęcono mu sporo miejsca w słownikach poetów i pisarzy, to wraz z upływem czasu jego poezja odgrywała mniejszą rolę. Bieńkowski był natomiast bardziej znany i aktywny jako krytyk, mianowany „mistrzem krytyki miłującej”, eseista oraz tłumacz literatury francuskiej i rosyjskiej. Poza tym popularność zawdzięczał pełnionym w okresie życia zawodowego rozmaitym funkcjom w redakcjach i instytucjach kulturalnych. Dziś doceniany jest przez nielicznych, przez innych jakby zapomniany, lecz jego książki poetyckie i krytycznoliterackie wciąż mają oddanych czytelników.

Celem niniejszej monografii jest zatem zbadanie dorobku poetyckiego, krytycznoliterackiego i eseistycznego Zbigniewa Bieńkowskiego na tle nowoczesności. Zależy mi na przedstawieniu węzłowych problemów obecnych zarówno w tej poezji, jak i krytyce, ukazaniu zachodzących w obrębie pisarstwa autora *Poezji i niepoezji* przemian – z dążeniem do ujęcia syntetycznego. Poza tym usytuowanie twórczości Bieńkowskiego w kontekście literackiej nowoczesności służyć ma przywracaniu świadomości czytelniczej zapomnianego przez współczesnych twórcy. Rangę i wagę pisarstwa Bieńkowskiego potwierdzają takie prace o jego liryce, jak: *O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego* Kazimierza Wyki, *Poezja, czyli sztuka myślenia* Michała Głowińskiego, *Metafizyka zrodzona z historii* Jerzego Kwiatkowskiego, „*Myśl pulsująca wszystkimi źródł słowami*” Janusza Sławińskiego, *Poezja jako „rzecz wyobraźni*” Edwarda Balcerzana, *Traktaty poetyckie anaksymandrejczyka* Jana Józefa Lipskiego, *Poematy Bieńkowskiego* Juliana Przybośa, *Twarz poezji* Krzysztofa Karaska¹ i wiele innych. Wśród publikacji o krytyce znalazły się między innymi. *Piękna przygoda* Marty Wyki i *Linia fran-*

¹ W porządku chronologicznym według pierwodruków: K. Wyka, *O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, wyd. I w tej edycji, s. 328–335 (pierwodruk: K. Wyka, *Sprawa słusznej wyobraźni*, „Odrodzenie” 1945, nr 47, s. 6); J. Przyboś, *Poematy Bieńkowskiego* [w:] tegoż, *Sens poetycki. Szkice*, Kraków 1963, s. 380–382 (pierwodruk: „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 4, s. 5); M. Głowiński, *Poezja, czyli sztuka myślenia*, „Twórczość” 1960, nr 7, s. 59–67; J.J. Lipski, *Traktaty poetyckie anaksymandrejczyka* [w:] tegoż, *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i nacjonalizmie*, Warszawa 1992, s. 60–64 (pierwodruk: „Współczesność” 1961, nr 4, s. 9); J. Kwiatkowski, *Metafizyka zrodzona z historii* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, wyd. 2 poszerz., Kraków 1973, s. 53–66; J. Sławiński, „*Myśl pulsująca wszystkimi źródł słowami*”, „Poezja” 1967, nr 3, s. 45–55; E. Balcerzan, *Poezja jako „rzecz wyobraźni”. Z dziejów pewnej ideologii artystycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 107–110; K. Karasek, *Twarz poezji (w 75. rocznicę urodzin Zbigniewa Bieńkowskiego)*, „Literatura” 1988, nr 9, s. 45–49.

cuska w krytyce poezji Małgorzaty Baranowskiej². Pośród wypowiedzi krytycznych znajdziemy zarówno studia i szkice, jak i recenzje. Co się tyczy cennych, inspirujących prac o poezji i krytyce Bieńkowskiego, ukazują one trop myślenia, kierunki analizy i interpretacji, niejako zachęcają do uzupełnień albo dopowiedzeń. Stanie się to celem niniejszego opracowania. Za podjęciem tematu przemawia również obserwowany w ostatnich latach renesans zainteresowania poezją Bieńkowskiego. Zapoczątkowała ten proces Agata Stankowska rozprawą *Przedustawny porządek wyobraźni Zbigniewa Bieńkowskiego*, po niej uczynili tak Andrzej Niewiadomski pracą *Zbigniew Bieńkowski: „przedmowa do słowa”, czyli poeta w poszukiwaniu poetyki*, Krzysztof Kłosiński szkicem „*Pyrrusowe usta*”. O „*Trzech poematach*” Zbigniewa Bieńkowskiego³, Elżbieta Mazur i Karolina Agata Felberg. Obiektem szczególnej uwagi czyni się obecnie przede wszystkim *Trzy poematy*, proponując kilka strategii interpretacyjnych: wyobraźniowe, metapoetyckie, intertekstualne. Paweł Sarna opublikował *Przypisy do nicości* (Mikołów 2010), książkę o poezji Zbigniewa Bieńkowskiego, której podstawą metodologiczną uczynił teorię wpływu Harolda Blomma. W jej posłowniu

² M. Wyka, *Piękna przygoda* [w:] tejże, *Głosy różnych pokoleń*, Kraków 1989, s. 126–130 (pierwotnie: „*Twórczość*” 1984, nr 8, s. 126–129); M. Baranowska, *Linia francuska w krytyce poezji (Jerzy Kwiatkowski, Julian Rogoziński, Zbigniew Bieńkowski)* [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy* pod red. A. Brodzkiej-Wald i T. Żukowskiego, Warszawa 2003, s. 155–178.

³ A. Stankowska, *Przedustawny porządek wyobraźni Zbigniewa Bieńkowskiego*, „*Pamiętnik Literacki*” 1997, z. 1, s. 35–59; A. Niewiadomski, *Zbigniew Bieńkowski: „przedmowa do słowa”, czyli poeta w poszukiwaniu poetyki* [w:] tegoż, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 295–320; K. Kłosiński, „*Pyrrusowe usta*”. O „*Trzech poematach*” Zbigniewa Bieńkowskiego [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 105–116.

Michał Głowiński stwierdza między innymi, że praca „otwiera drogi do [...] dalszych interpretacji poezji Zbigniewa Bieńkowskiego”⁴. Twórczość ta zaprasza do lektury i kolejnych odczytań z perspektywy różnych faz funkcjonowania nowoczesnej poezji polskiej. Nowe prace o dorobku Bieńkowskiego skoncentrowane są na poezji, brak natomiast analitycznej (dążącej do syntezy) rozprawy o krytyce literackiej⁵.

Z mojego punktu widzenia analizy wymaga także krytyka, stąd podejmuję również tę kwestię. Zachęca do tego wznowienie w 2009 roku trzech spośród siedmiu książek Bieńkowskiego z tej dziedziny, a także pojawienie się nowych prac poświęconych dwudziestowiecznemu dyskursowi krytycznemu i „porządkowaniu doświadczeń” z tego obszaru.

Na twórczość Zbigniewa Bieńkowskiego patrzymy jako na całość zamkniętą i skończoną, a *Oswajanie nowoczesności* jest monografią o pisarstwie autora *Trzech poematów*. Zależy mi na podkreśleniu perspektywy historycznoliterackiej, ukazaniu kluczowych tradycji, rodowodu sztuki słowa, wyobraźni, rzemiosła poetyckiego i określeniu jego metody krytycznej. Bieńkowski-eseista inspirował niekiedy Bieńkowskiego-poetę, stąd traktuję te dwa obszary jego twórczości komplementarnie, innymi słowy: interesuje mnie również wpływ twórczości krytycznoliterackiej na poezję. Studium ma służyć osadzeniu tego dorobku w literaturze nowożytnej, zwłaszcza XIX i XX wieku, a przede wszystkim pokazać doświadczenie nowoczesności. Metrykalnie rzecz ujmując, można by mówić o Bieńkowskim jako jednym z formacji 1910. Debiutował pod koniec drugiej dekady międzywojnia, określanej jako wizyjna i ciemna, i przez niemal pół wieku aktywności literackiej oraz za-

⁴ M. Głowiński, *Postłowie* [w:] P. Sarna, *Przypisy do nicości. Poezja Zbigniewa Bieńkowskiego*, Mikołów 2010, s. 198.

⁵ Być może odpowiedzią na ten brak pracy o krytyce okaże się zapowiadana rozprawa Karoliny Agaty Felberg.

wodowej zaznaczył swą pozycję w literaturze XX wieku – także jako „świadek nowoczesności”. Odnosi się to zarówno do historycznego doświadczenia katastrofizmu, przeżycia wojny, tworzenia w okresie PRL-u i wreszcie „domykania” tej epoki, jak też ekspresji językowej i dyskursu filozoficznego – niektórych wyznaczników generacji⁶. Dodać warto, że lata narodzin twórców tej formacji przypadają na początek paradygmatu awangardowego w procesie kształtowania się zachodnioeuropejskiej literackiej nowoczesności⁷.

Zasygnalizowana w tytule książki kategoria nowoczesności, kluczowe pojęcie współczesnej teorii procesu historycznoliterackiego, implikuje pewne trudności. Projekt ów wywołuje, jak wiadomo, kwestię modernizmu jako równorzędnego paradygmatu badań⁸. Według jednych modernizm wyczerpuje się w latach sześćdziesiątych XX wieku, w opinii innych trwa do dziś, zdarza się zamienne używanie tych terminów, a polemicznie modernizm nie tylko różni się od nowoczesności, lecz pozostaje z nią w konflikcie⁹. Trzeba się zgodzić ze stwierdzeniem, że:

Proces definiowania i opisywania zjawiska pod nazwą „polska literatura nowoczesna” nie został jeszcze zakończony, co więcej, trudno twierdzić, że istnieje wyrazisty konsensus badawczy dotyczący granic polskiej nowoczesności, jej spójności wewnętrznej i fundamentalnych założeń. [...] Nowoczesność jawi się [...] jako skomplikowany system przekonań estetycznych, ale język jej opisu pozostaje

⁶ Zob. M. Wyka, *Formacja 1910 – doświadczenia, emocje, horyzonty światopoglądowe* [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011, s. 72–81.

⁷ Por. R. Nycz, *Słowo wstępne* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* pod red. R. Nycza, Kraków 2004, s. 8.

⁸ W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 11–34; R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 35–46; J. Świąch, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006, s. 43–49.

⁹ Por. A. Skrendo, *Modernizm* [w:] tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 9–10.

daleki od systemowości dysponującej zamkniętym repertuarem terminów historyczno- i teoretycznoliterackich, prowadzących do ukonstytuowania się „obrazu epoki” – logicznie ewoluującej i poprzecinanej wyrazistymi cezurami¹⁰.

Literatura nowoczesna tylko w uproszczeniu może być rozumiana jako literatura minionego stulecia. Samo pojęcie odmiennie też bywa definiowane w odniesieniu do badań dorobku różnych twórców¹¹. Wobec różnorodnych skomplikowań dotyczących samego pojmowania nowoczesności próba określenia miejsca Bieńkowskiego – poety i krytyka, nie jest więc zadaniem łatwym. Za nowoczesnością przemawiają, po pierwsze, jego zainteresowania tworzywem poezji, a właśnie język, w tym język liryki, obrazuje dynamiczne przemiany w obrębie literatury nowoczesnej, jako uzasadnienie tezy o „kluczowym dla modernizmu znaczeniu problematyki językowej w ogólności” oraz „kryzysie tradycyjnego pojmowania natury i funkcji języka w szczególności”¹². Dowodzi to świadomości znaczenia języka dla wszelkiego rodzaju poznania, w tym refleksji metapoetyckiej pojmowanej jako sytuacja, w której „podmiot przyznaje się do bycia poetą (lub poetyckość manifestuje się jako jeden z atrybutów rozproszonego »ja«), [...] wypowiada się [...] na temat [...] procesu twórczego, [...] sugeruje gotowość konstruowania programu poetyckiego”¹³.

Z drugiej strony poza określeniem nowoczesności jako pewnego etapu w procesie historycznoliterackim tytuł książki odnosi się także do teraźniejszości i współczesności oglądanej z perspekty-

¹⁰ A. Niewiadomski, *Wprowadzenie. Nowoczesność – teoria poezji – meta-poezja* [w:] tegoż, *Światy z jawnych słów...*, s. 7, 8; por. J. Święch, *Nowoczesność...*, s. 27–41.

¹¹ Z. Łapiński, *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6.

¹² R. Nycz, *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje* [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 79.

¹³ A. Niewiadomski, *Wprowadzenie. Nowoczesność...*, s. 18.

wy drugiej połowy XX stulecia. Nowoczesność w sensie hołdowania wszelkim poczynaniom służącym poszukiwaniu nowych form, propagowania kierunków i tendencji ważnych na Zachodzie była bardzo bliska Bieńkowskiemu-krytykowi, a także poecie. Podkreślimy, nowoczesność opierająca się na awangardowych koncepcjach w literaturze. Mimo że w pracach o dorobku Bieńkowskiego wyrażane były opinie o nawiązaniach do kilku źródeł inspiracji, w tym do filozofii starożytnej – jest to twórczość o proveniencji awangardowej. Jego liryka wpisuje się w nurt badań nad polską poezją nowoczesną także wówczas, gdy uznamy za właściwe funkcjonowanie kilku faz nowoczesnej poezji polskiej, w tym odmianę wczesnomodernistyczną i awangardową. Zgodnie z tezą, że poeci wczesnego modernizmu zapowiadają to, co pojawia się w poezji późniejszej, istotne będzie nawiązanie Bieńkowskiego do Bolesława Leśmiana, który z pewnością w znacznym stopniu zdecydował o obliczu nowoczesności, będąc do dziś źródłem licznych inspiracji. W latach następnych wiele znaczyła awangarda z Julianem Przybosiem (dla lingwistów także z Tadeuszem Peiperem), istotna była również wyobraźniowa koncepcja języka poetyckiego. Reprezentatywna dla nowoczesności była twórczość Tadeusza Różewicza. Do tych tradycji nawiązywał Bieńkowski. W przypadku krytyki odwołać się trzeba do paradygmatu wczesnomodernistycznego z uwagi na fakt, że jego dyskurs krytyczny bliski jest krytyce ekspresjonistycznej, lecz przede wszystkim do krytyki drugiej połowy XX wieku. Pojawia się też zagadnienie refleksji metakrytycznej, czyli krytyki „teoretyzującej na swój temat”.

‘Oswajanie nowoczesności’ w odniesieniu do pracy o dorobku poetyckim i krytycznoliterackim Bieńkowskiego oznacza więc przede wszystkim określoną, aktywną postawę pisarza wobec zjawisk w literaturze minionego stulecia, ponieważ te kształtujące się w jego początkowej fazie oddziałują na dokonania następne. Symbolizuje także jego obecność w kulturze literackiej, gdzie występuje w różnych rolach, przede wszystkim poety i krytyka, lecz przecież także tłumacza, edytora i wielu innych.

Założeniem pracy jest zbadanie twórczości poetyckiej i krytycz-noliterackiej Bieńkowskiego na tle nowoczesności i próba ukazania ważnego miejsca tego dorobku pośród różnych tendencji rozwojowych w literaturze polskiej XX wieku. Zależy mi na podkreśleniu rangi tej twórczości w historii literatury. W refleksji badawczej opieram się na tekstach i kontekstach. Nie unikam konwencjonalnej analizy i interpretacji, w której ważną rolę odgrywa kontekst nie tylko literatury, ściśle rzecz biorąc – poezji, ale też krytyki literackiej w czasach PRL-u. Również filozofii, historii, teologii, sztuki, oczywiście wtedy, gdy jest to uzasadnione interpretowanym tekstem. Z kolei nowe badania nad podmiotowością zainspirowały mnie, by pokazać, że niekiedy ekspresja piszącego łączy się w tej poezji i krytyce z budowaniem figury podmiotu. Opracowaniu tematu służyć ma struktura książki, na którą składa się pięć zasadniczych rozdziałów.

Interesują mnie przede wszystkim poezja, szkice i eseje Bieńkowskiego, lecz uznałam, że warto zaznaczyć kwestię „ja” twórczego i „ja” istniejącego realnie, stąd książkę otwiera rozdział zawierający informacje biograficzne. Szkic ów uzupełniają fragmenty korespondencji Bieńkowskiego z Julianem Przybosiem i Janem Brzękowskim, związanej z działalnością literacką i aktywnością zawodową, ale listy te wypełniają również sprawy prywatne i uwagi o życiu literackim. Uznałam, że wpisują się w kwestie twórczej biografii podejmowane przeze mnie w części inicjalnej. Całość dopełniają materiały pochodzące z audycji radiowych i rozmów z rodziną poety, impresje przyjaciół, a także utrzymane w poetyce dygresyjnych wspomnień recenzje oraz noty. Współtworzą wizerunek poety i krytyka, na który pracował przez kilka dziesięcioleci XX wieku.

W rozdziale drugim, zatytułowanym *Wobec tradycji*, staram się udowodnić, że Zbigniew Bieńkowski-poeta, poszukując własnej poetyki, czerpał z różnych doświadczeń. Rozpaczynam od omówienia wierszy debiutanckich, publikowanych w latach 1936–1939 w prasie literackiej i tych ogłoszonych w *Arkuszu poetyckim* (1938), potwierdzających tradycje wczesnomodernistyczne, czyli dziedzic-

two symbolizmu oraz awangardowe parantele z autentystami, surrealizmem i katastrofistami. W poetyckim dorobku Bieńkowskiego ważny okazał się zbiór *Sprawa wyobraźni* (1945), w dotychczasowych odczytaniach analizowany głównie z uwagi na tendencje wyobraźniowe, natomiast w mojej opinii jest to tom wpisujący się w tużpowojenny fenomen zdeterminowania świata liryki przez historię. Podkreślam bezwzględność doświadczenia historii zauważalną w wierszach *Sprawy wyobraźni*, następnie zaś „poezję śmierci i zaślady” porównuję z utworami Tadeusza Różewicza odnoszącymi się do doświadczeń wojennych. W tej części książki omawiam też kluczową dla Bieńkowskiego tradycję Przybosia, którego uznawał za swego mistrza, dowodząc przy tym aktywnego stosunku względem tradycji (nie zawsze traktował poezję autora *Sponad* aprobatywnie, niekiedy zajmował stanowisko polemiczne). Zarysowane koncepcje czynię przedmiotem szerszych omówień w dalszej części książki.

W kolejnym, trzecim rozdziale skupiam uwagę na problematyce wyobraźni poetyckiej (kreacyjnej), kategorii przestrzeni, ujawniającej się tu i ówdzie topice temporalnej. Interpretując *Wstęp do poetyki*, formułuję opinię, że Bieńkowskiego określić można jako poetę „słowiarza”. Analizuję jego związki z poezją lingwistyczną, ale podejmuję też kwestię nawiązań do Norwidowskiej koncepcji słowa. Poza tym poddaję analizie warsztat poetycki Bieńkowskiego, zwracając uwagę na poemat prozą i nawiązania stylizacyjne, w tym tonację afektywną utworu stylizowanego na litanie.

Tematem czwartego rozdziału jest obecność problematyki filozoficznej w wierszach i poematach Bieńkowskiego. Prezentuję zagadnienie relacji między poezją a filozofią, omawiam nawiązania do jońskiej filozofii przyrody, do Anaksymandra i jego „arche” – początku i „apeiron” – bezkresu. Z kolei rodowodu charakterystycznego dualizmu tej poezji upatruję w tradycji siedemnastowiecznej filozofii francuskiej oraz w dwudziestowiecznym egzystencjalizmie. Podczas interpretacji poematu *Nieskończoność* interesuje mnie szczególnie w tej poezji uprzywilejowanie dialogu, wskazujące na

związki z filozofami egzystencji i tradycją Bolesława Leśmiana. Analizuję także nawiązania stylizacyjne do poezji autora *Łąki*, które pozwalają na stwierdzenie, że można by mówić o literackiej sylwiczności poematów Bieńkowskiego. Zwracam również uwagę na późną twórczość. Czynię tak za sprawą wybranych utworów zamieszczonych w *Poezjach zebranych* (1993); ich analiza potwierdza, że jako poeta pozostał wierny koncepcjom wyobraźniowym, lecz w wierszach tych zaznaczony został również wątek metafizyczny, rozgrywający się w obszarze dyskursu filozoficznego, dotyczący przemijania. Jak wiadomo, w trudnych latach dziewięćdziesiątych najważniejszy okazał się głos „starych poetów”, mistrzów – o ukształtowanej poetyce, czyli Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Wisławy Szymborskiej, Tadeusza Różewicza. Poezja Bieńkowskiego jest oczywiście mniej znana, jednak wpisuje się poniekąd poprzez podmiotowe, retrospektywne spojrzenie poety na własny los w porządek pokrewny poezji senilnej. Potwierdzeniem – doświadczanie starości, obecność toposu przejścia, zagadnień somatycznych, w tym bólu, a także pokora. Ten wątek, zauważalny w poezji Bieńkowskiego, nie był dotąd przedmiotem uwagi.

Jak już zaznaczyłam wcześniej, w nowszych pracach o literackim dorobku Bieńkowskiego mówi się głównie o poezji. Stąd „*Kocham literaturę miłością anachroniczną*”. *O krytyce i esejach* to część książki, w której zmierzam do próby określenia miejsca Bieńkowskiego na mapie polskiej krytyki literackiej XX wieku. W jego koncepcji zauważalne są związki z krytyką ekspresjonistyczną, zatem pisząc o nawiązaniach do ówczesnego myślenia o literaturze, mam na uwadze wczesnomodernistyczną fazę literatury nowoczesnej. Przeważająca część dorobku krytycznoliterackiego autora *Modelunków* powstała w okresie PRL-u, czasach trudnych dla krytyki. Nie można pomijać faktu, że Bieńkowski był tłumaczem i romanistą, reprezentował tzw. linię francuską w polskiej krytyce literackiej, sporo pisał o literaturze zachodniej, a jego teksty miały pełnić funkcję informacyjną i poznawczą. Pośród tematów, gatunków i problematyki zajmują mnie również eseje o poezji oraz o lite-

raturze kresowej. Zwracam uwagę, że dyskurs krytyczny Bieńkowskiego wyróżnia charakterystyczna metaforyka, aforyzmy i sentencje metakrytyczne potwierdzające dobry warsztat pisarski.

Sygnalizuję także kwestię dialogu poetów, czyli nawiązań stylizacyjnych, Bieńkowskiego-poety jako bohatera lirycznego i adresata wierszy takich autorów jak Adriana Szymańska, Kazimierz Nowosielski, Krzysztof Karasek. Dokonując podsumowania, staram się podjąć próbę określenia jego roli wobec zjawisk w poezji, esesycie i krytyce literackiej XX wieku.

Aktywność zawodową Bieńkowskiego potwierdzają odnalezione w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie i Muzeum Okręgowym w Sandomierzu i przywoływane w tej pracy rękopisy listów, esejów, tłumaczeń, maszynopisy, fotografie. Faksymilia tworzą ikonografię literacką niniejszej pracy. Dopełnieniem są fotografie z prywatnych zbiorów rodziny poety.

Pomyślana w taki sposób struktura książki służyć ma analizie kluczowych problemów obecnych w poezji i twórczości krytycznoliterackiej autora *Trzech poematów* oraz podkreśleniu tego, co decyduje o oryginalnym charakterze poddanego uwadze dorobku.

Praca nad *Oswajaniem nowoczesności* nie byłaby możliwa bez wieloletniej opieki naukowej prof. zw. dra hab. Gustawa Ostasza, któremu winna jestem wyrazy wdzięczności za literaturoznawcze „rozpoznania”, inspirujące rozmowy i mądre sugestie. Natomiast za uważną, merytoryczną recenzję wydawniczą monografii serdecznie dziękuję prof. zw. drowi hab. Marianowi Kisielowi. Z kolei za motywowanie mnie oraz życzliwość szczególne podziękowania kieruję do prof. dra hab. Henryka Kurczaba. Dziękuję również Koleżankom i Kolegom z Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego za sprzyjającą pracy naukowej atmosferę.

Poetce Adrianie Szymańskiej składam podziękowanie za wspieranie tej inicjatywy, udostępnione materiały i uwagi, które pomogły mi uściślić pewne wątki współtworzące portret pisarza.

ROZDZIAŁ I

Szkic do portretu

1. Uwagi o biografii

Zbigniew Bieńkowski urodził się 31 sierpnia 1913 roku w Warszawie w rodzinie rzemieślniczej jako młodszy syn Grzegorza i Emilii z Bzowskich¹. Po śmierci ojca, którego stracił we wczesnym dzieciństwie, matka, krawcowa, z trudem wiązała koniec z końcem, wychowując dwóch synów. Mimo to Bieńkowski ukończył jedno z najlepszych warszawskich gimnazjów – oo. marianów (do tej szkoły uczęszczał na przykład także Tadeusz Gajcy). Wspomnieniami z lat młodzieńczych dzielił się z najbliższymi:

Zbyszek często opowiadał [...] o swojej młodości, nie tylko o okresie wojny i okupacji, kiedy jego wrażliwość poddana została ostatecznej próbie, próbie śmierci najbliższych, podpalając jego wyobraźnię także ostatecznym, metafizycznym ogniem, opowiadał również o latach szkolnych, kiedy budziły się jego zainteresowania i instynkty poznawcze. Wielokrotnie wspominał swoich nauczycieli z gimnazjum księży marianów na Bielanach, zwłaszcza polonistę, który zaraził go miłością do wielkiej literatury. Dzięki niemu pokochał Nasta-

¹ Informacje biograficzne podają za: J. Bandrowska-Wróblewska, *Nota biograficzna* [w:] Z. Bieńkowski, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp autora, Warszawa 1979, s. 124–135; A. Szałagan, *Bieńkowski Zbigniew* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 1: A–B, Warszawa 1994, s. 163–166; A. Szałagan, *Bieńkowski Zbigniew (1913–1994)* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 10: Ż i uzupełnienia do tomów 1–9, Warszawa 2007, s. 144.

zję Filipową a wraz z nią całego Dostojewskiego. Dzięki francuskim guwernerom na tzw. kondycjach, dokąd jeździł jako ubogi uczeń, pokochał francuszczyznę, a przez nią Prousta, którego sprowadził sobie w oryginale z Paryża jako szesnastoletni chłopak².



Zbigniew Bieńkowski, lata trzydzieste XX w.
Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Sandomierzu

„Wychowanek szkoły klasztornej”, opowiadający się od czasów szkolnych – jak sam wyzna w retrospektywnym wywiadzie – po stronie konwersji³, w latach 1932–1939 studiował prawo i filo-

² A. Szymańska, *Mój Zbyszek*, „Integracje” 1995, nr XXX, s. 10.

³ Zob. *Co mi tam Miłosz. Z poetą Zbigniewem Bieńkowskim rozmawia Paweł Rodak*, „Polityka-Kultura” 1993, nr 1, s. II. Materiał doczekał się riposty, mianowicie A. Mencwel przedstawił własne stanowisko wobec znanego podzia-

logię romańską na Uniwersytecie Warszawskim⁴ oraz w Instytucie Francuskim w Warszawie i jako stypendysta w roku 1938 wyjechał na rok do Paryża⁵.

Studia to także czas debiutów Bieńkowskiego (wówczas ogłosił juvenilia⁶, doczekał się wydania *Arkusza poetyckiego*, opublikował pierwsze recenzje i tłumaczenia – potwierdzeniem *Zeszyt poezji francuskiej*).

łu polskiej poezji współczesnej na „linię Przybosia” i „linię Miłosza”, poza tym przyczyną polemiki stał się sam tytuł wywiadu (A. Mencwel, „*Co mi tam Miłosz*”, „*Polityka-Kultura*” 1993, nr 2, s. IV). W odpowiedzi w liście do redakcji P. Rodak napisał: „Rozmowa z autorem *Sprawy wyobraźni* nazwana została pierwotnie *Po stronie Przybosia*, a redakcja sama zmieniła tytuł na *Co mi tam Miłosz*” (P. Rodak, *Zamiast polemiki*, „*Polityka-Kultura*” 1993, nr 3, s. VI).

⁴ W Archiwum UW nie zachowała sięteczka studencka Zbigniewa Bieńkowskiego. Z wpisu do Albumu Studentów wynika, że Zbigniew Jerzy Antoni Bieńkowski, urodzony 31 sierpnia 1913 r. w Warszawie, wyznanie rzymskokatolickie, był studentem Wydziału Prawa Uniwersytetu Warszawskiego. Zapisany został pod numerem albumu 39 646, immatrykulowany 5 października 1932 r. na podstawie świadectwa dojrzałości o numerze 13/126 wydanego przez dyrekcję Gimnazjum Zgromadzenia ks. Marianów na Bielanach 8 czerwca 1932 r. Informacje pochodzą z Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego.

⁵ W broszurze wydanej przez Instytut Francuski w Warszawie dotyczącej lat 1938–1939 czytamy: „Les bourses pour l’année scolaire 1938–39 (bourses de huit mois) ont été attribuées à: M. Zbigniew Bienkowski, magister de l’Université J.P., homme de lettres”. V. – *Bourses d’études* [w:] République Française. Université de Paris, *Institut Français de Varsovie*, 1938–1939, s. 17. Wśród stypendystów znalazł się wówczas m.in. J. Przyboś („M. Juljan Przybos, professeur de l’enseignement secondaire, homme de lettres”, tamże, s. 18), a także Wiera Anisimow („Mlle Vera Anisimow, professeur de l’enseignement secondaire”, tamże, s. 17). Informacje i materiały pozyskane dzięki uprzejmości p. Marii Michałowskiej, która przez wiele lat kierowała biblioteką Instytutu Francuskiego i zajmowała się archiwami Instytutu.

⁶ Wiersze: *Nad rzeką i Wtedy...*, „Okolica Poetów” 1936, nr 9, s. 16–17. W latach 1936–1939 oprócz ostrzeszowskiego czasopisma (gdzie publikował do roku 1938) jego trybuną stały się także: „*Kamena*”, „*Ateneum*”, „*Pióro*”, „*Pion*”, „*Sygnaly*”, „*Nasz Wyrz*”, „*Wici Wielkopolskie*”, „*Światlicowe Drogi*”, „*Kurier Wileński*”. Ogłaszał wiersze, recenzje, szkice o awangardzie oraz tłumaczenia.



Julian Przyboś i Zbigniew Bieńkowski pod Verdun, Francja 1939 r.
Ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

Podczas wojny przebywał w Warszawie, pracował w Delegaturze Rządu RP na Kraj. Po latach w rozmowie z Małgorzatą Baranowską o trudnym czasie i o wpływie tamtych zdarzeń na jego poezję mówił następująco:

Wojna odegrała rolę decydującą, nie byłem tak aktywny, jak byli Ci młodzi chłopcy z Pokolenia Kolumbów, ja byłem starszy. Pracowałem nie czynnie, nie zbrojnie, ale w Delegaturze Rządu RP na Kraj. Właściwie to była taka robota trochę papierkowa, [...] byłem takim trochę urzędnikiem [...], to była praca, która mnie bardzo rozgoryczała. Jakiś czas miałem oczywiście poczucie ważności, a potem zorientowałem się, że żadna to wartość [...]. Ale przy tej okazji ocierałem się o śmierci, które były bardzo blisko mnie [...]. Moja łączniczka zastała rozstrzelana [...]. Myśl o tym towarzyszyła późniejszemu pisaniu⁷.

⁷ *Bieńkowski Zbigniew*. Z pisarzem rozmawiała M. Baranowska. Audycja radiowa poświęcona twórczości Z. Bieńkowskiego z 29 maja 1981 r. Nagranie z Archiwum Działu Fonicznego Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w War-

Od jesieni 1944 roku, kiedy Bieńkowski znalazł się w Lublinie, pracował w dzienniku „Rzeczpospolita”. Do Warszawy wrócił na krótko w styczniu 1945 roku:

Przyjechałem wówczas do Warszawy [...]. Miałem [...] kompleks, że nie brałem udziału w Powstaniu Warszawskim, a powinienem był wziąć udział. [...] Nie znalazłem śladu moich miejsc, w których żyłem, wszystko było spalone. [...] Uciekłem przerażony z powrotem do Lublina, potem był Kraków i dopiero Warszawa – dużo lat później⁸.

Oprócz działalności literackiej – podkreślić trzeba – w okresie życia zawodowego Bieńkowski pełnił rozmaite funkcje w redakcjach i instytucjach kulturalnych w kraju i za granicą. Był między innymi sekretarzem redakcji tygodników „Odrodzenie” i „Twórczość”, wicedyrektorem Muzeum Polskiego w Rapperswilu w Szwajcarii (1948), w Paryżu był redaktorem czasopisma „Polska i Świat” przeznaczonego dla emigracji polskiej (1948–1949). W latach 1967–1969 przebywał na stypendium International Writing Program przy uniwersytecie w Iowa City. Odbił też kilka podróży po Europie, odwiedzając Włochy, Jugosławię, Belgię, Holandię, Związek Radziecki. Od 1945 roku był członkiem ZZLP (później ZLP), a od roku 1989 SPP, należał do polskiego Pen Clubu (w latach 1966–1972 był członkiem Zarządu). Publikował w różnych pismach literackich, współpracował z radiem i telewizją. Pełnił funkcję kierownika literackiego Teatru Muzycznego w Słupsku (1976–1979) oraz prezesa Oddziału Słupskiego ZLP (1977–1979). Był laureatem kilku znaczących wyróżnień: w 1964 roku otrzymał nagrodę polskiego Pen Clubu za przekłady z literatury francuskiej, za osiągnięcia w popularyzacji poezji nagrodę I stopnia w dziale

szawie. Wiersze *Sprawy wyobraźni* naznaczone tą traumą będą przedmiotem uwagi w rozdziale II.

⁸ Tamże. Datowany na 17 stycznia 1945 r. wiersz *Warszawo, SW* (pisany – jak przyznaje Bieńkowski – z rozkazu Jerzego Putramenta, który był wówczas jego szefem w „Rzeczpospolitej”), autentycznie został napisany tego dnia w Warszawie.

radia Komitetu do spraw Radia i Telewizji (1981), nagrodę „Literatury na Świecie” za rok 1980 (1981); tytuł „Srebrnego Asa” w dziedzinie literatury (1992). Wcześniej został również odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (1971).

Także po przejściu na emeryturę był niezwykle aktywny – regularnie na przykład wygłaszał w radiu i publikował zajmujące szkice oraz felietony. Pod koniec życia, zapraszany na uroczystości z okazji osiemdziesiątych urodzin, które przypadły na rok 1993, zwykł mawiać: „przyjadę, na pewno, jeśli dożyję”⁹. Znowu odbierał wówczas laury, nagrody, i chociaż przyszło to późno, ważne, że nastąpiło. Mimo iż jego żywotność wydawała się niemal nieograniczona, niestety, spełniło się to, co było zaznaczone w owym „jeśli”. Zmarł 23 lutego 1994 roku w Warszawie.

2. Między słowem a milczeniem

Od drugiej połowy lat trzydziestych po lata dziewięćdziesiąte minionego stulecia Bieńkowski pracował na należne mu miejsce w gronie uznanych postaci literatury polskiej. Na całość jego dzieła złożyły się zbiory poezji: *Arkusz poetycki* (1938), *Sprawa wyobraźni* (1945, wyd. II 1960), *Trzy poematy* (1959), *Nieskończoność* (1973), *Liryki i poematy* (1975), *Poezje wybrane* (1979), *Poezje zebrane* (1993) oraz książki krytycznoliterackie i esejistyczne: *Piekła i Orfeusze. Szkice z literatury zachodniej* (1960, wyd. II 2009), *Modelunki. Szkice literackie* (1966, wyd. II 2009), *Poezja i niepoezja. Szkice* (1967), *W skali wyobraźni. Szkice wybrane* (1983), *Notatnik amerykański* (1983, wyd. II 2009¹⁰), *Ćwierć wie-*

⁹ W. Woźniak, *Zbigniew Bieńkowski*, „Pracownia” 1993, nr 12, s. 14.

¹⁰ Wydanie z 2009 r. pod tytułem: *Notatnik amerykański. Szkice literackie*. Wszystkie trzy tomy ukazały się w serii: Biblioteka Mistrzów Krytyki Literackiej Oficyny Wydawniczej Łośgraf. W serii ukazały się także: A. Szymańskiej

ku intymności. *Szkice o poezji i niepoezji* (1993), *Przyszłość przeszłości. Eseje* (1996)¹¹. Był także pracowitym i świetnym tłumaczem, przekładał poetów francuskich (na przykład Victora Hugo, Jules’a Supervielle’a, Charles’a Baudelaire’a, Saint-Johna Perse’a), rosyjskich (Michaiła Lermontowa) i innych, prozę Vercorsa i Saint-Exupéry’ego. Bez wątpienia wyraźnie zaznaczył swą pozycję w literaturze, choć pytany o życie i twórczość, przekornie odpowiadał: „Całkiem zwyczajne curriculum vitae, okraszone co najwyżej, raz na ileś tam lat, wydaniem mniej lub bardziej ciekawych i składnych tomików poezji i prozy”¹².

Prawdą jest, że Bieńkowski nie opublikował wielu tomów wierszy. Nie dość, że „nie przytłacza ona [poezja – dop. E.M.] czytelnika swoimi rozmiarami, dorobek poety w tej dziedzinie to średnich rozmiarów książka”¹³, mówi się nawet, że Bieńkowski „zaliczył artystyczny czyściec już za życia. Jednakże w ostatnich latach go opuścił – i uczynił to w wielkim stylu”¹⁴. W jednym z wy-

Księga objawień i inne lektury (2012) oraz K. Karaska *Pochwała nieobliczalności* (2012).

¹¹ W przygotowaniu dwutomowe wydanie zbioru felietonów Z. Bieńkowskiego (cz. I: *Poezja i niepoezja*, cz. II: *Tekstowy typ ludzi*) publikowanych w latach 1987–1991 (początkowo w „Tygodniku Kulturalnym”, później w „Wokandzie”). Informowała o tym K. Bieńkowska podczas wieczoru wspomnień poświęconego Zbigniewowi Bieńkowskiemu z okazji stulecia urodzin poety, zorganizowanego przez SPP Oddział Warszawski w Domu Literatury 10 grudnia 2013 r.

¹² J. Lissowski, *Ars perfecta*, „Głos Pomorza” 1977, nr 176, s. 9.

¹³ M. Głowiński, „Póki słowa nie klamią, nic światu nie grozi” (*O twórczości Zbigniewa Bieńkowskiego*) [w:] tegoż, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007, s. 316; pierwodruk: „Polityka-Kultura” 1994, nr 3(13).

¹⁴ Tamże, s. 324. M. Głowiński mówi zarówno o powrocie do poezji, jak i krytyki, stwierdzając: „Wrócił do krytyki literackiej, stał się znowu uczestnikiem życia literackiego, a wydanie *Poezji zebranych*, zawierających także utwory rozproszone oraz inedita, jeszcze raz pokazało, jak świetnym jest poetą. Rzadko zdarzają się takie powroty sędziwym pisarzom”.

wiadów, pytany o to, dlaczego zamilkł jako poeta, odpowiedział: „Dlatego, że nie mam nic więcej do powiedzenia poezją”¹⁵. Tymczasem przez lata nieobecności autora *Sprawy wyobraźni i Trzech poematów* (jako poety) „te dwie jego książki żyły swoim własnym życiem. Jako mit dzieła trudnego, niedostępnego, o najwyższych intelektualnych ambicjach, poezji dla poetów”¹⁶. Krytycy powściągliwie odnosili się do tegoż „milczenia”, na przykład Michał Głowiński napisał, że „nie popełnił on błędu obfitości”¹⁷, Ryszard Matuszewski określił to jako „poetycką ascezę”¹⁸, Paweł Rodak, cytując wypowiedź Bieńkowskiego: „od siebie [...] domagam się wizji. Poezja bez wizjonerstwa to wierszopisanie”, skomentował rzecz następująco: „poeta, który tak mówi, a chce być konsekwentny, musi się liczyć z długimi okresami milczenia”¹⁹. Marek Zaleski zacytował znaną formułę łacińską *Habent sua fata libelli*²⁰, a Krzysztof Karasek w artykule okolicznościowym w 75. rocznicę urodzin Bieńkowskiego tak przedstawił sprawę:

Są poeci, którzy co kilka lat wydają książki poetyckie, budują swe dzieło metodycznie, latami [...]. Są poeci, którzy wydają rzadko, każda książka jest dla nich koniecznością, kompromisem pomiędzy słowem a milczeniem [...]. Są poeci, którzy im bardziej zanurzają się w rzece czasu, tym bardziej stają się oszczędni [...]. Bieńkowski nie należy do żadnego z tych gatunków i – na dobrą sprawę – jest pod tym względem w poezji polskiej unikatem²¹.

¹⁵ P. Rodak, *Co mi tam Miłosz...*, s. I.

¹⁶ K. Karasek, „Poezje zebrane” Zbigniewa Bieńkowskiego, „Pracownia” 1993, nr 12, s. 15.

¹⁷ M. Głowiński, „Póki słowa...”, s. 316.

¹⁸ R. Matuszewski, *Wspomnienie o Zbyszku Bieńkowskim*, „Twórczość” 2004, nr 11, s. 114.

¹⁹ P. Rodak, *Firma Bieńkowski*, „Polityka-Kultura” 1993, nr 9, s. IV.

²⁰ Zob. M. Zaleski, „Być jak ciemność w biały dzień świecąca”, „Nowy Wyraz” 1976, nr 8, s. 110.

²¹ K. Karasek, *Twarz poezji (w 75. rocznicę urodzin Zbigniewa Bieńkowskiego)*, „Literatura” 1988, nr 9, s. 45–46.

Uwagę zwraca podniosły ton wypowiedzi Karaska podkreślający rolę anafor w retorycznie budowanym tekście. Dzięki funkcji impresywnej i perswazyjnej laudacja ma przekonywać o wyjątkowości autora *Trzech poematów*. Sądzić można, że jest to porządek o potencjale legendotwórczym. Bohater opowieści, uznawany za owładniętego ideą miłości do literatury²², traktowany jest osobliwie.

Natomiast gdy w 1993 roku ukazały się *Poezje zebrane* Bieńkowskiego, Karasek przyznał, że przyszło mu je czytać inaczej niż uczynił to kilka lat wcześniej, pisząc szkic z okazji 75-lecia urodzin poety, co wynika między innymi z tej przyczyny, że poezja nie poddaje się jednoznacznej interpretacji. Jeszcze inaczej jako interpretator tego pisarstwa postępuje, kiedy ma świadomość, że będąca przedmiotem uwagi twórczość poetycka jest dziełem zamkniętym.

Dla Bieńkowskiego [punktem odniesienia była – dop. E.M.] jakaś kosmiczna perspektywa, z której oglądał wszystko, co działo się na ziemi, jak gdyby był wielkim lustrem rozwieszonym na niebie, które sondowało nasze umiejscowienie we wszechświecie: we wszechczasie i wszeczhreczy.

[...] Słowo Bieńkowskiego [...] stanowiło synonim najwyższych poznawczych ambicji, przenikało tajemnicę i ustanawiało najdalszą perspektywę uogólnień, które – wszakże – nie były abstrakcjami. Konkretność Bieńkowskiego była osadzona [...] w sferze metafizyki. [...] Dzięki oczom wyobraźni sięgał w nieskończoność i kosmos i wyrwał się ku tajemnicy bóstwa. Poezja Bieńkowskiego w swych najlepszych dokonaniach (*Trzy poematy*) nie zniżała się nigdy poniżej poziomu gwiazd. Penetrował najwyższe ostępy przestrzeni i nieskończoności w poszukiwaniu zasady, tej samej, której szukali jończycy. Jej materią było najwyższe poznanie, jakaś teologia bez Boga, jakaś religia bez kościoła, wół-pogańska, wół-spinozjańska, jakaś miłość, która byłaby raczej kierunkiem i uniesieniem

²² Często cytuje się wyznanie Bieńkowskiego z eseju *Miejsce literatury*: „Uczynię zwierzenie niefortunne, bo niewybaczalne: Kocham literaturę miłością anachroniczną, uczuciem bezwstydnie absolutnym. Literatura nie jako służebnica pańska, ale literatura jako taka, sama w sobie, jest przedmiotem mojego zainteresowania, podziwu, miłości” (*M*, s. 315). Zob. rozdział V.

niż zbawieniem czy spełnieniem. [...] Jego wizja przypominała wizję astronoma ogarniającego wszechświat „z najwyższej wieży”; fascynacja takim poematem jak *Nieskończoność*, który stanowił dla mnie jeden z najwyższych wlotów ambicji poetyckich naszego czasu, pozostała we mnie żywa do dziś²³.

Powyższe i inne utrzymane w podobnej stylistyce opinie i biografemy związane z twórczością oraz z osobą Bieńkowskiego składają się z faktów i mitów, które pozwalają na sformułowanie tezy o przesłankach sprzyjających powstawaniu literackiej legendy, rozumianej jako „zespół mniemań” o pisarzu obejmujący koleje życia, proces twórczy, system wartości, gdzie prawda łączy się ze zmyśleniem²⁴. Zarówno wybrane szkice autora *Poezji i niepoezji* (nacechowane zaangażowaniem emocjonalnym, bliskie autobiografii), jak również utrzymane w poetyce dygresyjnych wspomnień opinie recenzentów jego książek poetyckich i esejstycznych, artykuły okolicznościowe, rozmowy, a także anegdoty, polemiki – przyznać trzeba – odpowiadają stylowi bycia publiczności literackiej²⁵. Sytuują się przy tym na pograniczu biografii, literatury i legendy. Zatem z jednej strony anegdoty, z drugiej zaś przywoływane są tutaj dokumenty, jednak w szkicu do portretu w pewnym stopniu te materiały uzupełniają się. Poniekąd podję-

²³ K. Karasek, *List do młodego krytyka* [w:] tegoż, *Pochwała nieobliczalności*, 2012, s. 165–166; pierwodruk: „Autopsychografia”, Przedświt, 1993. Dodać trzeba, że tekst jest datowany: ‘Warszawa, 31 I 1993’, a wymienia w nim Karasek nazwiska polskich poetów, którzy najbardziej wpłynęli na jego twórczość, mianowicie: Adama Ważyka, Zbigniewa Bieńkowskiego i Zbigniewa Herberta. Tamże, s. 164–167.

²⁴ Zob. M. Głowiński, *Legenda literacka* [w:] *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2002, s. 272.

²⁵ Zgodnie z socjologiczną definicją publiczności literackiej mianem tym określamy wszystkich, którzy w jakikolwiek sposób włączyli się w życie literackie zarówno czynnie, jak i biernie. Zob. J.S. Bystroń, *Publiczność literacka*, Warszawa 2006, s. 32–34.

ty tok myślenia ma związek z badaniami nad podmiotowością²⁶; konstruowana świadomie bądź nieświadomie biografia poety może mieć nawet wpływ na recepcję dzieła.

3. Literackie przyjaźnie

Interesujące są na przykład wspomnienia Bieńkowskiego o „tam-tym dwudziestoleciu”. Pisząc po latach z nieukrywany sentymentem o „Okolicy Poetów” i „Kamenie”, przyznał, że tam stawiał pierwsze kroki jako poeta i tłumacz (tam po raz pierwszy spotkał się z redaktorską zyczliwością):

Co to były za czasy! – istniał zwyczaj odpowiadania na listy, chociaż ofrankowanie tych listów – zdaję sobie dopiero dzisiaj z tego sprawę – obciążało domowe budżety redaktorów. Jeśli zdarzy mi się, a zdarza mi się, niesolidność w mojej dzisiejszej praktyce redaktorskiej, to bardziej niż korespondentów wstydzę się Czernika i Jaworskiego (*Okolice poetów lat trzydziestych*, *PiN*, s. 212).

Istotnie tak było, że Bieńkowski mógł mieć wyrzuty sumienia. Zdarzało mu się nie odpowiadać na listy, co potwierdził na przykład Jan Brzękowski, który przy okazji wspomnień o autorze *Sprawy wyobraźni* napisał, że z czasem stał się on „niepiśmienny”. Chociaż przed wojną było inaczej. Początki tej znajomości to rok 1937, kiedy znany teoretyk awangardy otrzymał od Bieńkowskiego nieśmiały list, pisany przez początkującego wówczas poetę. Warto podkreślić, list zdradzający świetne pióro, ponieważ nie był ani zbyt sztywny, ani nie robił wrażenia taniego pochlebstwa, więc stał się początkiem korespondencji. Doszło też do spotkania obydwu twórców w Warszawie (podczas pobytu

²⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

Brzękowskiego w Polsce, bo – jak wiadomo – od roku 1928 przebywał w Paryżu). Oto jak utrwalił je na kartach wspomnień *W Krakowie i w Paryżu*:

Bieńkowski wyglądał tak, jak wyobrażałem go sobie na podstawie listów: młody, nieśmiały, gorący zwolennik wszystkiego, co nowoczesne. Moja poezja była wtedy powszechnie nie uznawana lub atakowana. Dlatego bardzo się ucieszyłem, że znalazła w Bieńkowskim sympatyka i obrońcę. Namówiłem go wtedy, by nawiązał kontakt z Przybosiem, co istotnie zrobił²⁷.

Na ten okres – przypomnijmy – datuje się także debiut Bieńkowskiego jako krytyka i tłumacza, nieco później eseisty. Pisywał też artykuły polemiczne. Kolejne spotkanie twórców odbyło się w Paryżu, gdzie Bieńkowski przebywał jako stypendysta. Szybko zdobył literackie ostrogi, był autorem *Arkusza poetyckiego*, co nieźle wróżyło, Brzękowski pozostawał zaś łącznikiem polskiej awangardy z awangardą Zachodu. W szkicach o *Poezji i niepoezji* czytamy:

W tych latach, kiedy w polskiej ambasadzie w Paryżu rolę oficjalnego łącznika kultury polskiej z kulturą francuską pełnił radca Jan Lechoń, nieoficjalne i rzeczywiste kontakty z kulturą francuską miał Brzękowski. Ale to tylko jedna strona jego działalności. A była przecież strona druga. Jego znajomość sztuki Zachodu nie wyczerpywała się, jak to bywa najczęściej, na stosunkach towarzyskich. Od Brzękowskiego nie słyszało się tego rodzaju oświadczeń, tak typowych dla stylu kawiarnianego: „Znam Braque’a”, „kiedy rozmawiałem z Picassem”, „kiedy widziałem się z Bretonem...”. On znał, rozmawiał, widział się (*Metarealizm Brzękowskiego*, PiN, s. 201).

Trzeba przyznać, że Brzękowskiego łączyły z bohemą artystyczną Paryża nie tylko stosunki towarzyskie, był także znawcą sztuki. Na bliskie kontakty obydwu twórców może wskazywać również fakt, że Bieńkowski był recenzentem poezji Brzękowskiego, gdy ów, by zaistnieć w nowym środowisku, podjął wyzwa-

²⁷ J. Brzękowski, *Zbigniew Bieńkowski* [w:] *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Warszawa 1968, s. 81.

nie pisania w języku francuskim (lecz tomiki te, jak wiadomo, nie stały się jednak znaczącym wydarzeniem literackim)²⁸. Poza przynajmniej jednym wyjątkiem. Mianowicie opublikował wówczas Bieńkowski na łamach „Kamenu”, gdzie debiutował w 1937 roku jako krytyk, recenzję, w której pisał o francuskich poezjach Brzękowskiego entuzjastycznie. Znali się już wtedy i tym można tłumaczyć ów zachwyt i nazwanie go najczystszy (obok Czechowicza) lirykiem współczesności²⁹. Inna sprawa, że Bieńkowski jako krytyk umiał się zachwycać, posiadał rzadki dar entuzjazmu. Pisał z zapalem i radością, uprawiał krytykę ekspresjonistyczną. W podobnym tonie wyraził swą opinię – po latach – w liście do Brzękowskiego, gdzie znalazła się uwaga odnosząca się do jego notatek o poezji: „Janku, gdybyś Ty nie był leniwy krytycznie, byłbyś najświetniejszym polskim krytykiem – eseistą poezji. Te kilka zdań, które rzucasz, strącasz z pióra mimochodem (o Ważyku, o Szymsborgskiej), to perły wnikliwości i zrozumienia”³⁰. Wynikało to

²⁸ Zob. P. Majerski, *Odmiany awangardy*, Katowice 2001, s. 79 i nast.

²⁹ Z. Bieńkowski, *Przegląd poezji*, „Kamena” 1937, nr 7, s. 77–79. Poza recenzją „*Spectacle metallique*” Jana Brzękowskiego Bieńkowski pisał w tym numerze „Kamenu” także o twórczości przekładowej liryki francuskiej dokonanej przez Stefana Napierskiego. Na łamach redagowanego przez Napierskiego od 1938 r. pisma „Ateneum” Bieńkowski ogłosił dwa utwory (*Serce*, *Dzień*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 99–100). O pracach translatorskich i działalności Napierskiego jako redaktora „Ateneum” pisze J. Pasterski w: *Tristium liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego*, Rzeszów 2000, s. 10; 271.

³⁰ List Z. Bieńkowskiego do J. Brzękowskiego z Iowa City z 1969 r. Dział Rękopisów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza. W Dziale Rękopisów znajduje się siedem listów (1969–1976) Bieńkowskiego adresowanych do Brzękowskiego i kilka kartek pocztowych. Dziwią więc nieco zarówno uwagi Brzękowskiego o „niepiśmienności” Bieńkowskiego, jak i wyrzuty sumienia tego drugiego. W ww. zbiorach znajdują się także m.in. listy Bieńkowskiego do J. Przybosia, kartki, np. do Boguszeńskiej oraz do K. Hłakowiczówny (życzenia noworoczne z „okazji spotkania na nowojorskim bruku” datowane:

częściowo także z usposobienia Bieńkowskiego, jak wspomina Karasek: „Zbyszek był człowiekiem entuzjazmu, [...] był prawie krytykiem ekstazy, a w poezji był niesłychanie precyzyjny”³¹.

Wróćmy jednak do przedwojennego, paryskiego okresu autora *Sprawy wyobraźni*. Wówczas nad Sekwaną przebywali także Julian Przyboś, Wiera Anisimow, Waław Kubacki, Jan Kott³². Dość często się spotykali, ponieważ Brzękowski miał samochód, więc organizowali wspólne wyjazdy, poświęcając je między innymi literaturze i sztuce. Bywał także Bieńkowski na salonach literackich; przed wojną kilkakrotnie gościł u Supervielle’a, w domu przy Boulevard Beauséjour, gdzie rozmawiano o poezji (także o polskiej poezji)³³. Jednak zbliżała się wojna, był rok 1939, Przyboś wrócił wcześniej do kraju, Bieńkowski odwiedził jeszcze Włochy i Jugosławię.

Do następnego spotkania autora *Wyobraźni wyzwolonej* z Bieńkowskim doszło po latach. Chociaż ich kontakty miały luźniejszy charakter, to wróciły prawie do przedwojennej normy, jednak Bieńkowski stał się „niepiśmienny” (o czym była mowa wcześniej), ale uchodził już za uznanego tłumacza, krytyka i poetę. Tymczasem Brzękowski kontakty z krajem odnowił dopiero po „odwilży”³⁴. Stąd

Nowy Jork, styczeń 1986 r.; Bieńkowski był wówczas ponownie w Stanach), a także opinie wydawnicze.

³¹ Wypowiedź K. Karaska podczas wieczoru wspomnień poświęconego Zbigniewowi Bieńkowskiemu z okazji 100. rocznicy urodzin poety. Zob. przypis 11.

³² Utrwała to np. dokumentacja ikonograficzna: fotografia 30. Julian Przyboś w Paryżu. Listopad 1938; fotografia 31. Julian Przyboś z Wierą Bieńkowską i Waławem Kubackim w Chartres. 21 maja 1939. Fot. Z. Bieńkowski [w:] J. Przyboś, *Pisma zebrane*, oprac. R. Skręt, *Utwory poetyckie*, t. 1–2, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984.

³³ „Nous parlerons poésie”, jak zapowiedział jedno ze spotkań Supervielle. Z. Bieńkowski, *Pośrodku świata*, M, s. 504. Zob. także: Z. Bieńkowski, *Wstęp* [w:] J. Supervielle, *Liryki i poematy*, redakcja i słowo wstępne Z. Bieńkowski, Warszawa 1965, s. 17.

³⁴ Pisze o tym P. Majerski w: *Odmiany awangardy...*, s. 80.

Bieńkowski określił rzecz w ten sposób, że autor *Wyobraźni wyzwolonej* „sam zdecydował o losie swojej poezji i o swoim osamotnieniu” (*Metarealizm Brzękowskiego, PiN*, s. 200).

Zmieniły się też relacje między korespondentami, czego można się domyślić już po formułach grzecznościowych. Ochłodzenie stosunków między poetami potwierdzają otwierające list z 1976 roku słowa Bieńkowskiego:

Drogi Janie,

zdziwisz się zapewne samym faktem listu, a cóż dopiero jego treścią. Odstaliśmy jakoś od siebie, pewnie Ciebie uraziłem czymś [...]. Masz mi za złe pewnie, że nie entuzjazmuję się Twoją francuską twórczością i nie pamiętasz już mego szacunku dla Twojej polskiej twórczości. Rzecz do wyjaśnienia przy dobrej woli³⁵.

Zresztą kilka lat wcześniej w liście z 1972 roku również przyznał się do swego milczenia. Jak można sądzić, były to typowe kurtuazyjne nieco wstępy do meritum korespondencji, bowiem treścią tych listów były najczęściej ważne sprawy związane z aktywnością zawodową przeplatane radościami i troskami z życia prywatnego oraz uwagami o życiu literackim. Ten list był jednak wyjątkowy, podkreślał w nim Bieńkowski wartość przyjaźni, której brak w sposób szczególny odczuł po śmierci Przybosa:

Kochany Janku,

wieki się do Ciebie nie odzywałem, a przecież jesteś mi kimś bardzo bliskim, często obecnym nie tylko we wspomnieniach. Po śmierci Juliana, którą na pewno obaj przeżyliśmy podobnie, świat się skurczył i każda przyjaźń ma wartość po prostu azylu. Nie pisałem, bo pisać nie umiałem: moje sprawy życiowe były w rozkładzie i nie potrafiłem ich listownie układać. Piszę, nie tylko by Ci podziękować za *Nową kosmogonię* (za nią podziękuję Ci publicznie), ale by Ci dać obraz siebie, już wreszcie ujęty w ramy racjonalne³⁶.

³⁵ List Z. Bieńkowskiego do J. Brzękowskiego pisany w redakcji „Twórczości” w Warszawie 31 lipca 1976 r. Dział Rękopisów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza.

³⁶ List Z. Bieńkowskiego do J. Brzękowskiego pisany w Warszawie 11 marca 1972 r. Dział Rękopisów Muzeum Literatury.



Julian Przyboś i Zbigniew Bieńkowski, Szwajcaria 1948 r.
Ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie

Istotnie, niezwykła była znajomość Bieńkowskiego z Przybosiem. Jako poeta uznawał go za swego mistrza, ale dodać trzeba koniecznie, że od okresu debiutów i zorganizowanego przez Instytut Francuski wyjazdu na stypendium do Paryża, przez obecność w Lublinie, Krakowie, po wyjazdy i pobyty zagraniczne, szczególnie we Francji i w Szwajcarii, zacieśniały się stosunki między nimi. Z korespondencji autora *Sprawy wyobraźni* kierowanej do Przybosia wynika, że w trudnych sytuacjach mógł liczyć na jego wsparcie i pomoc. Dykcja listów ma także niekiedy nacechowanie ironiczne; odnajdujemy pewne aluzje znane zarówno nadawcy, jak i adresatowi, stąd – nie było to w PRL-owskiej rzeczywistości odosobnione – pewna ostrożność. W liście pisanym 19 sierpnia 1948 roku z Paryża, gdy Bieńkowski nie miał pewności, jak ułoży się jego pobyt w mieście nas Sekwaną, czytamy:

Nie żenuje mnie prośba o stypendium, gdyż spodziewam się przywieźć do kraju dojrzałe i smaczne owoce. Myślę o książce o sztuce nowoczesnej (poezja, prądy ideowe: od nadrealizmu do egzystencjalizmu, rzut oka na prozę i podstawy teoretyczne nowoczesnego malarstwa). Myślę, że praca solidna, tym bardziej zarobię na sobie niż impresyjnymi reportażami. Te może każdy pisac³⁷.

W tym samym roku spotkali się w Szwajcarii, gdzie Przyboś przebywał od 1947 roku³⁸. O ówczesnym pobycie Przybosia w Szwajcarii Jan Wolski pisze następująco:

³⁷ List Z. Bieńkowskiego do J. Przybosia. Ze zbiorów Muzeum Literatury... W Dziale Rękopisów znajdują się dwa listy Bieńkowskiego do Przybosia. Można sądzić, że zapowiadana książką miała się okazać *Poezja i niepoezja*.

³⁸ Wyjazdy pisarzy za granicę miały wówczas różne przyczyny, jedną z nich było ich wysyłanie z Polski na przykład do Paryża, jak wyraził się Putrament, „na zagraniczny wypoczynek”. Zob. J. Stempowski, *Listy do Marii Czapskiej*, „Zeszyty Literackie” 1989, nr 26; C. Miłosz, *Korespondencja z Ireną i Tadeuszem Juliuszem Krońskimi* [w:] tegoż, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 1998, s. 239: „Opisy środowiska Ambasady PRL są zabawne, wymagają jednak rozszyfrowania. Ambasadorem był Putrament, zwany przez Krońskich Atramentem albo Janczarem (w którymś z listów tak go nazwałem ze względu na jego wierność Moskwie), czasem, kiedy kontrolował literatów w kraju, Tyranem”.

6 października 1947 roku Julian Przyboś wyjechał do Berna jako poseł nadzwyczajny i minister pełnomocny odrodzonego ludowego państwa polskiego. Zastąpił na tym stanowisku Jerzego Putramenta, który był reprezentantem Polski w tej śródalpejskiej republice od 1945 do 1947 roku. Kilka dni później, dokładnie 17. tego samego miesiąca, odbyła się ceremonia złożenia listów uwierzytelniających. Poseł Przyboś, dzisiaj byśmy powiedzieli: ambasador, choć stanowisko posła nadzwyczajnego było w hierarchii służbowej niższe od ambasadora, przebywał w Szwajcarii do 18 sierpnia 1951 roku, kiedy to został odwołany ze stanowiska i powrócił do kraju. [...] Trudno powiedzieć, jakimi sprawami zajmował się Przyboś. Wiemy, że czas wypełniały mu nie tylko obowiązki dyplomaty. Sporo podróżował. Nie zarzucił także swej twórczości literackiej, dla której nowe otoczenie było inspirujące³⁹.

Bieńkowski po przyjeździe do Szwajcarii został wicedyrektorem Muzeum Narodowego w Rapperswilu⁴⁰. Sądzić można, że kontemplowanie alpejskiego krajobrazu mogło przynosić także wymierne efekty, mianowicie w ich poezji wiązało się z koncepcją przestrzeni⁴¹, przy czym u Przybosia objawiło się w wierszach, w których mamy do czynienia z przestrzenią geograficzną, u Bieńkowskiego, być może, zaowocowało to kilka lat później wykreowaną

³⁹ J. Wolski, *Przyboś w Szwajcarii* [w:] *Obszary kultury. Księga ofiarowana Profesorowi Krzysztofowi Dmitrukowi w 70. rocznicę urodzin* pod red. J. Pasterskiej i S. Uliaszka, Rzeszów 2011, s. 264; 265. Por. J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, „Twórczość” 1956, nr 4, s. 99–115; „Poezja” 1976, nr 10, s. 84–95.

⁴⁰ Pisał stamtąd m.in. do „Nowin Literackich”: Z. Bieńkowski, *Sprawa rapperswilska na nowo*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 19, s. 3; tegoż, *Nie zmyślajmy cytatów*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 20, s. 6; tegoż, *W Szwajcarii*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 41, s. 3. Natomiast o zakończeniu pobytu Bieńkowskiego w Rapperswilu w liście Krońskiego do Miłosza znalazła się na przykład następująca wzmianka: „Bieńkowski z wielkim wrzaskiem wywrócił się w Rapperswilu i wrócił do Warszawy. Podobno napisał jakiś artykuł”. C. Miłosz, *Korespondencja...*, s. 303.

⁴¹ Wiazało się to również ze szczególniejszym zainteresowaniem liryką Rainera Marii Rilkego; do sprawy inspiracji „poetą róż” przyjdzie powrócić w kolejnych rozdziałach książki.

w poemacie *Nieskończoność* przestrzenią wewnętrzną i poezją rozumianą jako obszar wolności⁴².

Skoro mowa o pobytach zagranicznych Bieńkowskiego, to warto podkreślić, że z kolei w latach sześćdziesiątych ważny i znaczący – tym razem dla twórczości krytycznoliterackiej – był jego pobyt w USA. Wiąże się z tym pewna opowieść z *Notatnika amerykańskiego*. Mianowicie w latach 1967–1969 przebywał on na stypendium w University of Iowa, gdzie z inicjatywy Paula Engle’a, poety, profesora uniwersytetu, przy uczelni powstało Międzynarodowe Seminarium Pisarskie, na które zapraszał corocznie literatów z całego świata. Podczas seminariów wygłaszano referaty o tematyce literackiej i Bieńkowski wystąpił z odczytem komparatystycznym: *Baudelaire i Norwid, dwa źródła nowożytnej polskiej poezji*. Poezja czwartego wieszczka spotkała się z żywym zainteresowaniem i zaproponowano Bieńkowskiemu współpracę z anglo-amerykańskim zespołem nad przekładem wyboru pism Norwida na język angielski. Był to trzyosobowy zespół: Bieńkowski, Sydney Bernard Smith (poeta irlandzki, wówczas wykładowca języka francuskiego na Uniwersytecie w Iowa) oraz Robert Bruce Carruthers (filolog angielski, mediewista, który studiował w Oxfordzie, znał więc Europę). Dotychczasowe (tj. wcześniejsze) przekłady Norwida na język Szekspira były publikowane w czasopiśmie angielskich i amerykańskich; brakowało wydania książkowego. Engle, jak wspomina Bieńkowski, „powtarzał z uporem nieuleczalnego

⁴² Posłużmy się wyznaniem poety: „Poezja jest bezgraniczna. Także błąd i niewiedza, rozpacz i wątplenie stanowią jej tworzywo, którego cechą specyficzną jest nieokreśloność. Osobowość ludzka znajduje w poezji, i tylko w poezji, szanse absolutnej wolności wyrażenia siebie. Być poetą to znaczy zaaprobować siebie i tą aprobatą siebie, a więc aprobatą immanentnej niedoskonałości, jak najwyższym nie podlegającym kontroli kryterium, osądzać i mierzyć.

Utwór *Nieskończoność* był w moim zamiarze wyznaniem tej aprobaty. Godzę się na siebie, a więc na całą nieokreśloność i niepojętość, jaką zawieram” (*Od autora, NG*, s. 4).

entuzjasty: Norwid musi się ukazać po angielsku w USA i ty, Zbigniew, musisz mi w tym pomóc” (*Moja przygoda amerykańska, NA*, s. 434). O rozterkach towarzyszących tej miary przedsięwzięciu Bieńkowski pisał w liście do Brzękowskiego:

Kochany Janku, już tak dawno zbieram się pisać do Ciebie, że po prostu wstyd. Jestem tak zaabsorbowany robotą, jedyne tłumaczenie, lecz chyba nie – usprawiedliwienie. Poza dwutygodniowym wypadem do Arizony (Małgorzata [Hillar – dop. E.M.] spędziła tam przeszło dwa miesiące i właśnie dzisiaj wraca) siedzę [...] w Iowa City i dłubię z moimi współpracownikami (jeden Irlandczyk, drugi Amerykanin) Norwida. Nie jestem zadowolony, a daleko do tego. Czy można być zadowolonym z przekładu poetyckiego, to chyba niemożliwe. Wychodzą rzeczy poprawne – to jedno pewne. A poprawność to (sam kiedyś to pisałem w związku z cudzymi przekładami) największa klęska tłumacza. Tak też jest niestety⁴³.

Potwierdza to skromność i rozterki, jakimi dzieli się z przyjacielem. Oczywiście w korespondencji nie brak także złośliwości i komentarzy na temat wcześniejszych przekładów Norwida, w tym, mimo oziębłego stosunku do Miłosza, uwag doceniających wartość

⁴³ List Z. Bieńkowskiego do J. Brzękowskiego z 1969 r. (prawdopodobnie pisany w lutym). Ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Okres amerykański Bieńkowskiego przyniósł też inne ważne zmiany: „Co u mnie poza tem. Nie piszę. Dużo czytam. No i co jest dziwne w moim wieku, wyrzekłem się politycznie. Inwazja Czechosłowacji była ogromnym wstrząsem. Myślę o niedalekim powrocie z niepokojem. Będę miał wielomiesięcznego kaca. To jest nieuniknione”. Tamże. Z epistolografii wynika, jak trudne i uwikłane politycznie były wówczas życiorysy twórców. Materiały te nie są w niniejszej książce przedmiotem szczególniejszej uwagi, chociaż interesujący byłby problem korespondencji Bieńkowskiego z pisarzami (mimo że nie są to listy artystyczne). Także w Zbiorach Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie znajdują się artykuły i polemiki Z. Bieńkowskiego oraz sporo listów: w tym cztery do Z. Herberta (1984–1992), dwa do prof. M. Głowińskiego (1991, 1994), jeden do W. Bacewicz (1961), cztery do A. Janty-Polczyńskiego (1958–1969), siedem do P. Grzegorzcyka (1952–1955) i trzy listy do J. Wołoszynowskiego (1960–1964). Z moich kwerend wynika, że brak, niestety, rękopisów poezji Z. Bieńkowskiego. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Sandomierzu znajdują się jedynie poetyckie rękopisy tłumaczeń poezji Ch. Baudelaire’a.

jego tłumaczeń poezji autora *Vade-mecum*. Jak zakończył się dla Bieńkowskiego ów projekt, wiemy z *Notatnika amerykańskiego*:

Przekłady Smitha i Carruthersa dokonane przy moim współdziałaniu nigdy się nie ukazały. Jak doniósł mi Paul Engle, znawcy, m.in. Czesław Miłosz, negatywnie ocenili ich wartość (*Moja przygoda amerykańska*, NA, s. 440).

Skoro mówimy o okresie amerykańskim, to pobyt ów zaowocował nie tyle pracami translatorskimi, lecz – jak wiadomo – szkicami o literaturze amerykańskiej, z czym też wiąże się dygresyjne wspomnienie. Otóż w tym samym czasie co Bieńkowski w Iowa City przebywał także Jan Józef Szczepański, który w 1971 roku opublikował zbiór reportaży *Koniec westernu*, będący zapisem obserwacji poczynionych w Ameryce Północnej. Na marginesie omówienia tej książki Bieńkowski odnotował, że pozwoliło mu to na retrospekcję wydarzeń z Iowa City (*Moja przygoda amerykańska*, NA, s. 442)⁴⁴. Czynił tak zapewne z powodu uznania dla Szczepańskiego, lecz także z uwagi na skromność, o której dość często autorzy poświęconych mu not rozpamiętują, bo sam również szkice z okresu „amerykańskiej przygody” ogłosił w prasie, wreszcie – znacznie później – w roku 1983 w *Notatniku amerykańskim*.

W szkicu do portretu pomocne mogą być i inne noty utrzymane w poetyce dygresyjnych wspomnień. Jak wiadomo, w latach 1950–1955 Bieńkowski był sekretarzem redakcji miesięcznika „*Twórczość*”⁴⁵. Z pismem tym współpracował wiele lat jako re-

⁴⁴ Uwagi o innych książkach poświęconych literaturze amerykańskiej i mitowi Ameryki znajdują się w rozdziale V (*Z Notatnika amerykańskiego*).

⁴⁵ Redakcję „*Twórczości*” w roku 1950 przeniesiono z Krakowa do Warszawy. Wówczas zawężono formułę programową pisma; red. naczelnym był wtedy Adam Ważyk (1950–1954). Dopiero po roku 1955, za sprawą Jarosława Iwaszkiewicza (red. naczelny w latach 1955–1980), sytuacja się zmieniła, nawiązywano do pierwotnej koncepcji „*Twórczości*” jako pisma otwartego, unikającego dyskursywnych deklaracji programowych, w którym odnotowywano wszystkie znaczące osiągnięcia w zakresie literatury polskiej i obcej. Bieńkowski z pismem wydawanym wcześniej w Krakowie (red. naczelny w latach 1945–1949 K. Wyka) współpracował od początku – w numerze 1 z roku 1945

cenzent, poeta, tłumacz, autor szkiców i not. Kierował także do przejścia na emeryturę (nastąpiło to w 1978 roku) działem poezji, stąd był znaną postacią w środowisku literatów (dedykowali mu wiersze), popularne były też wspólne wyjazdy – na przykład w latach pięćdziesiątych do Zakopanego, co utrwalił we wspomnieniach Waław Sadkowski:

Poznałem go w październiku roku 1953 w Zakopanem, w Domu Literatów „Astoria”. Któregoś dnia wybraliśmy się w kilka osób do Morskiego Oka. Urządzało się wówczas takie eskapady w osobliwy sposób: już poprzedniego dnia trzeba było zamówić taksówkę – jedną z wystających godzinami na Krupówkach przedpotopowych, odkrytych landar – która zawoziła wycieczkowiczów [...] pod schronisko. Stamtąd wędrowało się pieszo przez Świstówkę i Opalone do Doliny Pięciu Stawów, gdzie się zjadało turystyczny obiad, a potem schodziło się doliną Roztoki do Wodogrzmotów Mickiewicza, gdzie czekała już owa taksówka, która odwoziła wycieczkowiczów do Zakopanego.

I całą właściwie tę trasę [...] spędziłem na wypytywaniu Bieńkowskiego o powojennych pisarzy i powojenne wydarzenia literackie na Zachodzie.

Był nieco zaskoczony i w pewien sposób ujęty tym, że młody student i początkujący krytyk, którym wtedy byłem, zna i pamięta jego artykuły i eseje nadsyłane ze Szwajcarii do Iwaszkiewiczowskich „Nowin Literackich” w latach 1947–1948. Były one dla mnie w owych latach prawdziwym objawieniem⁴⁶.

Także na łamach „Twórczości” opublikował Bieńkowski jedno zdanie, które – jak przyznał – zrobiło mu tzw. nazwisko. „Było cytowane w tygodnikach literackich i nawet w pismach nie interesujących się literaturą. Upodobał je sobie Antoni Słonimski i [...] przygwaździł mnie bezapelacyjną drwiną: niejaki Bieńkowski twierdzi, że poezja jest bezmyślna” (*Myśl poezji*, *CWI*, s. 121)⁴⁷.

opublikował wiersz. Po latach natomiast wyzna: „Nie mogę już czytać »Twórczości«. Przejedli schedę Iwaszkiewiczowską i teraz żują papier” (*Co mi tam Miłosz...*, s. II). Red. naczelnym był wówczas J. Lisowski (1981–2004).

⁴⁶ W. Sadkowski, *Mistrz „krytyki milującej”*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 3, s. 309.

⁴⁷ Nawiązuje do wspomnianej wypowiedzi m.in. W. Dąbrowski, pisząc: „Zb. Bieńkowski, człowiek, który niewiele tygodni temu opublikował [...] rekordowo dziwne zdanie roku”. *Quatsch mit Sose*, „Współczesność” 1960, nr 20.



Z jamnikiem Denkiem, 1976 r.
Ze zbiorów Adriany Szymańskiej



Górka Literacka, Sandomierz, listopad 1987 r., fot. K. Garbacz
Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Sandomierzu



Zbigniew Bieńkowski i Piotr Szewc, wywiad 1993 r.,

fot. M. Sadowski

Ze zbiorów Adriany Szymańskiej

Bieńkowski był „eseistą z prawdziwego zdarzenia, [...] był pisarzem umiejącym pisać (i mówić – nie można pominąć jego prawdziwie krasomówczego talentu oratorskiego, także i w osobliwej, radiowej odmianie) o literaturze w sposób nadający jego wypowiedziom autentyczną literacką rangę”⁴⁸. Opowiadał z pasją, tymczasem ze wspomnień wyłania się także jego portret jako człowieka, który sobie tej cechy nie przypisywał, a przynajmniej nie czynił z tego atutu. Potwierdzeniem tego może być anegdota przytoczona przez

⁴⁸ W. Sadowski, *Mistrz...*, s. 310.

Leszka Żulińskiego, który po wieczorze autorskim Dawida Bieńkowskiego⁴⁹ w roku 2005 napisał:

Pana Zbigniewa znałem osobiście. Kilka lat temu w redakcji „Literatury” rozmawialiśmy o sztuce błyskotliwej riposty. Bieńkowski poskarżył mi się, że sztuki takowej nie posiada, jak mówią Francuzi, dobre riposty przychodzą mu do głowy dopiero na schodach („l’esprit d’escalier”)⁵⁰.

Podobnie zapamiętała go Krystyna Rodowska, wspominając „Spotkania z Literaturą Francuską” zorganizowane w Puławach w roku 1992 pod patronatem „Literatury na Świecie”, gdzie Bieńkowski był gościem honorowym.

Podczas spotkania z młodymi słuchaczami miał zamiar zaprezentować się tylko jako tłumacz. Z właściwym sobie poczuciem własnej wartości, które na zewnątrz przejawiało się jako skromność, upierał się przy tym. Sprowokowany jednak [...] zaczął recytować fragmenty swoich poematów i wierszy⁵¹.

Świadczą o tym także impresje osób najbliższych:

Zbyszek łączył w swojej osobowości przeciwieństwa niemożliwe do połączenia u przeciętnych ludzi: był doskonale dobry i przewrotny jednocześnie, szlachetny i nieustrasliwy, wspaniałomyślny i kapryśny, niewymagający i wybredny, szczodry w uczuciach i hermetycznie zamknięty, prostoduszny i wyrafinowany. [...] I w życiu, i w sztuce potrzebował i szukał przede wszystkim autentyzmu, fascynowały go wartości prawdziwe, mierzył go wszelki pozór, fałsz, sztuczny blask, irytowały na równi literatura science fiction, postmodernizm i towarzyskie besserwisserstwo. Jego irytacje były równie gorące jak entuzjazmy. Znał wartości nie tylko swego pisarstwa, ale też swego kucharstwa i źle znosił krytykę którejkolwiek ze

⁴⁹ Dawid Bieńkowski (ur. 1963), syn M. Hillar i Z. Bieńkowskiego, psycholog, autor powieści: *Jest* (2001), *Nic* (2005), *Biało-czerwony* (2007).

⁵⁰ <http://www.zulinski.pl>, dostęp: 2007-08-12. Z kolei B. Drozdowski jest autorem następującej fraszki *Na Zb. Bieńkowskiego*: „Dialektyczny awangardysta./ Idzie z tyłu i korzysta”. B. Drozdowski, *Fraszki*, „Szpilki” 1976, nr 5, s. 18.

⁵¹ K. Rodowska, „*Wychodzę z kształtu*”, „Literatura na Świecie” 1994, nr 3, s. 313. Teksty Rodowskiej i Sadkowskiego (zob. przypis 46) były drukowane jako okolicznościowe, pośmiertne w kolumnie *Zbigniew Bieńkowski 1913–1994*.

swych sztuk. Albowiem cokolwiek robił, robił to z bezwzględną pasją i oddaniem, najlepiej jak umiał i nie mogło tam być miejsca na błąd⁵².

Trzeba zaznaczyć, że Bienkowski w latach siedemdziesiątych był mniej obecny w życiu literackim, powrócił kolejnymi tomami szkiców w latach osiemdziesiątych. W trudniejszych czasach „pisywał głównie felietony, robił to zresztą do końca życia to tu, to tam, gdzie go chcieli albo gdzie jeszcze w ogóle istniało miejsce do pisania”⁵³. Oto felieton z 1993 roku:

Dwoistość jest naturą świata, naturą rzeczy i żywiołów, naturą samego istnienia. Światło i ciemność, ciało i duch, byt i niebyt, życie i śmierć, coś i nic – możemy mnożyć i niuansować tę realizowaną w każdym rodzaju i gatunku stworzenia dualistyczną koncepcję istnienia. Streści ją przeciwstawienie zasadnicze: trwałość i przemijalność upostaciowane w kategoriach przestrzeni i czasu. [...] W każdym z nas, w każdym z naszych „ja” potrzeba, marzenie, pragnienie trwałości zmagają się z koniecznością przemijania. Jedyne sztuka nie poddaje się racji, racji rozumu, racji zdrowego rozsądku. Rozsądek i rozum mówią o nieodwracalności losu, życia, zdarzeń. [...] Przeciwno filozofii spraw niepowtarzalnych, historii rzeczy minionych sztuka stworzyła arcydzieło zbawczego złudzenia, zapis trwałości – kalendarz. Bo czymże jest kalendarz, jeśli nie odwołaniem się do wyobraźni, w której powroty i odrodzenia świata są zawsze możliwe? Kalendarz daje czasowi wpływającemu w anonimową wieczność ryzy, ramy dyscyplinujące chaos. [...] Mówi, że przemijanie odbywa się w kategoriach trwałości. [...] Zawierzmy kalendarzowi, jego optymalnej wizji człowieka i świata⁵⁴.

⁵² A. Szymańska, *Mój Zbyszek...*, s. 9–10.

⁵³ Zob. T. Nyczek, *Zbigniew Bienkowski (1913–1994) [w:] tegoż, Plus nieskończoność. Trzy tercety krytyczne na poezję, teatr i malarstwo oraz solo na głosy mieszane*, Kraków 1997, s. 16; pierwodruk: *Entuzjasta Bienkowski, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 48, s. 115.*

⁵⁴ Z. Bienkowski, *Kalendarz*, cyt. za: „Zawierzmy kalendarzowi”. *Wieczór wspomnieniowy...*, s. 127–128. I. Smolka wspomina okoliczności nagrywania tego tekstu. „Był to felieton, który Zbigniew Bienkowski nagrał w 1993 roku. Zbyszek często przybiegał do radia w wielkim pośpiechu, ale zawsze znakomicie przygotowany. Myślę, że wtedy jego zadyszka wynikała właśnie z tego, że wpadł do studia spóźniony. Nie wiadomo, dlaczego tak bardzo się spieszył, ale

W późnych tekstach Bieńkowskiego w sposób szczególny ujawnia się problematyka związana z czasem i przemijaniem. Trwałości sztuki, która zapewnia pamięć, felietonista przeciwstawia znikomość naszego ludzkiego czasu; odwołując się do perspektywy filozoficznej, potwierdza dualistyczną koncepcję istnienia. Podobnie jak w jego poezji, daje o sobie znać poczucie czasu nieistnienia, tego, co było przed, stąd rozważania na temat miejsca człowieka w kosmosie. Swoista kosmogonia i topika temporalna zauważalna jest także w kilku utworach *Poezji zebranych*⁵⁵.

Z wydaniem tomu, który uświetnił 80-lecie urodzin, też wiąże się pewna anegdota:

Rok wcześniej szykujący się do jubileuszu [...] poeta powiedział zaprzyjaźnionemu z nim Grzegorzowi Łatuszyńskiemu: – No dobrze, okrągła rocznica, wszystko pięknie, ale nikt mi nie chce książki wydać. Łatuszyński odpowiedział wprost: – Ja ci wydaję. – Jak to ty, przecież nie jesteś wydawcą – zdziwił się Bieńkowski. – Ale założę wydawnictwo i wydaję ci *Poezje zebrane* – zadeklarował znany tłumacz, prozaik i eseista, ale przecież nie edytor. Słowa dotrzymał, a w „Agawie” ukazała się jeszcze jedna książka Zbigniewa Bieńkowskiego, eseje *Ćwierć wieku intymności*⁵⁶.

mówił właśnie w ten sposób – zawsze z wielkim entuzjazmem i zaangażowaniem, z charakterystyczną »zadyszka pośpiechu«. Zob. „*Zawierzmy kalendarzowi*”..., s. 128. Natomiast kulisy powstawania felietonów Bieńkowskiego odsłania A. Szymańska: „W domu głównie pisywał felietony. On do ostatniej chwili kończył taki felieton, pędził do radia, do Iwony Smolki, z którą najczęściej nagrywał, a potem przepisywał tekst na rozklekotanej maszynie, ponieważ do radia często biegł z rękopisem (mieliśmy nawet dwie maszyny do pisania i każda miała jakiś feler). Gotowy tekst zanosił do redakcji, bo on nie marnował swoich tekstów, to, co było powiedziane w radiu, na ogół albo w większości było publikowane w pismach”. Moja rozmowa z Adrianą Szymańską. Materiał nagrany podczas spotkania z poetką 26 października 2012 r. w Krakowie.

⁵⁵ Będzie o tym mowa w rozdziale IV.

⁵⁶ K. Masłoń, *Ratunek dla literatury niechcianej, bo polskiej*, „Rzeczpospolita i Książki” 1998, nr 29 (Dodatek do: „Rzeczpospolita” 1998, nr 105).

Także po ukazaniu się *Poezji zebranych* Bieńkowski mówił: „książka niesprzedajna. Fakt czysto towarzyski”. Pozwoliło mu to jednak potwierdzić swą pozycję w życiu literackim, udzielał licznych wywiadów, retrospektywnie – można powiedzieć – patrząc na swój dorobek i czas, kiedy powstawały, jak na przykład:

Co mi PRL dała? A to, że mojej poezji brak czasu terazniejszego, że nie ma więc PRL! Musiałem się odciąć od tej formacji i w mojej poezji są same motywy eschatologiczne: albo początek świata, albo jego koniec, albo nieskończoność... W innej sytuacji wyrażałbym na pewno te potoczne sprawy, które określają naszą codzienność⁵⁷.

4. „Bieńkowscy od świętej Muzy”

W szkicu do portretu uwzględnione zostaną także informacje dotyczące rodziny poety. Temat ów nazwać można za Tymonem Terleckim „Bieńkowscy od świętej Muzy”. Taki wizerunek Bieńkowskich utrwalił się wśród przyjaciół i w życiu literackim. Oto kilka uwag i wspomnień. Bieńkowski ożenił się w 1942 roku z Eugenią Zgorzelską (Bieńkowską, późniejszą romanistką), w 1943 roku urodził się im pierworodny syn Andrzej⁵⁸:

Pierwszą żoną Zbyszka, wtedy właśnie poślubioną, była Eugenia ze Zgorzelskich, prywatnie przez Zbyszka nazywana „Getą”. I właśnie z Getą oraz urodzo-

⁵⁷ Z. Bieńkowski, *Literatura – moja miłość*, „Przegląd Literacko-Artystyczny” 1994, nr 5, s. 20–21. To stwierdzenie wypowiedziane pod koniec życia potwierdza, że jednym z powodów jego milczenia jako poety mogła być niezgoda na obowiązujący wówczas model twórczości. Był jednak czynnym uczestnikiem życia literackiego, pełnił różne funkcje publiczne w kraju i za granicą, stąd zdarzały się wystąpienia utrzymane w stylu epoki. Np. Z. Bieńkowski, *Kultura Polski Odrodzonej (odczyt inauguracyjny)*, Paryż, październik 1946; maszynopis powielany w zbiorach BN. Opublikował *Dziennik rosyjski*, „Twórczość” 1960, nr 5, s. 64–88. O zasadniczej zmianie wnioskować można z lektury listu do Brzękowskiego z roku 1969 (zob. przypis 43).

⁵⁸ Andrzej Bieńkowski (ur. 1943), prawnik.

nym w 1943 synem Andrzejem pojawił się Zbyszek w drugiej połowie września 1944 roku w Lublinie⁵⁹.

Eugenia była przyjaciółką Wierę Anisimow, jego wielkiej miłości sprzed wojny⁶⁰, z którą w czasie wojny stracił kontakt. Po wojnie ponownie spotkali się we Francji, Geta zgodziła się na rozwód i około roku 1948 Wiera Anisimow (późniejsza tłumaczka literatury francuskiej) została jego drugą żoną⁶¹. Utrwalił ich we wspomnieniach Tadeusz Nyczek:

Wtedy tak jakoś wyszło, że byłem w Warszawie u wujostwa i przyszli Bieńkowscy, pan Zbyszek i pani Wiera. Mówiło się o nich w tym domu „Zbyszkowie” [...]. Wtajemniczono mnie w rodzinie, że pani Wiera jest świetną tłumaczką, a pan Zbyszek pisze wiersze i eseje⁶².

⁵⁹ R. Matuszewski, *Wspomnienie o Zbyszku Bieńkowskim...*, s. 113–114. Tymczasem w słowniku *Współcześni polscy pisarze...* wydanym w 1994 r. podano błędnie, że wówczas, w 1942 r., poślubił Bieńkowski Wierę Anisimow. Zob. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny...*, s. 163. R. Matuszewski stwierdza: „Podana jest tam błędna informacja [...]”. Poprawną wersję, gdy chodzi o jego pierwszy związek małżeński, podaje niezawodna Hanna Kirchner w szóstym tomie *Dzienników Nałkowskiej*” (zob. Z. Nałkowska, *Dzienniki VI*, cz. 2, opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 2000, s. 288–289). Natomiast drugą żonę, Wierę Anisimow, zawdzięcza swojemu powojennemu pobytowi w Paryżu – stwierdza dalej Matuszewski (zob. R. Matuszewski, *Wspomnienie...*, s. 113–114). Poprawne informacje dotyczące rodziny Z. Bieńkowskiego znalazły się w wydaniu słownika *Współcześni polscy pisarze...* z roku 2007. A. Szałagan, *Bieńkowski Zbigniew (1913–1994)* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny...*, t. X, s. 144. Informacje biograficzne dotyczące rodziny Z. Bieńkowskiego pochodzą też z korespondencji i moich rozmów z A. Szymańską.

⁶⁰ Podobnie jak Z. Bieńkowski, W. Anisimow w roku 1938 otrzymała stypendium Instytutu Francuskiego w Warszawie i wyjechała do Paryża. Zob. przypis 5.

⁶¹ A. Szałagan, *Bieńkowski Zbigniew (1913–1994)* [w:] *Współcześni polscy pisarze...*, s. 144.

⁶² T. Nyczek, *Zbigniew Bieńkowski...*, s. 7, 8. Autor wspomnień pisze o wspólnej grze w karty, jak i o tym, że po spotkaniu sięgnął po tom esejów Bień-

Tymczasem kilka lat później – w lutym roku 1968 – na wieczorze autorskim w Chicago zorganizowanym przez Polski Związek Akademików Tymon Terlecki, wygłaszając słowo wstępne, zapowiedział następująco poetycką parę: Zbigniewa Bieńkowskiego i Małgorzatę Hillar⁶³:

Mam zaszczyt i równie wielką przyjemność przedstawić parę poetycką: Zbigniewa Bieńkowskiego i Małgorzatę Hillar. Takie pary są w dziejach literatury zjawiskiem dosyć rzadkim, nawet więcej niż rzadkim. Na poczekaniu umiem powołać tylko dwie: Robert Browning i Elisabeth Barrett w ubiegłym stuleciu, Louis Aragon i Elsa Triolet w naszych czasach. Zazwyczaj poeci

kowskiego *Piekła i Orfeusza*, zaznaczając, że to książka niedawno wydana, był więc rok 1960 lub 1961 (Krytyk wspomina, że miał wówczas 15, może 16 lat, ur. 1946, więc raczej rok 1961). Tymczasem, jak podaje Sztachelska, w 1960 r. Bieńkowski ożenił się z Małgorzatą Hillar, poetką. *Współcześni polscy pisarze...*, s. 163. Mamy tu do czynienia z rozbieżnościami. Potwierdza to A. Nietresta w: *Małgorzata Hillar. Szkic monograficzny*, Kraków 2003, s. 18, gdzie pisze, że informacje udzielane przez spadkobiercę poetki [syna, Dawida Bieńkowskiego – dop. E.M.] różnią się znacznie od dat podawanych w cytowanych źródłach: „Hillar wychodzi za mąż za poetę i krytyka literackiego Zbigniewa Bieńkowskiego – według biografów w 1960 roku, według syna (ur. w 1963) – w 1967”. T. Linkner w *Miłość jest światłem moich wierszy. O poezji Małgorzaty Hillar*, Tczew 2000 na s. 20–21 oraz s. 27 również pisze o roku 1960, ale nadmienia, że istnieją tu rozbieżności, a informacje biograficzne podaje najczęściej za: *Słownik współczesnych pisarzy polskich* (1977); *Słownik poetów polskich* pod red. naukową J. Sztachelskiej, Białystok 1997, s. 90, s. 24, gdzie w biogramie M. Hillar czytamy: „W 1960 roku wyszła za mąż za Z. Bieńkowskiego (małżeństwo się rozpadło)”; w biogramie Bieńkowskiego nie ma w ogóle tych informacji. Linkner powołuje się też na artykuł B. Bielińskiego *Hillarowie z Piesienicy*, „Kociewski Magazyn Regionalny” 1998, nr 1. Według informacji, jakie udało mi się uzyskać, ślub Z. Bieńkowskiego z M. Hillar odbył się w 1967 r., przed wyjazdem do USA.

⁶³ M. Hillar (1926–1995), właśc. Janina, poetka, autorka m.in. zbiorów wierszy *Gliniany dzbanek* (1957), *Czekanie na Dawida* (1967), *Poezje wybrane* (1972), *Gotowość do Zmartwychwstania* (1995).

i poetki dopełniają się swoimi kontrastami: nie-poetami i nie-poetkami. Już częstsze są związki różnych sztuk, symbolizujące ich wyższą jedność, np. poezji z plastyką, jak małżeństwo niesłusznie zapomianej liryczki Bronisławy Ostrowskiej z rzeźbiarzem Stanisławem Ostrowskim. Związki w obrębie jednej sztuki najbardziej pociągają wyobraźnię, lecz są najtrudniejsze. Bo poeta jest to – mówiąc najkrócej – stacja wysokiego napięcia, nadnormalny potencjał odczuwania, wyostrzona wrażliwość. Łączyć je z sobą, kłaść ostrze na ostrze pociąga oczywiście ryzyko. Ale też właśnie takie niebezpieczne związki bywają szczególnie szczęśliwe⁶⁴.

Z wypowiedzi tej emanuje oczywiście to, co charakterystyczne dla stylu Terleckiego, czyli kunsztowna budowa tekstu, prezentowanie podejmowanego tematu wieloaspektowo, z perspektywy osobistej. Działała na wyobraźnię legenda biograficzna tej pary, Zbigniew Bieńkowski i Małgorzata Hillar byli zapraszani na spotkania, co potwierdza stylistyka innych dygresyjnych wspomnień i charakterystyczny styl bycia⁶⁵. Z tego związku Bieńkowski ma syna Dawida, urodzonego w 1963 roku⁶⁶.

To Bieńkowski nazwał Hillar „księżniczką Wyobraźni”, broniąc poetkę przed niezbyt pochlebnymi opiniami krytyków, którzy mówili o niej jako o wnuczce Różewicza. On temu zaprzeczał, pisząc, że podobnie jak Herbert jest antyróżewiczowska⁶⁷. Znany był z tego, że skala jego zachwytów była szeroka, obejmowała poetów reprezentujących różne szkoły i style. W roku 1967 wzięli ślub i wspólnie wyjechali do Stanów Zjednoczonych,

⁶⁴ T. Terlecki, *Bieńkowscy od świętej Muzy*, „Wiadomości” [Londyn] 1968, nr 19 (sprostowanie: *Chochlik szaleje w „Wiadomościach”*, „Wiadomości” 1968, nr 23, s. 6); zob. także: *Wieczory Zbigniewa Bieńkowskiego i Małgorzaty Hillar w Ameryce*, „Wiadomości” 1968, nr 14, s. 4; „Oficyna Poetów” [London] 1969, nr 4, s. 3.

⁶⁵ Podobną wersję utrwaliła też ikonografia. Zob. fotografie w: A. Nietresta, *Małgorzata Hillar...*, s. 254, 257.

⁶⁶ Zob. przypis 49.

⁶⁷ Z. Bieńkowski, *Księżniczka Wyobraźni*, „Zwierciadło” 1962, nr 19, s. 4.

gdzie przebywali do 1969 roku. W liście do Brzękowskiego, pisanym tuż przed opuszczeniem USA, czytamy:

Kochany Janku. Nareszcie wiem to na pewno. Dzisiaj (19 X) za trzy godziny wylatuję do Londynu. Będę tam 20 X rano. Spędzę w Londynie około 10 dni. Lecę sam, gdyż Małgorzata płynie statkiem i spotkamy się we Frankfurcie/Main (ona wysiądzie w Hamburgu). W Republice Federalnej będziemy około 2 tygodni i potem na jakieś 10 dni chcielibyśmy przybyć do Paryża. Będzie to około połowy listopada. Janku, przepraszam za długie milczenie, ale ostatnie miesiące były straszliwie męczące i nic pewnego nie wiedziałem⁶⁸.

Bieńkowski już wcześniej sygnalizował, że pobyt w Stanach to czas niełatwy. Był w ciężkim stanie psychicznym, dawały o sobie znać tęsknoty („brak mi moich stamtąd”⁶⁹ – wyznawał), a także kłopoty osobiste.

Po powrocie do Polski małżeństwo z Hillar rozpadło się. Bieńkowski związał się wkrótce z poetką Adrianą Szymańską⁷⁰. Kulisy tego zdarzenia przedstawione zostały przez Szymańską tak oto:

Poznaliśmy się [...] 11 listopada 1970 roku w Bydgoszczy podczas spotkania autorskiego Z.B. w Klubie Nauczyciela. Pracowałam wówczas w bydgoskim Teatrze Polskim jako sekretarz literacki. Po dwóch tygodniach od chwili naszego poznania się zamieszkał ze mną w moim służbowym mieszkanku w Bydgoszczy. Był już wówczas w separacji z Małgorzatą Hillar, wynajmował pokój w Warszawie przy ul. Wiśniowej, gdzie zamieszkaliśmy w roku 1971 [...]. Nasza córka Katarzyna urodziła się 31 marca 1972 roku, a latem w roku 1975 otrzymaliśmy jako rodzina mieszkanie z puli Ministerstwa

⁶⁸ Kartka pocztowa z Nowego Jorku datowana na 19 października 1969 r. Ze zbiorów Muzeum Literatury...

⁶⁹ List do J. Brzękowskiego z 1969 r.

⁷⁰ A. Szymańska (ur. 1943), poetka, eseistka, krytyk literacki, autorka prozy dla dzieci. Wydała kilkanaście zbiorów wierszy, m.in.: *Nieba codzienności* (1968), *To pierwsze* (1979), *Nagła wieczność* (1984), *Kamień przydrożny* (1993), *Requiem z ptakami* (1996), *In terra* (2003), *W podróży* (2007), *Wtedy-dziś* (2010), a także szkice *Dziedzice i barbarzyńcy*. *Notatnik amerykański* (2007), dwie powieści autobiograficzne *Święty grzech* (1995), *Ta inna ja* (2008) i eseje o poezji *Księga objawień i inne lektury*. *Szkice literackie* (2012).

Kultury na Służewie nad Dolinką w Warszawie, gdzie mieszkaliśmy wspólnie do śmierci Zbyszka⁷¹.

Podobny obraz utrwalaony został na kartach autobiograficznej powieści Szymańskiej:

Sandomierz, 12 listopada:

Dwadzieścia lat temu, nie pamiętam, jaki to był wówczas dzień tygodnia, raczej powszedni, chyba piątek, bo poznałam Zbyszka podczas spotkania literackiego zorganizowanego przez grupę pisarzy w Bydgoszczy, a takie spotkania odbywały się zazwyczaj w czwartki, spotkałam się ze Zbyszkim około południa na dworcu PKS w Toruniu i pojechałam z nim na wieczór autorski do Rypina. Odprowadził mnie Z.P. [Zdzisław Polsakiewicz, poeta – dop. E.M.], jeszcze wtedy mój oficjalny mąż. Impuls był tak silny, że nie mogłam go pokonać ani swoją ówczesną nieśmiałością, ani podszeptami korygującego moje decyzje rozsądku. Musiałam się spotkać ze Zbyszkim ponownie, nie było odwołania od tego pchającego mnie ku niemu czegoś, co nazwać dziś muszę po prostu przeznaczeniem. Tak miało się stać i już! [...] Każde z nas miało wtedy za sobą traumatyczny związek z niewłaściwą osobą i byliśmy niezłe psychicznie poturbowani. [...] Już dwa tygodnie później mieszkał ze mną w służbowym pokoiku przy Teatrze Polskim w Bydgoszczy, gdzie wówczas pracowałam jako sekretarz literacki. Dopiero po roku przenieśliśmy się na dobre do Warszawy. Zapamiętałam z tamtego czasu nieustanne zdumienie podwójną – jak to odczuwałam – tożsamością Zbyszka: nie mogłam pojąć, jak to możliwe, że ów Zbigniew Bieńkowski – znakomity poeta, eseista i tłumacz, niezrównany znawca, admirator i popularyzator literatury zachodniej, pełen swobody i przenikliwej mądrości obywatel świata, jest równocześnie tym samym – czarującym, czułym i całkowicie mi oddanym Zbyszkim. Moim Zbyszkim! Kiedy na mnie patrzył, kiedy patrzył w mojej obecności na cokolwiek, w jego spojrzeniu zapalało się światło pełne diamentowych lśniń. Cudowna promiennosc jego spojrzenia była wówczas świadectwem przepełniającej go miłości. Zresztą jego wielki duch do końca właściwie świecił przez niego, dodając jego drobnej postaci promienistej jasności i estetycznej harmonii⁷².

⁷¹ Zanim otrzymali służbowe lokum, wynajmowali jeszcze mieszkanie na Banacha i w Aninie pod Warszawą. Z listu A. Szymańskiej. List datowany: Pułtusk, 21 lipca 2012 r. w posiadaniu autorki książki.

⁷² A. Szymańska, *Ponownie o cudach lektury* [w:] *Ta inna ja*, Rzeszów 2008, s. 336, 338–339.

49



[1972?]

- BEOGRAD
- Kalemegdan - Crkva Ružica
- Kalemegdan - L'eglise Ružica
- Kalemegdan - Ružica Church
- Kalemegdan - Die Kirche Ružica
- Kalemegdan - La chiese Ružica

TURISTICKA STAMPA - BEOGRAD



1080

Monzjem Jan Brzekowski

104, Boulevard Arago

Paris XIV e

FRANCE

Korhanj Janulu, zebraui u Piotra
 troi puypauille sebxy, wlsy,
 bosniacy (zuanili i ulenani)
 sedemni/Celbi podsaniaja

Piotr Fujićić Zhynek/Biesi Lwosky
 Adriana
 Bisenka Rajčić

Skeran Tontić
 Aladić Brancko
 Heleni Motorey

Kartka pocztowa adresowana do Jana Brzękowskiego, 1972 r.
 Ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie

Tuż po poznaniu Szymańskiej Bieńkowski napisał w warszawskim tygodniku „Kultura”, z którym wówczas współpracował, felieton *Moja osobista radość*⁷³ o jej debiutanckim zbiorze wierszy *Nieba codzienności*. Później pisał o jej poezji jeszcze kilkakrotnie, między innymi w szkicu *Niepojętość*:

Zaskakujący program poezji: pojąć, dotrzeć środkami własnej empirii, własną egzystencją do niepojętości, do tej niepojętości, którą jest JA, JA żyjące po to, aby umierać. Poeta programuje niepoznawalność, niepojętość siebie. Pragnie doświadczeniem swoich zmysłów, zmysłu czułości i zmysłu udręki, zmysłu pamięci i zmysłu przecucia, dotrzeć tam, skąd wszystkie empirie i wszystkie racjonalizmy, jakie się kiedykolwiek pojawiły na świecie, rozpoczynają drogę poznania, penetrując ciemności, wypatrując światła, wyluskując z instynktów ziarenka sensu (*Niepojętość*, CWI, s. 215).

Błyskotliwie i odkrywczo interpretował tutaj wiersze Szymańskiej z tomu *Poezje wybrane* (1987), chociaż dyplomatycznie nazywał ją poetką, nie poetką. Był admiratorem i jej osoby, i twórczości, co wyrażał z wielkim entuzjazmem i emocjonalną szczodrobliwością jako czuły, a zarazem przenikliwy krytyk.

Warto nadmienić, że na drugą połowę lat siedemdziesiątych przypadł czasowy pobyt obojga twórców w Słupsku, gdy po utworzeniu w 1975 roku dwóch województw: koszalińskiego i słupskiego (wcześniej – w okresie powojennym, do lat siedemdziesiątych mówiło się o pisarzach środkowopomorskich, środowisku literackim Pomorza Środkowego), powstał tam samodzielny oddział ZLP, „skutecznie kusząc literatów nie tylko »koszalińskich« mieszkaniami i posadami”⁷⁴. Z tego powodu z Warszawy przenieśli się tam mię-

⁷³ Z. Bieńkowski, *Moja osobista radość*, „Kultura” 1970, nr 48, s. 4.

⁷⁴ Zob. W.S. Ciesielski, *Słupskie środowisko literackie – portret własny*, <http://www.literaci.eu>, dostęp: 2007-08-12, gdzie autor wspomina: „pamiętam, jak potrafił się [Bieńkowski – dop. E.M.] zachwycać prostymi poetyckimi obrazami, prostymi, ale niosącymi ogromny ładunek emocji”. Por. F. Fornalczyk, T. Matejko, *Pisarze Pomorza Środkowego*, Koszalin 1988, s. 70; *Współcześni pisarze polscy i badacze literatury...*, s. 163. Według W. Grajewskiego (*Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984, s. 85) Bieńkowski przeprowadził się do Słupska w 1979 r. – to błędna informacja.

dzy innymi Zbigniew Bieńkowski i Adriana Szymańska i mieszkali w Słupsku kilka lat. W mieście nad Słupią Bieńkowski w latach 1976–1979 był kierownikiem literackim Teatru Muzycznego, a w latach 1977–1979 prezesem Oddziału Słupskiego ZLP.

Szymańska w wywiadzie z Piotrem Szewcem wyznała, że po prof. Arturze Hutnikiewiczu następną ważną osobą w jej życiu „i najbliższym przyjacielem stał się mąż, Zbigniew Bieńkowski. Ten związek opierał się przede wszystkim na przyjaźni – ludzkiej i literackiej”⁷⁵. Ze wspomnień poetki można również zbudować szkic do portretu dotyczący nawyków i pracy twórczej autora *Trzech poematów*:

On pracował w naszym mieszkaniu [...] na Służewie nad Dolinką w tzw. dużym pokoju, salonie, który był jego pokojem. [...] Pisał na ogół wieczorami i w nocy, często do białego rana, bo on bardzo się poświęcał rodzinie, po prostu czas dzienny generalnie poświęcał nam, chociaż oczywiście były takie okresy, kiedy pracował w ciągu dnia⁷⁶.

W intensywne życie literackie wpisane były także liczne wyjazdy Bieńkowskich do domów pracy twórczej:

W naszej rodzinie był taki zwyczaj, że wyjeżdżaliśmy do domów pracy twórczej na zmianę. Zbyszek jeździł do Sopotu, do Sandomierza, wcześniej do Zakopanego. [...] to były okresy długie, czasami miesięczne⁷⁷.

⁷⁵ A. Szymańska, *Przyjaźń jest podstawą mojego istnienia* [w:] P. Szewc, *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*, Kraków 2002, s. 193. Trzeba dodać, jak pisze A. Szymańska, że „mimo kilku rozpraw sądowych nie udało się mu [Bieńkowskiemu – dop. E.M.] uzyskać rozvodu z M.H. [...], chociaż pełny rozkład tamtego małżeństwa trwał od końca lat 60., a my tworzyliśmy od dawna nową, zgodną rodzinę”. Z listu A. Szymańskiej do mnie (z 21 lipca 2012 r.). Z ww. powodu A. Szymańska i Z. Bieńkowski formalnie małżeństwem nie mogli zostać, chociaż w środowisku literackim i wśród przyjaciół traktowani byli jak małżeństwo. Niektóre słowniki zawierają błędne informacje, np. *Współcześni pisarze polscy i badacze literatury...*, s. 163.

⁷⁶ Moja rozmowa z A. Szymańską. Zob. przypis 54.

⁷⁷ Tamże.

twórczość

Warszawa, dnia 31. VII 1976r.

REDAKCJA
00-490 Warszawa, ul. Wiejska 16
tel. 28-95-07

Drogi Janie,
 edycja ni replena sauzem faktem
 listu, a ci dopiero jego treść.
 Odstalimur jako od siebie, pernie Cielu
 waridem cyrus, a umie uow jostko
 rigne. I tu jest. Masz mi za te powne,
 ni me antyprawy ni Troji francuska
 tworzenia; ni pamiotan jin uelo
 decumtu dla Troji jostku tworzenia.
 Pien do wyrownania przy dobiej woli.
 Janie, ja to Cielu w innej opowiad.
 Puzajniele dno: mi uozj bodej uymu
 ostidise wydelopowet umie na boemate
 do Kuokke - Kleist. Jako rem po cyplim
 rowale serca wyjad pod opuchu iony
 Adrianoy dygnawiskij poetki, od
 kiltu abenney fakre cionka iushtulit.

PZGraf. Sm. Z. 1798.

List Zbigniewa Bierkowskiego do Jana Brzękowskiego (fragm.),
Warszawa, 31 lipca 1976 r.
 Ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie

Na drugą połowę lat osiemdziesiątych przypadają wyjazdy do Sandomierza (na rok 1985 datuje się formalne rozpoczęcie funkcjonowania Górki Literackiej):

Górka Literacka – taką nazwą określa się niewielkie mieszkanie na poddaszu XIX-wiecznego sandomierskiego domu. Gościnną przystań, która daje oparcie przybywającym do Sandomierza twórcom, przede wszystkim pisarzom. Mogą tu mieszkać, odpoczywać, pracować, także „w całej pełni rozkoszować się największym (podobno) cierpieniem człowieka – samotnością” (Zbigniew Bieńkowski, 20 grudnia 1986). [...] Górka Literacka funkcjonuje w ciszy i osobności. Mało o niej słychać w mieście, a jeśli cokolwiek, to podczas wieczorów autorskich organizowanych dla przebywających na niej twórców. Jej sensu i znaczenia nie należy jednak mierzyć tylko tą miarą – skądinąd atrakcyjnych – spotkań literackich. [...] [Jej – dop. E.M.] istnienie ma także inną, głębszą wymowę [...]. Jej znaczenie dostrzeże każdy, kto zainteresuje się obecnością sandomierskich wątków w piśmiennictwie ostatniego ćwierćwiecza, szczególnie w poezji. Ich nagły przybór ma związek z tym miejscem⁷⁸.

To miejsce zainspirowało także Bieńkowskiego-eseistę do zainteresowania się twórczością pisarzy wywodzących się z tych okolic („Otaczający mnie krajobraz pomaga mi w sensie dosłownym doznawać i przeżywać tutaj zrodzone idee, emocje, dramaty”, *Przypisani Ziemi, PP*, s. 31) – potwierdzeniem przywołany i kilka innych esejów współtworzących późniejszy tom *Przyszłość przeszłości*. W jednym z wpisów do Księgi Gości czytamy:

Ukończyłem szkic o nurcie wiejskim i chłopskości. Idealne miejsce do pisania. Stąd, z ziemi sandomierskiej i sąsiedniej Opatowszczyzny, Kielecczyny, wywodzą się moi bohaterowie: Morton, Młodożeniec, W. Burek, Kawalec, Piętaś, Czernik, Myśliwski. Dopisać tylko musiałem Redlińskiego i Nowaka. Dzięki!⁷⁹

⁷⁸ K. Burek, „*Miejsce uwodzicielskie*” [w:] „*O tym mieście nigdy dość!*”. *Księga Gości sandomierskiej Górki Literackiej*, wybór tekstów J. Krzemiński, wstęp K. Burek, oprac. graf. M. Drabecka, zdjęcia J. Krzemiński, E. Sierokosz, Sandomierz 2010, s. 7.

⁷⁹ *Wpisy do Księgi Gości Górki Literackiej* [w:] „*O tym mieście...*”, s. 45 (zapis datowany: 16 stycznia 1988). W albumie znajdują się także adnotacje Z. Bieńkowskiego z 20 grudnia 1986, 30 marca i 30 listopada 1987, 25 lutego i 12 kwietnia 1988, a także ikonografia literacka dokumentująca te pobyty,

W autobiograficznej książce *Ta inna ja* Adriany Szymańskiej też znajduje się sandomierski akcent:

Przyjeżdżam tutaj regularnie od dwudziestu lat. Często po trzy–cztery razy w ciągu jednego roku; dopóki żył Zbyszek, z równym entuzjazmem przyjeżdżaliśmy do Sandomierza oboje. [...] W Sandomierzu doznałam też ostatecznego uspokojenia po śmierci Zbyszka i zdołałam swój smutek po jego utracie przemienić w cykl *Trenów* i inne wiersze odnalezione w sobie po jego odejściu⁸⁰.

W uwagach o biografii Bieńkowskiego podkreślić warto, jak ważne były dla niego przyjaźnie osób najbliższych. Szymańska wspomina więc także o przyjaźni ojca z córką Katarzyną. Związki te potwierdzają na przykład dedykacje jego książek. Mianowicie *Poezje zebrane* poprzedził zdaniem: „Adrianie i Katarzynie ofiaruję te wiersze, czyli całe moje życie w wersji oryginalnej”, eseje *Ćwierć wieku intymności* – „Adrianie”, *Przyszłość przeszłości* – „Katarzynie, córce, Przyjacielowi, Koledze”. Miał zresztą upodobanie do dedykacji od początku drogi literackiej, na przykład *Trzy poematy* były „Pisane dla Wiery”, tom debiutancki, czyli *Sprawę wyobraźni* poświęcił „Dorocie, Ewie i Andrzejowi”, a współtworzący zbiór cykl *Elementy*: „Julianowi Przybosiowi w dowód wzruszenia Jego poezją”.

s. 34, 36, 43, 46, 48. Fakt, że Bieńkowski zapisał się we wspomnieniach sandomierzan, potwierdza moja rozmowa z kustoszem Działu Literatury Muzeum Okręgowego w Sandomierzu p. Jerzym Krzemińskim z 22 czerwca 2012 r. W zbiorach Muzeum znajdują się rękopisy i maszynopisy Bieńkowskiego, mianowicie *Szkice i felietony „sandomierskie”*, *Pierwsze wersje czterech przekładów z Baudelaire’a*, *Szkice o nurcie wiejskim*, *Minieseje o poezji*, *Przyszłość przeszłości*. *Szkice literackie*, *Eseje i recenzje poetyckie* oraz liczne fotografie.

⁸⁰ A. Szymańska, *O sandomierskich czarach* [w:] tejsze, *Ta inna...*, s. 181, 182. W Księdze Gości sandomierskiej Górki Literackiej znajduje się następujący wpis P. Szewca z 27 lutego 1988: „Chciałem porównać Sandomierz do Zamościa. Ale nie da się. Jest inny, osobny. I to jest piękne. To miasto niepowtarzalne, z urodą jawną i ukrytą. Zachęca, aby ją odkrywać. Zachęca, aby smakować nastrój tego miejsca [...]. Żegnaj się – w pół drogi – z Panem Bieńkowskim, witam Ciebie, Adriano! Serdeczności”. *O tym mieście...*, s. 46.



**Zbigniew Bieńkowski
z córką Katarzyną**
Z. Bieńkowski, *Nieskończoność*,
Generacje, Seria III, t. 6,
Warszawa 1973



**Zbigniew Bieńkowski z żoną Adrianą Szymańską,
początek lat osiemdziesiątych**
Ze zbiorów Adriany Szymańskiej

Z kart jego esejów i wybranych wierszy emanuje ton osobisty, dlatego możemy także traktować owe napomknienia jako układ zdarzeń współtworzący literacką biografię. W pisany trzynastozgłoskowcem, utkanym ze zdarzeń rozgrywających się w czasoprzestrzeni wojny wierszu *Do syna* adresatem lirycznym czyni zapewne pierwotnego syna Andrzeja⁸¹. Z kolei w eseju o Przybosiu, a dokładniej o *Wierszach i obrazkach*, które były ostatnią radością poety (ukazały się tuż przed jego śmiercią w 1970 roku), Bieńkowski odnotował: „Kiedy wpisywał dedykację dla mojego synka Dawida, podpisał ją »Od Uty i jej taty«. Uta była ważniejsza. Swoje wiersze traktował jako konieczny pretekst do opublikowania malowideł Uty” (*CWI*, s. 183)⁸². Przypomina to nieco stosunek, który żywił później Bieńkowski do swojej córki Katarzyny⁸³. Dedykowany córeczce wiersz *Wiosenny spacer z Katarzynką*, datowany na rok 1977, rozpoczyna słowami: „Tak mi lekko, choć wcale nielekko./ Starość-nie-radość przybosiową laską (z powietrza)/ podpieram” (*PW*, s. 122–123)⁸⁴, mówiącymi o rozterkach, ale i radościach późnego ojcostwa.

5. Dyskusje i polemiki, czyli dwugłos krytyczny

W kreowaniu wizerunku pomogły Bieńkowskiemu także opinie krytycznoliterackie. Od początku swojej poetyckiej przygody miał on bowiem szczęście do krytyki. Czytelnikami jego poezji

⁸¹ Zob. przypis 58.

⁸² Uta Przyboś, malarka, poetka (ur. 1965), autorka zbiorów poezji *Nad wyraz* (2007), *A tu tak* (2010), *Stopień* (2010).

⁸³ Katarzyna Bieńkowska (ur. 1972), absolwentka filozofii na UW, poetka, eseistka, tłumaczka literatury francuskiej i anglojęzycznej, autorka tomu poezji *Działania na ułamkach* (2010).

⁸⁴ Wydanie osobne poematu Z. Bieńkowskiego *Nieskończoność* zostało opatrzone informacją: „Okładka: rysunek Katarzyny Bieńkowskiej” (*NG*, s. 2).

byli między innymi Kazimierz Wyka, Jerzy Kwiatkowski, Michał Głowiński. Oczywiście nie obyło się bez polemik wśród recenzentów i bez komentarzy wypowiedzi o literaturze, których autorem był Bieńkowski⁸⁵. „Mistrz wyobraźni” żywo reagował na opinie kontrowersyjne, wdawał się w dysputy na łamach czasopism, jeśli nie był odczytywany zbyt trafnie⁸⁶. Wielu omówień doczekały się *Trzy poematy*, których genezę powstania autor formułuje następująco: „*Trzy poematy* [...] powstały na fali euforii, jaką przeżywała polska poezja w latach 1956–1957. Bania z poezją pękła i nad moją głową” (*Wstęp, PW*, s. 11)⁸⁷. Rzetelne omówienie tejże książki opublikował między innymi Michał Głowiński⁸⁸. Owa recenzja stała się przedmiotem polemik:

⁸⁵ Zob. K. Wyka, *Na wstępie* [w:] *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977, s. 7–8, 37. Sprawą sporną okazała się opinia Bieńkowskiego na temat twórczości Borowskiego i Różewicza (*O literaturze XXX-lecia rozmawiają: Henryk Berezka, Zbigniew Bieńkowski, Tomasz Burek, Tadeusz Drewnowski, Andrzej Kijowski*, „*Twórczość*” 1974, nr 7, s. 55 i nast.).

⁸⁶ J. Gondowicz, *List do Zbigniewa Bieńkowskiego*, „*Nowe Książki*” 1993, nr 1, s. 4–5; nawiązanie: Z. Bieńkowski, *Odpowiadam na list Pana Jana Gondowicza*, tamże, s. 5–6.

⁸⁷ Kontynuację wątku związanego z powstaniem poematu *Nieskończoność* znajdziemy w jednej z wypowiedzi poety: „Nieskończoność nie jest do określenia, w żaden sposób, to mogą być tylko próby i to mnie ciągnie, tak jak woda czasami kogoś ciągnie. To jest takie zamyślenie nad życiem, nad losem i nad światem, tymi wszystkimi rzeczami najważniejszymi. [...] Uwierzyć, że człowiek do nieskończoności dotrze, to już sam pomysł jest klęską. Dla mnie najbardziej istotna jest sprawa bytu, który się zastanawia nad sensem życia, losu, samego siebie, zastanawia się nad czymś nieogarnionym i to nieogarnione – wiadomo, że zostanie tym nieogarnionym. Czas, gdy ten utwór pisałem, to był okres takiej wielkiej euforii. To było bezpośrednio po Październiku, po tych zmianach, które nastąpiły [...], że wreszcie można myśleć, o czym się chce, i ta nieskończoność to jest taka moja osobista największa odwaga”. Audycja radiowa..., zob. przypis 7.

⁸⁸ M. Głowiński, *Poezja, czyli sztuka myślenia*, „*Twórczość*” 1960, nr 7, s. 59–67. Badacz uznał także za nieporozumienie recenzję *Trzech poematów*

Tom jak tom, dla jednych rewelacja, dla innych nie. Nie o to chodzi. Wiele tam [...] zdań niewyważonych, mozem ich nie dosmakował zresztą, a nie próbowałem czytać po wielokroć, bo nie lubię, jak mi się krytyk wymądrza, doctus, w zawilościach bibliotecznych, fiskwowych, w pokątnym filologicznym rozdymaniu prostych spraw⁸⁹.

Głowiński zareagował następującą ripostą:

Nie zabieram głosu po to, by Cię przekonywać, że mój szkic [...] nie jest paplaniną (Quatsch), to bowiem nie należy do mnie [...], zadziwiający wydaje mi się brak orientacji w rozwoju współczesnej poezji, o jakim ten tok rozumowania świadczy⁹⁰.

Krytyk bronił tezy, że zafascynowanie słowem u Bieńkowskiego to nie tylko dowód, iż poetę zajmuje tworzywo, on także mówi w ten sposób o świecie i potwierdza, jak ważna i odosobniona jest jego poetycka kosmogonia.

W rozmowie z Wiesławem Pawłem Szymańskim⁹¹ z roku 1965 Bieńkowski przyznał, że krytyka odczytuje go nie zawsze trafnie, a najlepiej udało się to, zdaniem poety, Jerzemu Kwiatkowskiemu, który zauważył, że zawarta w jego liryce filozoficzna fantastyka jest sprawą wyobraźni intelektualnej, i Janowi Józefowi Lipskiemu, ponieważ wskazał na sięganie do mądrości starogreckich filozofów, wymieniając Anaksymandra. Nie spotkały się z aprobatą twórcy te odczytania jego poezji, które wskazują na pokre-

Bieńkowskiego napisaną przez A. Lama, który postawił tezę, że jest to książka „niejednorodna stylistycznie”. Zob. A. Lam, *Słowa w jarzmie metafizyki*, „Nowa Kultura” 1960, nr 12, przedruk w: *Wyobrażenia ujarzmiona*, Kraków 1967, s. 208–213. Zarzut Głowińskiego spotkał się z kolei z ripostą Lama (A. Lam, *Matematyka czy retoryka. (Jeszcze o „Trzech poematach” Z. Bieńkowskiego)*, „Nowa Kultura” 1960, nr 40, przedruk w: *Wyobrażenia...*, s. 214–218.

⁸⁹ W. Dąbrowski, *Quatsch mit Sose...*

⁹⁰ M. Głowiński, *Szanowny Redaktorze!*, „Współczesność” 1960, nr 21.

⁹¹ W.P. Szymański, *Rozmowa ze Zbigniewem Bieńkowskim* [w:] *Rozmowy z pisarzami*, Kraków 1981, s. 131–136; pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 6.

wieństwa jego liryki z twórczością Saint-Johna Perse'a. Choć pociąga go wizjonerstwo, to bliższe jest mu wizjonerstwo Super-vielle'a, Nerudy czy Eliota. Przyznał także, że ceni Eliota, jednak przede wszystkim z uwagi na warstwę wyobraźniową, kreacyjną, a nie tylko warstwę kulturową tej poezji⁹². Podkreślił natomiast wyraźnie wpływ Przybosia na swą poezję:

To Przyboś jest moim najbliższym pierwszym mistrzem, to jemu przede wszystkim ustawicznie zaprzeczam. [...] Z Przybosiem wiąże mnie jakieś przewrotne, diabelskie moje uwielbienie jego twórczości. Na niczym zdaniu tak mi nie zależy jak na zdaniu Przybosia. Każdy z nas ma czytelnika, z którego zdaniem najbardziej się liczy. Ja mam [...] potrzeby luksusowe. U Przybosia sprawdzam, czy i w jakim stopniu udało mi się mu zaprzeczyć⁹³.

Przyznaje się więc do aprobaty dla metody Przybosia, ale pasjonuje go metafizyka, gdzie rolą poety jest mówienie o początku, nieskończoności, losie, życiu, śmierci, istnieniu, dlatego poszukuje innych podstaw dla zdyscyplinowania dyskursu.

Pytany z kolei o oddziaływanie Czechowicza na jego „wykluczającą się lirykę”, Bieńkowski odpowiada: „Może jestem niewdzięczny, ale niewiele i Czechowiczowi, i temu środowisku zawdzięczam”⁹⁴. Bogactwem obrazu, szaleństwem, nieodpowiedzialnością urzekł go także surrealizm, lecz z drugiej strony był Przyboś, którego uznawał za odkrywcę i wspaniałego, wielkiego poetę. W euforycznym dla niego okresie, gdy powstał poemat *Nieskończoność*, „ciągnęło [...] [go – dop. E.M.] na wszystkie strony, ta wyobraźnia była taka rozigrana”⁹⁵. Bieńkowski był i pozostaje „mistrzem wyobraźni”.

W poezji tej znaleźć można wspaniałe formuły, zdumiewająco odkrywcze, często paradoksalne. Od takiej niezwyklej formuły rozpoczyna się [...] *Esej o początku*: „Na początku był tylko czas przyszły”. Niestety, na końcu jest tylko czas przeszły

⁹² To ważna deklaracja i wymagająca analizy, gdyż wśród prac o twórczości Bieńkowskiego nie wskazywano nawiązań do Eliota.

⁹³ W.P. Szymański, *Rozmowa...*, s. 133.

⁹⁴ Tamże, s. 134.

⁹⁵ Audycja radiowa... Zob. przypis 7.

i jego używając, trzeba mówić o życiu Zbigniewa Bieńkowskiego. Czas ów nie dotyczy jednak jego dzieła. Tutaj futurum jest w pełni prawomocne, poezja ta ma bowiem wszelkie dane, by nie ulec niszczącemu działaniu czasu⁹⁶.

* * *

Legenda literacka dotyczy sposobu życia i tworzenia, gdzie fakty łączą się z mitem i ze zmyśleniem, więc biografia podlega reinterpretacji oraz przewartościowaniom. Życie i dzieło Zbigniewa Bieńkowskiego nie układają się w biografię wyjątkową, można natomiast mówić o wątkach mających charakter legendo-twórczy. Nietrudno zauważyć, że przytaczane opinie cechuje emocjonalizm, z tym że niekiedy (rzadziej) są one frenetyczne, częściej są refleksyjne – spora ich część powstała po śmierci twórcy. Raczej nie był to wizerunek kreowany, ale legenda powstaje niekiedy nawet przy nieświadomym udziale poety. Jego twórczości literackiej o wysokiej randze artystycznej mit przydawał się zarówno w okresach, kiedy był mniej aktywny literacko, ale służy także i dziś, kiedy jego poezja i krytyka znów są odczytywane.

⁹⁶ M. Głowiński, „*Póki słowa nie kłamią...*”, s. 324.

ROZDZIAŁ II

Wobec tradycji

W stosunkach z tradycją obowiązuje zasada:
więcej wnosić niż czerpać.

(Z. Bieńkowski, *O tradycji*, PZ)

1. Kategoria tradycji a poezja nowoczesna

Pojęcie tradycji rozumiane w duchu Thomasa Stearnsa Eliota uświadamia, „że nie można jej odziedziczyć, trzeba ją z ogromnym wysiłkiem zdobywać. Bez niej teraźniejszość staje się jałowa i przytłaczająca, a wielkie dzieła przeszłości pozostają niezrozumiałe”¹. Oznacza to dialog z wybranymi twórcami, cytaty, aluzje, rozszerzenie obszaru postrzegania i myślenia. Bez tradycji nie ma zatem procesu historycznoliterackiego, choć nie jest nią przecież cała spuścizna literacka, a o jej obrazie i funkcjonowaniu decydują spadkobiercy. Dla poezji stanowi ona jeden z układów odniesienia, równoległy do systemu językowego, do świata rzeczy, do porządku „osobowości lirycznej”². Jednak w przypadku awangardy, akcentującej antytradycjonalizm, tradycją nie będzie odległa przeszłość, lecz przede wszystkim kształtująca się poezja nowoczesna.

¹ J. Dudek, *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*, Kraków 2002, s. 5. Por. G. Ostasz, *Uwagi wstępne* [w:] tegoż, *W cieniu „Herostratesa”. O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej lat 1914–1939*, Rzeszów 1994, s. 7–13.

² Zob. J. Sławiński, *Kategoria tradycji* [w:] *Prace wybrane*, t. I: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* pod red. W. Boleckiego, Kraków 1998, s. 245.

W liryce Zbigniewa Bieńkowskiego, autora *Sprawy wyobraźni i Trzech poematów*, świadka nowoczesności, punktem odniesienia będą więc poezje nowatorów. Akceptuje on zarówno wzorzec francuski, jak i – przede wszystkim – ten spod znaku Juliana Przybosia, poszukując równocześnie własnej metody. Wprawdzie u źródeł tej poezji nałożyły się na siebie różnorodne tendencje artystyczne, w tym francusko-awangardowe, jednak dla jego dzieła duże znaczenie miała recepcja kształtującej się nowoczesnej poezji polskiej.

Trudno będzie zupełnie zrezygnować z kategorii pokoleniowych, chociaż dziś ta koncepcja – dominująca przez lata w literaturoznawstwie – nie jest narzędziem powszechnie akceptowanym. W ujęciu nowoczesnym może oznaczać określony dyskurs (w rozumieniu artystycznym) wynikający ze wspólnoty doświadczeń (pojmovany antropologicznie). Jest to, można rzec, sformułowanie będące pochodną dwóch koncepcji: Ryszarda Nycza, gdzie kluczową kwestią jest poznanie poprzez język³, jak również Włodzimierza Boleckiego, według którego dominantą modernizmu nie były wyłącznie zagadnienia natury artystycznej, lecz także na przykład filozoficzne czy antropologiczne⁴. Dla podejmowanych rozważań ważne będzie stwierdzenie, że paradygmat nowoczesności otwarty jest na zwolenników wszelkich nowych wyzwań, w tym na szeroko rozumiane kierunki awangardowe. Bieńkowski generacyjnie przynależący do formacji 1910 był od początku literackiej przygody twórcą poszukującym w obszarze paradygmatu awangardowego.

Jednocześnie trzeba przyznać, że samo podejmowanie problematyki tego typu cezur bywa kłopotliwe. Wobec funkcjonujących

³ R. Nycz, *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje* [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 79.

⁴ W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 28.

w literaturoznawstwie polskim dwóch projektów modernizmu niniejszej pracy bliżej będzie do koncepcji Nycza, który zamienne używa określeń: nowoczesność i modernizm⁵. Zgodnie z koncepcją wyłożoną w *Języku modernizmu* modernizm traktowany jest jako długotrwała formacja intelektualno-artystyczna, więc awangardowe zjawiska podporządkowuje badacz modernizmowi. Potwierdzeniem tezy mówiącej o tym, że modernizm jest pojęciem szerszym niż awangarda, lecz terminy te nie tylko nie są sprzeczne, a komplementarne, może być następująca wypowiedź:

„Awangarda” posiada zazwyczaj własne wyraźne odniesienia, zwłaszcza jeśli chodzi o awangardowe kierunki. Jednak kategoryczne odróżnianie ich od radykalnych praktyk tekstualnych, które miały miejsce zarówno w obrębie poszczególnych kierunków, jak i poza nimi, może jedynie prowadzić do uproszczonego rozumienia „modernizmu” i „awangardy”. Ostatecznie jedynym sposobem efektywnego zradykalizowania pojęcia modernizmu jest czytanie „modernistycznych” utworów z perspektywy awangardy⁶.

Interesujące stanowisko względem zaistniałych tutaj kwestii prezentuje Joanna Orska, która dowodzi, że wprawdzie modernizm i awangarda stanowią pojęcia ze sobą powiązane, to jednak nie powinno się ich traktować jako równorzędnych „ze względu

⁵ Tamże; R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

⁶ A. Eysteinson, *Awangarda jako/czy modernizm?* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* pod red. R. Nycza, Kraków 2004, s. 197. Istotna jest także kwestia formacji młodopolskiej i awangardowej. Według J. Świącha „pojęcie jednej formacji modernistycznej zacierza różnice, jakie istniały między faktycznie dwiema formacjami kulturowymi, młodopolską i awangardową, formacjami, których rozwój był niejednorodny, a sfery aktywności rozłożone na dwa okresy, zasadniczo różne od przyjętych zwyczajów periodyzacyjnych”. J. Świąch, *Dwie formacje kulturowe* [w:] tegoż, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006, s. 54; por. M. Stala, *Młoda Polska – dziewiętnastowieczna czy dwudziestowieczna?* [w:] *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 2 pod red. M. Czermińskiej i in., Kraków 2006.

na właściwy obu nakaz autonomii i autoteliczną specyfikę konstruowanych przez nie języków”⁷. W obrębie modernistycznej formacji badaczka wyróżnia opcję „wysoko-modernistyczną” i „eksperymentalno-awangardową”, co odpowiada modelom awangardowości: Przybosiowskiemu i Peiperowskiemu. Poetyka Przybosia stanowi dla polskiej poezji tradycję „wysoko-modernistyczną”, gdyż jest to „poetyka kreacyjna”, podmiot zaś jest kreatorem sytuacji lirycznej.

Wobec przywołanych opinii ważne staje się zagadnienie stosunku awangardy do modernizmu. Jeśli przyjmiemy perspektywę długiego trwania formacji modernistycznej, to Przyboś pozostaje wielkim mediatorem pomiędzy językiem awangardy i wysokiej moderny. Mianowicie:

Poezja wysoko-modernistyczna korzysta z osiągnięć awangardy, dążąc zarazem do całkowicie odmiennych efektów artystycznych [...]. Przystawia sobie jej autotematyczną, autokreacyjną świadomość, czerpie z jej retorycznych zdobyczy, z bogactwa przyswojonych dziedziny autonomii nowych tematów [...], języków [...], eksperymentalnych zabiegów konstrukcyjnych⁸.

Zapewne koncepcja wyobraźni i pojęcie obrazu poetyckiego, pojawiając się w teoretycznych pismach członków awangardy krakowskiej, szczególnie u Przybosia (jako wynik doświadczenia „braku poetyckości” zauważanej w twórczości Peipera i w związku z tym zgłaszanymi zarzutami dotyczącymi „niewyobrażalności” oraz suchej retoryczności jego metafor), wywarły wpływ na Bienkowskiego. Jak wiadomo, główne kategorie powstających wówczas poetyk to wyobraźnia poetycka i obraz poetycki, zatem późniejszy „mistrz wyobraźni” czerpał z różnych awangardowych

⁷ J. Orska, *Wstęp* [w:] tejże, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s. 13. Zob. także: H. Markiewicz, *Dziedzictwo Młodej Polski w zwierniadle międzywojennym* [w:] tegoż, *Dialogi z tradycją. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Kraków 2007, s. 211–236.

⁸ J. Orska, *Zakończenie* [w:] *Przełom awangardowy...*, s. 461.

doświadczeń. Można więc mówić o interferencji elementów kształtującej się nowej poetyki oraz tych składników, które wywodzą się z awangardowej tradycji⁹.

2. U źródeł poezji

Twórczość literacką rozpoczął Zbigniew Bieńkowski w drugiej połowie lat trzydziestych minionego stulecia. Jego start literacki przypadł zatem na okres debiutów formacji 1910. Przypomnijmy, że poeci tej generacji wojnę przeżyli w dzieciństwie, nie brali czynnego udziału w budowaniu niepodległości. Wielka Wojna pozostała ich mglistym wyobrażeniem dzieciństwa i tak ukształtowała ich świadomość oraz wyobraźnię, że byli jakby wyznaczeni do roli katastrofistów¹⁰. W późnym debiucie jednego z formacji 1910 nie jest to tendencja znacząca, jednak z uwagi na dojrzewanie Bieńkowskiego do literatury, które przypadło na lata wpływów szkoły lubelskiej i wileńskiej, echa Czechowicza są zauważalne. Potwierdzeniem metaforyka, rozbudowane porównania, wyobrażenia oniryczna. Sięgał także po poetykę dzieła nieciągłego, stąd była mu pomocna wyobrażenia wizyjna Juliusza Słowackiego¹¹. Jak dowodzi Gustaw Ostasz, poeci drugiej awangardy ele-

⁹ W dyskusji Bieńkowski podkreślił: „Do literatury współczesnej przyszedłem w jakimś sensie gotowy, uformowany [...]. W 1944 r. miałem wciąż w żywej pamięci i awangardowy optymizm, i katastroficzny kasandryzm, i nadrealistyczną nadzieję na odkrycie w podglebiu świadomości pełnego człowieka”. *O literaturze XXX-lecia rozmawiają: Henryk Berezka, Zbigniew Bieńkowski, Tomasz Burek, Tadeusz Drewnowski, Andrzej Kijowski*, „Twórczość” 1974, nr 7, s. 54.

¹⁰ Zob. M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 2000; J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 117.

¹¹ Słowacki uważany był za patrona drugiej awangardy (wcześniej m.in. ekspresjonistów, skamandrytów). Działo się tak niemalże od początku XX w., a dokładniej od ukazania się książki Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka* (pierwsze wydanie dzieła przypadło na rok 1901, chociaż było opatrzone

menty wieszczce i prorocze w wierszach wizyjnych zawdzięczają pogodzeniu awangardowości z wyobraźnią typu romantycznego. Badacz przypomina, że także Przyboś pozostawał pod urokiem poezji romantyków, co można rozumieć jako „światlistość” wyobraźni autora *Narzędzia ze światła*. Chociaż nie ma ona wymowy strictly mistycznej, jest jednak pokrewna światlistości (i anielskości) Słowackiego¹².

Oprócz licznych wierszy, które publikował w latach 1936–1939 na łamach czasopism literackich, w roku 1938 Bieńkowski ogłosił *Arkusze poetycki*¹³. Dość wspomnieć, że ukazały się wówczas takie tomy poezji jak *Trzy zimy* Czesława Miłosza (1936) czy *Równanie*

datą 1902). Zob. *Od wydawcy* [w:] I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wyd. czwarte, oprac. i wstępem opatrzył S. Sandler, Warszawa 1965, s. 71; M. Tatar, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Wrocław 1973.

¹² G. Ostasz, *Futuryści, awangardiści, poeci lewicy wobec paseizmu* [w:] tegoż, *W cieniu „Herostratesa”. O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej...*, s. 60–75. O tym, że zmaganie się poety z nieskończonością wskazuje w twórczości Bieńkowskiego na „pewną bliskość wizyjnych poematów Słowackiego”, pisze K. Nowosielski w: *Świat „w czystym pojmowaniu”*, „Nurt” 1976, nr 4, s. 38.

¹³ Wiersze zamieszczone w *Arkuszu poetyckim* to dowód uznania poety dla swego mistrza Juliana Przybosia. W recenzji drugiego wydania *Sprawy wyobraźni* (1960) J. Kwiatkowski, przywołując jeden z liryków z *Kryształów cienia*, przypomniał: „Bieńkowski zadebiutował [...] pod znakiem Przybosia” Zob. J. Kwiatkowski, *Metafizyka zrodzona z historii* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 53. Serią „Arkusze Poetycki” opiekował się przed wojną J. Czechowicz. Zob. J. Maśliński, *Broszurujemy „Arkusze Poetyckie”*, „Kurier Wileński” 1938, nr 8, s. 6. Pisze o tym również A. Franaszek: „W nowym mieszkaniu przy Narbutta 11a [Czechowicz – dop. E.M.] urządził »czwartki literackie«, aż do wojny opiekował się też serią »Arkusze Poetycki«, drukowaną przez wydawnictwo Hoesicka, w której znalazły się publikacje między innymi Przybosia, Piętaka, Brzękowskiego, Iwaniuka, Sebyły i Czuchnowskiego. Projektowany tomik Miłosza nie zdążył się już ukazać”. A. Franaszek, *Część IV: Kraj pierwszej emigracji. 1935–1939* [w:] tegoż, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 269.

serca Juliana Przybosa (1938). Natomiast na rok 1945 datuje się debiut książkowy Bieńkowskiego. Wtedy ukazała się *Sprawa wyobraźni*, gdzie pojawia się problem wojennej traumy, wyobraźniowe przekraczanie pewnego tu i teraz, ale widoczny jest także patronat Przybosa i szczególne zainteresowanie językiem, które najbardziej intensywnie objawi się w *Trzech poematach* (1959).

2.1. Juwenilia, czyli między autentyzmem a wyobraźnią surreálną

Debiut poetycki Bieńkowskiego, datowany na rok 1936, nastąpił na łamach „Okolicy Poetów”. Pismo wydawane przez Stanisława Czernika miało własny program, sformułowany przez redaktora i wydawcę w jednej osobie, zachęconego przykładem chełmskiej „Kamień”, która po tym, jak przestały się ukazywać kolejno „Kwadryga” (1931), „Żagary” (1932), „Linia” (1933), znalazła swą niszę jako czasopismo literackie wydawane na prowincji. To w pewnym sensie objaśnia genezę powstawania w latach 1935–1939 czasopisma literackiego w Ostrzeszowie Wielkopolskim. Jak po latach napisał Bieńkowski: „Łamy obu tych pism otworzyły się dla wszystkich poezji i poetyk wschodzących z posiewu awangardy” (*Okolice poetów w latach trzydziestych*, *PiN*, s. 207). W „Okolicy Poetów” oprócz wielu uznanych twórców znaleźli swe miejsce także liczni debiutanci¹⁴. Poza możliwością ogłaszania wierszy na łamach pisma było także miejsce na teksty krytycznoliterackie, recenzje i przekłady, co okazało się ważne dla debiutanta, ponieważ

¹⁴ Na przykład W.P. Szymański sympatyków ostrzeszowskiego pisma podzielił na trzy grupy. Mianowicie poetów pozostających pod wpływem poetyki Czechowicza, czyli Bieńkowskiego, Wacława Iwaniuka, Stanisława Piętaka, Jana Śpiewaka zaliczył do pierwszej. Inną grupę – zdaniem badacza – stanowili poeci, którym bliskie były postulaty awangardy krakowskiej, jak Marian Czuchnowski, Ignacy Fik, Jan Kott, Ryszard Matuszewski. Wreszcie wskazał grupę tzw. poetów eklektycznych, epigonów wspomnianych poetyk. W.P. Szymański, „*Okolica Poetów*” i autentyzm, „*Twórczość*” 1969, nr 3, s. 52.

dał się już wówczas poznać również jako tłumacz i początkujący krytyk. Między tym wszystkim – rzecz można – Czernik umieścił także własny program teoretyczny: autentyzm.

Z punktu widzenia podejmowanych rozważań istotne jest, że Bieńkowski należał do tej grupy współpracowników „Okolicy...”, którą określano jako „poeci bliscy szkole czechowiczowskiej”. Nie mniej ważny jest także fakt, że można wskazać już w tym pierwszym okresie poezjowania Bieńkowskiego wiersze charakterystyczne dla poetyki Przybosa, wreszcie parantele z autentystami. Czerpał on zatem z doświadczeń kształtującej się nowoczesności.

Z punktu widzenia założeń teoretycznych autentystów do ich grona Bieńkowski nie należał. Ich łączyły, wymieniając najważniejsze hasła: chłopskie pochodzenie, realizm poetycki w przedstawianiu tematyki rustykalnej, prowincjonalizm, codzienne zmagania prostych ludzi, empatia, pejzażowy sentymentalizm, antyurbanizm przejawiający się w chęci powrotu do natury¹⁵. Mimo wszystko, odpowiadając na pytanie: Czym była „Okolica Poetów”?, Bieńkowski deklarował:

Jestem jednym z okoliczan, tam debiutowałem, tam spotkałem się z pierwszą literacką życzliwością, mój sąd o tym piśmie jest więc zabarwiony sentymentem. W jakimś stopniu zapewne. Ale już przed wojną oddaliłem się i od pisma, i od jego linii, i w drugim okresie wydawniczym „Okolicy Poetów” (pierwszy okres 1935–1937, drugi 1938–1939) mój kontakt z nią był luźny. To mi daje podstawy do spojrzenia z zewnątrz. Jestem zorientowany i nieuprzedzony jednocześnie (*Pamiętnik „Okolicy Poetów”*, PiN, s. 206)¹⁶.

¹⁵ Zob. Z. Andres, *Stanisław Czernik. Autentystyczny rodowód twórczości*, Rzeszów 1990; *Szkice o twórczości Jana Bolesława Ożoga*, red. E. Łoch, Rzeszów 1982.

¹⁶ Taką deklarację złożył Bieńkowski, wyrażając opinię o książce S. Czernika w: „*Okolica Poetów*”. *Wspomnienia i materiały*, Poznań 1961. Istotnie, w pierwszym okresie wydawniczym Bieńkowski na łamach „Okolicy Poetów” publikował znacznie częściej. W numerze 9 z 1936 r. debiutował wierszami *Nad rzeką* i *Wtedy...* (s. 16–17). W numerze 10 ogłosił utwór *Twoja jesień* (s. 16). Następnie *Wschód* (1937, nr 1, s. 15), *Hiszpanio* (1937, nr 2, s. 11), wiersze *Mgła* oraz *In memoriam*, szkic *Jules Romains o poezji*, a także przekła-

Autentyzm zakładał prawdziwość przeżycia, przeciwstawiał się fantazjotwórstwu, tymczasem debiutanckie wiersze Bieńkowskiego opublikowane w „Okolicy Poetów” Czernik zapowiedział jako „uparte poszukiwanie nadzwyczajnej treści, gromadzenie urojonych bogactw słownych, jakiś bizantynizm zestawień”. Teoretyk autentyzmu pisał o Bieńkowskim jako o poecie marzeń, jego liryka – dodawał – „powstaje w mrokach złotego pałacu”¹⁷. Obydwa debiutanckie wiersze – *Nad rzeką* i *Wtedy...* mają tradycyjną formę sonetu, po ujęciu opisowym następują frazy refleksyjno-filozoficzne. Z jednej strony stylistyka modernistyczna, potwierdzona określeniem Czernika o liryce powstającej w „mrokach złotego pałacu”, ze znaczącym nawiązaniem do tytułu dramatu Tadeusza Micińskiego, z drugiej zaś motyw rusztowania, który pojawił się w sonecie *Nad rzeką*, gdzie fraza: „na mdlejący z wysiłku rusztowania zarys/ słońce rzuca bez trwogi poprzecznicze belek” wskazuje na wpływy „Zwrotnicy” i pierwsze wiersze Tadeusza Peipera¹⁸. Ciemna aura zdominowała obraz poetycki tego sonetu poświęconego *Pamięci Bronisława Ludwika Michalskiego*, poety pozostającego w kręgu oddziaływania Czechowicza, który

dy z poezji francuskiej – wiersze Jules’a Supervielle’a (1937, nr 5, s. 8–9, 14, 17–19). W dalszej kolejności opublikował wiersze: *Spojrzenia* oraz *Dwa rozstania* (1937, nr 8/9, s. 32); *W drodze*, *Zapatrzanie* (1938, nr 3, s. 14); *Wojenka, wojenka...*, *Demonstracja* (1938, nr 7, s. 12). Potwierdza to znaczącą obecność Bieńkowskiego na łamach „Okolicy Poetów”. Wszystkie cytowane w niniejszym rozdziale wiersze opublikowane na łamach „Okolicy Poetów” pochodzą z tych wydań. W pracy *Rękopiśmienne dedykacje z księgozbioru Stanisława Czernika*, wybór i oprac. M. Kuna, Łódź 1975 znalazły się teksty dwóch spośród sześciu zachowanych książek z dedykacjami Z. Bieńkowskiego dla S. Czernika (s. 35, 45), w tym ta w *Arkuszu poetyckim*: „Stanisławowi Czernikowi z wyrazami szczerego przywiązania i oddania, Zbigniew Bieńkowski, Warszawa 14 V 1938”.

¹⁷ S. Czernik, *Kolumna debiutów*, „Okolica Poetów” 1936, nr 9, s. 16.

¹⁸ Zob. A.K. Waśkiewicz, *Piekła i raje wieloznaczności (O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego)* [w:] tegoż, *Rygor i marzenie (szkice o poetach trzech awangard)*, Łódź 1973, s. 197.

latem 1935 roku zginął w nurtach Wisły¹⁹. Podobna sceneria towarzyszy światu przedstawionemu wiersza *Wtedy...* Przywołując wspomnienia, poeta mówi:

Wtedy, gdy ramionami piłęś nurt czerwieni,
golfström niósł cię przez sztormy do cichej zatoki,
źrenice jej nagięły światów ostry zenit,
żeś mógł ustami rozpruć sensu winną okiść.

[...]

Teraz noc zaostrzyła mego życia problem,
gwiazdy rażą wyniosłą pogardą Cheopsa,
skłębiają się pijane zmysły smakiem krzyży.

Poprzez goryczą wspomnień wyszarpaną groblę
niepodobna bez skrzydeł na nieb wplłynąć obszar,
a ręce są zbyt słabe, by mogły go zniżyć.

(*Wtedy...*)

Istnienie styka się z tajemnicą wieczności. Mamy tu do czynienia z amplifikacją tekstu, stąd dążenie do wspaniałości wysłowienia, mimo wszystko pozbawione patosu, wykładni charakterystycznej dla hiperboli. Uwagę zwraca zaangażowanie emocjonalne osoby mówiącej i szukanie sposobu na mocne oraz dynamiczne oddziaływanie na adresata lirycznego. Uwidacznia się już wówczas silny wpływ poezji francuskiej. Obraz poetycki przypomina nieco francuskich symbolistów (zwłaszcza *Statek pijany* Rimbauda) czy ekspresjonistów, wyrażających fenomeny myślenia za pomocą obrazów służących jako środek ekspresji. Przecież dążenie do estetycznego napięcia, wzmacnianie siły wyrazu to chwyt charakterystyczne dla ekspresjonistów. Emocjonalizm nie ma tutaj jednak tak dużego znaczenia jak w symbolizmie młodopolskim, jest to raczej nurt bliższy temu prezentowanemu przez Leśmiana, Czechowicza i żagarystów. Debiutanckie liryki Bieńkowskiego to

¹⁹ Piękne wspomnienie o autorze zbiorów *Wczoraj* i *Spotkanie z brzozą* opublikował na łamach „Czasu” J. Czechowicz – zob. tegoż, *Pamięci Bronisława Ludwika Michalskiego*, „Czas” 1937, nr 229, s. 9.

nie są obrazy sielankowe. Podobne poczucie niepewności towarzyszy wierszom, w których wpływ poetyki autora *Kamienia* wydaje się bezsporny. Potwierdzają to wyznania typu:

Pastwiska niosą biały, zimny wieniec.
(*Twoja jesień*)

Nieśmiały błękit osiadał na drzewach,
strącając z wierzchołków ciemnozielone, sosnowe echa śpiewu.
(*Wschód*)

Zanurzałem gorące drzenie i niepokój
w lepkie oddechy zbóż jak w całun.
(*Usta twoje są świeże*)²⁰

wielkie jak wspomnienie, a nie większe od źrenicy
niebo szło
podpierając się jedyną, krzywą brzezina.
(*Niebo*)²¹

Także strofy z wiersza *In memoriam*, poprzedzone mottem z Czechowicza „Tam utopiona panienska/ zaświadczy”, gdzie czytamy:

Na łąkach, jak co dzień, wieczór oddycha białym dymem.
Wygaste ognisko niesie rzeka w sitowie.
Chyba z płaczących rześ ploszyć mrok rękami,
wilgotną śmierć w słowa owinąć...
I tak już niczemu nie zdołam zapobiec.
(*In memoriam*)

To niezwykle plastyczne obrazy poetyckie. Uwagę zwracają motywy rustykalne (przemawiające za autentyzmem, choć był to raczej autentyzm „intencjonalny” z uwagi na próby dostosowania się debiutanta do linii pisma): „autentyzm Bieńkowskiego był »skażony« – jakby powiedział Czernik – marzeniem”²². Czasowniki w aspekcie niedokonanym obecne w cytowanych powyżej strofach wierszy podkreślają nieustanne trwanie czynności i świadczą o zmienności

²⁰ „Kamena” 1937, nr 8, s. 169.

²¹ „Kamena” 1938, nr 1–2, s. 8.

²² A.K. Waśkiewicz, *Piekła i raje wieloznaczności...*, s. 198.

świata i zdarzeń, co przypomina sztukę nadrealizmu. Świat tej poezji – niczym u nadrealistów – budowany jest raczej z napięć emocjonalnych, jakie przebiegają między poszczególnymi przedmiotami, niż z samych przedmiotów²³. Stąd tendencja do tworzenia nowego języka znaczeń emocjonalnych, bliskiego magii czy mitotwórstwu, ale także symboliczna interferencja żywiołów wody i powietrza. W każdym razie Bieńkowski należy do grona twórców, „których wyobraźnia poetycka »musnęła« odrobinę nadrealizmu”²⁴. Egzemplifikacją jest również wiersz *Zapatrzenie*, dodatkowo sytuujący wizję w filozoficznym wymiarze czasowo-przestrzennym:

Uciszoną głowę marzeń
ułoż oczami na posłaniu z nieba
dał podać obłokiem sen na skrzydłach wiatru
położy na wargach uśmiech nieznanego portu
przebac

tobie
pielgrzymowi na drogach twojej dłoni
dębowa gałąź rozpina namiot cienia
miłosierne ptaki zrzucają płaszcz w przelocie
uwalniają rozstaje od dawnych ustroni.

(*Zapatrzenie*)

²³ Por. S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976, s. 80. O związku polskiego nadrealizmu przedwojennego (oraz powojennego) z surrealizmem francuskim pisze M. Cywińska w książce *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007.

²⁴ M. Cywińska, *Manufaktura snów...*, s. 203–218. Istotne są rozważania dotyczące stosunku do surrealizmu polskiej krytyki literackiej okresu międzywojennego i powojennego, gdzie tytułowa *Rzecz wyobraźni* K. Wyki – zdaniem Cywińskiej – potwierdza, iż krakowska szkoła krytyki poszukiwała przeciwwagi dla surrealizmu francuskiego. „Szkoła Wyki położyła ogromne zasługi w tworzeniu image’u polskiego surrealizmu, wywołała programowe myślenie o strukturze, kształcie poezji najnowszej, dokonując nieustannego rozrachunku z awangardą” – pisze na s. 205. Dowodem m.in. szkice Wyki poświęcone twórczości Czyżewskiego, Czechowicza, Wata, Różewicza, Nowaka, Bieńkowskiego, Harasymowicza (a także Gałczyńskiego).

Taka stylistyka nie dziwi, ponieważ w roku 1937 rozpoczął się także – posłużmy się tytułem – Bieńkowskiego *Romans z „Kamena”* (*PiN*, s. 211)²⁵. Dzięki mecenatowi poety Kazimierza Andrzeja Jaworskiego „Kamena” (1933–1939) była, podobnie jak „Okolice Poetów”, trybuną młodej Polski poetyckiej. Wydawany w Chełmie periodyk wypełniała głównie poezja (choć była także proza) i słowiańszczyzna, czyli tłumaczenia poezji rosyjskiej, ukraińskiej, słowackiej, czeskiej i serbskochohorwackiej. Ukazał się także osobny numer pisma (z przekładami poezji francuskiej, których dokonali Bieńkowski i Julian Rogoziński), co uznano wówczas za ewenement. Mniej natomiast pojawiało się w „Kamencie” szkiców polemicznych, gdyż nie była ona pismem teoretycznym. Na jej łamach ogłosił także Bieńkowski szkic zatytułowany *Ecriture automatique*. A skoro pisał on o teorii pisania automatycznego, to znaczy, że bliski był mu program surrealizmu. W jego koncepcjach znalazły odzwierciedlenie, być może, także doświadczenia surrealistów, których tłumaczył²⁶.

Zdaniem Bieńkowskiego

Ecriture automatique ma [...] odtwarzać możliwie najdokładniej obrazy wewnętrzne, ma mocą wewnętrzną uzewnętrznić [je – dop. E.M.] w postaci obrazów wtórnych (w stosunku do poprzednich), obrazów nadrealistycznych. [...]

To wszystko, co w pisaniu zwykłym jest interpretacją języka praktycznego, rozkoszowaniem się dźwiękiem, poszukiwaniem uroku w aliteracjach i muzyczności – w pisaniu automatycznym nie istnieje. Istnieje tylko to, co zbliża do m o w y, nowa aliteracja – „aliteracja” znaczeń. [...] Bo pisać automatycznie to widzieć w ciemnościach.

Bo sztuką jest właśnie zapamiętywać „sny bezgwiazdne”²⁷.

²⁵ Uwagi Bieńkowskiego sformułowane zostały po lekturze książki K.A. Jaworskiego *W kręgu „Kamena”*, Lublin 1965.

²⁶ Por. S. Jaworski, *W latach trzydziestych* [w:] tegoż, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 124.

²⁷ Z. Bieńkowski, *Ecriture automatique*, „Kamena” 1939, nr 6, s. 96–97. toż: „Kamena” Numer z numerów, 1978, nr 20, s. 2.

Pisanie automatyczne to, według André Bretona, wyznaczenie „takiego punktu w umyśle, z którego życie i śmierć, rzeczywiste i wymaginowane, przeszłość i przyszłość, wyrażalne i niewyraźne, wyż i niż przestają być sprzecznościami”²⁸.

Surrealiści – jak wiadomo – nawiązywali do psychoanalizy, do romantyków i symbolistów. Był to prąd, który łączył tragizm epoki i wynikający stąd bezsens istnienia z egzaltacją wolności. U jego podstaw kryło się przekonanie o alienacji człowieka (zarówno tej społecznej, jak i duchowej). Jedynym wyjściem było wyzwolenie wyobraźni i poddanie się magicznej zdolności do marzeń, nieuchwytnych stanów wewnętrznych, krótkotrwałych doznań. W poetyce surrealizmu mamy do czynienia z przestrzenią, gdzie wszystko się zbiega, jest równocześnie tu i tam, sprawiając wrażenie, że scala to płaszczyzna świadomości. Podobnie odnosili się surrealiści do kategorii czasu, gdzie wszystko sprowadzało się do jednego momentu, stąd często mamy do czynienia z nakładaniem się przeszłości i teraźniejszości. Nie uznawali zasady przyczynowości, dla nich nie istniały przyczyna i skutek, ponieważ wszystko zależało od sposobu widzenia.

Surrealizm dążył do zatarcia granicy między sztuką a rzeczywistością, między snem i jawą. Nie przyjmował założenia, że repertuar snów jest ograniczony ani że sen jest objawieniem transcendencji. Oniryczna bateria energii wyobraźniowej stanowi dla surrealizmu źródło ciągle odnawiającej się poezji, czyli życia²⁹.

W oswojaniu nieznanego pomogła artystom psychoanaliza Freuda, gdyż w rzeczywistości snów i podświadomego była szansa dla wyobraźni. Twórcy, obdarzeni wyobraźnią typu surrealistycznego, głosili, że obraz najpiękniejszy jest wówczas, gdy trudno go przetłumaczyć na język praktyczny, gdy powstaje ze

²⁸ Tamże, s. 95.

²⁹ M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 170.

zderzenia dwóch rzeczywistości, przeciwieństw. Dzieło sztuki uznane zostało nie za wytwór skomplikowanych i subtelnych operacji intelektualnych, lecz za produkt wolnej gry skojarzeń, niczym nieskrępowanej wyobraźni. Surrealizm uświadomił artystom, że środki, którymi dysponują, są niewystarczalne i szybko ulegają dewaluacji, uzmysławiał zatem potrzebę szukania innych środków wyrazu, a „prawdę mówiąc, surrealiści mieli niezwykle dar produkowania cudowności z tak zwanego niczego”³⁰. Mimo iż idea pisania automatycznego okazała się złudzeniem, to bezsprzecznie surrealizm przyczynił się do zwrócenia uwagi na rolę wyobraźni, która była zasadą „surrealnego”.

Łącznikiem polskiej awangardy z awangardą Zachodu był wówczas Jan Brzękowski (Bieńkowski dedykował mu wiersz *Oczy*³¹, zakończony konstatacją: „Ruch i czas są jedynymi wartościami rzeczywistymi”). Brzękowski głosił wówczas jako teoretyk i poeta (a także prozaik) „wyobraźnię wyzwoloną”³². To właśnie on, ulegając wpływowi surrealistów francuskich, stworzył teorię „poezji integralnej”, łącząc w niej „awangardowość (zwłaszcza mózgowość) i nadrealizm”³³. Trzeba wspomnieć, że był to okres, kiedy z literatury zachodnich żadne inne nowe impulsy do Polski nie docierały. Wyjątkiem był surrealizm, który wprawdzie z opóźnieniem, ale jednak, na polską poezję mógł oddziaływać. Tradycja ta była podejmowana głównie jako wezwanie do ośmielenia wyobraźni, dlatego większe znaczenie niż sama doktryna miała dla kontynuatorów surrealistyczna legenda³⁴. *Ecriture automatique* Bieńkowskiego

³⁰ Tamże, s. 139.

³¹ „Kamena” 1937, nr 2, s. 26.

³² Na temat powieści Jana Brzękowskiego pisze P. Majerski w: *Boczny tor awangardowego eksperymentu. O powieściach Jana Brzękowskiego* [w:] tegoż, *Odmiany...*, s. 79–98.

³³ G. Ostasz, *Futuryści, awangardiści...*, s. 68.

³⁴ Por. S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem...*, s. 95.

i *Ewolucje nadrealizmu*³⁵ Czechowicza to ważne omówienia kierunku na gruncie polskim, gdzie prąd dotarł z opóźnieniem (dopiero w drugiej połowie lat trzydziestych).

Ponieważ surrealizm to przygoda wyobraźni, więc można postawić tezę, że zainteresowanie Bieńkowskiego tą tendencją stanowi jedną z przyczyn jego zmagania z wyobraźnią. Ważne były dla niego takie cechy poezji jak wizyjność i kreacyjność³⁶. Uwagi o surrealizmie, zdaje się, znalazły także odzwierciedlenie w jego poezji z tamtego okresu, stąd wyobraźnia, która na wzór Czechowicza antycypuje surrealistyczne źródła³⁷, mianowicie:

Już czas
Rozkaż ustom podpalić świeże stogi siana,
płomienie kłaść jak brzaski na zimnym czole!
Niech nas kołysze sen – pluszowy hamak.

(*Pożar skroni*³⁸)

³⁵ H. Zaslowski (J. Czechowicz), *Ewolucje nadrealizmu*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1935, nr 2; przedruk: „Apel”, nr 8, dodatek do „Kuriera Porannego” 1937, nr 16; oraz J. Czechowicz, *Wyobrażenia stwarzająca*, Lublin 1972.

³⁶ Można więc mówić o sympatiach Bieńkowskiego z postawą poetycką Czechowicza. Na temat programu poetyckiego Czechowicza, czyli „wyobraźni stwarzającej” oraz „poezji czystej” (której współtwórcą był L. Fryde), pisze T. Kłak w: *Program poetycki Czechowicza* [w:] J. Czechowicz, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1985, s. C–CIV.

³⁷ Wpływ surrealistycznej wyobraźni na poezję Czechowicza analizuje M. Cywińska w: *Poezja drugiej awangardy a nadrealizm* [w:] tejże, *Manufaktura snów...*, s. 121–134, zaś o stosunku do surrealizmu J. Brzękowskiego pisze W.P. Szymański w: *Nadrealista mimo woli (poezja Jana Brzękowskiego)* [w:] tegoż, *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998, s. 248–270, stwierdzając m.in.: „jakkolwiek Brzękowski przyjął i wprowadzał do swej poezji wiele elementów surrealistycznych – np. asocjacionizm, nadrealistyczną metodę obrazowania i technikę snu – to nie przyjął nadrealistycznej koncepcji poezji jako strumienia wyobraźni i zapisu mechanicznego jako organizacji wiersza” (s. 268). Te uwagi można odnieść również do interesujących nas kwestii w poezji Czechowicza i wczesnej liryce Bieńkowskiego.

³⁸ „Kamena” 1938, nr 6, s. 108.

Dwie poetyki zostały skupione „w zwierciadle jednego, surrealistycznego lustra”, gdyż technika nadrealistyczna i kreacyjność świata wewnętrznego funkcjonują równolegle z dynamizmem i pośpiechem, wzmocnionym intonacją emocyjną, co bliskie jest językowi poetyckiemu awangardy i jej spadkobiercom. Wypowiadał się wówczas Bieńkowski na temat poezji teoretycznie, pisząc o zmaganiu się ze słowem następująco:

Poezja jest zaprzeczeniem kunsztu nauczonego, artystostwa. Jest organizacją nienazwanych przeżyć, wsłuchaniem się w zjawisko tak dokładnie, tak czule, by samo się nazwało. Praca poetycka jest odwrotnością pseudonimowania peiperowskiego [...]. Nazywać poetycko to wynajdywać takie słowa jednoznaczowe, takie zrosty słów, by między przeżyciem i jego wyrazem nie było najdrobniejszej szczeliny, by obrazy upodabniały się jak dwie krople wody³⁹.

Oto wiersz *Niebo umarłe* z charakterystyczną strukturą dynamiczną, a zarazem z odważną wyobraźnią spod znaku Brzękowskiego i wizjonerskim katastrofizmem niczym u Czechowicza:

niemowlęta uduszone naszymi z warg
spuszczają się w sny matek na sznurach z pepowiny
gdy one
skazane na dwie piersi niewybuchłe
drżą na dnie swoich oczu
za ogromnych o pustkę o niebo umarłe
(*Niebo umarłe*⁴⁰)

Nie jest to wiersz łatwy w odbiorze, nowoczesność nakłada na czytelnika trud w interpretacji jego znaczeń. Sen rozumiemy tutaj jako czas umierania, jako „oniryczne bestiarium”⁴¹. Sen o cierpieniu wywołuje intuicyjny lęk przed kataklizmem. Uwagę zwracają szczegóły werystyczne, stąd wyraźne parantele z ekspresjonizmem. Za dominantę artystyczną uznajemy tutaj efekty obrazowe

³⁹ Z. Bieńkowski, *Język poetycki*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 4, s. 3.

⁴⁰ „Kamena” 1938, nr 8, s. 149.

⁴¹ Określenie M. Cywińskiej – zob. *Poezja drugiej awangardy...*, s. 129.

oraz ruch, który wpływa na dynamikę. Poeta zdaje się głosić, że jego obowiązkiem jest poszukiwanie nowych metod ekspresji, stąd dążenie do wynalazczości, trudnej dla odbiorcy. Możemy doszukiwać się związków Bieńkowskiego z katastrofizmem wizjonerskim, nie jest to jeszcze katastrofizm moralistyczny, jak to było w przypadku Miłosza, jednak oddziaływanie żagarystów zostawiło w jego świadomości ślad, widoczny w tym pierwszym okresie poezjowania. Natomiast wiersze *Wojenka, wojenka...* i *Demonstracja* przynoszą zmianę wersu na werset, charakterystyczną dla jego późniejszej twórczości, ale również pierwsze echa katastrofizmu.

U źródeł poezji Bieńkowskiego nałożyły się na siebie różnorodne tendencje artystyczne; główne kategorie kształtujących się wówczas poetyk to wyobraźnia poetycka i obraz poetycki. Zarówno dla Czechowicza i żagarystów, jak i dla Przybosia oraz Brzękowskiego – w tym samym czasie – stały się równie istotne⁴². Stąd debiutujący wówczas jako poeta Bieńkowski, późniejszy „mistrz wyobraźni”, poszukując własnej poetyki, czerpał z różnych awangardowych doświadczeń. Juwenilia to próby, dlatego niekiedy „fascynacja aktualnymi tendencjami tłumiała własny głos poety”. Za debiut właściwy uznajmy *Sprawę wyobraźni* z 1945 roku.

3. Doświadczenie poezji a doświadczenie historii

Fenomen zdeterminowania świata liryki powstającej w latach 1939–1945 i tużpowojennych przez bezwzględną historię jest ewidentny. Zgodnie z tezą, że poezja „to także dzieje jednostki wobec historii. Jednostki wcielającej się również w bohatera lirycznego, świadomego jego dramatycznego statusu”⁴³, język poezji ma zbli-

⁴² Zob. S. Jaworski, *Awangarda...*, s. 116.

⁴³ S. Stabro, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków 2001, s. 11.

zać do siebie „doświadczenie poezji” i „przeżycie”, „doświadczenie” historii. Samo zaś usytuowanie bohatera lirycznego pomiędzy światem historii a tekstem poetyckim najczęściej obrazuje wewnętrzne rozdarcie jednostki.

Równoważny z bezwzględnością historii jest problem ocalenia. Zarówno dla tych „ocalonych”, którzy walczyli podczas wojny „piórem i karabinem”, jak i dla tych, którzy bronili prawd i wartości przed nihilizmem, tragedia drugiej wojny światowej nie przyniosła oczyszczającego moralnie finału. Pogłębiło to w istocie trwający od wieków tragiczny konflikt, który nie sprowadzał się ani do powszechnej akceptacji ofiary, ani świadomości oczyszczenia, a przeciż dla poezji tworzonej w latach 1939–1945, jak również dla świadomości zbiorowej „ocalenie” było słowem kluczowym. Owo zadomowienie potwierdzające zresztą wiele jego znaczeń poświadcza na przykład: tytuł liryku *Ocalenie* Stanisława Balińskiego (z tomu *Wielka podróż*, 1941), zbiór wierszy wojennych Czesława Miłosza (1945), wreszcie tytuł jednego z najbardziej znanych wierszy Tadeusza Różewicza (z tomu *Niepokój*, wiersze z lat 1945–1946). Poza tym to słowo klucz nie tylko w obrębie literatury, ponieważ problem ocalenia ma wiele odniesień, mianowicie: historyczne, kulturowe, filozoficzne, moralne, polityczne. Toteż jedną z kwestii, jakie absorbowwały poetów włączających się podczas wojny w dyskurs o ocaleniu, było poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak ocalić Europę i jej kulturę, kiedy zarówno świat materialny, jak i świat wartości duchowych zdaje się rozsypywać w gruzy. Zgodnie z powyższym liryka polska czasu wojny unaoczniała klęskę narodu, pokolenia (jednostki), a później podejmowała próbę ocalenia. Innymi słowy: „aby przywrócić życiu wartość, w pierw trzeba było odnaleźć sens śmierci”⁴⁴

⁴⁴ G. Ostasz, „Żeby w ludzkość wzgardzoną uwierzyć na nowo”. *Dyskurs poezji 1939–1945 o ocaleniu* [w:] tegoż, „Przeciwko smokom, jadom, kulom...”. *O poezji polskiej 1939–1945*, Rzeszów 1998, s. 137.

(potwierdzeniem między innymi liryka Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Kazimierza Wierzyńskiego), a to sprzyjało ożywianiu tradycji romantyzmu. Tuż po wojnie obserwujemy w liryce polskiej tendencję odmienną, gdyż „ocalenie” wywołuje często u twórców dylematy świadczące o rozterkach jednostki mierzącej się z bezwzględnością historii oraz kompleksem „ocalonego”.

4. Bezwzględność historii czy kompleks „ocalonego”? Wobec Różewicza

Podejmowana kwestia dotyczyć będzie obecności historii, rozumianej jako bieg dziejów, w twórczości Bieńkowskiego i Różewicza, w tym analiz wierszy autora *Sprawy wyobraźni* i *Niepokoju* wpisujących się w dyskurs o ocaleniu. Przypomnijmy zatem istotne w tym kontekście ustalenia dotyczące obydwu twórców.

Dojrzewanie Zbigniewa Bieńkowskiego do literatury – o czym była mowa wcześniej – to czas kształtowania się poezji nowoczesnej. Potwierdzeniem metaforyka wierszy, rozbudowane porównania, wyobraźnia oniryczna. Sięgał także po poetykę dzieła nieciągłego, dlatego była mu pomocna wyobraźnia wizyjna, lecz nade wszystko był zwolennikiem poetyckich awangard.

Kluczową dla naszych rozważań *Sprawę wyobraźni*⁴⁵ współtworzą trzy części: *Bezwzględni*, *Elementy* oraz *W imię twoje*. Wśród utworów znajdziemy przykłady liryki osobistej: *Nad tobą*, *Kiedy słuch*, wiersze patriotyczne: *Warszawo*, *Dwie ojczyzny*, z kolei *Elementy* dowodzą obecności tradycji Przybosia, a wspomnienia o zmarłych to przede wszystkim proza poetycka *Bezwzględni*,

⁴⁵ Z. Bieńkowski, *Sprawa wyobraźni*, wyd. drugie rozszerzone, Warszawa 1960. Cyt. według tego wydania (wyjątkiem są utwory, które nie weszły w skład ww. wydania, te cyt. za: Z. Bieńkowski, *Sprawa wyobraźni*, Kraków 1945).

Niepojęte, Dorota, określone metaforycznie jako „morze pamięci” (*Niepojęte*)⁴⁶.

W przypadku Tadeusza Różewicza (1921–2014) posłużmy się opinią Stanisława Burkota, który odpowiadając na pytania: *Kim jest poeta? Czym jest poezja?*, potwierdza, że czytanie Różewicza jest trudne – z wyjątkiem może utworów wojennych, czyli partyzanckich *Ech leśnych* (1944), wierszy z tomików debiutanckich *Niepokój* (1947) i *Czerwona rękawiczka* (1948) oraz utworów ze zbiorów następnych, do *Poematu otwartego* (1956) włącznie, które zwykło się odczytywać w granicach, jakie określały poetów doświadczenia wojennego. Badacz jednakże zwraca uwagę, że nie jest to do końca przekonujące, ponieważ doświadczenie wojenne autora *Ocalonego* podlegało znaczącym reinterpretacjom w twórczości późniejszej, mianowicie „w istocie obca była mu tradycja martyrologiczna, utrwalona w naszym zbiorowym przeżywaniu przez romantyzm, obca także formuła kombatancka, kształtowana zawsze przez uczestników ważnych wydarzeń historycznych”⁴⁷. Niezależnie od tych dywagacji poezja Różewicza zaświadcza, że wyróżnikiem życia „po Holocaustie” stało się cierpienie spowodowane przez historię i trudno ten ból ukoić, gdyż rana doskwiera nieustannie.

Paralelnie zatem traktować będziemy niektóre debiutanckie przedwojenne liryki Bieńkowskiego zawierające echa katastrofizmu, a przede wszystkim „poezję śmierci i zagłady” pobrzmiwającą w wierszach i poematach *Sprawy wyobraźni* (1945, wyd.

⁴⁶ Jak zaznaczono powyżej, zbiór poezji Bieńkowskiego w roku 1960 ukazał się w kształcie odmiennym od tego z roku 1945; na wydanie pierwsze złożyło się osiemnaście utworów i nie zawierało ono tekstów: *Nad tobą, Kiedy słuch, Słowo, Niepojęte, Dorota*, ważnych z punktu widzenia interesującej nas problematyki. Poza tym dopiero wydanie drugie *Sprawy wyobraźni* przyjęło formę tryptyku. Mówią o tym tytuły poszczególnych części zbioru: *Bez względni, Elementy, W imię twoje*.

⁴⁷ S. Burkot, *Kim jest poeta? Czym jest poezja?* [w:] tegoż, *Tadeusza Różewicza opisanie świata*, Kraków 2004, s. 25.

drugie 1960) oraz wybrane utwory Tadeusza Różewicza odnoszące się do doświadczeń wojennych ogłoszone w tomach *Niepokój*, *Czerwona rękawiczka* oraz kolejnych. Gdy dokonuje się porównania ujawnianego za sprawą poezji stosunku obydwu twórców do historii, już na wstępie uwagę zwraca pewna cecha wspólna. Mianowicie poezję Bieńkowskiego i Różewicza łączy fakt, że od początku pracowali „w słowie”. Różewicz poszukiwał w granicach poezji nowego języka, który byłby w stanie opisać zło, jakie się dokonało, co świadczyło o oryginalności tej liryki. Zajmowała go rola poety i dyskurs o poezji we współczesnym świecie, a była to postawa przesycona cierpieniem i złem, wywodząca się z wojennych doświadczeń. Bieńkowski, późniejszy „mistrz wyobraźni”, poszukując własnej poetyki, czerpał z różnych awangardowych doświadczeń, stąd w jego liryce zauważyć można oddziaływanie poetyki katastrofistów, przeczuwanie apokalipsy zaznaczone w wierszach debiutanckich i w *Kryształach cienia* (1938), jak również ujawniające się w *Sprawie wyobraźni* z uwagi na pamięć o bliskich zmarłych myślenie historiozoficzne, kiedy poeta odwołuje się także do porządku wojny.

5. Echa katastrofizmu i czas apokalipsy

Poetyckie nawiązania Bieńkowskiego do historii zapowiadają na przykład utwory *Wojenko, wojenko...* i *Demonstracja*⁴⁸, wskazując na oddziaływanie katastrofizmu. Mianowicie osoba mówiąca konstatuje:

Ojczyznę zdjęli z mapy i pod eskortą karabinów uprowadzili
w piosenkę o Jasieńku, co nie wróci już.

Świat zmałał nagle do pojemności dziewczęcej lzy, a kula ziemską
zmieniła kierunek i wystrzelona z lufy miast słońca
szukała serca człowieka.

(*Wojenko, wojenko...*)

⁴⁸ Zob. przypis 16.

Tytuł utworu odsyła do znanej z czasów pierwszej wojny światowej piosenki (odnotowanej po raz pierwszy w 1917 roku, lecz prawdopodobnie powstałej wcześniej). Samo zdrobnienie „wojenko, wojenka...” może sugerować, że wojna traktowana będzie „po ułańsku”, na sposób ludyczny, gdyż radosne i kolorowe niczym ułani były ich piosenki⁴⁹. Bieńkowski nawiązuje do motywu żołnierza i jego ukochanej, przetwarzając jednak mit dziewiętnastowiecznego ułana i dziewczyny, co ma wyraźne konsekwencje w świecie wewnętrznym utworu. Wiersz unaocznia postawę antytyrtejską za sprawą konfrontacji marzeń utrwalonych w piosenkach z rzeczywistością – z przecuciem wojny, stąd zderzenie stylu z tematem. Ułani to „urzekający mit”, zatem wiersz trzeba traktować niczym polemikę z takim utrwalonym mitem piosenek żołnierskich, z reguły pięknych, lekko traktujących wojnę. Można więc mówić o „sceptycznym punkcie widzenia” tradycji rycersko-powstańczej. Rysuje się natomiast wpływ poetyki żagarystów, bo to oni „uświadomili możliwość Apokalipsy”⁵⁰. Można by powiedzieć, że debiutanckie liryki Bieńkowskiego mają coś wspólnego z modelem poezji i stylami poetyckiego mówienia przedwojennego Miłosza, chociażby ze stylem „wymowno-wizyjnym”, który przed wojną służył treściom katastroficznym⁵¹.

⁴⁹ Wiadomo, że w myśl zasady ze znanego wiersza Cypriana Kamila Norwida *Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej* poeci konfrontowali utrwalone w piosenkach wojskowych mity i marzenia z rzeczywistością wojny. Tradycje powstańcze i piosenki z czasów pierwszej wojny światowej to tradycja Czechowicza, Miłosza, Jerzego Zagórskiego, Władysława Sebyły. Znamy także przykłady, kiedy w utworze *Ranny różą* (1942) Waław Bojarski, odwołując się do piosenek żołnierskich o „chłopcach malowanych”, buduje okrutną, baśniową groteskę. Zob. G. Ostasz, *Korale z krwi. Rzecz o piosenkach żołnierskich pokolenia wojennego* [w:] *Poezja pokolenia wojennego. Studia, interpretacje i artykuły* pod red. Z. Andresa i G. Ostasza, Rzeszów 1989, s. 207.

⁵⁰ A.K. Wańkiewicz, *Piekła i raje wieloznaczności...*, s. 202.

⁵¹ Zob. K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 300–301. Zdaniem M. Heydel odmienny charakter ówczesnych wierszy Miłosza mógł w pewnej mierze wynikać z fascynacji poety

Z kolei kompozycja filmowa (przenikanie odległych obrazów, kontrast) są tradycją Przybosa czytelną chociażby dzięki konstrukcji pionowej, gdyż „kula ziemską zmieniła kierunek [...] wystrzelona z lufy miast słońca”. Trzeba jednak mieć świadomość, że świat według Bieńkowskiego-poety to świat jego wyobraźni. To z kolei łączy go – podobnie jak katastrofistów – z poezją Czechowicza, ponieważ dla poetyki katastroficznej typowe były: wizje baśniowo-fantastyczne umieszczane w scenerii przypominającej sielskie pejzaże autora *nuty człowieczej*, przy czym sielanka była tylko pozorem i ułudą zmysłów wobec zagrożenia, jakie zewsząd czyhało na ludzkość. Przypomnijmy Czechowiczowskie określenie wojny, kiedy poeta kierował się przesłankami moralnymi i mówił, że to „zstąpienie do piekieł” (*Front*). Tradycję katastroficzną w poezji Bieńkowskiego potwierdza kolejny tekst (tym razem z motywem miasta). Oto charakterystyczny fragment *Demonstracji*:

Oczy umyślnie na ten dzień przez całe życie myte łzami uformowali w kolumnę, która ponad ulicą wymachiwała ogromną płachtą nieba zszytą z drobnych skrawków, jakie każdy w tajemnicy zdołał wynieść z dzieciństwa.

Gdy weszli na główny plac, wzniecili od własnych serc wielki pożar miasta i płonęli razem z nim jak stos ofiarny.

(*Demonstracja*)

Warsztat poetycki przedwojennego Bieńkowskiego ukazany w tym wierszu to obrazowość pozornie plastyczna, bardziej skojarzeniowa, płynna, niedopowiedzenia oraz przenikanie się obrazów i skojarzeń. Stosunek poety do liryki Czechowicza sugeruje też fraza „ogromna płachta nieba zszyta z drobnych skrawków”. Pozwala to odnaleźć analogie do poetyki ukształtowanej przez udział w wojnie 1920 roku, „zaciemnionej” przez wielki kryzys ekonomiczny z przełomu lat trzydziestych oraz pojawienie się

twórczością T.S. Eliota. Zob. M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002, s. 87.

hitleryzmu – stąd zdolność do antycypacji tego, co niedługo miało nastąpić. Słowem, nawet świat mieniący się pełnią kształtów, światłości i barw każe się domyślać zawsze jakiegoś ukrytego porządku⁵²; było to więc „prorocze wizjonerstwo”, gdzie współlistnieją wizje ciemne i jasne. Dualizm wynika stąd, że poeta żyje nieustannie tęsknotą i ucieczką, oczekuje zagłady i pragnie ocalenia, więc świat wyobraźni opiera się na antynomiach. Z uwagi na mitotwórcze przepowiednie tego rodzaju profetyka odwołuje się między innymi do tradycji apokaliptycznej. Przy czym katastroficzny typ „wysokomodernistycznej” poezji wyróżnia także fakt, że świat przedstawiony jest całkowicie poddany emocji, ekstatycznemu, epifijnemu doświadczeniu podmiotu wypowiadającego monolog.

Oddziaływanie tej poetyki rozpoznawalne jest także u Biełkowskiego. To liryka, która antycypując czas przyszły, wieści katastrofę, opiera się na antynomiach, niczym u Czechowicza. Warto także w przywoływanym kontekście podjąć próbę patrzenia na katastrofizm z punktu widzenia egzystencjalizmu⁵³. W *Arkuszu*

⁵² Zob. J. Święch, *Pogłosy katastrofizmu* [w:] tegoż, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 2002, s. 137–138.

⁵³ Trop podpowiada M. Wyka, sygnalizując potrzebę reinterpretacji „polskiego katastrofizmu” w obszarze filozofii egzystencji. Uzasadnienia historiozoficzne osadzające źródła polskiej katastroficznej profecji w romantyzmie, w eschatologicznym wczesnym modernizmie zostały wyczerpująco zbadane, natomiast katastrofizm postrzegany jako przestrzeń egzystencjalnego strachu, gdzie powrót do romantyzmu będzie nieco innego rodzaju, traktowany jako forma egzystencji, a nie jako los historyczny, wymaga zbadania. Tak rozumiana przestrzeń katastroficzna byłaby pojmowana jako „zmaganie się podmiotu z lękiem”. Thanatyczne obciążenie przejawiające się u pisarzy podejmowaniem tematyki związanej z lękami, depresją, śmiercią (wręcz z jej poszukiwaniem) byłoby wówczas odczytywane nie tylko jako zapowiedź wojny, ale przeznaczenia. Tematy thanatyczne pod koniec lat trzydziestych XX wieku były bardzo istotne, natomiast pod koniec stulecia bywały marginalizowane z uwagi na wszechobecny kult młodości, stąd „depresyjny człowiek dwudziestolecia byłby dla nowoczesnego wzorem heroizmu i heroicznego kon-

poetyckim Bieńkowskiego parantele owe sugeruje wiersz *Kołysanka*, podejmujący intertekstualny dialog z *Kołysanką* (1933–1934) Miłósza dedykowaną Czechowiczowi. Bieńkowski do tematu nawiązuje we wzruszającym liryku, potwierdzając bliskość katastrofizmu przeczuć – poetyki autora *nuty człowieczej*. Pozwala to na wniosek, że jego debiutanckie poezje to z jednej strony wizyjność, a z drugiej liryzm. Oto odpowiedni fragment utworu:

mrok podchodzi do okien ścietym ogrodem
uchylone drzwi
sypią ciepłe oddechy chat
nie ukoją sny zielone sny młode
wróc
wróc pocałuj jak za dawnych lat.

(*Kołysanka*, AP, s. 7)

Liryka „wysoko-modernistyczna” nie mogła się obejść bez romantyzmu, stąd Bieńkowski po raz kolejny sięga po dziewiętnastowieczny mit ułana i dziewczyny. Potwierdzeniem: „wróc pocałuj jak za dawnych lat” ze znanej piosenki powstałej około roku 1918, początkowo zwanej *Białe róże*. Za sprawą tegoż nawiązania również tutaj Bieńkowski polemizuje ze stereotypowym myśleniem o wojnie, zgodnym z mitem tyrtejskim o ludycznych aspektach, a dla jego obalenia wystarczy go po prostu sprowadzić z nieba na ziemię (zakorzenie w naszej kulturze mity wojny jako wojenki oraz żołnierza jako kolorowego ułana kompromitowali

struowania własnej podmiotowości. Dawałby wskazówki, jak przewycięzać tabu” (s. 17). Dzisiaj lęk przed śmiercią zastępowany jest w literaturze chorobą bycia i bytu w konkretnej rzeczywistości, zatem aby wyznaczyć przestrzeń koncyliacji między „śmiertelnym człowiekiem dwudziestolecia i nieśmiertelnym człowiekiem schyłku XX wieku”, pomocna byłaby też inna lektura Freuda – czytanego jako filozof wyparcia, twierdzi badaczka. M. Wyka, *Dwudziestolecie jako prolegomena (zapowiedź) nowoczesności* [w:] *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*, red. A.S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2010, s. 12–17.

przecież: Zagórski, Miłosz, Aleksander Rymkiewicz, Jerzy Pleśniarowicz). W *Kołysance* Bieńkowskiego anafora „wróc” podkreśla tęsknotę za przeszłością, ponieważ młodość i „sny zielone” sugerujące nadzieję nie zastąpią ukochanej osoby. „Uchylone drzwi” symbolizują oczekiwanie na możliwą tylko w wyobraźni scenę z piosenki *Białe róże*. Przypomnijmy w tym miejscu słowa z *Kołysanki* Miłosza: „Roz-kwi-ta-ły pęki białych róż./ Nie śpiewajcie, chłopcy, pieśni tej –/ porucznik mówi – bo zanadto smutna”⁵⁴. Za sprawą techniki filmowej w liryku Miłosza współwystępują sielanka i katastrofa, rzeczywistość i baśń, co obrazuje rozgrywane się w świecie groźne konflikty. Stąd też ucieczka Bieńkowskiego – śladami Czechowicza i Miłosza – w świat urzekającej baśni i prowincjonalnej sielanki. Przeciwności sprawiają, że w świecie wewnętrznym liryku *Kołysanka* podobnie jak w baśni z jednej strony bije ciepło, z drugiej zaś groza ucieleśniającego się okrucieństwa. Obydwaj poeci, zarówno Miłosz, jak i Bieńkowski, włączając się za sprawą „kołysanek” w dialog z Czechowiczem, potwierdzają, że także ich wyobraźnia naznaczona jest realiami wojny. Za sprawą intertekstualnego nawiązania, z jakim mamy do czynienia w wierszu Bieńkowskiego, można mówić o filiacjach dwóch tradycji: katastroficznej z tradycją żołniersko-powstańczych piosenek o ułanie i dziewczynie. Zatem przedwojenne liryki Bieńkowskiego odnoszące się do historii to utwory świadczące o nawiązaniach do poetyki katastrofizmu, składającego się z możliwości, urojeń, pomysłów kreowanych dzięki wyobraźni, tego zwracającego się także w stronę symbolizmu – nie są one w żaden sposób retoryczne.

Echa katastrofizmu odnajdziemy także w *Sprawie wyobraźni*. Podążając tropem myślenia Kazimierza Wyki, warto podkreślić, że w odróżnieniu od katastrofizmu przedwojennego „podobna

⁵⁴ C. Miłosz, *Kołysanka* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, red. K. Lisowski, Kraków 1987, s. 27.

mapa pokolenia Baczyńskiego jest po prostu realna, zbudowana na spełnianym już doświadczeniu faszyzmu i ludobójstwa. Jej historiozoficzne aspiracje nie były już trwogą poprzez wyobraźnię⁵⁵. Typowe dla twórców pokolenia wojennego było to, że oni wybrali tradycję romantyczną, katastrofizm generacyjny. Dla innych poetów: Przybosia, Miłosza (również Bieńkowskiego), doznanie okupacyjne stało się tylko doznaniem, a nie podstawą całkowitego ukształtowania światopoglądu, moralności i wyobraźni twórczej. Stąd utwory tużpowojenne Bieńkowskiego to przede wszystkim kontynuacja awangardowych tradycji sygnalizowanych w przedwojennych lirykach debiutanckich oraz za sprawą dwóch poetek – do tej kwestii przyjdzie nam powrócić – troska o kunsztowność języka.

Otwierający cykl *Bezwzględni* liryk *Nad tobą* niczym introdukcja zapowiada na zasadzie sygnałów wszystko, co będzie istotne:

Nad tobą już się więcej niebo nie nachyla,
by spełniać twe pragnienia, o umierająca!
Jakby cię nagle Ziemia w drodze porzuciła
i sama wędrowała dookoła słońca.

[...]

Gdziekolwiek oczy zwrócę, tam myśl moja klęka,
a w każdej mojej myśli twoje serce krwawi.
Tylko pamięć niewierna! Nieba już nie sięga
ani kolumna słynna, ani klucz żurawi.

(*Nad tobą*, *SW*, s. 9, 10)

Natomiast ze względu na nastrój uwagę zwraca wyznanie z *Aktu wyobraźni*, gdzie osoba mówiąca stan zagrożenia charakteryzuje następująco:

Nagle zapanował tak wielki niepokój wokoło, że ptaki do ciepłych krajów odlatywały z całym dobytkiem, zabierając nie tylko gniazda z drzew,

⁵⁵ K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)* [w:] tegoż, *Baczyński i Różewicz*, Kraków 1994, s. 40.

lecz nawet echo swoich głosów z lasu. Kwiaty wszystkie naraz zakwitły pospiesznie, jakby usiłowały zamaskować ziemię, gdy sprzymierzone z nimi gwiazdy zaszeptywały niebo.

[...]

krajobrazom nadano kształt widnokręgów, a niebiosom barwę powietrza, by mijaly niepostrzeżenie.

(*Akt wyobraźni, SW, s. 58*)

Wszystkiemu towarzyszy przecucie zbliżającej się kłęski. „Gniazda z drzew”, symbol zakorzenienia, ustępują miejsca bezdomności i wydziedziczeniu, siłą rzeczy odsyłają w kierunku tradycji Norwida, gdyż kontekst historycznoliteracki wskazuje podobieństwo z frazą z *Mojej piosnki (II)*. Z kolei waloryzacja obłoków to filiacje ze znaną zasadą poezji Gajcego i Baczyńskiego. W świecie poetyckim Bieńkowskiego znaczą zatem w sposób szczególny elementy świata przyrody, które są przenośnią, paraboliczną sytuacją, z jaką przyszło zmierzyć się ludzkości w obliczu zbliżającej się wojny. Warstwa sensów odnosi się do czasu przeszłego (taki problem trwania w sytuacji wykorzenienia i bezdomności, ogołocenia duchowego charakterystyczny był wówczas na przykład dla emigracyjnej twórczości Wierzyńskiego). Wpływ przestrzeni od tej „wokoło” aż po „widnokrąg” i dalej „do ciepłych krajów” też trzeba traktować jako znaczący, wzmocniony za sprawą walorów brzmieniowych, gdyż zwrot „gwiazdy zaszeptywały niebo” imituje ciszę, jaka pozostała po pośpiesznym opuszczaniu „gniazd”. Nie ocala się wspólnych korzeni duchowych Europy, ponieważ ptaki odlatywały „do ciepłych krajów”, ale dokonująca się konwencjonalizacja pewnych motywów sugeruje nawiązanie do estetyki Thomasa Stearnsa Eliota. Nie można tu mówić o tradycji Eliota, a o swego rodzaju artystycznym włączeniu się w dyskurs intelektualny, jakiemu chyba poddał się twórca w obliczu zaznaczającej się wyraźnie w polskiej poezji drugiej połowy lat trzydziestych tendencji unowocześnienia liryki. Bieńkowskiemu-poecie od początku w sposób szczególny bliski był akt kreacji:

Jakżeż mogłem oprzeć się planecie wtedy, gdy byłem rozbrojony z rąk i serca? Jakżeż mogłem bronić nieistnienia ustami z milczenia lub oczyma z ciemności?

Uległem na życie całe.

(*Akt wyobraźni*, SW, s. 59)

Istotne było też doświadczenie duchowe człowieka wyrażające tęsknotę i oddające świadomość tragicznych uwikłań losu ludzkiego. Poeta mówi wprost o okaleczeniu moralnym i bezradności wobec zła: „byłem rozbrojony z rąk i serca”. Człowiek jest bezsilny wobec kataklizmu, jakim jest wojna, która odciska piętno na całe życie.

Autora *Sprawy wyobraźni* wyróżnia też podejmowanie tematu śmierci. W pisanych prozą poetycką utworach *Dorota*, *Niepojęte* „zapatrzoney w cienie pomordowanych i bliskich” czyni tę problematykę pretekstem do rozważań natury filozoficznej. Śmierć bliskich osób jest przyczyną zastanawiania się nad zjawiskiem śmierci⁵⁶. W jego wierszach, trzeba podkreślić, dominuje temat wojennej śmierci przyjaciół, a nie sprawa losu narodowego. Podobną skłonność dostrzegano u Miłosza, którego ciemna, katastroficzna tonacja liryki, począwszy od *Trzech zim*, staje się bliska poetyce symbolistyczno-klasycystycznej, gdzie symboliczna wizyjność stanowi ucieczkę tej poezji przed rzeczywistością dziejącej się historii⁵⁷. Szczególnie zaznaczyło się to w *Ocaleniu*, zbiorze przyjętym bez pełnej akceptacji między innymi dlatego, że poeta odcinał się od rzeczywistości wojennej, poszukując „nieprzystosowania w imię kontemplacji estetycznej i imię piękna zarazem”⁵⁸. Podobne wątki przewijają się także w *Sprawie wyobraźni* Bieńkowskiego, z tym

⁵⁶ Por. M. Krassowski, *Sprawa wyobraźni i granice sensu (O Zbigniewie Bieńkowskim)* [w:] tegoż, *Granice sensu. Szkice o poezji polskiej*, Warszawa 1980, s. 142–143.

⁵⁷ J. Kwiatkowski, *Żagaryści* [w:] tegoż, *Literatura Dwudziestolecia...*, s. 161–162.

⁵⁸ K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie...*, s. 305.

że od „ogrodów lunatycznych” (sprzed wojny) nie przechodzi do „pasterskich” – gdyby sparafrazować esej Wyki o Miłoszu, a w głąb siebie, do „aktu” kreacji, estetyzując, i do pamięci o bliskich. *Akt wyobraźni* to – rzecz można – forma ucieczki od podejmowania problematyki doświadczeń wojennych, ale też dowód na poszukiwanie przez Bieńkowskiego własnego, indywidualnego stylu intelektualno-filozoficznego. Poeta, wątpiąc o skończonym kształcie zmysłów, z tejże funkcji poetyckiego wątpienia konstruuje poemat o tym, jak mógłby powstać świat wyobraźni poetyckiej, gdyby nie powstał, „jak powstał”⁵⁹. To zasada o rodowodzie filozoficznym znana z *Rozprawy o metodzie* Kartezjusza. „Pogranicze rzeczowej dokładności pojęć i intelektualne odrealnianie rzeczy samych” to jego najbardziej własny styl, stąd pojęcia tworzą odrealnione związki, na przykład „kiedy pragnienie zapomni o wodzie” (*Gdy Ziemia, SW*, s. 105).

U Bieńkowskiego zatem dialog ze zmarłymi przetykany jest rzeczywistością rozumianą pozazmysłowo. Kontempluje poeta losy ofiar wojny, ale również zastanawia się nad tym, co metafizyczne i „dzieje się” po śmierci, oraz nad tym, co było przed narodzinami (jak w *Bajce o nicości* rozpoczynającej się słowami „Na początku nie było nic”). Owa „koncepcja prabytu”, wizja przedistnienia⁶⁰ łączy Bieńkowskiego także i z symbolistami. *Bajka o nicości*, gdzie bohater liryczny stwierdza: „Nicość się staje, nicość każdej rzeczy” (*SW*, s. 64), przywodzi na myśl Leśmiana, do którego zbliża go świadomość związków poezji z filozofią oraz charakterystyczna dla autora *Łąki* kontynuacja symbolizmu⁶¹.

⁵⁹ Zob. K. Wyka, *O poezji Bieńkowskiego* [w:] *Rzecz...*, s. 330.

⁶⁰ Jak zauważa Adriana Szymańska: „Największym marzeniem Bieńkowskiego było zawsze opisać świat przed stworzeniem, a więc odkryć możliwość bycia inaczej, dotrzeć intuicją w to miejsce, gdzie wszystko dopiero się staje, istnieje potencjalnie w swoich nieskończonych przecuciach i domysłach, może stać się właśnie takie albo niewyobrażalnie odmienne, doskonalsze: niż jest”. A. Szymańska, *Wszchemoc poety*, „Nowa Okolica Poetów” 1998, nr 1, s. 175–176.

⁶¹ Kontynuatorzy poezji Leśmianowskiej to Czechowicz, poeci tzw. drugiej awangardy, zatem pewnego przedłużenia tej linii możemy się doszukać u Bień-

Wróćmy jednak do problematyki napomknięć o „bezwzględnej” historii w poezji Bieńkowskiego. Szczególnie bliski tej tematyce jest cykl *Bezwzględni* zawierający dedykację: „Dorocie, Ewie i Andrzejowi poświęcam”. Ciągłe są oni nie tylko obecni w pamięci poety, ale wręcz „bezwzględni” z uwagi na tę obsesyjną bliskość:

Jesteście tak bezwzględni, że kierujecie swoją zawziętość na niebo moje, dlatego że stwarza mi głody i pragnienia, na ziemię moją, bo mi je zaspokaja, na powietrze moje, bo mi jest potrzebne do westchnienia.

(*Bezwzględni*, SW, s. 18)

Pamięć podkreśla poeta, wyznając: „O was nie myślę nigdy tak jak o umarłych” (*Bezwzględni*, SW, s. 19) czy „o was nie wątpię nigdy tak jak o umarłych” (s. 20). Czas teraźniejszy miesza się w poemacie z czasem przeszłym, co potwierdzają frazy: „Gdyście szli, drobni chłopcy, z granatami ukrytymi pod marynarką...” czy „Gdyście wysiadały z tramwaju, młode i piękne dziewczęta...” (s. 21). To odwołanie do losów młodego pokolenia wojennego, nastawionego patriotycznie, biorącego udział w walkach podziemnych, i zarazem charakterystyka osób zaangażowanych w konspiracyjną służbę żołnierską w czasie wojny. Podobnie w poemacie *Dorota* z dedy-

kowskiego, chociażby z uwagi na znaczenie symbolu, ale to nie jedyne analogie. Leśmiana-poetę wyróżniał też niezwykle twórczy stosunek do języka (co będzie szczególnie istotne podczas mówienia o *Trzech poematach* Bieńkowskiego). Bezkrzes, logika baśni, więc wkraczanie w świat fantazji, stwarzanie z niczego, ale też zapowiedź pewnych opozycji, jak: nicość – pełnia bytowa, charakterystycznych dla filozofów egzystencji czy fenomenologii, to także tradycje łączące obu poetów. Przecież po wojnie Leśmiana postrzegano jako poetę metafizyka, obserwatora paradoksów bytu. Wreszcie w kwestii dotarcia do tego, co niewyobrażalne, Leśmiana za sprawą przekraczania schematów języka staje po stronie, po której nieco później stanęli poeci nurtu lingwistycznego, do których niekiedy zalicza się Bieńkowskiego. Por. A. Nasiłowska, *Odkrywczy nieznanymi obszarów* [w:] tejsze, *Trzydziestolecie 1914–1944*, Warszawa 1999, s. 106–107.

kacją: „Anieli Załęskiej poświęcam” poeta akcentuje heroiczną postawę bohaterki lirycznej:

I wtedy, w styczniu 1944 roku, kiedy jedyną obroną mogło być przedłużanie śledztwa, dla ciebie na Pawiaku i na Szucha jedynym wybiciem było uparte milczenie.

(*Dorota, SW, s. 38*)

Potwierdza to, że Bieńkowski czasem nawiązywał do konkretnych wydarzeń historycznych. Egzemplifikacją może być cytowany utwór, który zyskał określenie „tren na śmierć poległych”. Wiadomo, że w warszawskim Pawiaku, największym więzieniu politycznym na terenie okupowanej Polski, rolę szczególną odgrywała działalność konspiracyjna. Nazwa „Szucha” stała się w czasie wojny złowrogim symbolem. To w budynku przy al. Szucha odbywały się przesłuchania osób przywożonych z Pawiaka, aresztowanych w akcjach organizowanych przez gestapo przeciwko polskiemu podziemiu oraz w ulicznych łapankach. Mimo tortur Polacy wykazywali się męstwem i patriotyzmem, choćby uparcie milcząc. „Jedynym wybiciem było uparte milczenie”, czyli wierność ideałom ukształtowanym przez gimnazjum (szkołę) lat trzydziestych XX stulecia, czego dowodzi też stwierdzenie: „Kiedy z zalanymi gipsem ustami staliście pod murem Piusa, Leszna, Senatorskiej...” (s. 31). Jest także charakterystyka oprawców, gdzie mamy już jednak do czynienia z kategorią ironii: „Tamci nie spieszyli się. Zawód morderców wykonywali sumiennie, nie gorączkując się, bez podniecenia” (s. 31).

To poezja bardzo osobista, z wyczuwalnym poczuciem winy wobec poległych, ale jest ona także próbą wiernej pamięci o bliższych, którzy zginęli:

Odkrywam nowe gwiazdy, by świeciły, i nowe otchłanie, by zagrażały – w mojej wyobraźni.

Ciekawi mnie inna niż dotychczas przyczyna mojego istnienia.

A jednak mimo to, gdy z jakiegokolwiek powodu zstępuję we wspomnienie i odchodzę niebacznie od słońca, normującego plan moich zajęć,

lub od lampy, chroniącej mojej samotności – atakujecie mnie ze wszystkich stron waszymi zwielokrotnionymi i wyczulonymi zmysłami.

Wrócony rzeczywistości, długo nie potrafię określić czasu i miejsca zajmowanego w przestrzeni, jakbym zagubił wszystkie i dopiero pojedynczo odnajdował przyrządy do określenia nieodzowne.

(*Bezwzględni, SW, s. 17–18*)

Nie myśląc i nie wątpiąc o was tak jak o innych umarłych, nie zmienię obiektywnego faktu, że śmierć nas rozdzieliła. (Nie jestem w tej chwili pewien, czy śmierć waszych ciał, czy też moich, was tyjących, pragnień. Lecz jednak.)

(*Bezwzględni, SW, s. 22*)

Wyobrażenie czasu naznaczone jest piętnem przestrzeni niczym w myśleniu hebrajskim, co potwierdza wyznanie bohatera lirycznego, który „wrócony rzeczywistości”, długo nie „potrafi określić czasu i miejsca zajmowanego w przestrzeni”. Wraca do początku, a to jedno z pojęć kluczowych w poezji Bieńkowskiego (mit pierwotności, o czym była mowa wcześniej, głosi: „Na początku nie było nic”). Nieobce Bieńkowskiemu w *Bezwzględnych* jest widzenie historyczne, jednak bezwzględność historii nie została zaaprobowana. Można powtórzyć za Jerzym Kwiatkowskim, który określił rzecz jako „metafizykę zrodzoną z historii” i dowodził:

Sprawa wyobraźni rozgrywa się w wysokich rejonach filozoficznych uogólnień. [...] A jednocześnie – jest pamiętnikiem i wspomnieniem lat okupacji, jest wyrazem uczuć patriotycznych, ukształtowanych przez konkretną sytuację historyczną lat 1939–1945, jest trenem na śmierć poległych: „drobnych chłopców” [...], „młodych i pięknych dziewcząt” [...], Doroty, w styczniu 1944 roku więzionej na Pawiaku i na Szucha. To oni, którzy poprzez myśl, poprzez wspomnienie pozostali żywi w wyobraźni poety, wpływając na jego życie, łącząc się z jego realnymi wyobrażeniami – stają się bezpośrednią przyczyną owego przełamania granic między rzeczą a myślą, między istnieniem a nieistnieniem, owego poszukiwania innych form istnienia. To ich śmierć staje się taką przyczyną dla powstania *Bajki o wietrze*, to ona uczy poetę zawczasu przeżywać śmierć własną, zawczasu zwyciężyć ją – wyobraźnią i intelektem⁶².

⁶² J. Kwiatkowski, *Metafizyka zrodzona z historii* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 62.

Krytyk podkreślał, że doświadczenia historyczne wyzwoliły potrzebę obcowania z absolutem. Poeta kreuje świat, w którym bardzo często zasadą organizującą jest dialog ze zmarłymi, ofiarami tragicznej historii. Dochodzi do głosu łączenie metafizyki z historią, zatem z jednej strony akcentowane jest zakorzenie w historii, a z drugiej sięganie do pozaziemskiego porządku. To także, na przykład za sprawą wspomnianej *Bajki o wietrze* (*SW*, s. 66–69), refleksja historiozoficzna, przecież wątek ów w poezji pojawia się dzięki nawiązaniu do znanych emblematów czasu symbolizujących historiozoficzną diagnozę „końca czasów”.



Zbigniew Bienkowski
rys. C. Guyski, „Odrodzenie”
1945, nr 40

Ujawnia się więc bezwzględność historii i kompleks „ocalonego”, a dla podkreślenia tych ważkich problemów twórca szuka podstaw w języku. W ten sposób awangardowy gorset metaforyki ulega gwałtownemu rozluźnieniu, nowatorstwo wersyfikacyjne ustępuje wierszowi regularnemu i prozie. Poeta nie obawia się akcesoriów i obrazowania tradycyjnego⁶³, przy czym obecne są jakby dwie poetyki – pierwsza oparta na stylizowanym wierszu regularnym, druga na prozie poetyckiej, wyróżniającej się niekiedy patetyczną retoryką, a innym razem chłodną rzeczowością. Potwierdza to dyscyplinę intelektualną warsztatu poetyckiego autora *Sprawy wyobraźni*.

Uwagę zwraca również styl utworów, na przykład *Kształt nagły* urzeka obecnością peryfraz (tak oto zamiast „nim zginęłaś” bohater liryczny powie „Nim Cię jeszcze będącą ubiegło niebo z ziemią”). Artur Sandauer, analizując figury stylistyczne utworów *Sprawy wyobraźni*, używał określeń „nadmierne zdobnictwo” i „jubilerstwo”⁶⁴, zaś Ryszard Matuszewski mówił o „intelektualnej odmianie baroku” oraz o „awangardowym baroku”⁶⁵. Również Michał Głowiński interpretujący w ostatnich dekadach cykl *W imię twoje* takie obrazowanie określa jako „awangardowy barok”, dowodząc:

Zdumiewająco dużo tu oksymoronów i paradoksów, personifikacji i różnego rodzaju kontrastów i konceptów, łączenia stylistyki erotyków ze stylistyką

⁶³ Tamże, s. 54. Zob. także J. Kwiatkowski, *Bieńkowskiego wielkie dialogi* [w:] tegoż, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, posłowie M. Stala, Kraków 1995, s. 145 i nast. Por. K. Wyka, *O poezji Bieńkowskiego* [w:] tegoż, *Rzecz...*, s. 332.

⁶⁴ A. Sandauer, *Poezja intelektualna*, „Twórczość” 1946, nr 1, s. 169, 170.

⁶⁵ R. Matuszewski, *Sprawa wyobraźni*, „Rzeczpospolita” 1945, nr 314, s. 5; tegoż, *Zagadnienia literackie. Poezja*, „Wiedza i Życie” 1946, nr 4/5, s. 396. Do porównań z barokowym manieryzmem odwoływali się wcześniej krytycy piszący w latach trzydziestych XX w. o poetyce awangardowej (Peipera). Zob. M. Zaleski, „Mnie takie pieśni czas opowiada” [w:] tegoż, *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 2000, s. 208.

religijnych hymnów, zdumiewające współistnienie zintelektualizowanej refleksji z silnym sensualizmem. Gdyby cykl ten powstał nie w pierwszej połowie lat czterdziestych w okupowanej Warszawie, ale kilkanaście lat później, kiedy nawiązania do tej epoki polskiej poezji stały się, jeśli nie czymś nagminnym, to łatwo dostrzegalnym w twórczości poetów o pokolenie od autora *Trzech poematów* młodszych (jak choćby Stanisław Grochowiak), można byłoby sądzić, że mamy tutaj do czynienia ze świadomym reaktywowaniem poetyki barokowej. Jednakże dla poetów generacji Bieńkowskiego barok nie był tradycją żywą [...]. Jeśli uwzględni się ten stan rzeczy, trzeba stwierdzić, że zdumiewa ta niezwykła barokowość, ukształtowana poza sferą rzeczywistych oddziaływań historycznego baroku. Można powiedzieć, że autor *Sprawy wyobraźni* nie tyle do baroku nawiązał, ile go sam jako oryginalny poeta wymyślił⁶⁶.

Język utworów *Sprawy wyobraźni* potwierdza niezwykle wprost ewoluowanie warsztatu poetyckiego Bieńkowskiego w stosunku do juveniliów. Tutaj jawi się jako dojrzały i świadom możliwości sztuki słowa poeta, któremu zależy także na powrocie do klasycznych form języka artystycznego, nie zaś, jak można by sądzić, wyłącznie na kontynuowaniu awangardowych dążeń do gruntownego odnowienia środków poetyckich. Oto kolejne dowody – na przykład poematy *Rozmowa* i *Ręce* to wyrażone w szeregu antytez dyskusje filozoficzne toczone między ciałem a duchem, co wskazuje na kontynuowanie stylu myślenia Leśmiana, uzmysławiając ideę paralelizmu psychofizycznego, oznaczającą „przeświadczenie o równoległości istnienia i uobecniania się duszy oraz ciała”⁶⁷. Bieńkowski posługuje się też alegorią, egzemplifikacją rozmowa dwu rąk, z których prawa reprezentuje aktywność, lewa – potencjalność (*Ręce*); to obsesja zmysłów, możliwości

⁶⁶ M. Głowiński, *Awangardowy barok Zbigniewa Bieńkowskiego (o cyklu „W imię twoje”)* [w:] tegoż, *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*, Warszawa 2014, s. 104.

⁶⁷ Zob. M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana* [w:] tegoż, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 98.

naszego ciała i spełnianie się w cielesności przeczące mitologii odcieleśnienia. Potwierdza to również tradycję Leśmiana, z wpisana w tę poezję koncepcją posługiwania się ciałem, oraz szczególną wrażliwość na zmysł dotyku. Ważna jest też obecność dialogu, co uzmysławia dualistyczną strukturę poezji, opieranie się na przeciwieństwach, antytetycznym dualizmie mającym swe źródło w dualizmach kartezjańskich. Opozycja światło – ciemność charakterystyczna jest także dla poetyki Eliota, stąd „ciemność rozjaśniają palące się miasta”. Najistotniejsze jest jednak ciągle obecne doświadczenie pokolenia czasu apokalipsy:

Bo w moich oczach żyją po umarłych cienie,
a ciemność rozjaśniają palące się miasta
(*Do syna, SW, s. 44*)

W ojczyźnie mojej nikt się już nie rodzi, a ci, co żyją, umierają.
[...]
Z kraju mojego pozostały już same cienie pod oczami wdów i sierot.
[...]
Drogi uprowadziły ostatnie kroki skazańców.
Łany zszepotały pola modlitwą za konających.
Na drogowskazach donikąd skonało ukrzyżowane powietrze.
[...]
Pękło serce mojej ziemi od tyłu wyczerpanych uderzeń ludzkiego serca
naraz.

(*W imię twoje, SW, s. 94–95*)

Nastrój i sytuacja liryczna osnute zostały na kanwie romantycznych wzorów. Zaimiek „mój” („mojej”, „mojego”) też ewokuje romantyczno-powstańczą religię patriotyzmu. Jest to jednak nawiązanie o charakterze polemicznym – zarówno do hymnu Słowackiego *Smutno mi, Boże!* (inc.), jak i *W mojej ojczyźnie* Miłosza, gdyż „w mojej ojczyźnie” Miłosza „jest takie leśne jezioro ogromne...”, a u Bieńkowskiego „W ojczyźnie mojej nikt się już nie rodzi, a ci, co żyją, umierają”. Pozostała tylko rozpacz i żałoba wdów oraz sierot, a przyroda to łany, które „zszepotały pola

modlitwą za konających”. Obrazowanie tradycyjne zaznaczone w utworach nawiązujących do czasów apokalipsy spełnionej, kiedy „pęкло serce mojej ziemi”, oznacza metaforę śmierci matki-ojczyzny po stracie tyłu ludzkich istnień. To tradycja romantyczna włącznie z myślą mesjanistyczną, modlitwą, skazańcami, niczym piekło ziemskie, którego najbardziej wymownym przykładem był los polskiego narodu przedstawiany w poezji romantycznej na wzór dantejskiego piekła. Różnica polega na tym, że w romantyzmie nie tracono wiary w możliwość odzyskania niepodległości, u Bieńkowskiego brak tej nadziei, zatem jest to polemika z kulturowym dziedzictwem romantyzmu. Poeta mówi: „na drogowskazach donikąd skołało ukrzyżowane powietrze” i w taki oto sposób, reinterpretując znany topos ojczyzny ukrzyżowanej jak Chrystus, desakralizuje jego wymiar eschatologiczny.

Zwróćmy jeszcze uwagę, jak autor *Sprawy wyobraźni* odnosi się do zadań poezji i poety. Podkreślono już wcześniej, że świat tej poezji nie został wprawdzie zdeterminowany przez świat historii, ale mówi on o obowiązkach poety w czasach trudnych:

Jeśli idzie o mnie, nie ustane w wysiłkach, mimo wszystko.

[...]

Podjąć zlekceważone wzruszenia, powrócić na opuszczone obszary wyobraźni i poezję użyć znów za narzędzie do wykonywania rzeczy niemożliwych!

(*Dorota, SW*, s. 41–42)

Literacka uczoność przeważa nad semantyką faktów historycznych, a bohater liryczny umie „mimo wszystko” panować nad rozterkami, bólem, ponieważ świat wyobraźni poetyckiej uznany za antytezę dla czasów apokalipsy pozwala dzięki kreacji łączyć się z tymi, którzy odeszli. Poeci wizjonerzy udowodniali, że ich wyobraźnia ciąży ku przyszłości, która jest przeszłością, zaś wyobraźnia Bieńkowskiego ciąży ku nieskończoności. Stąd u autora *Sprawy wyobraźni* obserwujemy dualistyczną koncepcję świata,

na przykład dialog, przeciwstawienie: skończoność – nieskończoność, akt kreacyjny: „żyje imię twoje”, czyli kategorię pamięci, więc czas apokalipsy przeradza się w wizję:

Gdziekolwiek jestem,
ptaki rozstrzelane za wolność spadają na moją głowę,
pola krwawiące w wojennych komunikatach atakują moje serce,
zabłąkana łąza rozrywa wnętrzości moich myśli.
Gdziekolwiek jestem, żyje imię twoje.

(*W imię twoje*, SW, s. 97)

W utworze *Niepojęte* pojawia się z kolei szereg pytań retorycznych:

Czy to Ziemia zahamowała w pędzie dookoła słońca, dookoła waszych
myśli o słońcu, dookoła mojej myśli o was myślących o słońcu?
Czy to serce zatrzymało maszynę fabrykującą ciemności?
Czy to zresztą nie wszystko jedno?

(*Niepojęte*, SW, s. 33)

Kończy ten ciąg konstatacja: „Czas stanął”; dynamika przeciwstawiona jest statyce, przestrzeń implikująca ruch została ograniczona, a człowiek uwięziony w trybach czasu. Znane emblematy czasu zostały nagle wstrzymane, oznaczają śmierć, która nadeszła w momencie końca pewnej epoki, kiedy:

Odarta z szumu liści, z gromów i błyskawic Ziemia wyjałowiona z głodu i pragnienia!

Umilkły puls i źródła, oślepyły tęcze, straciły czucie ogień, woda i powietrze.

Rzeczy wyczerpały rzeczywistość.

(*Niepojęte*, SW, s. 33)

„Ziemia wyjałowiona” to sparafrazowany, wolno sądzić, tytuł znanego poematu Eliota. Obraz zamarłej ziemi nawiązujący do symbolicznie ilustrowanego tematu suszy z tego poematu przypomina uczucie pragnienia, wysychanie źródeł, kiedy „umilkły puls” będące u Bieńkowskiego metaforą śmierci. Żywioty: ogień, woda i powietrze przestały spełniać przypisane im w symbolice wartości. Me-

taforyka akwaticzna (woda, źródło) najczęściej związana z życiem w tym przypadku nie powoduje reabsorpcji. Woda nie spełnia nawet funkcji życiodajnej, ogień nie oczyszcza, byty znajdują się w stanie agonii. W utworze *Niepojęte* na planie pierwszym znalazły się symbole. Wzmocnia w ten sposób poeta mówienie o dramatycznym momencie historii. Nie wizja więc, lecz symbolicznie upersonifikowana przyroda oddaje stan rozpaczającego podmiotu. To niczym historiozoficzna diagnoza „końca czasów”, ponieważ żywioł wiatru będący odpowiednikiem chaosu, jako element kosmosu symbolizujący nieprzewidywalność i niszczącą siłę potęgi elementarnej, sprawił, że „rzeczy wyczerpały rzeczywistość”. Uwagę zwraca też instrumentacja głoskowa, poświadczająca czerpanie przez poetę z możliwości fonicznych języka. Cisza jest przerażająca, bowiem wszystko „umilkło”, oznacza więc nieruchomą przestrzeń, mit końca.

Symboliczna susza i przygnębiająca pustka, jak już zasygnalizowano, tworzą nastrój podobny do znanego z poematu Eliota. To kolejny dowód na związek Bieńkowskiego z przedwojennymi katastrofistami (wyłączając oczywiście pisanie o wojnie, które tutaj nie jest tylko wizją). Jednakże niejako za ich pośrednictwem poeta nawiązuje dialog z Eliotem (odczytywanym wtedy przez Waława Borowego⁶⁸), który fascynował zarówno Czechowicza, jak i Miłosza. Byli wszak pierwszymi autorami przekładów (wartościowych pod względem artystycznym) wierszy Eliota. Pesymistyczna ocena europejskiej cywilizacji, ciemna tonacja liryki, poetyka oscylująca między wizją a realistycznym, niekiedy odrażającym szczegółem i „heroizm upartego trwania na pustkowiu na przekór losowi”⁶⁹ – to wszystko katastrofiści przedwojenni zaczerpnęli od Eliota. Kulturowo-antropologiczne aspekty twórczo-

⁶⁸ W. Borowy, *T.S. Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji; Wędrowka nowego Parsyfala. Poezja T.S. Eliota* [w:] tegoż, *Studia i szkice literackie*, t. I, wybór i oprac. Z. Stefanowska i A. Paluchowski, Warszawa 1982, s. 499–547.

⁶⁹ J. Dudek, *T.S. Eliot a poezja polska. Z dziejów recepcji* [w:] tejże, *Poezja polska...*, s. 113.

ści Eliota mogą być tutaj brane pod uwagę, lecz tylko jako antycypacja przyszłych odczytań – dla nas istotne będą przede wszystkim symboliczne aspekty tej twórczości, czyli metafizyczne tęsknoty podmiotu lirycznego. Bienkowski zresztą, pisząc o ciekawych zjawiskach we współczesnej poezji anglosaskiej, podkreśla, że owa „współczesność” zapoczątkowana została przez Eliota. W roku 1965 po śmierci autora *Ziemi jałowej* ukazało się kilka znaczących artykułów potwierdzających zainteresowanie tą twórczością w polskim obiegu literackim, wśród nich znalazł się szkic Bienkowskiego⁷⁰, gdzie autor *Ziemi jałowej* określony został mianem „wizjonera czasu teraźniejszego”, ponieważ poemat ów był stwierdzeniem schyłku cywilizacji, a nie wieszczeniem katastrofy:

Poezja Eliota nie jest tylko odbiciem swojego czasu, ona jest jego wizją. [...] Wizyjność poezji Eliota jest zawężona do zakresu najbardziej opornego wizjonerstwa. Cóż może być trudniejszego, coś bardziej niemożliwego, niż widzieć swój czas teraźniejszy, widzieć, a więc będąc w jego wnętrzościach, w jego trybach, w jego zębach, ogarniać go genetycznie i perspektywicznie, patrzeć nań z dna ciemności i z lotu ptaka jednocześnie. I tej niemożliwości poezja Eliota dokonuje (*Eliot, wizjoner czasu teraźniejszego, M*, s. 467)⁷¹.

⁷⁰ Zarys recepcji twórczości T.S. Eliota w latach sześćdziesiątych XX w. omawia M. Heydel w: *Obecność T.S. Eliota...*, s. 143.

⁷¹ Pierwodruk: „Kultura” 1965, nr 4. W przywoływanym eseju Bienkowski wymienia studium Waława Borowego o poezji Eliota, dlatego można sądzić, że przed wojną poznał tę twórczość za sprawą odczytań prof. Borowego (tym bardziej że znany, autoryzowany przez Eliota przekład francuski ukazał się w 1947 r. (T.S. Eliot, *Poèmes 1910–1930*, texte anglais présenté et traduit par P. Leyris, Éditions du Seuil, Paris 1947). Badacz, określany mianem pierwszego „eliotologa” w Polsce, wprowadził tytuł „Jałowa ziemia” do języka polskiego, o czym wspomina w *Nocie tłumacza do Ziemi jałowej* Czesław Miłosz. Przekład polski poematu dokonany przez C. Miłosza powstał w 1944 r., a następnie uległ paru przeróbkom. Zob. *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, wybrał i oprac. P. Mayewski, wyd. drugie, Nowy Jork 1965, s. 105. Przypomnijmy, że pierwsze wydanie *Czasu niepokoju* ukazało się w roku 1958. Natomiast pierwsza krajowa edycja przekładów Eliota dokonanych m.in. przez W. Dulębę ukazała się w roku 1960 (*Poezje wybrane*, PAX). Z tego właśnie

Bieńkowski zwraca także uwagę, że twórczość Eliota jest niezwykle zintelektualizowana, stąd ograniczenia interpretacyjne spotykają wszystkich spoza kultury anglosaskiej, którzy próbują tę poezję zrozumieć. Poeta, będąc świadkiem i uczestnikiem, musi jednocześnie oceniać, sądzić, rozliczać, nawet wówczas, gdy jest ofiarą, jego zadaniem jest „wyrażać niewysłowione”, co udało się Eliotowi. Trop ów ważny jest także w przypadku Bieńkowskiego z uwagi na stosunek Eliota do tradycji, skąd czerpie on nie tyle wzory do naśladowania, ile energię przeobrażającą. *Ziemia jałowa* współtworzyła tradycję utworów traktujących o ocaleniu, on sam stał się „świadomością swojego wieku”⁷², stąd echa tej tendencji u autora *Sprawy wyobraźni*.

Poprzez dylematy moralne dotyka poeta tkanki sumienia, ma poczucie winy wobec poległych, więc pragnie zaświadczyć o wiernej pamięci o bliskich, którzy zginęli. Potwierdza się kompleks ocalonego, kiedy wyznaje: „jesteście z mojej rozpacz i wyrzutów sumienia” (*Bezwzględni*, *SW*, s. 20), gdy stawia retoryczne pytanie: „Czyżbym tak bardzo wobec was zawinił tym, że wolność przeżywam, jak wy przeżywaliście jej pragnienie?” (s. 21) i zarzuca sobie tchórzostwo, konstatując: „Może to mój strach ustawiczny o ciebie, o siebie, o was odebrał dłoniom waszym celność, a rozwadze spokój?” (s. 21). Kiedy indziej mówi: „Po tobie pozostały mi tylko wyrzuty sumienia” (*Dorota*, *SW*, s. 36). Podobny nastrój oddaje w liryku *Słowo*, gdzie zwraca uwagę ukłasyczniona wersyfikacja za sprawą jedenastozgłoskowca ze średniówką po piątej sylabie, a na rytmizację wpływa również stały układ czterowersowych strof oraz rymy:

„bezpiecznego” cenzuralnie, słabszego tłumaczenia poezji Eliota korzysta w eseju Z. Bieńkowski. Na temat pierwszych przekładów poezji Eliota na język polski pisze A. Jakubowska-Ożóg – zob. *Dziedzictwo Eliota* [w:] tejsze, *Poeta i świat. Twórczość literacka* ks. Janusza A. Ihnatowicza, Rzeszów 2009, s. 42.

⁷² F.R. Leavis, *New Bearings in English Poetry* (1932), cyt. za: W. Borowy, *Wędrowka nowego Parsyfala. Poezja T.S. Eliota...*, s. 519.

Żywy, wśród żywych bardziej jestem martwy,
niż gdybym duchem był między duchami,
bo pamięć moja jest grobem otwartym,
gdzie się rozlega głos nieopgrzebany.

(*Słowo, SW*, s. 26)

Dzięki wyobraźni udaje się pocię przekroczyć ramy tego, co poznawalne. Znosząc granicę pomiędzy światem „ocalonych” a światem umarłych, znaną kulturze europejskiej od czasów Dantego, uzmysławia prawdę o tym, że terażniejszość istnieje dzięki czasowi minionemu. Za sprawą metafizyki pragnie kontaktu z zaświatem:

Gdziekolwiek jestem, słyszę natarczywy jak wyrzut sumienia, nie milkący, rozlegający się nieobjętym obszarem, niebotyczną wysokością, głębią morza, myśli i przepaści głos przestrzeni.

(*Niepojęte, SW*, s. 34)

Podobne, traumatyczne wyznania towarzyszą bohaterowi lirycznemu poematu *Dorota*, liryku *Do syna*, prozy *W imię twoje*, datowanej: 1940, gdzie po cyklu *Elementy*⁷³ (dedykowanym Julianowi Przybosiowi), w którym tylko *Akt wyobraźni* i *Ręce* można interpretować w granicach interesującego nas doświadczenia historii, poeta powraca do problematyki pamięci o bliskich i wojnie. Równocześnie zdaje sobie sprawę z powszechnej amnezji dotyczącej zdarzeń przeszłych:

Nie jestem wyjątkiem w powszechnej obojętności.

Z byle powodu pogrążam się po uszy we własne sprawy, także na swój sposób nie cierpiące zwłoki, wertuję książki, robię notatki, obmyślam poemat, a odczytanie waszych interweniujących intencji odkładam na później, na coraz później.

(*Niepojęte, SW*, s. 28)

⁷³ Otwierający cykl *Elementy* wiersz *Ziemia* w późniejszych wydaniach poezji Zbigniewa Bieńkowskiego publikowany jest pod tytułem *Poezja (Liryki i poematy, Warszawa 1975, s. 55; Poezje wybrane, Warszawa 1979, s. 60; Poezje zebrane, Warszawa 1993, s. 43)*. W *Poezjach zebranych*, s. 14 liryk zatytułowany *Ojczyzna* to wiersz *Dwie ojczyzny* z wcześniejszych tomików.

Prowadzi to do wniosku, że zanika myślenie w kategoriach determinizmu historycznego, zacierają się pamięć o heroicznym postawach ludzi i wiedza o zdarzeniach minionych, co w konsekwencji spowoduje niemożność refleksji nad prawidłowościami dziejów. Poeta zdawał sobie z tego sprawę, skoro wyznawał: „Istnieję w epoce, kiedy rozsądek przewyciężył ostatecznie ludzką skłonność do optymizmu” (*Dorota, SW*, s. 41).

To poezja będąca świadectwem na miarę doświadczeń, jakie przynosił czas wojenny, jednak to nie jest typowy model literatury nacechowany katastrofizm historycznym. Nie ma u Bieńkowskiego wyraźnie zaznaczonego protestu wobec wojennych doświadczeń, więc mimo iż mamy „ja” liryczne odwołujące się do przestrzeni umiejscowionych w latach okupacji, interesują poetę przede wszystkim wojenne losy przyjaciół, stąd emotywność utworów oraz fenomen istnienia rozpościerający się między początkiem (narodzinami) a śmiercią (nieskończonością). Dyskurs ów jest pochodzenia filozoficznego, więc „nieskończoność” nie wkracza w sferę sacrum, ale w sferę metafizyki na pewno. Stąd wniosek, że z punktu widzenia podjętego tematu Bieńkowski spoiwem myślowym w okresie tużpowojennym czynił refleksję historiozoficzną i proces twórczy z tytułową „sprawą” wyobraźni.

6. Różewiczowski „ocalony”

Obsesyjny wręcz kompleks wojny, przeżywany przez byłego partyzanta, nie zaś patetyczny heroizm to z kolei wyróżnik poezji Różewicza⁷⁴, chociaż wierszy partyzanckich jest u niego niewiele – wymienić można utwory: *Listopad 1944*, *Przemarsz przez wieś*,

⁷⁴ Zagadnienia dotyczące bezwzględności historii i kompleksu „ocalonego” w liroyce Tadeusza Różewicza to rzecz ogólnie znana, dlatego dla potrzeb podjętej tutaj paralelnej analizy twórczości Zbigniewa Bieńkowskiego z poezją autora *Niepokoju* odwołam się tylko do kilku kwestii omówionych przez różewiczologów.

Ranny, Dola z tomu *Niepokój* (1947) oraz *Balladę o karabinie* ze zbioru *Pięć poematów* (1950). W tych wierszach nie ma „ani pate-tycznego heroizmu, ani elegijnych konfesji. Jest za to iście żołnierska faktografia – z pogranicza życia i śmierci”⁷⁵. Wyjątek w tym kręgu tematycznym stanowi wiersz *Postój (Niepokój)*. Różewicz poświęcił natomiast sporo miejsca ofiarom wojny (np. *Żywi umierali* z tomu *Niepokój*; *Warkoczyk, Rzeź chłopców – Pięć poematów*), wreszcie losowi ocalałych lub ocalonych z pożogi wojny i piekła okupacji, akcentując w wierszach, że w świadomości człowieka nastąpiło zatarcie granicy między dobrem a złem. Wypowiadał się w nich nie tylko w swoim imieniu, lecz w imieniu „straconego pokolenia”, które reprezentował (*Ocalony*). Poszukiwanie „nauczyciela i mistrza” wynikało z odczuwanej konieczności reedukacji moralnej. „Mówienie »wprost« miało prowadzić do źródła, do odzyskania banalnej wiary, banalnej nadziei, banalnej miłości”⁷⁶ – twierdził poeta.

⁷⁵ Z. Lisowski, *Ocalony świadek apokalipsy. Tadeusz Różewicz* [w:] tegoż, *Tragizm wojny i okupacji w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 36. Dokonując próby porównania, nie można pominąć faktu, że inaczej wyglądały również wojenne losy obydwu twórców: Różewicz jako przedstawiciel pokolenia młodzieży okupacyjnej wybrał los partyzanta i „partyzancki las”, Bieńkowski nie brał czynnego udziału w wojnie. Przed wojną przebywał w Paryżu, skąd udał się do Włoch, a następnie do Jugosławii, gdzie zastał go wybuch wojny. Po powrocie do Warszawy pracował w Delegaturze Rządu RP na Kraj. Por. rozdział I niniejszej książki. Wiadomo, że od października 1939 r. (10 października ukazała się pierwsza tajna gazetka nosząca tytuł „Polska Żyje!”, wydana przez podziemną organizację Komenda Obrońców Polski: KOP) w pracę w podziemiu kulturalnym zaangażowany był starszy brat młodego wówczas poety Zbigniewa – publicysta Witold Bieńkowski (pseud. Jan Kalski). Pisze o tym L.M. Bartelski w: *Dwie stolice* [w:] tegoż, *Pieśń niepodległa. Pisarze i wydarzenia 1939–1942*, Kraków 1988, s. 128.

⁷⁶ T. Różewicz, *Sezon poetycki – jesień 1966* [w:] *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, wybór i oprac. J. Kajtoch

Powszechnie znany wiersz *Ocalony* jest polemiką z tomem Miłosza *Ocalenie*, w którym wyrażona została koncepcja historiozoficzna świadcząca o tym, że w wyniku zła, jakie dotknęło świat, odrodzą się pewne wartości, dojdzie do ich restytucji. U Różewicza jest inaczej: „pojęcia są tylko wyrazami” (*P*, t. 1, s. 21⁷⁷), wartości są pustymi nazwami, ocalało jedynie ciało i instykt życia. Wojenne epizody nie są opisami zdarzeń, nie są przedstawianiem, lecz nazywaniem. „Dwadzieścia cztery lata” bohatera lirycznego stanowią peryfrazę młodości – niestety – w obliczu kryzysu pojęć etycznych oraz estetycznych. Sytuacje liryczne „wierszy-lamentów” Różewicza, lokowane często w czasoprzestrzeni wojny, stanowiącej w pamięci poety znak bólu, potwierdzają, że wszystko, co człowiek misternie budował, pograżyło się z jego winy w chaosie, zatem harmonijny porządek świata legł w gruzach, co sprawiło konieczność przewartościowań. Potwierdzeniem, na przykład, róża jako symbol poezji po Holocauście z wiersza *Domek z kart*, gdzie wyznanie osoby mówiącej: „na białych różach/ na białych ścianach/ czerwone plamy” (*P*, t. 1, s. 87) podkreśla dramat tych, którzy ocalali. Róża nosi wojenne piętno i są to konotacje najważniejsze, poza tym figura róży okazuje się utopią, gdyż sztuka wcale nie przewycięża śmierci. Ktoś, kto przeszedł przez piekło wojny, jest niezdolny do miłości, ponieważ wszystko uległo procesowi entropii, stąd „budowanie” domku z kart, fanta-

i J. Skórnicki, Warszawa 1972, s. 23. Doświadczenie graniczne, za jakie uznaje się wojnę, pozostaje w silnym związku z wyrażaną w tradycji refleksją o charakterze egzystencjalno-kulturowym. Historia powinna być traktowana jak „nauczycielka życia”, a nie źródło zwątpienia czy nihilizmu. Píše o tym G. Ostasz, interpretując wybrane utwory L. Staffa, w tym wiersz *Podwaliny*, gdzie pada „deklaracja jasna, typu eliotowskiego, stanowcza nad wyraz”: „Teraz budując zaczne/ Od dymu z komina”. G. Ostasz, *O mądrości heroicznej* [w:] tegoż, *Mądrość liścia spadającego*. *Drobiazgi nie tylko poetyckie*, Rzeszów 2008, s. 45–52.

⁷⁷ T. Różewicz, *Poezja*, t. 1–2, Kraków 1988. Tytuł oznaczam: *P*, t. 1, *P*, t. 2.

smagorii rodzinnego szczęścia przez bohaterkę liryczną wiersza jest tak naiwne.

Także sztuka, również ta, która dotyczy tzw. tematu włoskiego, nie jest nacechowana arkadią, ponieważ nakłada się na nią piętno z epoki ludobójstwa, stąd usta prawdy, z których „cieknie [...] milczenie/ powietrze ślina krew” („*Bocca della Verita*”, *P*, t. 2, s. 8). Mamy tu do czynienia z obsesyjnym wręcz somatyzmem⁷⁸, tymczasem zgodnie z rzymską legendą kamienna maska, która znajduje się przy kościele Santa Maria in Cosmedin, służyła przed wiekami składającym przysięgę, którzy równocześnie wkładali dłoń w jej kamienne usta. Mówiący prawdę wyjmowali dłoń bez trudu, kłamującym zaciśnięty kamień dłoń miażdżył. Utwór Różewicza nie koncentruje się na legendzie. Podążając tropem „obračunków wykowskich”, bezsporne są tutaj analogie do okupowanej rzeczywistości:

Przywieziony został z Polski okupacyjnej cały ciąg obrazów, w którym owe kamienne usta to usta człowieka katowanego – ślina, krew, wypluwane zęby czy usta skazańca na szubienicę, z wyszarpiętym przez śmierć językiem. W tym makabrycznym obrazie cała kompozycja zamiera⁷⁹.

Poza tym wojna i związane z nią wstrząsające przeżycia spowodowały entropię tradycyjnych form sztuki, co w efekcie wyniszcza artystę (*Formy*, 1958), tytułowe „formy niegdyś tak dobrze ułożone/ [...] rzucają się na swego twórcę/ rozdzierają go i włoką/ długimi ulicami” (*P*, t. 1, s. 412). „Sztuka po Oświęcimiu” oznacza również brak stałych zasad, stąd niepewność w sposobie traktowania słowa. W istocie w twórczości Różewicza toczy się spór o poezję i los poety niemal nieustannie, a podejmowany po latach

⁷⁸ Por. A. Filipowicz, „*Miasto. Masa.*” *Mięso. Poetyka somatycznych doświadczeń w „Niepokoju” Tadeusza Różewicza* [w:] tejeż, *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Gdańsk 2013, s. 31 i nast.

⁷⁹ K. Wyka, *O Tadeuszu Różewiczu* [w:] tegoż, *Baczyński i Różewicz*, Kraków 1994, s. 164.

wątek orficki, z tragiczną śmiercią Orfeusza rozszarpanego przez bachantki, przypomina tragiczny los poety, zaś deskryptor postrzega, że: „poeta w czasie pisania/ jest bezbronny” (*P*, t. 2, s. 420). Mimo upływającego czasu poeta, żołnierz i moralista nadal cierpi, gdyż żyje w czasach trudnych, czego potwierdzeniem jest wyznanie: „Składam słowa/ dźwigam swój czas” (*Nad wyraz*, *P*, t. 1, s. 325).

Z kolei stosunek Różewicza do niewyraźnego, czyli obecności (a raczej nieobecności) metafizyki, oddają słowa osoby mówiącej: „metafizyka skonała”. Zatem wojna oznaczała u niego nie tylko śmierć poezji i sztuki, ale też śmierć Boga⁸⁰, ponieważ spowodowała wytrącenie świata z jasno wytyczonych struktur metafizyki. Motyw śmierci Boga w twórczości Różewicza jest wręcz obsesyjny, a oznacza po prostu osamotnienie człowieka po opuszczeniu go przez Stwórcę, np. „widzę człowieka stworzonego/ na obraz i podobieństwo boga/ który odszedł” (*Obraz*, *P*, t. 2, s. 387). W istocie człowiek jest zamknięty na transcendencję, a stosunek poety do sacrum przypomina teologię apofatyczną⁸¹. Nie wyklucza to, oczywiście, obecności w tej liryce dyskursu teologicznego, z tym że mówienie Różewicza o sacrum – mimo licznych cytatów

⁸⁰ S. Burkot, *Neopozytywistyczne konteksty twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] tegoż, *Tadeusza Różewicza...*, s. 23.

⁸¹ Zob. D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008 (szczególnie interesujący w tej kwestii jest dyskurs podjęty w rozdziale *Literatura a religia*, s. 177–268). O sprawie dotyczącej obecności metafizyki w twórczości Różewicza traktują również studia następujących badaczy: M. Mikołajczak, *Od „drzwi w murze” do „Wyjścia”. Tropem „metafizycznych furtek” Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 210–222; B. Tokarz, *O tożsamości aksjologicznej w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Światy Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji naukowej pod patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego. Katowice, 28 kwietnia 1999 roku. Obrazy literatury XX wieku*, t. III pod red. M. Kisiela i W. Wójcika, Katowice 2000, s. 32–44; B. Zeler, „*Sacrum*” *Tadeusza Różewicza* [w:] tamże, s. 103–112.

i kryptocytatów zaczerpniętych z *Biblii* – odbywa się z perspektywy pozareligijnej.

Interesująco na przykład o wierszu *Ocalony* w kontekście poszukiwań „nauczyciela i mistrza” pisze Tomasz Kunz, traktując zjawisko jako „postulat reinwencji języka”, który ma polegać na przywróceniu słowom przejrzystości semantycznej, zdolności mówienia o świecie i wpływania na jego kształt. „Obraz »nauczyciela i mistrza« odwołuje się wyraźnie do archetypicznego wyobrażenia Ojca, od którego wychodzi Słowo – przedwieczny *Logos* przeciwstawiony językowi w jego »skażonej«, historycznej postaci”. Rola poety sprowadzona zostaje do funkcji „pierwotnego nazywania”, jednak świat pozbawiony jest fundamentu metafizycznego – stąd wynika zasadnicza różnica⁸². Poeta mówi: „widziałem:/ furgony porąbanych ludzi/ którzy nie zostaną zbawieni”, „Szukam nauczyciela i mistrza” (*Ocalony*, *P*, t. 1, s. 21), cierpi niczym Hiob, chociaż biologia jest silniejsza niż niepokój metafizyczny, ponieważ „co odziane było w godność/ co wzniosło się/ upadło” (*Hiob 1957*, *P*, t. 1, s. 423), znajduje się „na dnie” (*Syn marnotrawny „z obrazu Hieronima Boscha”*) (*P*, t. 1, s. 329).

Wojna zniszczyła jego życie, a spopieleny świat tuż po jej zakończeniu, okupiony ofiarami, sprawia, że człowiek jest bezsilny wobec losu i wyroków historii. Powrót syna marnotrawnego wygląda zupełnie inaczej niż w przypowieści biblijnej, przeżył on piekło wojny i nie jest w stanie opisać „dna” przy pomocy środków wyrazu sztuki estetyzującej, konwencjonalnie pięknej⁸³. Niech zamiast puenty będą słowa poety: „Nie – przecież nie mogę im/ powiedzieć że człowiek człowiekowi/ skacze do gardła” (*Powrót*, *P*, t. 1, s. 76).

⁸² T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 96–97.

⁸³ M. Adamczyk, *Różewicz wśród znaków kultury. Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)* [w:] *Miejsca wspólne*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 250–255.

Pozostaje jeszcze kwestia tworzenia w latach stalinowskich. Bieńkowski jako poeta milczał – następny tom poezji ogłosił dopiero w 1959 roku i były to *Trzy poematy*, gdzie brak nawiązań do historii, Różewicz z kolei bywa różnie oceniany za twórczość powstającą w trudnych latach pięćdziesiątych. W czasach stalinowskich znalazł się w szeregu tych twórców, którzy wprowadzie bez pokory i niezbyt gorliwie, ale stali się piewcami nowej rzeczywistości (*Nie kładź mi rąk na sercu, Wola z tomu Pięć poematów*), *Czas który idzie* (1951). Tę trudną rzeczywistość zapowiadał wiersz *Jatki* (*Czerwona rękawiczka*, P, t. 1, s. 94). „Różowe ideały poćwiartowane/ wiszą w jatkach” – to metafora, która z siłą naturalistycznej ekspresji i mocą prawdy wyraża „diagnozę moralnego stanu ludzi, którzy przeszedłszy piekło wojny i martyrologię okupacji, ciągle są jeszcze »zapatrzeni/ w oczodół wojny«, a pragnąc mimetycznie, czyli konformistycznie, dostosować się do nowej ideologii oraz do egzystencjalnych postaw nowego pokolenia, nakładają »maski błaznów«⁸⁴. Błazna cechuje antynomiczny dualizm, gdyż na zewnątrz jest śmieszny, a w środku smutny. Wiersz *Jak dobrze* (*Czerwona rękawiczka*) to, mimo mylącego tytułu, obraz śmierci wszelkich ideałów. Jednak już w czasie popaździernikowym wprowadzie nie wprost, ale aluzyjnie poeta mógł napisać w *Poemacie otwartym* (1950): „zapomnijcie o nas/ o naszym pokoleniu/ [...] zostawcie nas” (P, t. 1, s. 400).

Lata pięćdziesiąte to czas niezwykle trudny dla bohaterów AK, stąd apelatywne strofy kierowane do kolejnego pokolenia, utrzymane w tonie ironicznym, lecz pełne goryczy. „Żyćcie jak ludzie”, ekscytujcie się naiwną wiarą w lepszą przyszłość, zostawcie w spokoju pokolenie stracone, które przeżyło czasy terroru i śmierci, przeżyło i przeżywa epokę moralnej degradacji człowieka – apelował poeta⁸⁵.

⁸⁴ Z. Lisowski, *Ocalony świadek...*, s. 61.

⁸⁵ Warto także podkreślić obecność historii w późnej twórczości Różewicza. Na ten temat pisze np. T. Wójcik, który w przypadku Różewicza potwierdza tezę o szerokiej perspektywie historycznej ciągle obecnej w jego poezji. „Starzy

W jego poezji zaznaczony został również dialog z Eliotem, współtworzący „rozprawę ze światem po katastrofie”, przy czym, jak zauważa Magdalena Heydel, jest to polemika z tradycją eliotowską:

Spór ten dotyczy nie diagnozy stanu ducha naszej cywilizacji, ale możliwości dla niej ratunku. Różewicz, powtarzając uparcie i odważnie „nie wierzę”, odrzuca Eliotowski gest konfesyjny, uznając go za kapitulację, za rezygnację z duchowej samodzielności w obliczu pustego nieba. Jeśli jednak Eliot kapituluje, to Różewicz okupuje swoją chwiejną pewność apostaty bólem, jaki zadaje mu nieustająco „cierń” własnej niewiary⁸⁶.

U Różewicza zauważalna jest pewna gra z konwencją czy stylem Eliota, przy czym jego dialog z autorem *Ziemi jałowej* trzeba traktować niczym „rozmowę równorzędnych partnerów”⁸⁷.

* * *

poeci” (Iwaskiewicz, Miłosz, Różewicz) wiedzą o historii wszystko, co o niej wiedzieć można, lecz podejmują refleksję nad historią wstrzemięźliwiej. Mimo bogatych doświadczeń Różewicz mówi o nieudanych próbach zrozumienia historii (*Myrmekologia* [w:] T. Różewicz, *Poezje wybrane*, Kraków 1994, s. 292); pojawia się ironia, ponieważ z perspektywy czasu wielkie wydarzenia historyczne przestają być traktowane z należytą powagą (*Ołowiany żołnierz* [w:] T. Różewicz, *Słowo po słowie. Nowy wybór wierszy*, Wrocław 1994, s. 198–199). Poeta powołuje do życia Robigusa, jako pokrywającego wszystko „demona rdzy” (*nożyk profesora* [w:] T. Różewicz, *nożyk profesora*, Wrocław 2001, s. 5–9); dręczy go dojmujące poczucie zapomnienia o własnym udziale w historii, mimo podejmowania prób wyzwolenia się z tego koszmaru: „I znów zaczyna się/ przeszłość/ [...] wszystko zaczyna się od początku/ [...] kiedy wreszcie skończy się/ przeszłość” (*I znów zaczyna się... (inc.)* [w:] T. Różewicz, *Szara strefa*, Wrocław 2002, s. 27–29). Wnikliwie rozpoznana przez starych poetów historia, której metaforą jest koszmarny sen – powraca. Mimo że napomykają oni o „końcu historii” (*Labirynty* [w:] T. Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 32–33), to zdają sobie sprawę z jej powtórek oraz z tego, że nie będzie jej dopiero „za tą bramą” (*brama* [w:] *nożyk...*, s. 31–33). Zob. T. Wójcik, *Twarc i maska historii (XX wieku). Starzy poeci wobec procesu historycznego* [w:] *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, wstęp H. Gosk, Warszawa 2006, s. 445–460.

⁸⁶ M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota...*, s. 256.

⁸⁷ Tamże, s. 257.

Dokonując próby porównań, niełatwo będzie rzecz zamknąć ujednociającą formułą. Starano się dowodzić, że świat poezji Bieńkowskiego nie został wprawdzie zdeterminowany przez świat historii, jednak twórca mówi o obowiązkach poety w czasach trudnych, a zainteresowanie metafizyką sprawia, że próbuje łączyć aktualny stan istnienia ze światem tragicznie zmarłych przyjaciół. W przypadku Różewicza dochodzi do głosu natomiast próba nazwania tragizmu całej generacji, ambiwalencja zarówno tych, którzy zginęli, jak i tych, którzy ocaleli, przy czym nie ma między jednymi a drugimi tożsamości, gdyż dzieli ich życie. Stąd poezja, która mówi o cierpieniu, kompleksie „ocalonego”, gdzie – zdaniem Mariana Kisiela – bardzo ważna jest kategoria pamięci:

Wiersz jest uobecnieniem pamięci o ludziach już nie żyjących wprawdzie, lecz wciąż istniejących w formach materialnych – w dziełach sztuki (i poprzez nie). Dzieło, które było-i-jest, okazuje się „głosem” osoby już „milczącej”, widomym znakiem jej biografii. Biografii, która również była-i-jest. Wszystko to scala (i ocala) pamięć. Pamięć, która odnajduje swoją pełnię w mowie (i w milczeniu, znaku braku mowy)⁸⁸.

Obydwaj twórcy poszukiwali dla swej poezji właściwego języka, i to ich łączy, chociaż inaczej rzecz rozumieli, ponieważ wyobrażenia tych dwu poetów jest odmienna. „Mistrzowi wyobraźni” bliższa była praktyka Przybosia, wszak autor *Sponad* był jego patronem, zatem Bieńkowski eksperymentował ze słowem, z metaforą, kompozycją wypowiedzi poetyckiej, ale nieobce było mu obrazowanie tradycyjne, słowem – dbał o estetykę. To odmien-

⁸⁸ M. Kisiel, *Poeta „punktu zero”*. Tadeusz Różewicz wobec „cezury oświęcimskiej” [w:] *Światy...*, s. 13. Tę prawdę potwierdza w sposób szczególnie pamięć o Januszu Różewiczu: „Po latach noc nadchodzi/ noc okupacji/ noc straszna noc długa/ widzę brata/ schodzi do podziemi/ ginie” (*Równina*). Zob. T. Różewicz, *Wiersze o Starszym Bracie* [w:] *Nasz Starszy Brat. Utwory zebrane*, t. XII, oprac. T. Różewicz, Wrocław 2004, s. 261 lub „w roku 1944/ został zamordowany/ przez gestapo mój starszy brat” (*Fotografia*, tamże, s. 259).

na praktyka poetycka niż u Różewicza. Nie jest to zatem poetycka moralistyka (inaczej postępował autor *Ocalonego*, prezentując postawę, której nakazem moralnym jest dobroć, co zawdzięczał Staffowi). W *Sprawie wyobraźni* nie zawsze rzuca się w oczy stan wewnętrzny rozedrgania osoby mówiącej. Chociaż zainteresowanie metafizyką sprawia, że poetę obchodzą sprawy życia, śmierci, losu, istnienia, jednak nie pisze – jak Różewicz – o okaleczonych ciałach czy zdeformowanych psychikach. Pobrzmiewa natomiast tęsknota niczym w *Hymnie* Słowackiego. Tę różnicę podkreślał autor *Kluczy do wyobraźni*:

W liryce polskiej lat przedwojennych pojawia się wizja końca świata, zapowiedź zagłady. Poetami apokalipsy spełnionej, poetami klęski wody i klęski ognia, są Baczyński i Gajcy. Okres tużpowojenny przynosi dwie poetyckie rewelacje. To Różewicz i Bieńkowski, ci, którzy przez fale potopu przepłynęli, ocaleni. [...]

Poezja Różewicza jest świadectwem udziału. [...]

Bieńkowski jest Adamem bezgrzesznym, powietrznym. W jego poezji nie ma świadectwa udziału. To dobry anioł, ludziom przychylny. Jego wyobraźnia nie została zabrudzona, nie musi kurczyć się samoobronnie. [...] Różewicz pojął akt kreacji moralistycznie, Bieńkowski – metafizycznie⁸⁹.

Obraz ojczyzny czasu kataklizmu jest u Bieńkowskiego odmienny niż znany Różewiczowski „krajobraz po bitwie”. Wspólny jest tylko punkt wyjścia, natomiast gdy Różewicz zajmuje się sferą somatyczną, mówi w imieniu swej generacji: z rówieśnikami dzieli katastroficzny światopogląd, nie tylko podejmuje dialog ze swymi bezpośrednimi poprzednikami, ale określa własną poetykę, u podstaw której leży „odpoetyzowanie słowa, powrót do konkretności, znamienność ascezy wypowiedzi”, Bieńkowski przeciwstawia się poniekąd kultowi martyrologii, ważniejsze niż okupacyjne realia są dla niego akt twórczy i kreacja. Zauważalne jest też na przykład zróżnicowanie rytmiczne i wersyfikacyjne utwo-

⁸⁹ J. Kwiatkowski, *Metafizyka...*, s. 63–65.

rów zamieszczonych w *Sprawie wyobraźni*. Potwierdzeniem poemat, przeplatany regularnym wierszem stroficznym, mianowicie dziesięciozłogłoskowcem: *Żeś jest i nie jest*, oraz jedenastozłogłoskowcem: *Dwie ojczyzny, Słowo, Wychodzę z kształtu, Rozmowa, Zstąp na mą ziemię, Jesteś, O tamtej tobie, Gdy ziemia, Prośba*. Dowodem także *Bajka o nicości*, gdzie znalazło się dziesięć strof napisanych jedenastozłogłoskowcem, oraz utwory: *Nad tobą, Kiedy słuch, Warszawo, Do syna, Ziemia*, napisane trzynastozłogłoskowcem (7 + 6), który wynikając z tradycji polskiej poezji, nadaje tekstem charakter liryczny i epicki zarazem. Te wszystkie utrwalone w dziejach literatury odmiany wiersza potwierdzają, że zbiór liryków i poematów Bieńkowskiego określić można jako polifoniczny, jednakże niepozbawiony połączeń strukturalnych czy myślowych. W ten sposób Bieńkowski podejmuje dialog z problematyką czasu; w punkcie kluczowym, gdy dla literatury tematem głównym są zagadnienia okupacyjne, dla niego istotniejsza jest problematyka artystyczna, tworzenie świata od nowa, kreacyjna moc wyobraźni⁹⁰.

Różewicz nie tworzył w „alembikach awangardy”, nigdy nie był esteta-słowiarzem, fundamentem swej praktyki poetyckiej uczynił etykę⁹¹, stąd język pozbawiony metafor, pojęć abstrakcyjnych, uproszczona składnia (o faktach z biografii czy rzeczywistości informują zdania referencjalne), powtórzenia, wyliczenia tworzące odrębne całości, kompozycja naznaczona zasadą fragmentu, analogii, złamanej symetrii i przypadkowości, z jednej strony prostota, z drugiej zaś mistrzowska kompozycja (przejrzystość iście traktatowa, precyzja, logika wyvodu). Doświadczenia awangardy były w początkowym okresie twórczości dla Różewicza kluczowe, aczkolwiek nie jedyne, zatem określenie związków z poetyką awangardy będzie w jego przypadku nie tyle kontynuacją, co ra-

⁹⁰ A.K. Waśkiewicz, *Inne możliwości istnienia*, „Poezja” 1974, nr 7/8, s. 15–16.

⁹¹ Zob. T. Klak, *Konteksty „Niepokoju”* [w:] tegoż, *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 1999, s. 89.

czej transformacją. Z uwagi na pewne immanentne właściwości tekstów autor *Niepokoju* ma także osobne miejsce w literaturze powojennej, przy czym jego twórczość w pełni odpowiada modelowi poezji nowoczesnej.

U obydwu twórców zaznaczona została zarówno bezwzględność historii (u Różewicza pamięć o poległych i zamordowanych jest i bardzo bolesna, i porażająca), jak i kompleks „ocalonego”. Mówienie o kompleksie „ocalonego” wydaje się odczytywaniem modnym, jednakże i uproszczeniem, gdyby przyjąć potoczne rozumienie terminu. Jeśli mówimy o kompleksie, to tym wywodzącym się z teorii Carla Gustawa Junga, wówczas wojnę trzeba by traktować jako „jądro kompleksu”. Niejako odpowiedzią Bieńkowskiego na ten problem i wiążącą się z nim niepewność egzystencji jest ukazywanie nieskończonych możliwości wyobraźni.

Postawy twórców nie są antynomiczne, gdyż obydwaj byli wrażliwymi świadkami historii, stąd bezwzględność historii i pamięć o niej zdeterminowała wczesną twórczość Różewicza, jednego z „ocalonych”, a w dorobku poetyckim Bieńkowskiego, przynależnego poniekąd do formacji 1910, więc wcześniej przeczuwającego i zapowiadającego apokalipsę, problematyka apokalipsy spełnionej – jakkolwiek nie jako kategoria dominująca – została jednak zaznaczona, więc w odczytaniach poezji autora *Sprawy wyobraźni* należy ją uwzględnić.

7. Wobec Przybosia

Stopniowo, aczkolwiek konsekwentnie wyróżniała poezję Bieńkowskiego zależność od Przybosia, którego uznawał nie tylko za swego mistrza, lecz także wielkiego poetę już wtedy, gdy autor *Sponad* nie był jeszcze powszechnie za takiego uważany. W twórczości tej Bieńkowski odnajdywał antecedenecje dla swojej poezji z uwagi na podobne przekonanie co do samodzielności i uniwer-

salności liryki. Przecież według Przybosa kształcąca rola poezji to poszerzenie wzruszeniowości i organizowanie wyobraźni⁹². Wyobraźnia – przypomnijmy – traktowana była niczym „uspójniający składnik” wiersza awangardowego, a dla Bieńkowskiego stanowiła pojęcie kluczowe. Może to zresztą wskazywać na źródłosłów tytułu zbioru poezji *Sprawa wyobraźni*, ale będzie to tylko jedno z możliwych odczytań. Może być także metaforą aktu kreacyjnego w sensie poetyckim, co sugeruje również tytuł jednego z utworów, mianowicie: *Akt wyobraźni*. Ponieważ Bieńkowski był romanistą: „wychowankiem literatury francuskiej, nie gardzącej swym symbolistycznym dziedzictwem”, więc jego poezja, „powstająca w mrokach złotego pałacu”⁹³, zawiera pewne podobieństwa do polskiego symbolizmu, inspirowanego zresztą przez symbolizm francuski (czyli tzw. modernizm wstępujący). Zdaniem Marii Podraza-Kwiatkowskiej:

Krakowska awangarda kontynuowała zdobycze symbolizmu historycznego w zakresie języka poetyckiego; pominęła metafizykę symbolizmu. Poezja Bieńkowskiego podejmuje właśnie zagadnienia metafizyczne, zwłaszcza metafizykę aktu kreacyjnego, problem owej krawędzi bytu i niebytu Mallarmégo⁹⁴.

Sprawa ulega dalszemu skomplikowaniu, jeśli weźmiemy pod uwagę opinię Jana Brzękowskiego, który był przecież konsekwent-

⁹² Zob. J. Orska, *Awangardowe tradycje dla polskiej poezji...*, s. 317.

⁹³ S. Czernik, *Kolumna debiutów...*, s. 16. Była o tym mowa w podrozdziale *Juwenilia, czyli między autentyzmem a wyobraźnią surrealną*.

⁹⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *Zagadnienie polskiego symbolizmu* [w:] tejsze, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 33. Badaczka dowodzi, że w utworach Bieńkowskiego mimo różnic nasuwają się podobieństwa do poetów okresu symbolizmu egzemplifikowane na przykład anamnezami, syntezyją, nowoczesnym ujęciem tęsknoty metafizycznej itd. (s. 31–32). Symbolizm rozumiany „jako zasada widzenia i ujmowania świata” pojawia się także u T. Kłaka omawiającego symbolistyczny pień poezji J. Czechowicza. T. Kłak, *Wstęp* [do:] J. Czechowicz, *Wybór...*, s. CVIII.

nym poetą awangardowym, jednak podkreślał, że dla współczesnego mu pisarstwa bliskie i cenne na przykład w romantyzmie było tworzenie nowego świata poetyckiego i nowej wyobraźni⁹⁵.

Tak oto geneza tytułu zbioru *Sprawa wyobraźni* dowodzi, że Bieńkowski nie odmawiał wartości różnym tradycjom, jednocześnie jego sympatie znajdowały się po stronie awangardy, ponieważ walczyła ona o kształt poezji nowoczesnej. Cykl *Elementy* opatrzony został dedykacją: „Julianowi Przybosiowi w dowód wzruszenia Jego poezją”, tymczasem od tomu *Sponad* (1930) zmienia się u Przybosia koncepcja świata poetyckiego, a równoległe z tym także „Przybosiowa koncepcja poezji, teoria tworzenia”⁹⁶. Odrzucał on mit „niewyraźnego” (a więc dziedzictwo symbolizmu), akcentował swoistość rezultatów poetyckiego poznania. Jest więc w poezji Bieńkowskiego zaprzeczenie takiej koncepcji. Właściwie od początku drogi poetyckiej frapowały go pytania o nieskończoność. Jego poezja jest konfrontacją mówiącego podmiotu z nieskończonością, czego potwierdzeniem może być wiersz *Krajobraz* pochodzący z *Arkusza poetyckiego*:

widzisz uwolniony błękit
zrzucający cały balast myśli o ziemi
i rozszerzający nieskończoność potęgą wyobraźni
[...]
czepiasz się przelatujących obłoków
sam
strzeżony myślą o nieosiągalnym.

(*Krajobraz*, AP, s. 5)

Samo spojrzenie na horyzont nie daje odpowiedzi na pytanie o nieskończoność, jednakże gdzieś tam, czyli na granicy spotka-

⁹⁵ J. Brzękowski, *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji* [w:] tegoż, *Życie w czasie*, Londyn 1963, s. 87–92.

⁹⁶ E. Balcerzan, *Wstęp* [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. XXXVI. J. Przyboś dedykował Zbigniewowi Bieńkowskiemu wiersz *Świat się oddala* z tomu *Próba całości*, Warszawa 1961, s. 67–70.

nia ziemi z niebem, możemy mówić o możliwości oderwania się od rzeczywistości. Prawdą jest, że bez oddania się marzeniom, światu irracjonalnemu i kosmogonii nie jesteśmy w stanie posiadać żadnej wiedzy o nieskończoności. Myślenie o niej jest zasadne, lecz to tajemnica głęboko strzeżona, jakby obserwacje odrealnionych związków możliwe dzięki przyjęciu metody świadomej wyobraźni, gdzie przeważa intelekt. Zasada jest więc u Bieńkowskiego podobna do tej Przybosia, mianowicie jego metafora – w odróżnieniu od pojęciowej metafory Peipera – ma charakter obrazowy, wyzwala grę wyobraźni. W poetyce awangardowej jednym z elementów świata przedstawionego jest obraz poetycki. Przypomnijmy, że Przyboś pisał, iż artyści awangardowi „penetrują nieznane dotychczas tereny uczuć i wyobraźni, przewartościują istniejące upodobania i skłonności estetyczne, wnoszą w ocenę dzieł sztuki to, co się zowie »nową wrażliwością«⁹⁷.

W rozważaniach o nieskończoności zawartych w poemacie inicjalnym *Trzech poematów* Bieńkowskiego – z perspektywy poszukiwania kluczowej dla jego poezji tradycji – znaczące są słowa:

*jesteś lekkością przejętą, nieskrępowaną, elementarną,
jesteś lekkością będącą tak bardzo samą w sobie,
jak gdybyś nie dwoma skrzydłami, ale dwoma piórami,
jednym wyjętym z ręki Lautréamonta, drugim wyjętym z ręki Przybosia,
zawrotnym piórem metafizyki i ścisłym piórem materializmu,
żeglowała po bezmiarze.
Jesteś moim westchnieniem,
jeśli powietrze wypełnia przestrzeń między nami.*
(*Nieskończoność, TP, s. 21–22*)

Z jednej strony ukłon w stronę nadrealistów, którzy „odkryli” Lautréamonta, zapomnianego poetę metafizycznego, z drugiej patronat Przybosia. Można więc stwierdzić, że w sposób bezpo-

⁹⁷ J. Przyboś, *O pojęciu „awangardy”* [w:] tegoż, *Sens poetycki. Szkice*, Kraków 1963, s. 261.

średni twórca przywołuje dwóch patronów, ale wśród antenatów pojawia się także Leśmian⁹⁸.

„Śpiew prometejski” przybierał na przykład wizję:

*jestes żywiołem doprowadzającym do ekstazy każde zjawisko,
błyskawicą rozlegającą się gamą, grzmiotem rozbłyskującym tęczę,
jesteś najpiękniejszą i najbardziej beznadziejną formą egzystencji*
(*Nieskończoność, TP, s. 25–26*)

Poezja Bieńkowskiego jest cerebralna, opiera się na pojęciu (w tym względzie nawiązuje do wierszy Peipera, stąd frazy: „rozkwitać jak Peiperowskie ROZ nieskończenie” czy aluzje do poematu rozkwitającego, gdzie poeta posługuje się wyliczeniami i powtórzeniami, mianowicie: „Ziemia porami roku zakwita, kwitnie, przekwita/ swój paradoks marzenia o słońcu”, oraz do poezji francuskiej). Widoczna jest także skłonność autora *Trzech poematów* do retoryki, ale nawet jeśli oddala się od poetyki awangardy, to fascynuje go w niej w dalszym ciągu poszukiwanie nowych sposobów wyrażania, tendencja do eksperymentowania w zakresie językowych możliwości poezji, chociaż „słowo ma też granice”, wyzna podmiot liryczny *Wstępu do poetyki*.

Bliskość poetyki awangardowej, a ściśle Przybosiowskiej potwierdza także nawiązanie do *Nowej róży*, gdyż „(*Wszystkie poezje o tym wiedzą. Róża nie jest tylko/ najpiękniejsza. Jest sztuką kwitnienia*)”. Charakterystyczna jest dla niego gra z cytatem (podobnie zresztą postępował Przyboś) i zależy Bieńkowskiemu, aby cudze słowo zostało rozpoznane, ale też by zostało włączone w zupełnie nowe wymiary.

Ja przestaję na małym, blask mi niepotrzebny,
obejdę się bez rymów, nawet bez przecinków,
możesz włożyć mnie między słowa najzwyklejsze,
nie musisz dla mnie zmieniać swojej poetyki.
[...]

⁹⁸ Zob. rozdział IV.

Chcę tylko, abyś wtedy, kiedy będziesz różę
obnażał, kiedy naga w nagości zapachu
obejmował zachwytem i kładł w metaforę,
serce swe całą wieczność kwiatu miał otwarte,
wieczność to krótkotrwała, bo przekwitająca,
lecz mnie nie wolno krócej niż wieczność miłować.

(*Nieskończoność, TP*, s. 19)

Przypomnijmy, że topos róży naznaczony jest pięknem symbolicznym i traktowany jako przejaw czystej, klasycznej, wręcz Husserlowskiej fenomenologii, gdzie „królowa kwiatów” niczym znak wszelkiego bytu jest poznawana i doznawana jako fenomen⁹⁹. W tradycji poetyckiej, opiewana przez Homera czy Wergiliusza, była przedmiotem subtelnych przenośni. Później „poetą róż” nazywany został Rainer Maria Rilke. Motyw róży pojawia się w liryce polskiej zmierzającej w stronę symbolizmu spod znaku Jana Kasprówicza, w poezji awangardowej u Przybosia. Obecny jest również w twórczości poetów pokolenia wojennego, w wierszach Różewicza, gdzie stanowi jedną z głównych figur.

Interesować nas będzie „awangardowa róża” Juliana Przybosia jako model poetyki i estetyki autarkicznej (jego „nowa róża” miała sięgać tam, gdzie cielesne zmysły nie sięgają) oraz *Nieskończoność* Bieńkowskiego jako manifest wiary w wyobraźnię poetycką. Róża, stanowiąc dominantę różnorodnych refleksji poetyckich, jest tutaj metaforą twórczych działań poety, ponieważ mamy do czynienia z poetycką fenomenologią kwiatu – to niczym „wiersz-kielich”, „tekst różopodobny”, gdzie słowa zachodzą na siebie niczym płatki. Symbolizuje ukierunkowanie myśli twórczej, a metafora ‘obnażania róży’ oznacza odkrywanie czegoś niedostępnego, lecz i ulotność, krótkotrwałość tego procesu. Chwilowe obcowanie z pięknem absolutnym nie oznacza jednak, że zmierzenie się z tajemnicą jest możliwe.

⁹⁹ Por. S. Balbus, *Znaki róży (O poezji Juliana Przybosia)* [w:] *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007, s. 366–367.

Podobny motyw powraca u Bieńkowskiego we *Wstępie do poetyki*, gdzie „Róża jest różą, a więc różą bezprzykładną/ różą nie do naśladowania, różą samą w sobie” (*TP*, s. 61), czyli symbolem tajemnicy bytu, synekdochą tajemnicy wszechświata, a przede wszystkim włączeniem się w dialog z Rilke – „poetą róż”. Rilkeńską frazę z jego wiersza *Le Cimetière* brzmiącą w języku francuskim: „Veut-elle être rose-seule, rien-que-rose?”, tłumaczoną jako „Czy chce być różą-samą, niczym-pozą-różą”, Bieńkowski przytoczył niemal dosłownie. Stosując grę z cytatem, podjął się – za swoim mistrzem – „czytania róży” Rilkego¹⁰⁰.

Autor *Trzech poematów* z pewnością „pielęgnuje słowiarskie umiejętności nabyte w szkole Przybosia”, ale inaczej pojmuje funkcję słowa. U Przybosia „jest ono materią poezji”, u Bieńkowskiego ma to być „słowotworzenie” pojmowane jako „kreacja absolutna”¹⁰¹. Należy zwrócić uwagę na fakt, że Przyboś, według którego istotę poezji stanowi „służebność słowa wobec czującego podmiotu”, jak ogłosił w *Sensie poetyckim*, twierdzi, że decyduje to o komunikowalności sytuacji lirycznych nie tylko na płaszczyźnie językowej. W znacznej mierze jest to płaszczyzna wyznaczona przez tradycję przekazu poetyckiego, także w ramach wypowiedzi autonomicznej, ukształtowanej wstępnie przez lirykę Młodej Polski. Można wnioskować, że dzięki temu tradycja zostaje wpisana w nowoczesność i zyskuje w niej swe kolejne oblicze.

Dziedzictwo dziewiętnastowiecznej moderny zostało odrzucone przez awangardystów, ponieważ ich zdaniem była to sztuka „wyabstrahowana” z prawdziwego życia. Zatem jeśli literatura nowoczesna ma w ogóle nawiązywać do tradycji, to tylko poprzez

¹⁰⁰ Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Czytanie sobą; Czytanie róży* [w:] tejsze, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 137.

¹⁰¹ A. Stankowska, *Wyobraźnia a słowo. „Słowotwory” i interwencje Zbigniewa Bieńkowskiego* [w:] tejsze, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998, s. 105–106.

„sztukę współczesną godną minionych okresów świetności”. Nie oznacza to, rzecz jasna, pisania według wzoru, ale nakazuje przyjmowanie równie mocnej jak dawnej, lecz współczesnej twórczej postawy. Poezja nie jest „tworzeniem pięknych zdań”, ale walką o nowego człowieka. Jak twierdził Ludwik Fryde:

Wyobraźnia poetycka buduje [...] odrębną, własną rzeczywistość, mowa przemieniana nadaje nowy wyraz znaczeniowy, uczuciowy słowom, zdaniom, myślom. Wszystko może stać się tworzywem [...], w dziele poetyckim staje się elementem gry wyobraźni¹⁰².

Krytyk wymieniał jako reprezentatywne dla „nowego stylu” między innymi *Trzy zimy* Miłosza, *Wyprawy* Jerzego Zagórskiego czy *nic więcej* Czechowicza. Za charakterystyczne wykładniki „nowego stylu” uznał zwracanie uwagi na „emocję estetyczną”, brak „retorycznej deklamacji”, „znaczeniową treść wyrazów”, a nie zespół pojęć w systemie językowym. Rytm jest tu „jeszcze jedną metaforą”, a ośrodek krystalizacji stanowi „obraz poetycki zrodzony z uczucia”, będący „definicją rzeczywistości”, „konkretyzacją fantastycznych wizji” oraz „pewnej problematyki”. Nie było tu więc niczego, co byłoby charakterystyczne wyłącznie dla przedstawicieli „nowego stylu”. Stąd stanowisko Frydego spotkało się z polemiką, w którą włączyli się i Wyka, i Bieńkowski.

Zatem w poezji kręgu żagarystów wyróżnikiem jest uporządkowany układ zaprojektowany w obrębie samego tekstu. Osią poetyckości jest tu obraz podporządkowany przeżyciu podmiotu, czyli ujmując słowami Przybosia, „sytuacja liryczna” wstępnie hierarchizująca znaczenia metaforyczne. Druga awangarda odchodzi od radykalnego wymiaru prerogatywy autonomii, grającego główną rolę w programie artystycznym i poezji Tadeusza Peipera i stanowiącego zasadniczy „wstępny krok” w twórczości wielu polskich awan-

¹⁰² L. Fryde, *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, z. 1. Polemicznie: K. Wyka, *Laboratorium nowego stylu*, „Pióro” 1938, z. 1; Z. Bieńkowski, *List z oblężonego miasta*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 10.

gardzistów w momencie bezpośredniego wpisania tzw. transcendentnych czynników w estetyczną teorię literackości, egzemplifikowanych w dziele przez obraz czy elementy fabularne wykorzystywane jako ośrodki poetyckości. Wprowadza w samo spektrum dzieła literackiego czynniki, które z racji swego zakorzenienia w tradycji wyznaczają możliwość porozumienia pomiędzy nadawcą a odbiorcą, odwołując się do pojęć niosących ze sobą znaczenia już znane, wspólne, uznane za uniwersalne, czyli po prostu normatywne¹⁰³.

Metodą Przybosia było, że podmiot jest rozdwojony (konstruujący i przeżywający), a zajmuje go słowo poetyckie oraz „między-słowie”, czyli przestrzeń między słowami, oraz metaforyczność, która nie osłabia siły wyobraźni. Podobnie postępuje Bieńkowski. Tak oto: „Kiedy myśl [...] powraca ledwo żywa ze złamanym skrzydłem,/ owinięta w skrwawiony łachman metafory,/ niezdolna złożyć słowa, monosylabami/ błagająca o spokój, wtedy ja z nią byłam” i dalej „Jestem [...] ową wciąż niewiadomą X w równaniu serca” (*TP*, s. 43, 45).

Z lektury *Trzech poematów* Bieńkowskiego wynika, że są to poematy erudycyjne, trzeba je uznać za przykład „międzytekstowej konwersacji kulturowej”¹⁰⁴. Kulturowość tej poezji ujawnia się poprzez nawiązania do sztuki, mitologii, stąd inwokacja: „O usta Pirusowe!”, potwierdzająca obecność licznych środków retorycznych.

¹⁰³ J. Orska, *Awangardowe tradycje dla polskiej poezji...*, s. 335. Fryde twierdził, że model poetycki będący doskonałym wyrazem nowoczesności został zaprojektowany przez Juliana Przybosia. W tej perspektywie Miłosz czy Zagórski nie byli awangardowymi innowatorami, a pozostawali jedynie kontynuatorami czyichś pomysłów. Istnieją przesłanki mówiące o tym, że Fryde nie do końca się mylił, ponieważ koncepcja „wyobraźni poetyckiej” i pojęcie „obrazu poetyckiego” wydają się główną przyczyną rozłamu w szeregach awangardy krakowskiej, determinując w wyraźny sposób antypeiperowskie idee programotwórcze Przybosia i Brzękowskiego.

¹⁰⁴ Określenie S. Balbusa – zob. tegoż, *Między stylami*, wyd. II, Kraków 1996, s. 117.

Pojawia się także kwestia niczym z *Hamleta*: „Być tak jak nie być, aby być wszystkim” (*Widzę i opisuję*, TP, s. 109). Poeta stara się „zanurzyć” w kulturze, co umożliwi mu mechanizm wyobraźni i sylwiczna struktura poezji. Kulturowość jego poezji nie jest przy tym – jak u neoklasyków – nasyceniem wiersza szczególnie kulturowym, ale sugerowaniem możliwości interpretacji przez odwołanie się do istniejących już rozwiązań. Zauważalne jest to na przykład w strofach:

Gdzie padnie, żywioł zastyga, ruch wymiera, myśl kostnieje. Czymże jest żona Lota, jeśli nie memento *nie wódz na pokuszenie oczu*. Z nieskończonych możliwości każdej rzeczy – kształt jeden, słup soli.

(*Widzę i opisuję*, TP, s. 109–110)

*A może, o ciało moje, całe życie pracujesz tylko na straty i dniami, i nocami w pocie czoła uzupełniasz mnie, bym sprawiał zawsze wrażenie całości?
O ciało moje, zapracowujący się na śmierć Syzyfie!*

(*Nieskończoność*, TP, s. 36)

To ja o świcie daję barwy wszystkim kwiatom,
z pewnością nie tak trwale jak z tuby Lefranca,
nie musi być Matissem każdy kwiat od razu.

(*Nieskończoność*, TP, s. 41)

To moja doła, jestem na służbie iluzji,
wyrzedzać wzrok o jedną, dwie, trzy chwile światła,
dokonywać na nowo wynalazku tęczy,
powracać w owe formy, w których widnokreśli
nie rywalizowały z ideałem koła,
w których najślabszy odbłask lśnił jak bohaterstwo,
a ogień przypominał los Prometeusza.

[...]

Przewidzieć potop światła, kataklizm koloru,
Belliniego, Van Gogha, Italię i Francję,
przewidzieć potop nocy, impresjonizm ślepych,
potem plamy na słońcu, no i wreszcie taszyzm,
o dolo moja, dolo na służbie iluzji!

(*Nieskończoność*, TP, s. 42)

Uwagę zwraca także litanijna retoryka oraz fakt, że litanie stanowi komentarz do głównego tekstu monologu lirycznego. Apostrofy do słowa i inwokacje przedstawiają się tak oto:

Dzięki ci za najpiękniejsze pory życia, wiosny, lata, jesienie, zimy, ciało twoje, moje, ciało moje!

*Ciało bezgraniczne,
ciało nieodpowiedzialne,
wyniosłe jak gwiazda zaranna,
nagle jak błyskawica,
ostateczne pocieszenie strapionych,
bezpowrotna ucieczko zbawionych,
ciało twoje, moje, ciało moje!*

(Nieskończoność, TP, s. 38)

Czy mam pozostać na brzegu,
Kiedy rzeczywistość już dwoi się, troi, zbroi
[...]

*o wszyscy święci etymologii,
różo różańcowa,
różo wonności pełna,
różo różności winna,
różo polna w stanie kwitnienia,
różo leśna w drzewostanie,
różo przydrożna*

(Wstęp do poetyki, TP, s. 69)

Nietrudno zauważyć, że jest to fragment stylizowany na wypowiedź litanijną z charakterystycznym paralelizmem składniowo-intonacyjnym, wyliczeniami, anaforami i aluzjami do *Litanii do Wszystkich Świętych* oraz *Litanii do Najświętszej Maryi Panny*. Obrany wzorzec gatunkowy wyróżnia się wprowadzeniem zdań parentetycznych, co zostało wyraźnie zaznaczone graficznie w tekście poematu kursywą. Jest to „wtórny tok intonacyjny”¹⁰⁵,

¹⁰⁵ J. Sławiński, „*Myśl pulsująca wszystkimi źródłostowami*”, „Poezja” 1967, nr 3, s. 51.

zaś spójność tekstu opiera się na skojarzeniach etymologicznych, frazeologicznych oraz brzmieniowych. Poprzez ten dyskurs osoba mówiąca jest jak gdyby na zewnątrz swej wypowiedzi, komentuje, czyni przedmiotem refleksji sens i formę „pierwszego głosu”, traktując o poetyckiej funkcji wypowiedzi. Poeta oscyluje w ten sposób między awangardyzmem a lingwizmem. Pragnie ze słów wydobyć bogactwo, które tkwi w ich możliwościach asocjacyjnych, semantyce i aluzyjności.

słowa bezkrytyczne,
słowa bez precedensu,
słowa bez wahania,
słowa jak morze, słowa jak lawa, słowa jak mowa, jak gdyby nigdy
nic, jakby chodziło o codzienny widnokrąg
(*Wstęp do poetyki, TP, s. 58–59*)

To swego rodzaju poetycki traktat na temat możliwości, jakie przed poezją otwiera język. Słowo jest narzędziem w rękach poety, tak więc osobę mówiącą zastanawia:

Skąd tyle słów się bierze? Słowa płyną, płyną
coraz nowsze, wciąż inne, coraz dosłowniejsze,
wysnuwają z nicości wątek nierealny,
ze złotych legend świata mity niemożliwe
[...]
Antynomie mordercze, rzeczy, źródłosłowy,
czym by świat stał się jeszcze, gdyby nie poezja?
(*Wstęp do poetyki, TP, s. 90*)

Poza tym pytania dynamizują i dialogizują utwór. Jeśli mówimy o relacji poezji Bieńkowskiego „wobec Przybosa”, to stawianie pytań występuje dość często także na przykład w późnej twórczości autora *Równania serca* – gdy próbuje on godzić sprzeczności (w odróżnieniu od charakterystycznej dla jego wcześniejszej poezji metaforyki opartej na sporze, zaprzeczeniach i przeciwstawieniach, co też, wbrew opinii o pozornej jednolitości tej twórczości, jest przyczynkiem do formy dyskusji).

Zwróćmy jeszcze uwagę na wersyfikację poezji Bieńkowskiego i podkreślaną w ten sposób refleksję nad językiem jako podstawową rzeczywistością podlegającą interpretacji. Potwierdzeniem na przykład fraza poematowa przeplatana trzynastozgłoskowcem, z wyodrębnionym kończącym ją dystychem, wpisująca się w klamry osobliwej retoryki. Odnotować należy również dbałość Bieńkowskiego o stylistyczną organizację warstwy znaczeniowej tekstu. Zajmując się w tej części tryptyku problematyką treści poznawczych języka, twórca posługuje się neologizmami (charakterystycznymi dla Leśmiana) czy złożeniami (*composita*), co sugeruje analogie do Przybosa, by wspomnieć jego „samopożar”, „światłozieleń” (przy czym u Przybosa był to wyraz ekonomizmu języka).

Słowo piorunonośne, słowo błyskawiczne,
słowo obrazoburcze, słowo gospodarne,
zrób porządek ze światem. Dziej się wola twoja!
(*Wstęp do poetyki, TP, s. 83*)

U Bieńkowskiego język jest sposobem ucieczki przed wyczuwalnym chaosem, służy wieloznaczności, ale niekiedy wzmacnia poczucie zagubienia i bezradność poety w tym oceanie rzeczy i słów:

Z sercem na dłoni wołam: *Rozbitek przestrzeni,
miejsca zajmę niewiele, mniej niż punkt widzenia.*
(*Wstęp do poetyki, TP, s. 85–86*)

Sprzeczności, rozchwianie znaczeń i nieokreśloność języka wydają się barierą między poetą a otaczającym go światem, stąd ciąg aluzji do obiegowych metafor, utrwalonych i zleksykalizowanych powiedzeń:

*Ptak na przykład uskrzydłona sprzeczność:
Stroi się w cudze piórka, własne gniazdo kala, jeśli jest ptakiem niebieskim,
nie sieje i nie orze, a jeśli jest niebieskim ptakiem, obiecuje złote góry. A to przecież nie wszystko, wystarczy go popieścić, pogłaskać, wymówić pieszczotliwie,
a natychmiast z ptaka robi się ptaszek, ptaszku mój (a leć, a piej), ptaszek w klatce z madonną (Belliniego), a to ptaszek! ładny ptaszek i można oszaleć!*
(*Wstęp do poetyki, TP, s. 65–66*)

Poeta mówi, że mimo skostnienia pewnych powiedzeń słowo może nas zaskakiwać nowymi skojarzeniami. Demaskuje w ten sposób określone stereotypy językowe, aby wydobyć ze słów, które je współtworzą, nowe, nieskonwencjonalizowane jeszcze znaczenia¹⁰⁶. Ptak to wolność, a wynikająca stąd zdolność obserwacji „z lotu ptaka”, poruszania się w sferze niebiańskiej łączy się u poety z poszukiwaniem natchnienia i poetycką wyobraźnią. Ptasia symbolika stosowana w literaturze służy twórcy do przybliżenia własnej roli, lecz z powodu zagęszczenia frazeologizmów nie są to konotacje jednoznaczne, niekiedy antynomiczne, „uskrzydłona sprzeczność” nie sytuuje go jedynie w roli ptaka-aniola, ale też przywołuje znaczenia świadczące wyłącznie o przyjemności, pozorach, ironii.

W innym miejscu poeta określa siebie mianem „wdowca niewysłowienia” i „rozlegającym się od rzeczy do rzeczy jak od morza/ do morza/ słowotworem”, czyli kimś tworzącym obraz świata-słowotworu (także przy pomocy rytmu, który jest obecny za sprawą powtórzeń i paralelizmów). Kolejne często przez Bieńkowskiego stosowane zjawisko instrumentacyjne to paronomasty czny łańcuch wyrazów, jak: „kwiaty kwitną naszymi słowami”. Uwagę zwracają również porównania:

Góry i doliny podajemy sobie jak ręce.

Nieba i ziemie podajemy sobie jak usta.

(*Wstęp do poetyki, TP, s. 97*)

W *Odzie do słownika* zaś prośba: „*wódź mnie na pokuszenie od słowa do słowa*”, a w innym miejscu apostrofa do słowa:

Weź mnie w obronę, słowo!

To twoja rola w mojej mowie.

(*Wstęp do poetyki, TP, s. 95*)

¹⁰⁶ Zwrócił na to uwagę M. Głowiński w: *Poezja, czyli sztuka myślenia*, „*Twórczość*” 1960, nr 7, s. 59–67.

Postawmy tezę, że w pewnym sensie można Bieńkowskiego określić jako poetę „słowiarza”, a to przecież tradycja prowadząca w kierunku Karpowicza i „szkoły semantycznej”. Jednak walka o precyzję słowa charakterystyczna była dla wszystkich znanych poetów awangardy, z drugiej strony dla Juliana Tuwima, nieco wcześniej dla Leśmiana (z tym że jego słowo wywodzi się z symbolistycznej teorii języka, więc ujmowane jest w innych kategoriach). Zdaniem Michała Głowińskiego rodowodu tych wszystkich poczynań należałoby szukać u Cypriana Kamila Norwida¹⁰⁷.

Sygnalizując kwestie stosunku autora *Trzech poematów* do Przybosa, warto zacytować słowa z *Poezji i niepoezji*, gdzie Bieńkowski stwierdza między innymi, że poezja i poetyka autora *Najmniej słów* są dla niego „bodźcem sprzeciwu, odrębności, niepodobieństwa”, słowem, to tak zwana „niezależna zależność od wzorca Przybosiowego” (*Słowo i wyobraźnia. Ciąg niepodobieństw*, *PiN*, s. 102, 103). Mimo iż autor *Trzech poematów* przyjętą przez siebie twórczą metodę tłumaczy przystępnie: „Moja technika jest prosta: widzę i opisuję. Staram się/ tylko nie przeczyć niczego”, to rzecz jest bardziej skomplikowana. Mianowicie jego wyobraźnia jest wyobraźnią kreacyjną, momentami przypomina baśń o poznawaniu świata przez człowieka, stąd pobrzmiewa tu i ówdzie nutą *La fable du monde* Supervielle’a, a Bieńkowskiego-poetę pasjonuje kosmos, więc otwiera się na perspektywę nieskończoności. Jest to wyobraźnia językowa, wizualna, lecz i filozoficzna (poemat *Nieskończoność* domaga się takiej wykładni). Słowem, aprobując metodę poetycką Przybosa, szuka jednocześnie innych podstaw poetyckiej dyscypliny. Choć jest poetą osobnym, przyznać jednak trzeba, że z uwagi na stosunek do słowa, sposób obrazowania, technikę poetycką punktem wyjścia są

¹⁰⁷ Tamże, s. 63.

u niego awangardy. Osobliwy charakter jego liryki polega zaś, być może, na tym, że w ponowoczesnym świecie, kiedy na łamach *La fine della modernità* ogłoszone zostały „śmierć sztuki, słabość bytu i myślenia, nihilizm, rozstanie z metafizyką i wszystkim tym, co w kulturze, a także w ludzkim doświadczeniu, na niej oparte”¹⁰⁸ – jako autor *Nieskończoności* przywrócił również odpowiedni wymiar dążeniom wyobraźniowym poezji i kosmogonii. Mimo że za swego mistrza uznawał Przybosa, czerpał z różnych doświadczeń. Tradycja, według Bienkowskiego-słowiarza i zwolennika nowoczesności, to:

Szafarnia, spichlerz, elewator pamięci, skąd czerpiemy, kto czym, szuflami, garściami, szczyptami treści i formy, myśli i emocje, stosunki do i stanowiska wobec, postawy, poglądy, zainteresowania. [...]

Tradycja, aby żyć, potrzebuje naszej emocji, naszego aktywnego, na plus czy na minus, do niej stosunku (*O tradycji, PZ*, s. 279).

¹⁰⁸ A. Zawadzki, *Koniec nowoczesności: nihilizm, hermeneutyka, sztuka* [w:] G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przekład M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. XXI.

ROZDZIAŁ III

„Moje narzędzie – wyobraźnia, słowo”

1. W kręgu tendencji wyobraźniowych

We *Wstępie do Poezji wybranych* Zbigniewa Bieńkowskiego uwagę zwraca znacząca deklaracja poety:

Rzecz w tym, że narzędzie, którym się posługuję, nie jest przydatne do wyrażania doznań, wzruszeń i przeżyć doraźnych. Moje narzędzie – wyobraźnia, słowo – narzuca mi skalę hiperboli, nieuniknioną syntezę, dyscyplinę istotności (*Wstęp, PW, s. 7*).

W taki sposób autor *Wstępu do poetyki* uzasadniał, że nie pisał ani wierszy okolicznościowych, ani miłosnych, nie uprawiał ani poezji natury, ani poezji kultury, a przywołane także w tytule rozdziału słowa potwierdzają, że akceptował rolę wyobraźni i miał ambicję tworzenia poezji czystej. Oznacza to, że jego dążność w kierunku poszukiwania nowych środków poetyckich jest nawiązywaniem do doświadczeń awangardy, ponieważ ‘wyobraźnia’, główna (obok ‘wizji’ i ‘równania’) kategoria w nowym ujęciu awangardyizmu, odegrała u Bieńkowskiego rolę metody kluczowej.

Jak wiadomo, „rzecz wyobraźni”, „klucze do wyobraźni” to przede wszystkim zasługa krakowskiej szkoły krytyków i, dodajmy, ma związek ze *Sprawą wyobraźni*. Nurt krytyki „wyobraźniowej” Kazimierza Wyki, Jerzego Kwiatkowskiego i Jana Błońskiego konstituował program, a przede wszystkim wywołał, co podkreślił Edward Balcerzan, „programowe myślenie o kształcie

poezji najnowszej”¹, co pomogło Bieńkowskiemu znaleźć się w gronie poetów ważnych, stąd mimo filiacji z innymi tendencjami ‘wyobraźnia’ pozostanie bliska zarówno poecie, jak też dominować będzie w refleksji krytycznej poświęconej jego dorobkowi poetyckiemu. Podobne uzasadnienie – zapoczątkowane szkicem Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu* z 1958 roku – znajdujemy dla włączenia się Bieńkowskiego w dyskusję pomiędzy ‘wizją’ a ‘równaniem’, czyli wytworem pracy wyobraźni a rezultatem triumfu woli (poezją uporządkowaną autora *Równania serca* i liryką intelektualną Tadeusza Peipera). W tym przypadku problem jest bardziej złożony, mianowicie „mistrz wyobraźni” opowiadał się otwarcie za awangardowym – spod znaku Juliana Przybosa – rodowodem swej poezji². Interesowało go więc słowo, język poezji, jego wieloznaczność, ze skłonnością do przekształcania znaczeń w celu przywrócenia słowu jego wyrazistości, i bliska była mu teza Przybosa głosząca, że „wyobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa”³. Zatem „dyscyplina istotności” okazała się dlań nie mniej ważna od ‘wyobraźni’ – nie jest więc Bieńkowski stroną sporu, jest poetą nowoczesnym. Stąd wynika celowość skupienia uwagi zarówno na problematyce wyobraźni poetyckiej (kreacyjnej), kategorii czasoprzestrzeni, jak też – sugerowane przez narzędzie, za jakie uznawał ‘słowo’ – omówienie związków z poezją lingwistyczną i wreszcie kwestii, które przybliżą warsztat poety w obszarze języka artystycznego, czyli zagadnień poematu prozą.

¹ E. Balcerzan, *Wizjonerzy, konstruktorzy wyobraźni i...* [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, Warszawa 1988, s. 56.

² Tegoż, *Poezja jako „rzecz wyobraźni”*. *Z dziejów pewnej ideologii artystycznej*, „Pamiętnik Literacki” LXXVI, 1985, z. 3, s. 95–98, 107–110; tegoż, *Wizja – tak, równanie – nie* [w:] tegoż, *Poezja polska...*, s. 56–60.

³ J. Przyboś, *Zapiski bez daty. Szkice i notatki*, Warszawa 1970, s. 217.

2. Wyobraźnia kreacyjna

Wizję przedistnienia i marzenie o pełni poznania autor *Trzech poematów* realizuje, posługując się ugruntowaną we wczesnym modernizmie praktyką poetycką dotyczącą szczególnej roli słowa jako tworzywa artystycznego i podkreślając nie mniejszą rolę wyobraźni poetyckiej. Interesuje go zarówno refleksja teoretyczna, jak i programy literackie, w których kategoria wyobraźni odegrała rolę znaczącą, stąd wynika patronat Juliana Przybosia i Józefa Czechowicza oraz nawiązania do badań Gastona Bachelarda nad świadomością i poetycką wyobraźnią, której Francuz przypisywał najwyższe właściwości twórcze⁴. Jak wiadomo, autor *Wyobraźni poetyckiej* fenomenologię obrazu poetyckiego tłumaczył w ten sposób, że jest on powoływany do życia w momencie wkroczenia w świat wyobraźni, tu i teraz. Filozofia poezji nie kieruje się prawami uogólnionymi czy uporządkowanymi, dlatego trzeba być obecnym wobec obrazu w chwili jego trwania – głosił⁵.

⁴ Dominujące obecnie w Polsce tendencje badawcze potwierdzają, że „literaturoznawcza moda na Bachelarda” wprawdzie minęła, lecz jak dowodzi Anna Pilch, inaczej jest w literaturoznawstwie francuskim. O niesłabnącym zainteresowaniu poglądami autora *Wyobraźni poetyckiej* świadczą tam zarówno wznowienia jego dzieł po roku 2000, m.in. *La Philosophie du nom* (2002), *La Dialectique de la durée* (2001), *Le Droit de rêver* (2001), jak i prace naukowe na temat dzieła Bachelarda, np. M. Fabre, *Gaston Bachelard, formation homme moderne* (2001), oraz książki świadczące o ponownym zainteresowaniu teoriami psychoanalitycznymi skonfrontowanymi z potrzebami badawczymi współczesnej nauki o literaturze, jak Ch. Chelebourg, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet* (2000) czy J.J. Wunenburger, *Bachelard dans le monde* (2000). Zob. A. Pilch, *Gastona Bachelarda wyobraźnia poetycka* [w:] tejsze, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego. Literaturoznawstwo i dydaktyka*, Kraków 2003, s. 194–195. Por. przypis 5.

⁵ Zob. G. Bachelard, *Fenomenologia obrazu poetyckiego* [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak,

„W swojej nowości, w swej aktywności obraz poetycki ma swój własny byt, własną dynamikę. Przynależy on do ontologii bezpośredniej”⁶. „Poeta mówi u progu bytu”, „nowością swych obrazów ustanawia zawsze początek mowy”, zatem powołuje do istnienia obraz poetycki, który rodzi określony oddźwięk. Przypomina to kreacyjną wyobraźnię Czechowicza, gdy ten niczym stwórca, posługując się możliwościami poetyckiego słowa, „wywołuje świat z niczego”⁷.

Właśnie za sprawą wyobraźni poetyckiej możliwe jest w świecie poetyckim Bieńkowskiego tworzenie rozumiane jako początek, stwarzanie świata na nowo: „Świat zaczyna się na nowo. Lepiej, staranniej, konsekwentniej, koniec nie jest przewidziany” (*WdP, TP*, s. 60). Wyobraźnia poety uparcie zresztą wraca do początków – podobnie rozpoczyna się także *Bajka o nicości*: „Na początku nie było nic./ Ani miast, ani wsi, ani ładu, ani morza, ani Ziemi, ani księżycy” (*Bajka o nicości, SW*, s. 63). Początek jest więc jednym z pojęć kluczowych w tej poezji, lecz mit pierwotności – skoro „na początku nie było nic” – nie ma tutaj znamion mitu arkadyjskiego, niekoniecznie ma też rodowód biblijny (choć poeta korzysta z tej siatki pojęć kulturowych), a raczej filozoficzny, poeta upatruje bowiem w unaocznieniu początku możliwości zrozumienia istoty bytu i sensu egzystencji. Zarówno początek, jak i koniec to opozycja często wykorzystywana w poezji⁸, eksploatowana w filozofii, w sposób szczególny przez egzy-

A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 359 (dzieło *La Poétique de l'espace* ukazało się w 1957 r., być może Bieńkowski-romanista czytał je wówczas w oryginale).

⁶ Tamże, s. 360.

⁷ T. Kłak, *Wstęp* [do:] J. Czechowicz, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1985, s. CVII.

⁸ Np. „Każdy na nowo musi stworzyć swą nieskończoność i początek” (*Kłopoty małego stwórcy*) – pisał Zbigniew Herbert w *Strunie światła*. Por.

stencjalistów, kiedy koniec zawierający odpowiedź pytaniem wraca do początku. Jej źródół dopatrujemy się w *Apokalipsie św. Jana*, gdzie w segmencie *Nowe Jeruzalem* powiedziane zostało: „Ja jestem Alfa i Omega/ *Pierwszy i Ostatni/* Początek i Koniec” (Ap 22, 13). Po słowie początek możemy spodziewać się zapowiedzi czegoś następnego: „koniec nie jest przewidziany”, zatem mamy do czynienia z przełamaniem konwencji, reinterpretacją *Biblii*. Obraz jest nieustannie ponawianym początkiem: „Nie ma poezji wyprzedzającej akt poetyckiego słowa”⁹, a po każdym końcu świat wyobraźni kreowany jest na nowo, odradza się niczym w biblijnej księdze Genesis.

Szukając dla siebie miejsca w układzie planetarnym, podmiot mówiący wypowiada słowa sugerujące i ruch, i dynamikę, skoro jest „zapędzony jak ziemia dookoła swojego teoretycznego słońca, sensu!” (*WdP, TP*, s. 57). Pozostając w takim porządku bliższym kosmogonii, zauważamy, że moment tworzenia rozumiany jest na sposób genezyjski, jest nowym „słońcem”, lecz rytm przyrody wyznacza wschody i zachody słońca, stąd teza, która przez drugą osobę dialogu (osnową świata przedstawionego jest dialog) podawana jest w wątpliwość: „już tyle razy świat się skończył/ – ileż tych końców świata na jedną ziemską nieskończoność? –” (*WdP, TP*, s. 58). Trop interpretacyjny prowadzi nas tutaj do sporu z tradycją katastroficzną popularną w latach trzydziestych XX

M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem a apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007. Do początku i końca odwołał się też Jan Paweł II „na progu Kaplicy Sykstyńskiej”, kiedy mówił o „Początku” wyłonionym z niebytu przez Stwórcę i o „Kresie” następująco: „Tak więc to tu – patrzmy i rozpoznajemy/ Początek, który wyłonił się z niebytu/ posłuszny stwórczemu Słowu;/ Tutaj przemawia z tych ścian./ A chyba potężniej jeszcze przemawia Kres”. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, wstęp kard. F. Macharski, posłowie M. Skwarnicki, Kraków 2003, s. 17.

⁹ G. Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1948, s. 3.

wieku, kiedy cykliczność dziejów wpisana była w koncepcje czasu charakterystyczne dla żagarystów i poezji Czechowicza. Poza tym to wyobrażenia Czechowicza zbudowana była na przeciwieństwach, takich jak na przykład jasność – ciemność, co decydowało o dynamicznym charakterze tej liryki, napięciach, antynomiach, a taki porządek w poemacie Bieńkowskiego zauważyć nietrudno, więc nie tylko o zaprzeczeniach wypada tu mówić, lecz także o odwołaniach do tradycji „Czechowiczowej”. Wreszcie przywołana dialektyka dnia i nocy (w świetle wyobraźni) potwierdza, że obraz poetycki jest przede wszystkim zmienny, a nie konstytutywny, gdyż to cecha pojęciowości. Powstaje w procesie kreacji, więc można to zjawisko badać z punktu widzenia filozofii pojmowanej jako coś metafizycznego, a raczej fenomenologicznego. Aby wyjaśnić obraz poetycki, warto odwołać się do fenomenologii wyobraźni, mając na uwadze tezę: „chcąc określić, czym może być fenomenologia obrazu, określić, że obraz jest przed myślą, trzeba by powiedzieć, że poezja to nie tyle fenomenologia ducha, ile fenomenologia duszy”¹⁰. Powstaje taki obraz poetycki, który wyłania się w świadomości jako bezpośredni wytwór serca, duszy, „jestestwa ludzkiego ujętego w swej aktualności”, dlatego interesuje nas poszukiwanie w *Trzech poematach* „fenomenologicznych determinant obrazów”. Poeta mówi:

i już tylko olbrzymie, nie kończące się mrugnięcie oka – nieskończoność? – ironizuje przestrzenią

– *przestrzeń to jeszcze ten niewidzialny i niesłyszalny, rozlegający się samą rozległością bezmiar?* –

(*WdP, TP*, s. 58)

Uwagę zwraca nieprzypadkowe przecież „olbrzymie, nie kończące się mrugnięcie oka”. Metafora ta przywołuje zarówno skojarzenia związane z mądrym okiem Opatrzności, lecz także okiem

¹⁰ Tegoż, *Fenomenologia...*, s. 363–364.

natury. Rozszerzając perspektywy znaczeniowe, należałoby też rozważyć możliwość interpretowania oka jako umysłu/ intelektu jeśli nie Boga, to świata i życia, ale także słońca. Niewątpliwie jest to spojrzenie z góry, skąd można objąć wzrokiem rozległą przestrzeń. Zauważmy jednak, że mimo iż pojawia się tu wątpliwość, zamiast oczekiwanego rozstrzygnięcia interlokutor też stawia pytanie. Czy przestrzeń to niezaludniony pięknymi przedmiotami, niepoddający się opisowi obraz? To czysta poezja, harmonia osiągnana za sprawą mowy, gdzie „myśl mówi, gdzie słowa myślą”, mimo że Bieńkowski miał ambicje stworzenia poematu filozoficznego. Potwierdzeniem motto poprzedzające *Wstęp do poetyki* pochodzące z *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego ze znaczącą „córka Słowa...”, przy czym poecie chodziło przede wszystkim o rodowód Słowiańszczyzny, etymologicznie związanej ze słowem, i o genezyjską siłę twórczą. Świadomość rodząca obrazy jest prapoczątkiem, a poemat to zespół obrazów, gdzie nie wystarczy przy interpretacji czysta wyobraźnia. Dochodzą tutaj do głosu elementy psychologiczne złożone, kojarzące dalszą lub bliższą kulturę, oraz ideał literacki, które fenomenologia powinna uwzględnić.

Obraz poetycki staje się nowym bytem naszego języka poruszającym całą aktywność lingwistyczną, „wiedzie nas do źródeł jaźni mówiącej”, a poeta pyta: „Dokąd zaprowadzą mnie te wszystkie hiperbole, superlatywy, przerzutnie i przesadnie?” (*WdP, TP*, s. 63). Na kartach poematu znajdziemy odpowiedź na to pytanie, ponieważ dzięki językowi poetyckiemu „stwarzamy” wyidealizowany świat, a piękne słowo to element pięknego życia. Poezja to sztuka słowa, cudowna i „cudem zesłana zgodność słów i dźwięków”¹¹, co sprawia, że obraz poetycki zawsze wznosi się nieco ponad język

¹¹ P. Valéry, *Zagadnienia poezji; Poezja i myśl abstrakcyjna* [w:] tegoż, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór A. Frybesowa, wstęp M. Żurowski, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971, s. 92–93, 105–107.

traktowany jako narzędzie informacji, lecz twórca świadom jest także pewnych ograniczeń, stąd wyznania:

A świat także jest piękny, jasny, oczywisty, obliczalny, skończony tylko tutaj, w słowie.

(*WdP, TP*, s. 83)

A oto i najwyższy czas nastaje i każda rzecz zakłada aureolę doskonałości.

(*WdP, TP*, s. 61)

Z fenomenologicznego punktu widzenia:

Wyobraźnia w swym działaniu odrywa nas zarówno od przeszłości, jak od teraźniejszości, otwierając się ku przyszłości. Do koncepcji wyobraźni wypracowanej przez psychologię klasyczną, która widzi w wyobraźni funkcję rzeczywistości, określoną przez przeszłość, dodać trzeba równie istotną koncepcję wyobraźni jako funkcji nierzeczywistości¹².

Wyobraźnia daje twórcy poczucie wolności, a traktowana przez nich niczym wszechzasada, uwalnia od codziennych trosk, ponieważ sprawia, że znajduje się on gdzieś pomiędzy chaosem i światem¹³. „Wyobraźnia stwarzająca”, z takimi cechami poezji jak wizyjność i kreacyjność, pozwoliła Czechowiczowi na programotwórcze mówienie o poezji czystej. Przypomnijmy, że rolę wyjątkową przypisywał on wyobraźni, podkreślając kosmogoniczny charakter poezji, tworząc własną teogonię na potrzeby mówienia o świecie, który sam stwarzał. Z tego rodzaju postawą kreacyjną porównywać możemy postawę autora *Nieskończoności*. Z kolei Bieńkowskiego jako twórcę *Wstępu do poetyki* interesuje taki (czysty) obraz literacki, który wyrażony jest tylko obfitością słów, ponieważ „Słowa, słowa te, inne, słowa każde, słowa w ogóle, jak mało kto co dają się ciągnąć za język” (*WdP, TP*, s. 67). Zwracające uwagę zaimki organizują przestrzeń wy-

¹² G. Bachelard, *Fenomenologia...*, s. 378.

¹³ Zob. J. Czechowicz, *Klucz symboliczny do poematów* [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 48.

pełnioną słowami, które kuszą i wabią oraz są źródłem wiedzy. Dzięki dociekliwości artysty poznanie świata umożliwia słowo poetyckie, a nie osoby („kto”) czy zdarzenia („co”). To również potwierdza aprobatywny stosunek Bieńkowskiego do poezji czystej.

a wy,

erekcje,
wulkany,
żywe torpedy,
słowa bezkrytyczne,
słowa bez precedensu,
słowa bez wahania,

słowa jak morze, słowa jak lawa, słowa jak mowa

[...]

wciąż dalej, dalej, dalej

[...]

To wasza misja specjalna: wodzić na pokuszenie wieloznaczności.

Wystarczy, bym spojrział na cokolwiek, a w gnieniu oka daje mi się we znaki całkowicie, to znaczy daje mi wszystkie znaki tak i nie jednocześnie.

(WdP, TP, s. 58–59, 65)

Tym razem także słowa wyrażane przez podmiot liryczny zdają się potwierdzać, że o randze obrazu literackiego decyduje jego oryginalność in statu nascendi, gdzie słowo zyskuje nowe znaczenie.

Dzięki wyobraźni poeta kreuje obraz wyrażany za pomocą przenośni, symbolu itp., i chociaż zdarza się, że postawa Bieńkowskiego koresponduje z tą prezentowaną przez Przybosia tendencją „wyrażania wyrażalnego”, kiedy poeta tworzy swe dzieło z materii językowej ze świadomością awangardowego racjonalizmu (istniejącego w opozycji do opartego na pniu symbolizmu irracjonalizmu Czechowicza)¹⁴, to w sporze między ‘wizją’ a ‘rów-

¹⁴ Zob. przypis 7. Pisząc o wyobraźni poetyckiej Czechowicza ukształtowanej antyetycznie wobec awangardy spod znaku Przybosia, Tadeusz Kłak

naniem' uwzględnić trzeba też swego rodzaju nieprzedmiotowość przedstawięń zaczerpniętą od ekspresjonistów. Krajobraz wewnętrzny pełni funkcje ekspresywne jak róża jako symbol ekspresjonistyczny, gdzie desygnatem jest wyobrażenie przedmiotowe:

Róża jest różą, a więc różą bezprzykładną,
różą nie do naśladowania, różą samą w sobie,
różą kwitnącą bez potrzeby, a więc z całą świadomością,
jedynym kwiatem świata będącym dziełem sztuki.

(*WdP, TP*, s. 61)

Absolutne piękno nie potrzebuje ani wyobraźni pikturalnej, ani sensualnej, można je oddać słowem poetyckim. Wyobraźnia (*imagination*) etymologicznie związana jest z obrazem (*image*), lecz 'image' rozumiemy jako obraz świadomości, nie zaś widok. Zgodnie z tym „obraz poety jest obrazem mówionym, nie jest to obraz, który widzą nasze oczy”¹⁵. Stąd w *Poezji i niepoezji* znalazła się teza: „wyobraźnia, a nie język ma wartość absolutną, ona kreuje, język wysławia” (*Miejsce Przybosia, PiN*, s. 183), odnosząca się wprawdzie bezpośrednio do poezji Leśmianowskiej, lecz polemiczna względem opinii Przybosia głoszącego, że autor *Łąki* tworzy słowa z rzeczy. Z tym Bieńkowski polemizuje, mówiąc o 'nicości' jako prapoczątku struktury rzeczy. Potwierdza to, że jako poeta, próbując łączyć kreację z mimesis, okazuje się wyobraźniowcem, a w końcu, jak chciałby Przyboś, „słowiarzem”, kiedy miejsce poezji wizyjnej zajęła poezja słowiarska, lingwistyczna¹⁶. W ostatecznym zaś sporze poetów mię-

przywołuje opinię Zbigniewa Bieńkowskiego, który tę odmiennność podkreślał (Z. Bieńkowski, *Czechowicz*, „Kultura” 1967, nr 32).

¹⁵ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przekład, oprac. i posłowie L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 99.

¹⁶ Zob. E. Balcerzan, *Poezja jako „rzecz wyobraźni”...*, s. 119–120.

dzy ‘wizją’ a ‘równaniem’ zwyciężyła przecież opinia Przybosia, że „wyobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa”¹⁷.

Sprawa inspiracji tychże wyobraźniowych zagadnień w poezji Bieńkowskiego przedstawia się w ten sposób, że pokazuje przy najmniej trojakiemu rodzajowi filiacje. Po pierwsze, kwestia prezentowanej w tej poezji wyobraźni kreacyjnej wskazuje jako antenata Czechowicza, po wtóre, tworzenie ze słowa podpowiada filiacje z wyobraźnią Przybosia głoszącego: „Świat nie jest, świat się wiecznie zaczyna”¹⁸. Z kolei trzecie źródło to Bachelard-filozof, który spotkał się z zainteresowaniem ze strony Bieńkowskiego, ponieważ zajmował się fenomenologią wyobraźni. Wszystko to pozwalało autorowi *Trzech poematów* na pojmowanie wyobraźni literackiej jako stanu egzystencji, siły twórczej, wolności, nieskończoności, a także na kategoryzowanie czasu i przestrzeni wewnętrznej. Przecież poszukiwanie czystej formy w sztuce oznaczało przede wszystkim uwewnętrznienie przestrzeni¹⁹. Ta tendencja – kształtująca się od początku XX wieku, a dotycząca przestrzeni wewnętrznej, gdzie poeta czuje się pewniej, ponieważ utracił wiarę w przestrzeń zewnętrzną: skomplikowaną i niejednoznaczna – znalazła w Bieńkowskim godnego kontynuatora. Dawał temu wyraz zarówno w twórczości poetyckiej, szczególnie w poematach, gdzie dominuje przestrzeń wewnętrzna, jak i krytycznoliterackiej, kiedy omawiał funkcjonowanie tych zagadnień w „poezji i niepoezji” wybranych pisarzy.

¹⁷ J. Przyboś, *Zapiski bez daty...*, s. 217. Do sporu między ‘wizją’ a ‘równaniem’ powrócimy w podrozdziale *W stronę lingwizmu, czyli poeta „słowiarz”*.

¹⁸ J. Przyboś, *Noc powrotna* [w:] tegoż, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. 258.

¹⁹ Por. M. Baranowska, *Przestrzeń wyobraźni* [w:] tejsze, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 33–35.

3. Przestrzeń i czas

Przestrzeń jest z natury niezawodna. Ale ażeby już na pewno zawodu nie sprawić, zawsze jest w nadmiarze. Dopełniona westchnieniem, zachwytem czy nieskończonością, jest ustawicznym wniebowzięciem wzroku.

(*WiO, TP*, s. 102)

Jednym z kluczowych pojęć w poezji Zbigniewa Bieńkowskiego jest początek, a bohaterką tytułową jednego z poematów uczynił nieskończoność, zatem artystyczne obrazowanie czasoprzestrzenne²⁰ sytuuje się, po pierwsze, na osi wertykalnej początek – nieskończoność. Nieskończoność jako przestrzeń obca, nieoswojona jest: „Z każdą chwilą coraz rozleglejsza [...] będąca obszarem, szczytem, poziomem morza, geograficzną głębią i filozoficznym banałem,/ i już przez to samo chociażby nieodgadniona,/ a przy tym ustawicznie przemieszczająca się z jednej strony świata w drugą” (*N, TP*, s. 9). Za sprawą swego rodzaju wędrówki w czasoprzestrzeni, która dzieje się w poemacie, odbywa się poszukiwanie najlepszej metody twórczej i realizuje się marzenie o pełni poznania. Ponieważ nieskończoność to obszar wolny, niepodlegający ziemskiemu prawom, więc problematyka dotycząca kategorii przestrzeni i czasu osadzona jest w tym przypadku w dyskursie filozoficznym. Z drugiej strony twórca skupia się na wyobraźni poetyckiej uwewnętrzniającej przestrzeń z powracającym mitem początku jako towarzyszącym każdorazowo aktowi kreacji, a to z kolei porządek bliski refleksji metapoetyckiej. Dla

²⁰ Zob. J.M. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1; J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978; M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje* [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 196–221.

świata wewnętrznego poematu charakterystyczne są jego jakby amorficzna, nasycona liryzmem struktura i dialog jako osnowa, wokół której budowana jest artystyczna „przestrzeń między nami” (czyli podmiotem wypowiedzi a bohaterką tytułową).

Jak wiadomo, przestrzeń implikująca ruch, przekraczanie pewnych stałych i trwałych granic i porządków, nasuwa dwojakiego rodzaju konotacje: pozwala tworzyć, ale też ogranicza z uwagi na swą tajemniczość i obcość. Yi-Fu Tuan pisze:

Przestrzeń jest w zachodnim świecie powszechnie przyjętym symbolem wolności. Przestrzeń stoi otworem; sugeruje przyszłość i zachęca do działania. Ale też w znaczeniu negatywnym – przestrzeń i wolność stanowią groźbę. [...] Być otwartym i wolnym to znaczy być wystawionym na zagrożenie²¹.

Tekstowy „świat” *Trzech poematów* został tak ukonstytuowany, że nie możemy mówić o konkretnej przestrzeni geograficznej, przestrzeni trwałej, raczej trzeba rozważyć, jak dokonuje się artystyczna kreacja czasoprzestrzeni wewnętrznej, przy czym, posługując się znakami charakterystycznymi dla topiki przestrzeni, Bieńkowski osiąga za sprawą wyobraźni iluzję przestrzeni otwartej, zewnętrznej, funkcjonującej obok wewnętrznej, czyli „głębi” jako figury czasoprzestrzennej zamkniętej²².

Przestrzeń otwarta to świat przyrody, postrzegany jako pozbawiony ograniczeń, stąd zapewne poecie bliska jest w określaniu przestrzeni opisywanej przez osobę mówiącą metaforyka akwaticzna:

Gdziekolwiek jestem, stoję nad brzegiem wezbranego obszaru, o którym nie wiem nawet, czy na pewno istnieje.

²¹ Yi-Fu Tuan, *Przestrzenność i stłoczenie* [w:] tegoż, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 75.

²² Związek utworów *Sprawy wyobraźni* z kategorią czasu i przestrzeni, głównie tych osadzonych w czasoprzestrzeni wojny, gdzie można mówić o konkretnej przestrzeni geograficznej, przedstawiony został w II rozdziale książki.

Wszystkimi zmysłami, rzeczowymi, a zwłaszcza urojonymi, odpowiedniejszymi do badania pogranicza nicości,

wychodzę, idę, rozchodzę się, w sobie, przed siebie, poza siebie, we wszystkie możliwe strony na spotkanie żywiołu, który z każdą chwilą rozprzestrzenia się coraz rozleglej, jednego żywiołu, który mnie ogrania, ale nie ogranicza.

(*N, TP*, s. 20)

Nie jest to metaforyka oczywista, ale poprzez ‘brzeg’, ‘żywioł’, a dalej ‘morze’, ‘wodę’, ‘żeglowanie w bezmiarze’ pozwala na takie odczytanie. Obrazowanie rzeki, morza czy źródła związane bywa z życiem, zaś sam brzeg morza to powrót, który wiąże się z odnowieniem życiodajnej siły i płynnością niepowstrzymanego żywiołu. Brzeg to również twarda granica płynnego żywiołu. Zatem powiązanie świata wewnętrznego poematu z metaforyką akwaticzną oznaczać może przestrzeń życia i śmierci (jeśli przyjmiemy, że woda może być interpretowana w znaczeniu życiodajnym, lecz i traumatycznym). Kontrast pogłębia także sfera płynności żywiołu, ponieważ odczytania mogą być wieloznaczne (znaczenia przenikają się, płyną, nasuwając szereg asocjacji). Morze trzeba tu traktować jako punkt wyjścia refleksji historiozoficznej, gdyż jest wyobrażeniem nieokreśloności, nieograniczoności, bezkresu i nieskończoności. To żywioł, który przez swą tajemniczość i bezmiar stanowi wyzwanie dla wyobraźni. Dość wspomnieć morze zespolone na przykład z genologią romantyczną i romantycznym poematem dygresyjnym o tematyce podróży. Stylizacja morza jako przestrzeni fascynującej, lecz groźnej wiąże się chociażby z koncepcją bohatera, z jego stosunkiem do świata. Podróż to żądza poznania, ciekawość świata. Taki wizerunek morza to kostium romantyczny – ukształtowany przez Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Ów poetycki mit morza jako czegoś tajemniczego, pociągającego, lecz groźnego powrócił do kanonu topiki młodopolskiej jako morze-potęga, morze-nieskończoność, morze-absolut²³, a Bieńkowskiemu bliska

²³ Zob. J. Bachórz, „Złączyć się z burzą...”. *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*, Gdańsk 2005, s. 270.

była tradycja modernistyczna²⁴. Język poematu wskazuje także za sprawą frazy „Gdziekolwiek jestem...” na Jana Kasprowicza, u którego patetyczny styl poematu z „Gdziekolwiek się zwrócę...” spełniał zadanie wyeksponowania mówiącego²⁵. Za sprawą relacjonowanych zdarzeń dowiadujemy się przede wszystkim o stanie ducha mówiącego i jego afirmacji przestrzeni wewnętrznej. Zmagania poety to peregrynacja przez morze języka jako przestrzeń trudnej eksploracji.

W dodatku poetyka przestrzeni zgodna z układem wertykalnym to zwykle ziemia – niebo, które niesie pionowość, strzelistość, płynność, a u Bieńkowskiego nieskończoność otwierająca się „na niepokalaną stronę światła” jest „z każdą chwilą rozleglejsza, coraz bardziej niepoohamowana, coraz bardziej intensywna” (*N, TP*, s. 13), ale tym samym pełna sprzeczności: „spoglądająca z góry, pyszna, zła, okrutna, a tak łagodna, że daje się prowadzić nieumiejętnej ręce poety” (*N, TP*, s. 16–17). Wyrazny jest tutaj, oprócz konotacji przestrzennych, rozczarowania filozoficznego przypominającego świadomość wczesnomodernistyczną, motyw tworzenia ze słowa, lecz także sygnał alienacji. Przepaść mię-

²⁴ Jak słusznie zauważa A. Skrendo: „symboliści pokonują romantyczny dualizm słowa i uczucia, odtąd poeta nie tyle wyraża uczucia, ile tworzy je i organizuje w materii języka. Organizuje przede wszystkim za pomocą metafory”. A. Skrendo, *Przyboś i Różewicz. Paralela [w:] Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus i E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 76. Warto zwrócić uwagę również na fakt, że i Przyboś, dążąc do autonomiczności języka poetyckiego, kontynuował dążenia symbolistów, mimo iż sam temu zaprzeczał. Uważał się za antysymbolistę, także za antymetafizyka. Zob. A. Skrendo, jw. Tezy mówiącej o tym, że Przyboś był kontynuatorem symbolizmu, można bronić z uwagi na posługiwanie się przez niego chwytem synestezji (podobnie postępował Leśmian, którego podziwiał).

²⁵ Z. Bieńkowski wielokrotnie wymieniał *Hymny* J. Kasprowicza wśród tych książek, które go ukształtowały jako poetę. Por. *Portret pisarza. Zbigniew Bieńkowski*, audycja PR, 29 sierpnia 1993 r. Z Archiwum Działu Fonicznego Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

dzy nami i światem to wyobcowanie człowieka, jego samotność, opuszczenie. Na firmamencie pojawiają się też ‘gwiazdy’, kiedy nieskończoność jest „blaskiem rozjaśniającym najczarniejsze myśli”, ale oznacza ona również niebezpieczne żywioły: ‘błyskawice’, ‘grzmoty’. Na przykład za sprawą metonimii: „*jesteś [...] błyskawicą rozlegającą się gamą, grzmiotem rozbłyskującym tęczę*” (N, TP, s. 25) podkreślona zostaje tajemniczość i groza, co wyodrębnia kontrast.

Zauważalne jest również wykorzystywanie ornamentyki roślinnej, kiedy nieskończoność, „stop ducha i materii”, bywa oznaką czasowości w drzewie, kamieniu, kwiecie, a podmiot wyowiada następujące refleksje:

Jesteś wrodzoną materii przyszłością świata, która zależnie od tworzywa przerabia ją na – szumiący, milczący, kwitnący – czas teraźniejszy, jedyny wyobrażalny czas nieśmiertelności.

(N, TP, s. 27)

*Jesteś kwiatem zakwitającym wszystkimi porami roku,
wszystkimi porami uroku kwitnienia i przekwitania,
jesteś ubogą wiosną marzącą o bogatej jesieni, latem spragnionym zimy,
zimą wspominającą lato*

(N, TP, s. 23)

*mając na sobie wciąż, we dnie i w nocy, [...] olbrzymie, zawsze otwarte,
jakby w ogóle nie miało powieki, oko Opatrzności*

(N, TP, s. 31)

Topika temporalna – jakkolwiek ma tutaj mniejsze znaczenie niż figury przestrzenne – łączy się głównie z przemijaniem (następstwem pór roku) lub uosabia kryzys „ja”, egzemplifikowany brakiem czasu przeszłego. Plan czasowy, uwarunkowany zmianami w przyrodzie, nie jest jakościowo jednoznacznie pozytywny, ponieważ „wszystko się chwieje. Ziemia, niebo, słońce, gwiazdy, czas, przestrzeń, nieskończoność...” (WiO, TP, s. 107), co zapowiada klęskę poezji stojącej po stronie wyobraźni. Równocześnie

potwierdza, że słowa klucze tej poezji funkcjonujące dotąd niczym kolista orbita – popularny emblemat czasu zaczerpnięty z tradycji filozoficznej i literackiej – od nieskończoności, przez *Wstęp do poetyki* z analizą języka, po poemat *Widzę i opisuję* dotyczący postrzegania, spaja teoria poetyckiej wyobraźni. Zauważmy, że zarówno ornamentyka roślinna, jak i kolista orbita dnia i nocy pojawiają się w kontekście rozważań o czasie, o przemijaniu niejako wyznaczanym przez rytm przyrody i pór roku, budowanym przy tym na wzór przestrzeni zewnętrznej, ale istniejącym wyłącznie w świecie wyobraźni. Z reguły przestrzeń otwarta to świat przyrody, który kojarzy się z czymś pozbawionym ograniczeń, stąd „las, morze, łąka, błonie, szkoła przestrzeni” (*WiO, TP*, s. 101) jako metonimia świata – lecz nie realnego, a będącego wynikiem kreacji²⁶. Można to traktować jako wykład metody, kiedy twórca z rzeczy zwyczajnych, za sprawą wyobraźni kreacyjnej, tworzy świat idealny bliski absolutowi.

Rozlegać się to sztuka, skomplikowana umiejętność kwitnienia, szumienia i tylu innych rzeczy. Zwyczajne pole np., cóż za pole do popisu! Wystarczy już tylko rzucić okiem, a widok się sam przez się rozlegnie.

(*WiO, TP*, s. 101–102)

Z drugiej strony nieprzypadkowy jest tytuł poematu zaczerpnięty z *Pana Tadeusza*, gdzie w inwokacji poeta mówi: „Dziś

²⁶ Warto również tutaj zauważyć filiację z wyobraźnią kreacyjną prezentowaną przez Czechowicza. Jak pisze Tadeusz Kłak, „ulubionym wyrażeniem Czechowicza z tego czasu [kiedy w *Kluczu symbolicznym do poematów* wskazał na podstawowe zasady widzenia słowa według koncepcji mitotwórczych – dop. E.M.] jest powiedzenie Rimbauda, że poeta powinien tworzyć nowe kwiaty, nowe gwiazdy, nowe ciała, nowe narzecza, a więc stwarzać świat. Zarzuca Czechowicz w swoim szkicu o poezji współczesnej, że nie buduje ona nowych projekcji świata”. Zob. T. Kłak, *Wstęp* [do:] J. Czechowicz, *Wybór poezji...*, s. CII. Postawa poetycka Bieńkowskiego – „mistrza wyobraźni” miałyby więc odgrywać także podobną rolę w poezji powojennej: wyobraźnia kreacyjna mogła być taką propozycją, która nadałaby należną rangę poezji filozoficznej.

piękność twą w całej ozdobie/ Widzę i opisuję...”. Poza odwołaniem do znanych fraz Mickiewiczowskich w owym sporze z tradycją poezji opisowej nasuwa się Przybosiowe „czytanie Mickiewicza”, który sformułował wprawdzie na wstępie tezę „Słów tych nie słyszę, słowa te widzę” i podkreślił prawdę o typowym dla epoki synkretyzmie sztuk, aby jednak w interpretacji uwydatnić rolę wyobraźni²⁷. W *Widzę i opisuję* Bieńkowskiego podmiot mówiący odnajduje poczucie miejsca w języku. Jest zdeterminowany, aby odrzucić wszelkie ograniczenia, ale w przestrzeni nie czuje się zupełnie wolny, jest osaczany przez nią „w zawziętości tak bezwzględnej”. W konsekwencji przestrzeń jawiąca się na początku niczym idealna:

wypatrująca wszystkiego, czegokolwiek, co tylko wzmógłoby poczucie zagrożenia,
to cudowne poczucie wolności wobec dyscyplin i zobowiązań,
na niewidzialnych skrzydłach unosząca się na niepojętą wysokość
(*N, TP*, s. 11)

stopniowo postrzegana jest też jako:

rozsadzająca spoiwość stron świata,
byle tylko być wszędzie, we wszelkiej postaci,
w każdej szczelinie, nawet szczelinie nie istniejącej,
w każdej głębi, nawet głębi pozornej,
na każdej krawędzi, na każdym wierzchołku.
(*N, TP*, s. 12)

Świat przedstawiony tworzy więc wymyśloną przestrzeń i równocześnie modeluje sferę ludzkiej psychiki. Nieskończoność chroni od zagrożeń, daje poczucie lekkości w bezkresie i swobodę, za którą tęsknimy. Wszak w żadnym doświadczeniu człowiek nie jest tak absolutnie wolny jak w marzeniu, co utrwalają wyznania: „leczę w nie istniejącą, piątą stronę świata” (*N, TP*, s. 19);

²⁷ J. Przyboś, „*Widzę i opisuję*” [w:] tegoż, *Czytając Mickiewicza*, wyd. drugie powiększone, Warszawa 1956, s. 67, 97–101.

„na niebotyczne szczyty wchodzę” (*N, TP*, s. 42), lecz z punktu widzenia geografii humanistycznej taką wolną przestrzeń cechuje też niebezpieczeństwo. Stąd poszukiwanie oparcia w przestrzeni tworzonej przez geometrów, a jak wiadomo:

Człowiek współczesny [...], skazany na „absurd” i rozdarcie, szuka ukojenia, rzutując swe myślenie w otaczające rzeczy, wykreślając płaszczyzny i figury, które od przestrzeni geometrów zapożyczają nieco trwałości i stabilności²⁸.

W ten sposób autor *Trzech poematów* potwierdzał, że jego poezji bliskie były koncepcje abstrakcjonistyczne, gdzie obraz miał być czystą płaszczyzną odrzucającą perspektywę²⁹. Tym, między innymi, tłumaczyć można dominującą rolę przestrzeni wewnętrznej w będących przedmiotem uwagi poematach. Przykładów dążeń poety do uwolnienia się od konwencjonalnego postrzegania świata na korzyść idei wewnętrznej jest znacznie więcej: „*Czyham na najdrobniejszą rysę, szczelinę, by wyrwać się do jakiegoś Paryża wyobraźni i – marzenie największe – odmówić powrotu*” (*N, TP*, s. 35). Jako bezpieczną postrzega przestrzeń wewnętrzną, podświadomie ciało poety:

Jesteś jedynym miejscem na świecie, w którym się czuję bezpieczny,

[...]

Żaden inny ustrój nie dałby mi tej odporności co twój, ciało moje.

[...]

Jesteś jedynym ustrojem na ziemi zabezpieczającym mi tak szerokie granice wolności, ciało moje!

(*N, TP*, s. 33–34)

²⁸ G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 227.

²⁹ Podobnie tłumaczy predylekcję Przybosa do figur abstrakcyjnych M. Delaperrière, dowodząc, że to zdradza pragnienie poety do oczyszczenia wizji poetyckiej, lecz jego przywiązanie do rzeczywistości nie pozwoliło mu całkowicie jej porzucić na rzecz sztuki abstrakcyjnej, dlatego poszukując nowej przestrzeni poetyckiej, docenił przestrzeń malarską. M. Delaperrière, *Język i wyobraźnia [w:] tejsze, Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004, s. 298.

*Ciało moje, o najpiękniejsze lata mojego życia.
To wy, nogi moje, niosłyście mnie na wymarzone miejsce jedyne,
gdzie wszystko, niebo, ziemia, powietrze, a nawet architektura, miało
proporcje mojej miłości: doskonałe.*

(N, TP, s. 37)

Jednię w układzie wewnątrztekstowym tworzą ciało i dusza:

Między nami to znaczy między mną i tobą.
Między mną, który jestem istnieniem dosłownym
[...]

A mną, która jestem lotem ptaka, westchnieniem, tęczą,
błyskawicą, i najzwyczajniej w świecie polem, borem, lasem
obchodzę ciebie, siebie, pory roku zmieniam

(N, TP, s. 41)

Szczególną odmianą przestrzeni zamkniętej w poematach Bieńkowskiego jest wewnętrzny 'krajobraz' duszy poety/bohatera lirycznego. We *Wstępie do poetyki* trudno mówić o przestrzeni konkretnej, gdy osoba mówiąca wyznaje: „szedłem z bardzo daleka od siebie do siebie” (N, TP, s. 86).

Egzemplifikowane tutaj zainteresowanie przestrzenią nieskończoności łączyć można także ze znaczącym wpływem Bolesława Leśmiana i Jules'a Supervielle'a³⁰ na twórczość autora *Nieskończoności*. Szczególnie bliskie było Bieńkowskiemu wizjonerstwo *La Fable du monde*. „Ta baśń o Stworzeniu jest próbą pogodzenia ciemności ze światłem, realności z nadrealnością”³¹ – uzasadniał. Z nicości wyłania się zarówno istnienie, jak i marzenie, a zagrożony świat egzystencji twórca może ocalić w „kosmosie własnej

³⁰ Leśmiana i Supervielle'a cenili również Julian Przyboś, uznając ich za poetów najpełniejszych z uwagi na kondensację w ich twórczości tych cech, które są w symbolizmie odkrywcze, a do których chętnie poezja „dnia dzisiejszego” nawiązuje. Oczywiście, jak nietrudno się domyślić, odrzucał metafizykę Supervielle'a i baśniowość Leśmiana. J. Przyboś, *Czytając Supervielle'a* [w:] tegoż, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 353–354.

³¹ Z. Bieńkowski, *Wstęp* [w:] J. Supervielle, *Liryki i poematy*, red. i słowo wstępne Z. Bieńkowski, Warszawa 1965, s. 14.

nieskończoności”. Zagrożenia świata zewnętrznego, złe przeczu-
cia można rekompensować tylko poezją emanującą harmonią,
ponieważ człowiek, który znajduje się na osi wertykalnej w środku
świata, parafrazując jeden z liryków Supervielle’a – „w czasie i prze-
strzeni”³², atakowany przez nadmiar wszystkiego, cokolwiek go ota-
cza, doświadcza – jako podmiot mówiący – pewnej równowagi wła-
śnie za sprawą nieskończoności. Analogii jest zresztą więcej,
potwierdzeniem antropomorfizowana przyroda, gdzie ziemia „wciąż
biegnie”, „myśli, że jest lasem, górą, kamiem, wspomnieniem”,
„drzewa powoli oddają się swoim gałęziom”, „obłoki pędzą”, a takie
doznanie świata uobecnia się w poematach Bieńkowskiego; przede
wszystkim zaś poszukiwanie równowagi między światem zewnętr-
nym a wewnętrznym, na „dwa głosy” między duszą a ciałem.

Wypredzasz mnie o siedem pól, borów i lasów,
Bo ja bardzo powoli idę, więzień czasu³³.

Bieńkowskiemu-tłumaczowi trudno było uniknąć tych wpły-
wów we własnej twórczości:

i najzwyczajniej w świecie polem, borem, lasem
obchodzę ciebie, siebie, pory roku zmieniam
(*N, TP*, s. 41)

Trzeba jednak zaznaczyć różnice, mianowicie u Supervielle’a
w baśni o stworzeniu pojawia się Bóg, co potwierdzają tytuły, na
przykład: *Bóg mówi, Bóg myśli o człowieku, Bóg stwarza kobietę*
i utwór *Modlitwa do Nieznanego* rozpoczynający się apostrofą:
„Więc zwracam się do ciebie, Boże./ Chociaż nie jestem wcale pe-
wien, czy istniejesz/ [...] Nie wierzę w ciebie, Boże, a przecież chcę

³² J. Supervielle, *W przestrzeni i w czasie*, z tomu *Débarcadères* (1922), tłum. Z. Bieńkowski, jw., s. 29–30. Kolejne cytowane frazy pochodzą z wierszy Supervielle’a: *Droga dookoła*, s. 46; *Wiek jaskiń*, s. 56 (z tomu *Gravitations*, 1925).

³³ J. Supervielle, *Dwa głosy* z tomu *L’escalier* (1954) [w:] tegoż, *Liryki i poematy...*, s. 166.

do ciebie mówić”³⁴. Wiersz modlitwa do określonego epitetem ‘nieznany’ Boga, który pojawia się tutaj na poziomie znaczeń dosłownych, wypełnia wiele rozterek, wręcz rozgoryczeń osoby mówiącej, że Absolut, jeśli istnieje, to jest obojętny wobec zła w świecie, brutalności, przemocy. Metafizyka Supervielle’a (mimo że zaliczany był do francuskich „lewicowców”) odwołuje się do symboli religijnych, natomiast metafizyka Bieńkowskiego ma charakter wyłącznie filozoficzny. „Tak dalece niepojęta” nieskończoność pozbawiona jest wszelkich pierwiastków teistycznych, tym bardziej otwartych deklaracji poety próżno szukać w świecie przedstawionym utworów. Dziś powiedzielibyśmy, że w sensie aksjologicznym jego bohater jest wyobcowany, a brak wyższego autorytetu sprawia, że to poezja przyjmuje rolę absolutu i wyznacza obszar wolności.

Oprócz fenomenu nieskończoności i filiacji z poematami Supervielle’a w świecie przedstawionym *Trzech poematów* uwagę zwraca wyznanie dające powód do wniosku, że wyobraźnia przestrzenna autora *Widzę i opisuję* zależna jest od zmysłu wzroku, a jej piktoralny charakter wynika ze związku z poetyką Juliana Przybosia, stąd apostrofa „Oczy moje, cóż za kolorysta!” (*WiO, TP*, s. 117). Zauważamy tutaj pewną skłonność do synestezji, niczym u Leśmiana, a także i Przybosia, który w wierszu *Kwiat lauru* pisał: „aby wzrok, słuch, dotyk, smak – skupiły się w jedno”³⁵. Twórca marzy więc, aby „zdobyć się na doskonałe spojrzenie” (*WiO, TP*, s. 115), czyli uprawiać poezję najwyższej próby, wówczas „świat jak życzenie spełni się w świetle” (*WiO, TP*, s. 116). Ponieważ

³⁴ Tegoż, *Modlitwa do Nieznanego* z tomu *La Fable du monde* (1938) [w:] *Liryki i poematy...*, s. 132. Adresatywne tytuły z tego samego tomu, s. 122–126. Cyt. fragm. *Modlitwy...* w oryginale: „Voilà que je me surprends à t’adresser la parole,/ Mon Dieu, moi qui ne sais encore si tu existes,/ [...] Mon Dieu, je ne crois pas en toi, je voudrais te parler tout de même”. Cyt. za: J. Supervielle, *Choix de poèmes*, [Paris] Gallimard 1947, s. 195.

³⁵ J. Przyboś, *Kwiat lauru* [w:] *Utwory poetyckie*, t. II, oprac. R. Skręt, Kraków 1994, s. 283.

‘światło’ jako symbol kultu solarnego to poszukiwanie natchnienia, a słońce, które oznacza siły witalne, wyzwala emocje pozytywne, trzeba stwierdzić, że poeta intensywnie poszukuje mocy twórczej³⁶. Równocześnie w celu przybliżenia metody własnej – mimo że język utworu odpowiada założeniom poematu – poeta akcentuje, iż chciałby budować przestrzeń wewnętrzną za pomocą języka sztuki poetyckiej o charakterze awangardowym: „Moja technika jest prosta: widzę i opisuję. Staram się tylko nie przeoczyć niczego” (*WiO, TP*, s. 118). Zgodnie z generalną tendencją odwrotu dwudziestowiecznej sztuki od imitowania rzeczywistości wolno sądzić, że to deklaracja opozycji wobec tradycyjnych tematów i takichże form ekspresji. Jego poetycka teoria widzenia głosi, że poezja i twórczość uwarunkowane są „punktem widzenia”, czyli zależą od poetyckiej wyobraźni, co okazuje się możliwe, ponieważ oczy wyobraźni „koloryzują tak doskonale, że nie sposób dostrzec odcieni prawdopodobieństwa” (*WiO, TP*, s. 120) – zatem punkt dojścia to tworzenie rządzącej się własnymi prawami sztuki czystej. Podobne rozterki znalazły odzwierciedlenie w następującej refleksji:

A pejzaż dopiero wtedy jest doskonały, kiedy rozlega się tak, jak przemija. W przestrzeni i w czasie. Wszystko, co widnieje, skazane jest na tragizm oczywisty, przemijanie widome. Jedyne, to nie ulegać pozorom, mieć oczy otwarte, zawsze szeroko, zawsze ze zdumienia, a we wzroku odbije się echo przed wiekami zapadłej doliny.

(*WiO, TP*, s. 118)

³⁶ Potwierdza to, jak ważnym antenatem Bieńkowskiego był Julian Przyboś, który kochał przestrzeń i światło, stąd jego eksplozywna wyobraźnia „żywi się światłem”. Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 229–265. Np. cykl katedralny zajmuje w liryce Przybosia wiele miejsca jako osobny temat przestrzenny, gdzie przestrzeń wewnętrzną katedry postrzegana jest jako przestrzeń zamknięta, przy czym poeta wierzył w transgresyjną moc sztuki (to diagnoza kultury, w której ikonosfera kształtuje psychosferę). Jak twierdzi B. Tokarz, „rytmy przestrzenne Przybosia wywodzą się z doświadczeń plastycznych obserwującego oka”. B. Tokarz, *Rytmy przestrzenne w poezji Juliana Przybosia* [w:] *Stulecie Przybosia...*, s. 265.

Poecie bliski jest ten aspekt bytu, który egzystencję przeciwstawia nienaruszalnej, trwałej istocie bytu. Światem zewnętrznym rządzą odwieczne prawa, więc „wszystko, co widnieje”, skazane jest na przemijanie. Lecz przecież czas fizyczny, relatywny wobec ruchu i przestrzeni, jest jednym, choć nie jedynym z czasów percepcji świata, a rozumienie hermeneutyczne umożliwia nakładanie się następujących po sobie interpretacji, organizując czas kolisty. Istnieje zatem nie tylko terażniejszość, ale także czas pamiętany, więc przeszłość może być obecna w terażniejszości. Konsekwentnie powinno się też projektować przyszłość, trudno jednak o jej antycypowanie w *Widzę i opisuję* Bienkowskiego, ponieważ bliskie były mu założenia filozofii egzystencjalizmu³⁷.

Czasoprzestrzeń w poezji autora *Trzech poematów* świadczy, że bohater liryczny jego poematów jest wyalienowany w sensie metafizycznym, towarzyszy mu poczucie przemijania, ale i zwątpienie w siłę poezji, stąd przestrzeń wewnętrzna implikująca obszar poszukiwań filozoficznych, zmaganie się poety ze słowem, poszukiwanie nowych form splecione, tu i ówdzie, z topiką temporalną. Przestrzeń i czas znaczą tutaj dzięki sensom wywodzącym się z tradycji filozoficznej i literackiej, są przy tym szczególnie zależne od teorii i programów literackich XX stulecia.

4. „Moje wierszopisanie”

Zbigniew Bienkowski miał wyjątkowy zmysł dotyczący się świadomości językowej, co zawdzięczał awangardzie, dlatego kierunek poszukiwań językowych i kształtowanie się tzw. poetyki lingwistycznej zaznaczone zostało przez niego we *Wstępie do poetyki*. W związku z tym w interpretacjach „prolegomenów” do poetyki

³⁷ O relacjach literatury i filozofii egzystencji (także w kontekście problematyki związanej z czasem) traktuje IV rozdział książki.

musi pojawić się opinia, że tego autora określić można jako poetę „słowiarza”.

Omówione zostaną teraz zagadnienia związane z metaforą lingwistyczną, wieloznaczeniowością języka tej poezji, dzięki czemu można dostrzec, że twórczość tę wolno traktować także jako sposób ucieczki poety przed chaosem rzeczywistości. Warto podkreślić, że kulturowość poezji Bieńkowskiego nie jest jak u neoklasyków nasyconiem wiersza szczególnie kulturowym, ale sugerowaniem możliwości interpretacji poprzez odwołania się do istniejących już rozwiązań, co z uwagi na sylwiczność umożliwiłoby poemat prozą.

4.1. W stronę lingwizmu, czyli poeta „słowiarz”

Terminy „słowiarz” i „słowiarstwo” zawdzięczane Tadeuszowi Peiperowi³⁸, funkcjonujące w obiegu krytycznym za sprawą Juliana Przybosia, dopiero od roku 1965, czyli od teoretycznego wystąpienia Janusza Sławińskiego, skojarzono z nazwą „poezja lingwistyczna”. Samo wyodrębnienie i sformułowanie założeń teoretycznych dla kierunku lingwistycznego w polskiej poezji było dość trudne z uwagi na fakt, że jak twierdził Przyboś, „każdy dobry poeta jest »słowiarzem« [...], bowiem słowo stanowi punkt wyjścia i punkt dojścia pracy artystycznej”³⁹. Zatem w szerokim rozumieniu „słowiarstwo” to atrybut każdej poezji językowo odkrywczej. Jednakże oprócz stosunku do słowa dla poetów „słowiarzy” ważne są też cele pozalingwistyczne, czyli te, które mówią o ich stosunku do świata, co dopiero traktowane komplementarnie pozwala na rozpoznanie poetyk indywidualnych. Jak zauważa Edward Balcerzan, budowanie listy obecności poetów „słowiarzy” odby-

³⁸ W poemacie *Wyjazd niedzielny*: „Mówi to słowiarz, lecz są to tylko słowa,/ to jest słowiarza druga druga ta połowa”. T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 338.

³⁹ E. Balcerzan, *Poezja „słowiarska” – poezja lingwistyczna [w:] tegoż, Poezja polska w latach 1939–1965, cz. 2...*, s. 80.

wało się stopniowo, wywołując przy tym dyskusje i zwątpienia (dość wspomnieć klasyfikacje Ryszarda Matuszewskiego, Janusza Sławińskiego i Edwarda Balcerzana), gdyż rzetelny program Sławińskiego był tak naprawdę sposobem czytania i objaśniania poezji skierowanym przede wszystkim do czytelników i krytyków – poezja była wcześniej⁴⁰. Tak więc w swej propozycji teoretycznej poezja lingwistyczna jako ważny nurt w polskiej literaturze nowoczesnej, ukształtowany na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, objęła twórców, którzy uznawali, że głównym zadaniem poezji jest wypróbowywanie możliwości języka i rozrachunek z konwencjami mowy. Janusz Sławiński oprócz Mirona Białoszewskiego, Tymoteusza Karpowicza, Edwarda Balcerzana jako jej przedstawiciela wymienił także Bieńkowskiego⁴¹. Powyższy fakt należy brać pod uwagę, podejmując się odczytania *Wstępu do poetyki*. Czy jednak słuszne jest miejsce Bieńkowskiego wśród poetów lingwistycznych? – postaramy się odpowiedzieć na to pytanie⁴². Jednej z przyczyn próby „przyporządkowania”

⁴⁰ Tamże, s. 82. R. Matuszewski do grona „słowiarzy” klasyków zaliczył M. Białoszewskiego i T. Karpowicza, wymieniając także autorów z pogranicza tego nurtu, np. J. Ficowskiego. J. Sławiński wskazał m.in. Białoszewskiego i Karpowicza oraz ku zaskoczeniu krytyków – Bieńkowskiego, autora *Sprawy wyobraźni*. E. Balcerzan – także W. Wirpszę.

⁴¹ J. Sławiński, *Poezja lingwistyczna* [w:] *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998, s. 404; por. przypis 40. Przypomnijmy dla porządku, że ukazały się wówczas: M. Białoszewskiego *Obroty rzeczy* (1956), Z. Bieńkowskiego *Trzy poematy* (1959), T. Karpowicza *Znaki równania* (1960), E. Balcerzana *Morze, pergamin i ty* (1960), W. Wirpszy *Don Juan* (1960). Debiut książkowy Bieńkowskiego nastąpił jednak czternaście lat wcześniej (*Sprawa wyobraźni*, 1945), co różni go zasadniczo od większości wymienionych tutaj autorów.

⁴² A. Niewiadomski rozważania o twórczości Zbigniewa Bieńkowskiego umieszcza np. w rozdziale zatytułowanym *Poza „klasycyzmem” i „lingwizmem”*. *Słowo jako klucz do niewyraźnego*, zalecając ostrożność w posługiwaniu się kategorią „lingwizmu” jako jedyną metodą interpretacji tej poezji.

upatrywać można w tym, że – nie licząc omówień i recenzji prasowych – studiów poświęconych odczytaniom tej poezji nie było zbyt wiele, co wynika w głównej mierze z faktu, że cały dorobek poetycki Bieńkowskiego obejmuje zaledwie kilka zbiorów poetyckich (z czego część to przedruki i wybory ze *Sprawy wyobraźni i Trzech poematów*). Kiedy dokonana się „próba porządkowania doświadczeń” (za pomocą strukturalizmu objaśniana była wówczas poezja lingwistyczna awangardy)⁴³, przyjęto ją jako obowiązującą, chociaż badacz odwoływał się tylko do jednego z poematów – do *Wstępu do poetyki* (poza tym także Przybosia proponowano odczytywać pod kątem lingwistycznym, a wiadomo, że owe analizy lingwistyczne świata poetyckiego autora *Sponad* zostały odrzucone)⁴⁴. Strukturalizm jako formacja metodologiczna

Owe, podejmowane z najnowszej perspektywy, ustalenia dowodzą kluczowej roli poetyki w poezji autora *Trzech poematów*, przy czym badacz mówi o „jasno skonstruowanej triadzie dominant tematycznych poszczególnych poematów: nieskończoność – poetyka – wyobraźnia” (s. 305–306). Podkreśla rolę szkatułkowej kompozycji poematów, jednak wyobraźnia i nieskończoność ustępują, jego zdaniem, miejsca „poszukiwaniu poetyki”. Zob. A. Niewiadomski, *Zbigniew Bieńkowski: „przedmowa do słowa”, czyli poeta w poszukiwaniu poetyki* [w:] tegoż, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 295, 305–306. Niemal trzy dekady wcześniej Anna Świrek pisała o enigmatycznej obecności Bieńkowskiego w ruchu lingwistycznym za sprawą *Trzech poematów*, podkreślając, że eksperyment lingwistyczny łączyli przedstawiciele różnych pokoleń, a Bieńkowski był najstarszym pośród tego grona. A. Świrek, *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Zielona Góra 1985, s. 76.

⁴³ Z. Bieńkowski pisał wtedy o „metodzie strukturalistycznej” jako otwierającej „dzieło literackie kluczem językowym” następująco: „Klucz językowy pozwala Sławińskiemu spenetrować i technikę, i metafizykę awangardy”. Z. Bieńkowski, *Klucz do peiperyzmu*, *PiN*, s. 196; por. tegoż, *Słowo i wyobraźnia*, „Odra” 1964, nr 1, s. 33–39 oraz *Peiperyzm dzisiaj*, „Twórczość” 1971, nr 8, s. 116–118.

⁴⁴ Dość wspomnieć E. Balcerzana czy także Bieńkowskiego, który w *Poezji i niepoezji* jednoznacznie takie stanowisko odrzuca. Analizę lingwistyczną

umożliwiał wówczas wprowadzić spojrzenie na dzieło jako całość poprzez analizę warstwy językowej i stylistycznej utworu, jednak było to ujęcie scjentystyczne, jałowe, formalne.

Bieńkowski wymieniany jest wśród prawodawców poezji lingwistycznej, ponieważ właśnie poeci lingwiści traktowali język jako coś, co nie budzi zaufania, uniemożliwia porozumienie między ludźmi czy kontakt poznawczy jednostki ze światem. Powyższa tendencja znalazła odzwierciedlenie w poezji autora *Wstępu do poetyki*. Podejmuje on też grę z wszystkim, co schematyczne, skostniałe, potoczne, szablonowe. Zabawę słowami, dowcip językowy Bieńkowski wykorzystywał po mistrzowsku, co się zaś tyczy problemu „pustki znaczeniowej języków zdoktrynalizowanych”, dekonspirowanej przez poezję lingwistyczną, to zaważyła ona szczególnie na kolejnym, „nowofalowym” pokoleniu lingwistów. Dla świadomości pokoleniowej tej formacji – po Marcu ’68 i Grudniu ’70 – nie mniej ważna od zagadnień języka poezji stała się postawa wobec rzeczywistości społeczno-politycznej⁴⁵. Twórcy Nowej Fali, by wymienić nazwiska Stanisława Barańczaka czy Ryszarda Krynickiego, wyraźnie w opozycji do nowomowy nie kontynuowali więc czegoś, co ewentualnie w zakresie tego nurtu mógłby (w sensie zaszczepienia jakiejś idei) osiągnąć autor *Wstępu*

poezji Przybosa uniemożliwia m.in. aspekt emocjonalny oraz „zakorzenienie autobiograficzne”. Poza tym autorowi *Sponad* nie wystarczała praca nad słowem, ważny był u niego obraz.

⁴⁵ Warto w tym miejscu podkreślić np. walkę cenzury z poezją Ryszarda Krynickiego, który w latach 1976–1980 objęty został zakazem druku. Zob. T. Cieślak-Sokołowski, „Gry »[roz]kojarzeń«”. *O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego* [w:] tegoż, *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011, s. 182; M. Stala, *Patrzący jasno. Na marginesie „Wierszy wybranych” Ryszarda Krynickiego* [w:] tegoż, *Niepojęte. Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011, s. 56–57; por. J. Hobot, *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968–1976)*, Kraków 2000, s. 70–71.

do poetyki (zresztą Bienkowski nie ma ucznia)⁴⁶. Po latach – w 1993 roku – kiedy ukazały się *Poezje zebrane*, poeta nie ujął w tym wyborze wierszy nowszych o takim (lingwistycznym) charakterze. Stąd trudno go jednoznacznie klasyfikować, czerpał z różnych awangardowych doświadczeń, był poetą nowoczesnym.

Za przyjęciem takiego stanowiska przemawia po części także opinia sformułowana przez Andrzeja Skrendę, który dokonując historycznoliterackiego usytuowania poezji lingwistycznej, napomyka wprawdzie o tradycji awangardowej jako kluczowej dla tego zjawiska, lecz dostrzega także konieczność sytuowania lingwizmu względem tradycji modernistycznej, której awangarda jest tylko częścią, a rozpoczynającą się wraz z symbolizmem i trwającą do dziś, chociaż „dziś” głównie w wersji zaprzeczony⁴⁷ (poezja Karpowicza – „kończy modernistyczne dzieje lingwizmu”, Andrzeja Sosnowskiego – „zaczyna dzieje postmodernistyczne”)⁴⁸. Badacz proponuje pojmowanie poezji lingwistycznej jako wyrazu dynamiki rozwojowej modernizmu, pod warunkiem że w świadomości literaturoznawczej przyjmujemy znaczącą (główną) rolę języka. Zwraca przy tym uwagę na różnicę tegoż uprzywilejowania języka: inaczej jest on traktowany w myśli awangardowej (Peiper, Przyboś), odmiennie przez spadkobierców awangardy (Karpowicz), a jeszcze

⁴⁶ Por. określenie S. Barańczaka w: *Szkola bez uczniów* [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat 60.*, Wrocław 1971, s. 41–108.

⁴⁷ A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka XIII (XXXIII), *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, Poznań 2006, s. 31–32.

⁴⁸ Tamże, s. 27. Warto także odnotować kwestię wrocławskiego ośrodka lingwistycznego, zdominowanego przez Karpowicza inspirującego lingwistów poznańskich, czyli tzw. szkoły karpowiczowskiej. Por. B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990, s. 19; zob. także T. Cieślak-Sokołowski, *Nowofalowa poezja lingwistyczna – termin krytycznoliteracki* [w:] tegoż, *Moment lingwistyczny...*, s. 131.

inaczej w poezji nowszej (Sosnowski)⁴⁹. Poezję lingwistyczną można traktować „jako niedokończony projekt nowoczesności”, czyli z jednej strony projekt epistemologiczny, a więc utopijny, gdzie język jest ostatecznym i najważniejszym przedmiotem poznania, z drugiej zaś jako tęsknotę za „nie-językiem”⁵⁰.

W swych poszukiwaniach lingwistycznych autor *Wstępu do poetyki* może być porównywany do Karpowicza sprzed *Odwróconego światła* (1972). Zainteresowanie tą poezją wyrażał również jako krytyk, kilkakrotnie czyniąc przedmiotem omówień jego „niemożliwą” twórczość. Potwierdzeniem szkice: *Ciąg niepodobieństw* i *Poezja niemożliwa (PiN)*, *Maksymalny minimalizm* oraz *Arcydzieło upor* (*CWI*), wreszcie *Koszty własne poezji Karpowicza*⁵¹. Początkowo przyjmował poczynania Karpowicza entuzjastycznie i dostrzegał, „że młoda poezja jest zafascynowana koncentracją Karpowiczowskich wizji” (*Maksymalny minimalizm, CWI*, s. 151). Następnie sceptycznie przyjął (także Bienkowski) *Odwrócone światło*, by zakończyć ujęciem syntetycznym, w którym krytyk znalazł, jak twierdzi, klucz do Karpowicza, wnioskuje: „podstawą obrazowania tego poety i naczelną (także jedyną) zasadą jego wyobraźniowych kreacji było zanegowanie logiki powstawania zjawisk”⁵².

Od początku odpowiadało Bienkowskiemu, że Karpowicz był poetą eksperymentującym, co autor *Trudnego lasu* potwierdził na przykład pytaniem: „Cóż to za trudny las unicestwiał/ pragnieniem jego szumu”⁵³, oddającym skomplikowanie języka i ograniczone

⁴⁹ Tamże, s. 24.

⁵⁰ Tamże, s. 23, 34.

⁵¹ Z. Bienkowski, *Koszty własne poezji Karpowicza* [w:] *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza* pod red. B. Małczyńskiego, K. Mikurdy, J. Mueller, Wrocław 2006, pierwodruk: „Brulion” 1992, nr 19 A.

⁵² Tamże, s. 203.

⁵³ T. Karpowicz, *Trudny las* [w:] tegoż, *Trudny las*, Warszawa 1964, s. 5.

możliwości poezji. Za sprawą metafory dowodził, że zajmują go „dążenia niemożliwe”, i prezentował podobny typ myślenia jak Bieńkowski-poeta, pragnący: „rozrastać się nieobliczalnie [...], przekraczać granice możliwości” (*WdP, TP*, s. 73). Jako krytyk też doceniał leksykalną wieloznaczność poezji Karpowicza, podkreślając, że „nigdzie [poza Karpowiczem – dop. E.M.] w naszej poezji wieloznaczność nie została tak absolutnie zastosowana. Poeta wykorzystuje wszystkie możliwości. [...] Przesłanie jego to telegraf wieloznaczności” (*Ciąg niepodobieństw, PiN*, s. 112). Sam bowiem – przypomnijmy – w sporze z Przybosiem postulatowi „najmniej słów” przeciwstawiał własne wielosłowie, co na przykład we *Wstępie do poetyki* w utrzymanej w patetycznym stylu inwokacji oddają frazy: „*W imię Alfy i Bety, eklezjastów mowy, [...] rozlegam się, jak żyję, od słowa do słowa*” (*Oda do słownika, TP*, s. 91).

Z drugiej strony badacze poezji Karpowicza zauważają intelektualny związek z Przybosiem, nawiązania do Leśmiana, Norwida, Słowackiego⁵⁴, a takie tradycje potwierdza twórczość poetycka Bieńkowskiego. Poza tym na kartach *Poezji i niepoezji* w krytycznej lekturze wierszy z tomu *Trudny las* doceniał, za sprawą bogactwa aluzji, także i humor, konstatując: „przy każdym wierszu Karpowicza Leśmian by chichotał” (*PiN*, s. 129). Tak więc z zainteresowaniem Bieńkowskiego spotykało się posługiwanie się mową potoczną, prowadzące do udosłownienia metafory, przekształcanie utartych zwrotów w celu uzyskania efektu wieloznaczności frazeologizmów, charakterystyczne dla poezji Karpowicza i innych poetów lingwistów. Różnił go od nich brak kultu rzeczy, gdyż jego fascynowała metafizyka.

Wreszcie przewidział on niejako sprawę, którą potwierdziła późna twórczość Karpowicza. Mówi się wręcz o palimpsestowej lekturze *Słów zadrzewnych*, dziele będącym „mozaiką cytatów,

⁵⁴ J. Łukasiewicz, *Symetrie Karpowicza* [w:] *Podziemne...*, s. 267.

głosów, kulturowych kodów i gatunkowych architekstów⁵⁵, które przenikając się i nawarstwiając, nie poddają się kompletnej wykładni. Oznacza to nierozstrzygalność semantycznej konstrukcji tekstu, czyli niezrozumienie sensu. To „koszty własne” tej poezji.

Zainteresowanie Bieńkowskiego poezją lingwistyczną określić można jako przejściowe. Zgodnie z tym, że poetyki wstępnej fazy modernizmu mocno wiązały się z ideą sztuki, nie odnosiły się do pozaestetycznych środków wyrazu, dyskurs poetycki Bieńkowskiego z *Trzech poematów* – jeśli przyjmiemy, że odnosi się do literackości sensu stricto, a nie do sfery pozatekstowej – bliski będzie takiemu pojmowaniu liryki⁵⁶. Jest to przykład na autonomiczny dyskurs liryki, niekiedy, wolno nam sądzić (potwierdzeniem *Wstęp do poetyki*), wyraz kryzysu języka we współczesnym świecie, zawdzięczany następującej opinii o poezji lingwistycznej:

Najszerzą wspólną płaszczyzną tych tendencji jest wyobcowanie mowy, które sytuuje poezję lingwistyczną w obrębie dokonań literatury XIX i XX w. poszukujących alienacyjnych obszarów humanistycznej rzeczywistości (państwo-instytucja np. w prozie Kafki, historia w nurcie antyutopii, kultura w futuryzmie i nadrealizmie). Nurt ten sytuował się również w obszarze filozofii egzystencjalistycznej ze względu na stawiane przezeń pytania o podmio-

⁵⁵ B. Małczyński, *Wstęp do wejścia* [w:] tegoż, *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Kraków 2010, s. 28.

⁵⁶ Joanna Orska, uzasadniając pewne sprzeczności widoczne w teoretycznej i lirycznej twórczości Juliana Przybosa, powiązane jednak nadrzędnym porządkiem, uznaje, że podstawowy paradoks sztuki modernistycznej wiązał się z jej autonomicznością oraz antycypacyjnością sztuki, tzn. koniecznością jej zaangażowania w przeobrażanie świata zewnętrznego i kształtowanie przyszłej jego postaci. „Polska awangarda odziedziczyła i przeinterpretowała modernistyczne prerogatywy autonomii i antycypacji, co jest widoczne zarówno w Peiperowskich manifestach, jak i w teoretycznych wypowiedziach Przybosa”. J. Orska, „*Próba całości*” czy *świadeństwo kryzysu mowy?* [w:] *Stulecie Przybosa...*, s. 51.

towość i niezależność jednostki oraz ze względu na uwyraźnioną w jego obrębie opozycję między autentycznością przeżycia a nieautentycznością językowego wyrażania⁵⁷.

W przypadku Bieńkowskiego podkreślić trzeba również, że znacznie silniej niż tendencje lingwistyczne interesował go nurt awangardowy, który nawiązywał do programów z lat dwudziestych (choć na przykład futurizm i gry językowe surrealistów uznawane są także za źródła lingwizmu) i kierunków zachodnich (popularyzował tę twórczość w Polsce i jako tłumacz, i jako krytyk)⁵⁸.

Zaliczanie tej twórczości do lingwistycznej staje się możliwe wówczas, gdy próbuje się dowodzić, że poezja Bieńkowskiego to przykład liryki, gdzie niezwykle ważne jest „utkanie” językowe, czyli że jego twórczość poetycka ma charakter tekstualny (to charakterystyczny wyróżnik poezji lingwistycznej na przykład Białoszewskiego, którego podmiot to byt tekstowy). Argumentem przemawiającym za lingwizmem będzie metajęzykowość, dyskurs „poezji na jej własny temat”, implikowany przez organizację tekstu⁵⁹. Za tropem lingwistycznym przemawia także argument mówiący, że nie jest to poezja opisowa, lecz tak się dzieje dość często w liryce współczesnej. Swoistą bliskość poezji lingwistycznej potwierdza również fakt, że Bieńkowskiemu-poecie obca jest problematyka zakorzenienia, właściwie – podobnie jak Białoszewski – rzadko czyni przedmiotem uwagi brak stabilnego punktu odniesienia. Wiadomo, że tendencje lingwistyczne uobecniały się w poczuciu pustki i braku stabilnego ładu w świecie spowodowanych na przykład zachwianiem wiary w Boga oraz w historię.

W perspektywie historycznej rzecz ujmując, nie przypadkiem tendencje lingwistyczne pojawiają się tam, gdzie mamy do czynienia z rozchwianiem się czy

⁵⁷ P. Czaplński, P. Śliwiński, *Poezja lingwistyczna* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław – Warszawa – Kraków 1993, s. 820.

⁵⁸ Por. A. Nasiłowska, *Poezja* [w:] *Słownik literatury...*, s. 814–815.

⁵⁹ Zob. A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna...*, s. 33.

wręcz destrukcją stabilnych systemów objaśniania świata i człowieka, jakiegokolwiek ugruntowanej i pewnej wiedzy o nich. [...] Radykalną konsekwencją kryzysu poznawczego i zachwiania się wiary w nieograniczoność ludzkiego sprawstwa w świecie staje się przeświadczenie, że człowiek nie w pełni dysponuje rzeczywistością pozajęzykową, jedyną przeto sferą, nad którą panuje, wydaje się fikcja wykreowana w języku⁶⁰.

Lingwizm nowofalowy różnił się od lingwizmu „pierwszego pokolenia”; jeszcze inna jest poezja neolingwistyczna, która:

Ujmowana w perspektywie antropologicznej zdaje się [...] wyrażać doświadczenie zredukowane, w wypowiedaniu owego doświadczenia zatrzymuje się na poziomie mówienia o języku, o mówieniu, na ich krytyce, na podważaniu możliwości mówienia, w efekcie także – porozumienia. Nie chce niczego orzekać o świecie, nie przynosi żadnej wiedzy ani o nim, ani o drugim człowieku, ani o mówiącym, żadnej – poza stwierdzeniem niemożności mówienia bez cudzysłowu, zatem poza jednoczesnym podważaniem tego, co mówione i powiedziane⁶¹.

Podjąwszy się próby ujęcia zjawiska z perspektywy diachronicznej, za krok w kierunku lingwizmu można by uznać melodię i rytm tekstu służące „odświeżeniu” słowa, a zastępujące pustkę u Kazimierza Tetmajera i Bolesława Leśmiana. I takie podwójne wyobcowanie – z języka i poprzez język – zapoczątkowane przez młodopolskich modernistów⁶², to również ważny krok w kierunku lingwizmu. Począwszy od lat trzydziestych XX wieku, z punktu widzenia teorii lingwistycznych istotna jest także poezja Przybosa. Kiedy wśród środków poetyckich dominuje niszcząca porządek przyczynowo-skutkowy i relacje podmiot – przedmiot: hypallage, pojawiają się gry językowe otwarte na wiele odczytań – to kolejne tropy wiodące w kierunku lingwizmu i te tendencje ulega-

⁶⁰ B. Sienkiewicz, *(Neo)lingwizm – dokończony projekt awangardy* [w:] teźe, *Poznanwanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007, s. 572, 573.

⁶¹ Tamże, s. 570.

⁶² Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje* [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

ją wzmocnieniu w poezji powojennej (po roku 1945). Na przykład Przyboś-poeta sytuuje się wówczas między „Norwidowską wiarą w możliwą do osiągnięcia przyległość właściwego słowa do rzeczy a skrajną nieufnością, wyrażającą się w rezygnacji z prób wypełniania tego zadania, poprzez wskazywanie na samoczynną produktywność języka, znaczącego przez opozycje i kontrast”⁶³. Przy czym wiara w ideę postępu, przywiązanie do myślenia historycznego to tak naprawdę czynniki, które nie pozwalały na mówienie o lingwizmie awangardzistów sensu stricto. Lingwizmowi w pełnym tego słowa znaczeniu sprzyjały dopiero orientacje postawawgardowe. Realizując wówczas awangardowe marzenie i koncepcję „czystej” poezji skoncentrowanej na własnym języku, lingwizm osiąga autonomię, lecz ponosi przy tym straty. Dzieje się tak, ponieważ wiersz pozbawiony jakiegokolwiek porządku równouprawnienia nieskończone możliwości interpretacji. Nieistotna jest przy tym intencja autora czy tekstu, „tworzy świat ze słów, który nie wymaga odniesień do świata spoza tekstu, wręcz je uniemożliwia”⁶⁴, stąd „przyjemność tekstu”, skazywanie czytelnika „na płataninę tropów semantycznych”, „siatki społecznych dyskursów”, „nitki znaczeń”, które wodzą czytelnika w różne strony itd., to słowa klucze przewijające się w odczytaniach poezji lingwistycznej. Zatem procedury czytelnicze i badawcze zmiierzają w kierunku dekonstrukcjonizmu i procedur tekstualnych. W przypadku dekonstrukcjonizmu tekst lingwistyczny będzie stwarzał możliwości budowania bogatej sieci odniesień bez jednoznacznych wniosków, stąd popularne stało się sformułowanie, że utwory lingwistyczne odsłaniają „niepewność poznawczą”⁶⁵. Dekonstrukcja zaważyła więc w znaczącym stopniu na poezji neolingwistycznej, chociaż korzeni tekstualizmu należało-

⁶³ R. Nycz, *Wiersz jest „jak rasa”*. Juliana Przybosia poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna [w:] *Stulecie Przybosia...*, s. 31.

⁶⁴ B. Sienkiewicz, *(Neo)lingwizm – dokończony projekt awangardy* [w:] *też*, *Poznawanie i nazywanie...*, s. 593.

⁶⁵ Por. tamże, s. 570–595.

by szukać co najmniej w awangardzie. Bieńkowski był – jak wiadomo – także krytykiem, gdyby zgodził się z tezami dekonstrukcjonistów, potwierdzałby w ten sposób daremność interpretacji dorobku pisarzy przez krytyków. Trudno się także zgodzić z niewyczerpalnością kontekstów, z wyznaczaniem granicy interpretacji wyłącznie przez badacza. Poza tym mimo że Jacques Derrida głosił swe teorie od połowy szóstej dekady XX stulecia, to jednak natchnieniem dla badaczy w Polsce stał się w latach dziewięćdziesiątych.

Miejmy nadzieję, że przywołanie powyższych ustaleń ułatwi nieco uwolnienie poezji Bieńkowskiego, nazywanego „mistrzem wyobraźni”, od nadużywania odczytań jego twórczości poetyckiej jako lingwistycznej⁶⁶. Przecież wieloznaczność języka tej poezji to sposób na odnalezienie miejsca w języku, czego potwierdzeniem są słowa: „świat dobry, wymówiony gubi swoją groźbę” (*WdP, TP*, s. 89). Po wtóre, obdarzanie szczególną estymą języka mogło u niego wynikać (jak u Białoszewskiego) z nieufności do języka jako narzędzia propagandy. Mniejszy natomiast wpływ mogły nań wywierać doświadczenia totalitaryzmów, ponieważ stało się to dopiero udziałem pokolenia Nowej Fali, które wykorzystywało język między innymi w celach performatywnych. Tak naprawdę odcinają się od tego typu odczytań dopiero neolingwiści w *Manifestie neolongwizmu*⁶⁷, stając po stronie – rzecz można – absolutnej wolności. Lingwizm Bieńkowskiego jest z pewnością różny i od tego nowofalowego, i od neolingwizmu także i z tej przyczyny, że ten ostatni musi sprostać wyzwaniom

⁶⁶ Takie „czytanie” Bieńkowskiego proponuje się, niestety, w szkołach średnich. Nazwisko autora *Trzech poematów* bywa wymieniane w wykładach zamieszczonych w podręcznikach, gdzie funkcjonuje on najczęściej jako przedstawiciel nurtu lingwistycznego w poezji po 1956 r., zdarzają się też odwołania do jego prac krytycznoliterackich i eseistycznych. W podręcznikowych antologiach nie znaleziono miejsca dla Zbigniewa Bieńkowskiego-poety, więc w szkolnej dydaktyce polonistycznej był i jest mniej obecny.

⁶⁷ *Gada! Zabić? Pa[n]tologia neolingwizmu*, nawigacja M. Cyranowicz i P. Kozioł, Warszawa 2005.

niom kultury informatycznej, tzw. cyberbycia. I jeszcze jeden kontrargument. W jego poezji pojawiają się fenomenologiczne pytania poznawcze, podmiot liryczny obsesyjnie wręcz pragnie oswoić nierozpoznawalną nieskończoność. Nie są to z pewnością gry tekstowe i zabawa słowem właściwe dla dekonstrukcji. Tak naprawdę „cała poezja modernizmu cechuje się podwyższoną świadomością językową”⁶⁸, więc należy być ostrożnym w kwestii wyodrębniania poezji lingwistycznej spośród innych jej odmian.

Źródeł szczególnych zainteresowań autora *Wstępu do poetyki* językiem można natomiast szukać w poezji Cypriana Kamila Norwida. Literatura była dla Norwida kolejną formą słowa, literą obdarzoną nie tylko cechą utrwalania, ale też mocą sprawczą, potwierdzeniem założenia „Odpowiednie dać rzeczy – słowo!” (*Ogólniki*). Istotę słowa w koncepcji Norwida wyróżnia także dążność do spajania różnych zjawisk, stanów, bytów, stąd ma ono być „odpowiednie” w sensie retorycznym, w rozumieniu intelektualistycznym, ale też zgodne z rzeczywistością i godne. Takie podkreślenie przez rozspacjowanie wyrazów pełni u niego funkcję ekspresywną, przy czym raz, jak powyżej, ma służyć uwydatnieniu danego słowa⁶⁹, kiedy indziej symbolizuje dystans wobec słowa, a czasami sygnalizuje cudzysłów. Z jednej strony słowiańskie słowo odnosi się do Słowa-Logosu, słowa metafizycznego związanego z absolutem, słowa, które było na początku; z drugiej – romantycy stali na stanowisku, że język odbija struktu-

⁶⁸ A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny...*, s. 25.

⁶⁹ W komentarzu J. Ferta: „Ciężar VM bierze się przede wszystkim z wartości »bezdyskusyjnych«, z wagi rzeczy, które przedstawia, którym próbuje dać »odpowiednie słowo«: jest to analiza stanu »narodowego ducha« i europejskiej – chrześcijańskiej! – cywilizacji; obraz wszelkich »obrzydliwości« (zafalszowań) – głównie w zakresie życia duchowego zbiorowości”. Były to więc obrachunki ze współczesną cywilizacją. J. Fert, *Wstęp [do:] C.K. Norwid, Vademecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. LXXVII.

rę świata, więc etymologiczne gry znaczeń były przez nich traktowane jako odpowiednie do relacji funkcjonujących w otaczającym świecie. U Bieńkowskiego możemy więc mówić o nawiązaniu do Norwidowskiej koncepcji słowa, zarówno w aspekcie dążeń do poezji czystej, jak i z uwagi na nowoczesność liryki czwartego wieszca odpowiadającą tendencjom estetycznym awangardy XX wieku⁷⁰. Wielu twórców zachęconych „vade-mecum” zwracało szczególną uwagę na słowo poezji, a to autora *Trzech poematów* – zwłaszcza za sprawą zaznaczonego poczucia zagubienia i bezradności w oceanie rzeczy i słów – u mistyka słowa, filozofa i mistrza rozmowy (dialogu) oraz monologu fascynowało. Jego bohater poniekąd znalazł się więc pod wpływem norwidowskiej legendy o samotnym, aczkolwiek niezłomnym artyście-myślicielu, kiedy zdawał sobie sprawę, że z uwagi na nieokreśloność, rozchwianie znaczeń język przestaje wystarczać do opisanie relacji między twórcą a światem. „Marzenie o dosłowności” to „marzenie niemożliwe!” (*WdP, TP*, s. 67), ponieważ słowo uwikłane w wielorakie znaczenia nie odnosi się precyzyjnie do pojedyn-

⁷⁰ Por. G. Ostasz, „Pod znakiem Norwida” [w:] tegoż, *W cieniu „Herostrata”*. O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej 1914–1939, Rzeszów 1994, s. 155–156; S. Sawicki, *Norwid – od strony prawników* [w:] *Norwid bezdomny. W 180. rocznicę urodzin poety* pod red. J. Kopcińskiego, Warszawa 2002, s. 23–25. Jedną z przyczyn aktualności twórczości Norwida – zdaniem Stefana Sawickiego – stanowi fakt, że podobnie jak literatura współczesna jest to poezja trudna: „Wydaje się przecież, że ten opór, który stawia ona czytelnikowi, także przez fragmentowość swych struktur, świadczy o jej nowoczesności. Literatura nam współczesna (szerzej – sztuka współczesna) jest również trudna, zakłada współpracę odbiorcy (którą stale postulował Norwid), oparta jest na różnego rodzaju działaniach uniejednoznaczniających i na skojarzeniach, których rozszyfrowanie wymaga dużej wiedzy, inteligencji i współ-czującej wyobraźni. Przecież powieści XX-wiecznej patronuje *Ulisses* Joyce’a, a poezji – twórczość różnorodnych nurtów awangardy. [...] I u Norwida, i w sztuce nam współczesnej chodzi o komplikowanie tekstu, o wieloznaczeniowe uogólnienia, słowem – o wyzwanie dla wrażliwości i kompetencji odbiorcy. I Norwid, i sztuka współczesna nęcą swoją nieoczywistością” (s. 24).

czej rzeczy czy przedmiotu, lecz jak mówi poeta: „Najmniejsza rzecz jest z miejsca aluzją ogromu”. Kryzys wartości słowa doprowadził do wielosłowa, stąd nieosiągalnej jednoznaczności przeciwstawia on „piekła i raje wieloznaczności”⁷¹, werbalizując ów stan w poemacie o skomplikowanej naturze słowa:

Czy mam pozostać na brzegu
wyciągniętą ręką, otwartymi ustami miotającymi się wśród nocy, żało-
by, pożegnania,
kiedy wszystko, co kiedykolwiek ciałem się stało,
stłoczone ciało zieleni przy ciałku zieleni, krwinka przy krwince, od-
dech przy oddechu,
zbite w jedną olbrzymią myśl pulsującą wszystkimi źródł słowami
[...]

Czy mam pozostać na brzegu,
kiedy rzeczywistość już dwoi się, troi, zbroi
w całą niecierpliwość, we wszystkie swoje rzeczy niemożliwe,
aby wyzbyta jakkolwiek, byle prędzej, byle dosłownie
tego, co ją zaglebia i zasiewa, zakorzenia i zadrzewia,
zawodzi i zachmurza, zagórza i zamorza,
tego, co –
*o wszyscy święci etymologii,
różo różańcowa,
różo wonności pełna*
[...]

Czy mam pozostać na brzegu,
na brzegu czego?
na którym brzegu?
jeśli wszystko, co rzeczywiste, jest szaleńczym, niepohamowanym, za-
wrotnym,
jedynym i wielokrotnym, nieustannym i zachłannym, nieustającym
i nieuleczalnym,
rozlegającym się od rzeczy do rzeczy jak od morza do morza słowo-
tworem?

(*WdP, TP*, s. 68–69, 71)

⁷¹ A.K. Waśkiewicz, *Piekła i raje wieloznaczności (O poezji Zbigniewa Bienkowskiego)* [w:] tegoż, *Rygor i marzenie (szkice o poetach trzech awan-
gard)*, Łódź 1973, s. 210.

Wstęp do poetyki nie jest prostym nawiązaniem do Norwidowego rozumienia słowa, a tym bardziej do triady pojęć: litera – słowo – czyn. Analogie do myśli autora *Promethidiona* sugerują natomiast takie neologizmy jak ‘źródłosłowy’ i ‘słowotwory’. O ile pierwszy z nich wskazuje na inicjację mowy, to ‘słowotwór’ (taki tytuł nosi również wiersz Norwida) jest neologizmem o niejednoznacznej strukturze semantycznej. ‘Słowo’ to materiał lub instrument czynności tworzenia, a ‘twór’ to nazwa czynności lub jej rezultat. Zatem odnosić je można do tworzenia ze słowa (przy jego pomocy)⁷², taka twórczość jest też szczególnie inspirowana słowem Boga, ponieważ w odpowiednich wersetach *Biblij* czytamy: „Na początku było Słowo/, a Słowo było u Boga/ i Bogiem było Słowo” (J 1, 1)⁷³. Zgodnie z tym neologizm ‘słowotwór’ w poemacie Bieńkowskiego obrazuje ideę tworzenia ze słowa. Lecz ‘słowotwór’ może też przez podobieństwo do nowotworu wyzwać asocjacje pejoratywne związane z nowotworzeniem rozumianym jako proces chorobotwórczy. Przez brak precyzji, przez rozchwianie znaczeń budowane jest nie-porozumienie, nie-logiczność poetyckiej funkcji wypowiedzi, nie-zrozumienie sensu słowa przez interlokutora. ‘Słowotwór’ jako metafora choroby może jednak w potocznym rozumieniu sugerować, że należy z tą chorobą walczyć. Skoro słowa znalazły się nad semantyczną przepaścią, podmiot mówiący czuje się odpowiedzialny za przywrócenie należnej im roli. Może też po prostu oznaczać stan egzystencji, czyli komunikować, że choroba dotknęła świat, system, język. Szereg pytań retorycznych i osiągnięty za sprawą tego zabiegu poetycki stan milczenia interlokutora sugeruje, także

⁷² Por. B. Subko, *Norwidowski „czyn ze słowa”. O problemach lektury „Słowotworu”*, „Pamiętnik Literacki” LXXX, 1989, z. 4, s. 146–146.

⁷³ W medytacyjnym poemacie Jana Pawła II również zwracają uwagę frazy: „Wszystko trwa stając się nieustannie –/ »Na początku było Słowo i wszystko przez nie się stało«./ Tajemnica początku rodzi się wraz ze Słowem, wyłania się ze Słowa”. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski...*, s. 15.

zgodnie z tradycją romantyczną, stan, który wymagał szacunku dla słowa.

Jest więc *Wstęp do poetyki* utworem wieloznacznym, z przeskokami tematycznymi; w ten sposób powstaje dysharmonia między dynamiką dyskursu a dynamiką całej wypowiedzi, przypominając w pewnej mierze o Norwidowskiej zasadzie „przemilczeń” i „przybliżeń” w poznawaniu i opisywaniu świata. Te fragmentaryczne ujęcia podpowiadają trop interpretacyjny, że język nie może objąć całości, natrafia na opór. Trudności poetyckiej ekspresji mówiącej o zagubieniu i bezradności w oceanie rzeczy i słów prowadzą do ‘słowotworzenia’ jako procesu destrukcyjnego. Z drugiej strony, kiedy zwracamy uwagę na zabiegi instrumentacyjne, głównie paronomazje, to odkrywamy etymologiczne związki wyrazów, które uległy zatarciu, więc na nowo, tworząc słowa, odkrywamy ich znaczenie, zwielokrotniamy je i przywracamy poetyckiemu słowu wyrazistość.

Kolejne części *Wstępu do poetyki* rozpoczyna pytanie retoryczne pełniące funkcję anafory, po którym „ja” liryczne, będąc kreacją zintelektualizowanego podmiotu – badacza języka, werbalizuje rozterki i wątpliwości. Dotyczą one – na wzór Norwida – zmagania z poetyckim słowem bytu obserwującego rzeczywistość z zewnątrz, z jakiejś perspektywy, ‘brzegu’, z którego łatwo dostrzec nieobliczalne płynne żywioły. „Czy mam pozostać na brzegu” to formuła inicjalna utrzymana w patetycznym stylu, która ma za zadanie wyeksponowanie mówiącego. Stan ducha osoby mówiącej, mimo że pozornie na pierwszym miejscu powinno być relacjonowanie zdarzeń, jest prymarny. Formuły inicjalne narzucają także ton następującym po nich wersom, a ‘brzeg’ łączony za sprawą metafory z oceanem, żywiołem sprawia wrażenie przepływania słów. Mamy do czynienia z różnymi stanami świadomości: ze zdziwieniem, z irytacją, z rezygnacją – doświadczanymi przez tworzącego monolog⁷⁴.

⁷⁴ Bieńkowski udowodniał też w ten sposób, jak bliski był mu mocno związany z kulturą francuską poemat prozą uprawiany tam przez Charles’a Baudelaire’a,

Gest retoryczny pozwala poecie na badanie języka, a zatem słów i relacji międzywyrazowych, przy czym owe analizy i interpretacje wskazują, że język jest głównym bohaterem utworu Bieńkowskiego⁷⁵. Różne zabiegi leksykalne, jakim poddane są słowa, mimo tego swoistego brzmieniowego przepływania, nie są jednak dowolne, są motywowane między innymi względami etymologicznymi, „słownym” utkaniem. Dla przykładu, kursywa jako sposób wprowadzania kryptocytatów i stylizacji biblijnych przełamuje monotonię wypowiedzi, sygnalizuje tonację afektywną, co potwierdza fragment stylizowany za sprawą apostrof na litanie do słowa z aluzjami do *Litanii do Wszystkich Świętych* i *Litanii do Najświętszej Maryi Panny*, świadczący o świetnym wyczuciu religijnej prozodii. W komentarzu Janusza Sławińskiego do włączenia litanii w bieg monologu lirycznego czytamy:

W głównym tekście tego monologu mowa o świecie i sytuacji „ja” – stającym się na nowo w języku. Litania zaś jest przykładową demonstracją swoich właściwości znaków i znaczeń słownych, które udzielają się światu wtedy, gdy zostaje on poddany działaniu języka. Tak więc to, co dzieje się ze słowami w obrębie litanii, logicznie poprzedza to, co dzieje się z przedmiotami i zjawiskami w procesie ich nazywania. Litania do „świętych etymologii” jest doświadczeniem tłumaczącym, dlaczego rzeczywistość kształtowana w słowach staje się płynnym żywiołem. Z tego względu stanowi ona ważny „komentarz” do głównego tekstu monologu lirycznego⁷⁶.

Litania opiera się na wielokrotnie powtarzanych wezwaniach do Boga, do wybranego świętego czy też do wszystkich świętych, przy czym deskrypcje koferencjalne osoby świętej lub imiona

w Polsce zaś m.in. przez Jana Kasprowicza. Autorowi *Paryskiego splinu* zależało na wyrażeniu „lirycznych porывów duszy, falowania marzeń i nagłych drgnień sumienia”. Ch. Baudelaire, *Paryski splin. Poemat prozą (Le Spleen de Paris. Petits pomèes en prose)*, przekład, posłowie R. Engelking, Łódź 1993, s. 213.

⁷⁵ J. Sławiński, „*Mysł pulsująca wszystkimi źródłostwami*”, „Poezja” 1967, nr 3, s. 47.

⁷⁶ Tamże, s. 55.

świętych w toku wypowiedzi litanijnej zmieniają się, zaś po każdym wezwaniu następuje prośba. Stąd wyraźnie zaznacza się podział na dwa komplementarne głosy: głos przewodnika i responsoryjny głos chóru. Wezwania cechuje powtarzalny układ deskrypcji służący hiperbolizacji (na przykład za sprawą synonimii epitetu) i dzięki paralelizmowi – instrumentacji brzmieniowej tekstu, co sprawia, że ta swoista monotonia skupiona jest na określonej przestrzeni aksjologicznej, służąc uobecnianiu *sacrum*⁷⁷. Ów wzorzec tekstowy dzięki stylizacjom bywa przetwarzany, trawestowany w poezji, gdzie nie ma, jak i u Bieńkowskiego, charakteru modlitewnego. Zrezygnował on z prośb współtworzących tradycyjną litanie, a wezwania odwołujące się do schematu *Litanii do Wszystkich Świętych* przenośnie kierowane są do „wszystkich świętych etymologii”. Wezwania niczym antonomazje loretańskie (*różo...*, *stolico...*, *wieżo...*, *gwiazdo zaranna...*) przypominają wprawdzie *Litanie do Najświętszej Maryi Panny*, ale ich struktura tematyczna bliższa jest raczej *Litanii do Wszystkich Świętych*. Słownictwo sugeruje konotacje biblijne, lecz wiąże się ze sferą codzienności, opiera się na „przyziemnym źródłosłowie”. Podniosła konotacja wezwań loretańskich zależna jest od sfery gatunku, a nie leksyki. Jak zauważa Teresa Dobrzyńska:

Głębokiemu przetworzeniu uległ zresztą cały wzorzec. W miejsce tożsamyh referencjalnie świętych kanonicznych wchodzi tu słowa, słowa, które raz wiążą się w planie semantycznym (*różo polna*, *różo przydrożna* itp.), raz ujawniają taką formę wewnętrzną, że stają się niejako homonimami (*różo różności pełna* – *różo różańcowa*). W litanii Bieńkowskiego objawiają się rozmaite wymiary języka. Uszeregowaniem „świętych etymologii” rządzi aliteracyjna zbieżność brzmień, głosek, morfemów, przypadkowych części słów; zasada polisemii i związków słowotwórczych; zasada etymologii – najczęściej fałszywej, wreszcie relacja: leksem – jego użycie w obiegowym zwrocie (poddanym

⁷⁷ T. Dobrzyńska, *Tekst i styl [w:] Styl a tekst. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej. Opole, 26–28.09.1995 r.*, red. S. Gajda, M. Balowski, Opole 1996, s. 24.

przekształceniom derywacyjnym). Tak zbudowana „litania” tworzy świat będący projekcją świadomości językowej poety, świat, w którym jest on uwięziony, choć sam jest poniekąd jego twórcą. Świat ten jest oddzielony od rzeczywistości realnej nieprzeniknącą barierą odniesień metajęzykowych: każda rzecz realna staje się natychmiast swą nazwą, wchodzi w wielorakie relacje językowe i tekstowe – i rozpętuje się żywioł, nad którym nie można już zapanować⁷⁸.

Litaniiny tok wypowiedzi przypuszczalnie służy też tutaj mnożeniu relacji, w jakie wchodzi słowa, a takie wykorzystanie „potoku zmysłowych asocjacji” podkreśla bezradność wobec postulatu precyzji. Istotny jest kontrast między jednorodnym tokiem wezwań charakterystycznym dla litanii kanonicznej a zmiennością wezwań będącej przedmiotem uwagi litanii poetyckiej. Wyobraźnia językowa jest tak dalece ekspansywna, że „chwilami zamienia litanie Bieńkowskiego w błuźnierczy pastisz pierwowzoru” (np. *owco obcości wełna, o grzechu grzybołóstwa*); świat słów i układy rytmiczne dominują nad światem realnym, ważniejsze są rozwiązania wersyfikacyjne, jakby Przybosiowe, i dominacja więzi brzmieniowej nad więzią znaczeniową. Samo zaś – powtórzmy za Edwardem Balcerzanem – „uwięzienie słowa we frazeologii powoduje jego zużycie i spustoszenie wewnętrzne”⁷⁹, ponieważ frazeologizmy są powszechnie znane, mówienie jest czynnością automatyczną, a poetom lingwistom zależało na przezwyciężeniu automatyzmu potoczności, stąd tendencja do kontaminacji związków. Mając więc na uwadze fakt, że dominującym wówczas kontekstem historycznoliterackim – nie tylko dla poetów lingwistycznych – była tradycja awangardy XX wieku, uprawomocnione wydaje się tutaj także nawiązanie do Saint-Johna Perse’a⁸⁰, „słów na wolności” futurystów, a nawet do dadaistów,

⁷⁸ Tamże, s. 25–26.

⁷⁹ E. Balcerzan, *Poezja „słowiarska”...*, s. 89.

⁸⁰ We *Wstępie* do poematu *Anabaza* Z. Bieńkowski podkreślał, że Saint-John Perse „wynałazł nie tylko nowe, własne sposoby wyświeatania wizji. Stworzył także nowy, własny język dla tej wizji”. Tłumacz dowodził, że dzięki

kiedy w toku litanijnym pojawiają się „słowa na wolności,/ a także – niech już będą – słowa w kapeluszu” (*WdP, TP*, s. 70). Asocjacje brzmieniowe, eksperymenty lingwistyczne, szczególnie tautologie, polegające na gromadzeniu wyrazów identycznie lub podobnie brzmiących, lecz mających różne znaczenia to praktyki językowe znane z tekstów dadaistów i surrealistów. Brzmieniowe podobieństwo słów tworzy w poemacie Bieńkowskiego interesujące kreacje, a poeta, wykorzystując zbieżności eufoniczne, podejmuje próby etymologizacji, gdy „woda rozwodzi się z niewodą” (*WdP, TP*, s. 60) lub gdy osoba mówiąca pragnie „każdą rzecz wyrzec rzeczywiście niż rzeczywistość,/ aby wyrzeczona do końca, urzeczona do ostateczności, cały świat obchodziła jak swoje narzeczeństwo” (*WdP, TP*, s. 71). Powtarzanie tych samych grup słownych w nowych układach, łączenie słów o podobnych źródłosłowach, identycznych cząstkach składowych, lecz o innych znaczeniach powoduje, że różnice nie są wyraziste, zacierają się, prowadząc do wyzwalań „roju” asocjacji wchodzących w dodatkowe związki⁸¹. Taka uzasadniona paronomastycznie metafora, dla której punktem wyjścia jest kształt brzmieniowy znaku, efektem zaś wieloznaczność, pozbawia wprawdzie słowa ich znaczenia pierwotnego, lecz dzięki zabiegom słowotwórczym poety wpływa na wzrost potencjału semantycznego.

Kiedy indziej mówiący podmiot wyraża za sprawą toku litanijnego zachwyt nad mocą słowa, lecz towarzyszy mu świadomość, że nieograniczone możliwości języka są barierą oddzielającą go

wizjonerstwu poeta stworzył świat poza czasem, funkcjonujący tylko w wyobraźni. Owa wielowarstwowa struktura poezji z ustawicznym ruchem i „obsesyjną obecnością żywiołów” mogła inspirować Bieńkowskiego-romanistę już w latach trzydziestych XX w. (*Anabaza* ukazała się drukiem w 1924 r.), więc repetycje w *Trzech poematach* nie są wykluczone. Z. Bieńkowski, *Wstęp* [do:] S.-J. Perse, *Anabaza*, wybrał i przełożył Z. Bieńkowski, Warszawa 1980, s. 7 i nast.

⁸¹ Por. A. Świrek, *W kręgu...*, s. 123–125.

od świata, dlatego dochodzą do głosu uczucia ambiwalentne. Forma litanijna przywodzi na myśl skojarzenia z sacrum, lecz ta moc okazuje się sacrum-horrendum – to obiekt westchnień, do którego „prośb się nie zanosí...”⁸². Te pojawią się w innym miejscu, poza tokiem litanijnym, jakkolwiek niewolnym od litanijnych stylizacji:

Wstawcie się za mną, książęta polszczyzny,
Zabłocki na Mydle,
Piekarski na Mękach,
I ty, święty Mironie Białoszewski, męczenniku etymologii.
(*WdP, TP*, s. 75)

słowa, o które głowa nie boli,
wymówcie mnie za mnie!
(*WdP, TP*, s. 80)

a także ty, hartowana w nieustępliwości, charakterze wyjątku utwierdzającego regułę, Kosonakamienio,

Wymów się za mnie, abym
(*WdP, TP*, s. 77)

Jesteś drugą osobą po mnie, Bogu koniugacji.
Jesteś po to,
abym ja był pierwszą osobą świata,
trwałym przymierzem rzeczywistości i słowa.

Wysłów się, a ja będę wysłowiony.
Bądź wysłowiona!
(*WdP, TP*, s. 96)

Wykrzyknienia są tu nie tylko cechą patetycznego stylu. „Słowa” występują w podobnej roli jak święci-pośrednicy, czyli antonomazje Bożego Imienia w *Litanii do Wszystkich Świętych*, uznawanej za „matkę i patronkę wszystkich późniejszych litanii”⁸³. Zauważamy paralelne frazy z apostrofami o charakterze suplikacji

⁸² T. Dobrzyńska, *Tekst i styl...*, s. 26.

⁸³ W. Sadowski, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 43.

jako nawiązanie do litanii będącej formą modlitwy. Lecz poza aktami suplikacyjnymi nie ma u Bieńkowskiego ani aklamacji, typu ‘ufam’, ‘wierzę’, ani deprekacji, np. ‘przepraszam’, ‘korzę się’, inwokacji czy laudacji, dlatego należy szukać innej od zgodności z pierwowzorem przyczyny włączenia litanii do *Wstępu do poetyki*. Raczej chodziło o nawiązania do poetów symbolistów, a szczególnie o ten aspekt, wedle którego tworzone przez nich litanie można traktować jak rezerwuar głęboko zakorzenionych w kulturze rejestrów semantycznych⁸⁴, a z drugiej strony o podkreślenie kontrastu dwóch stylów językowych wynikające z zaznaczającej się wyraźnie w poezji polskiej tendencji zainteresowania językiem potocznym.

Relacje metajęzykowe nie powinny jednak zagrażać spójności tekstu, choć „Nie tylko morze jest niewyczerpane. Tak samo niewyczerpana jest łza, kropla rosy, te jak-dwie-krople-wody” (*WdP, TP*, s. 67). Zagęszczenie przestrzeni osiągnięte za sprawą neosemantyzmu utworzonego z połączonego dywizami fragmentu przysłowia odpowiada tutaj pragnieniu kondensacji znaczeń w słowie, co pozwala zauważyć też odwołania do tradycji wcześniejszej, mianowicie do tradycji Norwida, który jako pierwszy z romantyków starał się wykorzystywać możliwości pozawerbalnego, graficznego sygnalizowania intencji twórczych, przypisując takie możliwości również ‘literze’ jako czcionce drukarskiej. Paradoksalnie od-

⁸⁴ Por. tamże, s. 292. Warto też zwrócić uwagę na tradycję późniejszą, mianowicie nadawanie litanijnej formy utworom tworzone w drugiej połowie XX w. Według Witolda Sadowskiego „gatunek litanii służył często za naczynie dla zjawiska, które literaturoznawcy nazywają epifanią rzeczywistości”, a „w utworach pozbawionych tematycznych indeksów religijnych przyjęcie formy litanii zachowuje wpływ na sakralną wymowę dzieła [...]. Można więc otaczającą człowieka rzeczywistość prezentować w porządku litanii właśnie dlatego, że litanie sama w sobie wnosi już obraz świata – bogatego, nie zawsze dającego się przeniknąć i zrozumieć, lecz niewątpliwie rozplanowanego przez Kogoś porządku” (s. 330, 331).

wołuje się też doń poeta pragnący: „rozkwitać jak Peiperowskie ROZ nieskończenie, przekraczać granice możliwości” (*WdP, TP*, s. 73). Zapis przedrostka ROZ majuskułą suponuje powiązania danego fenomenu z czymś wobec niego nadrzędnym, z rzeczywistością wyższego rzędu⁸⁵. To tęsknota do rzeczy „samej w sobie”, ale i do ustalania pewnego początku nicości pozwalającego na kreacjonizm niczym u Bolesława Leśmiana, kiedy ów poszukiwał zera egzystencji („O’EGZ”⁸⁶). Ważny będzie też mechanizm podkreśleń (czy to za sprawą kursywy, czy też odstępów między wersami), gdyż uwypuklając słowa, pojęcia nadrzędne, poeta ułatwia percepcję – a to również tradycja Norwida, u którego:

Rozproszenie słów wyróżnionych w wierszu przypomina rozproszenie przedmiotów symbolicznych w tekście świata. [...] Pisanie oparte na przestrzeni stanowiłoby akt równoległy do kształtowania się kultury świata, którego składniki cechuje stan rozproszenia znoszący porządek ich narodzin i śmierci. Czytanie oparte na widzeniu byłoby wynikiem zebrania swego rozrzuconia w przestrzeni i czasie poprzez patrzące i myślące oko, przekształceniem litery w sens⁸⁷.

Norwidowe podkreślenia (spacjowanie, majuskuły) uznawane są za manierystyczne uwypuklanie ‘litery’ dzieła i plastyczne kształtowanie tekstu⁸⁸. Etymologiczny stosunek do słowa i inne zabiegi słowotwórcze wynikały jednak u niego przede wszystkim z zainteresowania językiem, zwłaszcza zaś znaczeniem.

Wolno sądzić, że kompozycja *Wstępu do poetyki* z uwagą na liczne podkreślenia, kursywę i przerywniki również stanowi struk-

⁸⁵ W poezji Cypriana Kamila Norwida tego typu praktyki, czyli pisanie wyrazu majuskułą, były refleksem aksjologii tekstu.

⁸⁶ Określenie T. Karpowicza. Zob. T. Karpowicz, *Nieskończoność „in statu nascendi”* [w:] tegoż, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975, s. 9.

⁸⁷ Z. Mitosek, *Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 173–174.

⁸⁸ Zob. J. Fert, *Wstęp* [do:] C.K. Norwid, *Vade-mecum...*, s. CV, CXI.

ture o charakterze ikonycznym sfunkcjonalizowaną z sensami poszczególnych części i mówi o wyobcowaniu bohatera lirycznego, jego bezradności wobec precyzji językowej, gdyż słowo bliższe jest słowu niż rzeczy, suponuje „podejrzliwość” względem języka uwikłanego weń poety wyznającego: „jakżeż nie utonąć w potopie wieloznaczenia” (*WdP, TP*, s. 72). Dodać trzeba, że wieloznaczność dotyczy różnych poziomów języka (fonetycznego, słowotwórczego, fleksyjnego i składniowego), stąd często mamy do czynienia z deleksykalizacją słów, a polisemię osiąga się dzięki relacjom skojarzeniowym, przy czym niemożliwa jest komunikacyjna dosłowność. „Cały świat jedna nieustająca przenośnia” (*WdP, TP*, s. 63) – stwierdza osoba mówiąca, co oznacza, że w poezji niepożądana i semantycznie niemożliwa jest dosłowność. W tej sytuacji semantyczne możliwości kodu oddaje najlepiej metafora, która podkreśla „nieskończoność związków między słowami, istniejących faktycznie lub dających się wywołać doraźnie naciśnięciem składni zdania lub składni słowa”⁸⁹, stąd pragnienie mówiącego podmiotu, aby „z niczego snuć nic, tę nić przewodnią werbalizmu” (*WdP, TP*, s. 77).

A więc to od was zależy (moje być albo nie być oto jest pytanie),

[...]

Od ciebie Metaphoritis, piękna pani, abym –

– czy nie za wielki honor dla mnie? –

za pan brat był z każdym frazesem, z każdym pustosłowiem?

(*WdP, TP*, s. 79)

Lingwistyczne metafory Bieńkowskiego potwierdzają szeroki zasięg semantycznej łączliwości wyrazów, co jest zgodne z ich nowoczesnym ujęciem, kiedy traktuje się je głównie jako konstrukcje językowe. Orientacja lingwistyczna w teorii metafory poetyckiej, reprezentowana między innymi przez Przybosa i Bieńkowskiego

⁸⁹ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Poezja lingwistyczna...*, s. 822.

czy Białoszewskiego, dowodzi, że taka metafora „szczególnie uwydatnia motywacje i zależności językowe (np. antymetabolę, figurę etymologiczną, grę słów, homonimy, paronomazję, przekształcenia frazeologiczne itp.), całkowicie uzależniając przekazywany obraz świata od sposobu jego wysłowienia”⁹⁰. Przykładem takiego pojmowania może być metafora: „o wodo urzeczona,/ rzeko uwodzicielska” (*WdP, TP*, s. 69–70), gdzie mamy do czynienia z grą słów. Lecz już frazy „promieniu złoty ptaku,/ złoty złytoptaku” (*WdP, TP*, s. 69) oprócz świetlistości konotowanej przez złoto i promień, nawiązującej do wyobraźni Przybosa, są też polemiką wobec szczególnego stosunku Norwida do poezji; oczywiście za sprawą neologizmu „złytoptak” można je odnieść do Norwidowego pytania: „Czy ten ptak kała gniazdo, co je kała,/ Czy ten, co mówić o tym nie pozwala?” (inc.). To uprawomocnia do przywołania stanowiska Przybosa odnośnie do pojmowania metafory⁹¹. Poezja ma uprzywilejowany charakter, ma „nazywać to, co nienazwane”, lecz powstaje gdzieś „na granicy sensowności”. Polemicznie do Norwida – poeta nie dobiera słów, twierdzi autor *Sensu poetyckiego*⁹².

Dobierać słowa może tylko ten, kto darzy je pełnym zaufaniem i kto z góry wie, jaką jest ta „rzecz”, którą chce słowami obdarzyć. [...] Rzecz poetycka nie da się wyrazić przez dobór słów, nie mieści się w słowie, wykracza poza nie.

⁹⁰ A. Okopień-Sławińska, *Metafora* [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 301.

⁹¹ W eseju *O metaforze* Przyboś pisał: „metafora jest też nadzwyczajnym narzędziem, którym się sięga po świat zewnętrzny, jest swoistym środkiem poznania rzeczywistości. Być może, iż to poznanie poprzez metaforę jest równie doniosłe jak poznanie logiczne. Odzywają się nawet coraz liczniejsze na Zachodzie głosy zwolenników filozofii przedsokratycznej, opowiadających się za myśleniem obrazowo-metafizycznym jakoby bliższym dialektyce rzeczywistości”. J. Przyboś, *O metaforze* [w:] *Sens poetycki*, t. I, Kraków 1967, s. 31.

⁹² Por. R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”*. *Juliana Przybosa poetyka oświeceniowa a estetyka nowoczesna* [w:] *Stulecie Przybosa...*, s. 31.

Doświadczenie poetyckie jest objawieniem jakiegoś „niepodobieństwa w podobieństwie”. Chwyta je w błyskawicznym i pełnym emocji olśnieniu – „myśl poetycka” metafora⁹³.

Lingwistyczna koncepcja metafory mówi przede wszystkim o świadomości językowej, trudniej tutaj o rozpoznanie znaczeń, związków i kontekstów. Metafora jest przede wszystkim ozdobą tekstu, więc czymś sprzecznym z koncepcją proponowaną przez Paula Ricoeura dotyczącą interpretacji sensu ukrytego w metaforach, które informują i otwierają dostęp ku metafizyce.

Odczucie trudności tego typu zabiegów twórca potwierdza, posługując się na przykład stylizacją biblijną. W *Ewangelii św. Jana* rozpoczynającej się werselem: „na początku było Słowo...” (J 1, 1) uwagę zwraca też fraza: „A Słowo stało się ciałem” (J 1, 14), która w Eucharystii podczas Przemienienia Pańskiego mówi o tajemnicy wiary. Podmiot liryczny *Wstępu do poetyki* wypowiada słowa sugerujące, że poezja znów wraca do początku:

A przecież to nie takie proste zostać rzeczą wyodrębnioną z magmy nie-rzeczywistości, bo trzeba stać się słowem, aby stać się ciałem.

(*WdP, TP*, s. 89)

Warto dodać, że w zakresie przekształcania związków frazeologicznych najczęściej mamy do czynienia z amplifikacją, jak powyżej, albo też na przykład: „jesteś przymierzem starego, nowego i najnowszego testamentu” (*N, TP*, s. 21). Według Edwarda Balcerzana „słowo wytracone z »tworzydła« frazeologicznego pamięta swe dawne utarte znaczenie i jednocześnie znaczy nową jakość”⁹⁴. Nie prowadzi to jednak do stwierdzenia, że takie zabiegi wartościowane są pozytywnie, ponieważ naruszenie koherencji frazeologizmu to pożytek doraźny, jednorazowy, burzący stabilność znaczenia ustalonego, stąd rozterki poety wyrażane następująco: „Słowo ma też granice./ [...] pojęcia tracą jasność, słowa wyrazi-

⁹³ J. Przyboś, *O metaforze* [w:] *Sens poetycki...*, s. 41–42.

⁹⁴ E. Balcerzan, *Poezja „słowiarska”...*, s. 89.

stość” (*WdP, TP*, s. 86–87). Wieloznaczność i mnożenie relacji międzysłownych pogłębia skalę rozbieżności między językiem – kategorią lingwistyczną, a ‘ja’ mówiącym o bycie, o istocie czasowości:

Wszystko z wszystkim się łączy, składa, godzi, kłóci,
[...]
nawet pod mikroskopem, nie oddaje ducha
do końca, do którego końca? Końca nie ma.
Koniec jest w przypowieści o skończeniu świata,
która obowiązuje logikę proroctwa,
a nie logikę kwiatu, drzewa, myszy polnej,
nie widzących z natury dalej swego nosa.
(*WdP, TP*, s. 87–88)

Dla poetów „słowiarzy” – powtórzmy – ważne są też cele pozalingwistyczne, mówiące o ich stosunku do świata. Dlatego pojawiają się pytania na wzór Norwidowego tak zwanego szarego pytania: „Wiek tu który? który rok? niedola która?”, co siłą rzeczy odsyła poza sensy wywiedzione tylko z semantycznej wartości słowa: repetycje słowa ‘koniec’ to nie tylko kwestia warstwy leksykalnej, lecz także brzmieniowej poematu, a z tej warstwy wynika tutaj także sens filozoficzny. Podobne zależności, gdzie obserwujemy różne zjawiska instrumentacyjne, a co pozwala na odczytanie stosunku podmiotu lirycznego do świata przedstawionego, ilustruje poniższy przykład:

Wystarczy drzewo nazwać drzewem, by się stało ciałkiem zieleni,
liściem, listowiem, szelestem, łzą wierzby, cieniem lipy, błogo-drzewo-
-stanem zakorzenionym w glebie, zagwieżdżonym w niebie, drzewem i ni-
czym więcej, drzewem, to niemało!
(*WdP, TP*, s. 89)

Neologizmy, zabiegi instrumentacyjne, jak metafora dźwiękowa, paronomazje, figury etymologiczne, rymy, aliteracje, to też wyróżniki językowych gier poety (przy czym jego poetykę odróżnia od innych twórców z tego kręgu porządek w zakresie składniowym), dzięki czemu pokazuje artystyczne możliwości języka,

ale także podkreśla barierę między semantycznymi właściwościami języka a „ja” mówiącym, co uwyrażnia Bieńkowski w *Odzie do słownika*, gdzie znajduje się fraza mówiąca, że w słowie (za sprawą tytułu znajdującym się w słowniku) „jest wszystko, wszystko, co znaczy cokolwiek:/ Poza tobą jest wszystko, wszystko, co istnieje” (*WdP, TP*, s. 92–93).

Tę niezwykłą wrażliwość na słowo zawdzięcza polska poezja XX wieku tradycji Norwida, stąd szczególne wyczulenie na jego brzmienie, na leksykę we *Wstępie do poetyki* potwierdza filiacje z tą tradycją, pozorna zaś niedbałość o sens słowa – polemikę i spór. Trzeba podkreślić, że jeśli nawet Bieńkowski nie „norwidyzował”, to z pewnością wykazywał się dobrą znajomością Norwida. Szczególnie bliskie były mu rozważania związane z językiem poezji⁹⁵. W tej sytuacji poezja lingwistyczna rzeczywiście może być uznana za jedną z tendencji jego poezjowania, jednakże nie dominującą; istoty tworzenia autor *Trzech poematów* upatrywał we wzruszeniach poezją czystą. „Mistrz wyobraźni” (notabene z uwagi na zasadniczą bliskość swej poetyki z tradycjami awangardowymi) potwierdził to następującą konkluzją:

Moim wierszopisaniem niczego więcej nie pragnąłem, jak piąć się ku ideałowi poezji, który od pierwszych olśnień poezją w sobie noszę (*Wstęp, PW*, s. 13).

4.2. Poemat prozą

Pozostaje wreszcie kwestia języka artystycznego – „sprawcy” wyjaśnianych przez odwołania do tradycji poematu prozą rozwiązań. Wszak wiadomo, że poemat prozą – poza ogólnie znaną ten-

⁹⁵ Pod urokiem poezji Cypriana Kamila Norwida (obok tej Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego), co udowodnili historycy literatury, pozostawał Julian Przyboś. Dotyczyło to szczególnie jego wyobraźni poetyckiej. Zob. G. Ostasz, *Futuryści, awangardiści, poeci lewicy wobec paseizmu* [w:] tegoż, *W cieniu „Herostratesa”...*, s. 67–68.

dencją umożliwiającą rozluźnienie rygorów formy wierszowanej i zwracanie uwagi na poetyckość uobecniająca się w semantycznej organizacji tekstu – jako gatunek mający swe początki w okresie romantyzmu, na Zachodzie przeżywający swój szczególny rozwój w okresie symbolizmu za sprawą Charles’a Baudelaire’a, Arthura Rimbauda, a w Polsce Jana Kasprówicza, uprawiany w poezji XX wieku między innymi przez Juliana Przybosa, Tadeusza Różewicza – w osobie Bienkowskiego znalazł orędownika. Przez Teresę Kostkiewiczową zdefiniowany jako:

gatunek liryczny [...] obejmujący utwory refleksyjne lub osobiste o dość wyrazistych założeniach kompozycyjnych i silnym nacechowaniu poetyckim wypowiedzi [...], ale nie poddane rygorom mowy wierszowanej, często jednak swobodnie rytmizowane. [...] Stylistyczne właściwości poematu prozą kształtują się zazwyczaj w opozycji wobec funkcjonującego w danym momencie wzorca prozy, poetyckość zaś osiągnięta jest najczęściej przez stosowanie środków językowych wykształconych w ramach właściwego danemu okresowi literackiemu stylu poetyckiego. Szczególną rolę w poemacie prozą odgrywa organizacja warstwy leksykalnej, dobór słownictwa, bogactwo metaforyki i figur poetyckich, służące obrazowości i wyrazistości stylistycznej wypowiedzi⁹⁶.

Jego wyróżniki to zagęszczenie figur poetyckich, z metaforą na czele, nagromadzenie osobliwego słownictwa, rytmizacja, podniosły styl, monologi liryczne i mowa wewnętrzna postaci, poetycki dialog, stylizacje biblijne – zatem poetyka autora *Trzech poematów* wynika z uprawiania gatunku, w którym słowo jest traktowane w sposób wyjątkowy. Poza tym mamy do czynienia z amplifikacją stylu, rytmem osiąganym za sprawą zdaniowych i słownych powtórzeń, paralelizmów, instrumentacji głoskowej⁹⁷. Powtarzalność jest tutaj źródłem rytmizacji wypowiedzi.

⁹⁶ T. Kostkiewiczowa, *Poemat prozą* [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 397–398.

⁹⁷ Por. teŹe, *Proza poetycka* [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 442.

Ryhopiny robowe (nierowne
wzrost i ukształtowanie);
ceteroel przekładów

2 Baudelaire'a "Kwiaty zła"

(2) Hymn do Piękna (Hymne à la Beauté)

(1) Flakon (le Flacon)

(3) Pokrywa (le Couvre-les)

(4) Wątki (les Femmes damnées)

Had tjuni ceteroel przekładami
pracoatem dwa lata! (1984-1985)

Dobrych wykopów marynowane

7 Borei kumli

Z. Bieńkowski, *Przekłady*, 1984-1985; Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*
Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Sandomierzu

Jest - że i kłopoty, z wielką wstą i wielką wstą?
 i z tymi kłopotami, uwielbieni; namiętnym i kłopotami
 i kłopotami, uwielbieni; namiętnym i kłopotami
 i kłopotami, uwielbieni; namiętnym i kłopotami
 i kłopotami, uwielbieni; namiętnym i kłopotami

W tym czasie, jakby wstąpił i wstąpił, wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił

W tym czasie, jakby wstąpił i wstąpił, wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił

Czy jest wstąpił, jakby wstąpił i wstąpił, wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił

Słój [Idea, w tym czasie, jakby wstąpił i wstąpił, wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił
 i wstąpił, wstąpił i wstąpił, wstąpił i wstąpił

Z. Bieńkowski, Przekłady, 1984-1985;
 Ch. Baudelaire, Hymn do piękna (pierwsza wersja)
 Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Sandomierzu

W przypadku poematów Bieńkowskiego można więc postawić tezę, że to tradycja modernistyczna, a nie lingwistyczna. Słowem, należy podkreślić, że stylistyka charakterystyczna dla poematu była Bieńkowskiemu znacznie bliższa niż poezja lingwistyczna. Kłopot pojawia się wówczas, kiedy zastanawiamy się, czy można – bez konsekwencji – poemat prozą porównywać z prozą poetycką, jak to miało miejsce powyżej. Rozstrzygnięcia tej kwestii nie ułatwia nam też Anna Nasiłowska, która pisze o prozie poetyckiej jako dziedzinie sytuującej się na pograniczu poezji i prozy, podkreślając, że wykształcenie się nowoczesnej formy poematu prozą w Polsce jest zasługą wczesnego modernizmu⁹⁸. Autorka zwraca przy tym uwagę na kłopoty z nazwą:

Przyjęta w terminologii polskiej nazwa „poemat prozą” jest niedokładną kalką z francuskiego (*poème en prose*), ściślej trzeba by było powiedzieć „wiersz prozą”, gdyby polska nazwa utworu poetyckiego, także krótkiego, nie zawierała w sobie *ex definitione* podziału na wersy! Nazwę „poemat prozą” należałoby właściwie rezerwować dla utworów dłuższych, wieloczęściowych⁹⁹.

U Bieńkowskiego stosowanie poematu prozą wynika w głównej mierze ze znaczącego wpływu na jego twórczość „tradycji francuskiej”. Warto jednakowoż podkreślić, że na obecności poematu prozą w jego debiucie książkowym, czyli w *Sprawie wyobraźni*, mogło też zaważyć uprawianie liryku prozą przez poetów pokolenia wojennego, na przykład Wacława Bojarskiego, Andrzeja Trzebińskiego czy Zdzisława Stroińskiego. Później, istotnie, widoczne jest u Bieńkowskiego inspirowanie się awangardą francuską (podobnie u Julii Hartwig). Poematy pisali wówczas Tymoteusz Karpowicz, Zbigniew Herbert, utwory z pogranicza poezji i prozy tworzył Miron Białoszewski. Poematem medytacyjnym

⁹⁸ A. Nasiłowska, *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą* [w:] *Słownik literatury polskiej...*, s. 871, 872.

⁹⁹ Tamże, s. 873.

określa się *Tryptyk rzymski* Jana Pawła II¹⁰⁰. Nie jest to gatunek ani łatwy, ani zbyt popularny, przy tym budzący spory genologiczne, a przyczyn owej ezoteryczności Anna Nasiłowska dopatruje się w tym, że jak wiadomo:

po 1956 r. popularność Różewiczowskiej formuły wiersza i duża swoboda w operowaniu wierszem wolnym powodują, że zalety liryku prozą przestają być aż tak istotne, można nawet mówić o wzroście roli wersyfikacji, która pozostaje wybitnym czynnikiem poezjotwórczym przy zasadniczej tendencji do prozaizacji poezji i przy jej zbliżeniu do języka potocznego¹⁰¹.

Obecność poematu prozą, prozy poetyckiej i liryku prozą kształtuje się paralelnie do zmian w obrębie polskiej poezji nowoczesnej, czyli od szczególnie sprzyjających im tradycji wczesnomodernistycznych po odmienną koncepcję językową Nowej Fali.

¹⁰⁰ Mimo swej odmienności zauważmy, że *Tryptyk rzymski* Jana Pawła II także składa się z trzech wzajemnie powiązanych wewnętrznymi znaczeniami części (formę tryptyku mają *Trzy poematy* Bieńkowskiego). Poematem medytacyjnym nazywam *Tryptyk rzymski* za Markiem Skwarnickim, który rzecz przysposobił do druku. Zob. M. Skwarnicki, *Postowie* [w:] Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski...*, s. 38. O trudnościach natury genologicznej dotyczącej „rzymskich medytacji Jana Pawła II” pisze Zenon Ożóg, zwracając uwagę, że w omówieniach krytycznych pojawiają się przy tej okazji różne określenia, mianowicie: medytacja, poetyckie rozważanie, rozmyślanie, traktat, poemat, cykl wierszy, medytacja na granicy poematu, a „sam autor w książce *Wstanie, chodźmy!* nazywa *Tryptyk* poetycką medytacją”. Badacz uznaje medytację za strukturę ponadgatunkową, ponieważ łączy ona wiele form strukturalnych. Zob. Z. Ożóg, *Medytacja jako gatunek wypowiedzi religijnej i poetyckiej (na przykładzie „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II)* [w:] tegoż, *Modlitwa w poezji współczesnej*, Rzeszów 2007, s. 280–281, 311–312. Potwierdza to także wątpliwości natury genologicznej, jakie nastęrcza dziś ‘poemat prozą’. Por. B. Kuczera-Chachulska, *Tryptyk rzymski wobec tradycji liryki medytacyjnej (kilka uwag)* [w:] tejże, *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, Warszawa 2012, s. 258–267.

¹⁰¹ A. Nasiłowska, *Proza poetycka...*, s. 874.

Wreszcie ujmując rzecz z najnowszej perspektywy, poemat prozą nastęrcza dziś trudności dotyczące wpisania w ramy obowiązujące w tradycyjnej teorii gatunków i rodzajów – pojawiają się uwagi o jego kontrgenologiczności lub wielogatunkowości, a klasyczne definicje mówiące, iż jest to gatunek liryczny, lecz niepoddający się rygorom mowy wierszowanej, są rewidowane. Zatem poematu prozą nie należy odruchowo łączyć z prozą poetycką, innymi słowy: proza poetycka to nie antenat poematu prozą. Rozważania genologiczne z najnowszej perspektywy podejmuje Agnieszka Kluba¹⁰², dokonując przeglądu podzielonych stanowisk badaczy zajmujących się poematem prozą. Z jednej strony powołuje się na stanowisko Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, twierdzącej, że poemat prozą powstał jako konsekwencja „procesu rozluźniania struktur wersyfikacyjnych w obrębie poezji”, z drugiej wskazuje na możliwość przyjęcia założenia odmiennego, głoszącego, że poemat prozą „był konsekwencją dążeń do wprowadzenia dodatkowego, naddanego uporządkowania w prozie poetyckiej”, konsekwencją „akcentującą tendencję do nadorganizacji języka prozy”. Wynika stąd, że poemat prozą i proza poetycka to gatunki pograniczne, a taka perspektywa wchodzenia na terytoria poezji i prozy podaje w wątpliwość ich rozumienie wyłącznie w obszarze gatunkowym. Pożądana byłaby raczej „refleksja bardziej fundamentalna” – o zagadnieniach rodzajów literackich. Dotyczy to liryczności, epickości i dramatyczności jako pojęć uniwersalnych¹⁰³.

Należy też być ostrożnym w kwestii absolutyzowania pojęć o prozaiczności i poetyckości w przypadku prozy poetyckiej i poematu prozą, ponieważ ich absolutyzowanie może w konsekwencji

¹⁰² A. Kluba, *Poemat prozą. Rozważania genologiczne*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 2, s. 5–29.

¹⁰³ Zob. K. Bartoszyński, *Wobec genologii* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 10.

doprowadzić do pytań: „jak istnieje literatura i w jaki sposób o niej myślimy?”. W literaturoznawstwie obcojęzycznym mówi się o pewnych pokrewieństwach, ujmując rzecz jako gest subwersyjny¹⁰⁴. W literaturoznawstwie polskim definicje są rozbieżne, dlatego trudniej mówić o definicji gatunku. Kluba proponuje, aby wobec trudności wpisania zjawisk poematu prozą i prozy poetyckiej w ramy obowiązujące w tradycyjnej teorii gatunków i rodzajów mówić o ich kontrgenologiczności rozumianej jako sprzeciw wobec tradycyjnej genologii.

Obserwuje się zatem pewną swobodę i umowność w ustaleniach teoretycznych odnoszących się do poematu prozą i prozy poetyckiej. Odchodzenie od tradycji bezpośredniego oddziaływania francuskiego poematu prozą (poème to nie tylko poemat, lecz także utwór poetycki, stąd termin jest niejednoznaczny) potwierdza zarezerwowanie w języku polskim określenia ‘poemat’ dla dłuższych tekstów wierszowanych, utwory krótkie zaś to liryki¹⁰⁵. Rozważania teoretyczne o poemacie prozą budzą obecnie zastrzeżenia dotyczące głównie traktowania poematu prozą jako gatunku lirycznego. Nazwę tę należałoby zarezerwować dla utworów dłuższych, wieloczęściowych, natomiast określenie liryk prozą (liryk od liryki jako rodzaju literackiego) już w nazwie odnosiłby się nie do gatunku, a do interferencji rodzajowych, stąd jeszcze jeden argument podważający tezę, że poemat prozą to gatunek liryczny. Kłopoty konotowane przez nazwę sugerują jednakowoż odczytywanie poematów prozą w przestrzeni hermeneutycznej. Ten ciąg alegacji wskazuje też na przydatność kategorii intertekstualnych (nawiązań stylizacyjnych), albo bezpieczniej – kategorii

¹⁰⁴ G. Szymczyk, „*Ten oksymoroniczny potwór?*”. *O teoriach poematu prozą* [w:] *Genologia i konteksty*, red. C.P. Dutka, Zielona Góra 2000.

¹⁰⁵ Zdzisław Jastrzębski termin ‘poemat prozą’ zastąpił określeniem ‘liryk prozą’. Z. Jastrzębski, *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki* [w:] *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969.

architekstualności (wówczas polem odniesień czyni się nie tylko teksty reprezentujące gatunek, który dany tekst realizuje). Należałoby więc szukać nadrzędnej zasady, która jest spoiwem poematu, jak to uczynił Jan Józef Lipski, interpretując cykl Kasprowicza *O bohaterskim koniu i walącym się domu*¹⁰⁶. Zdaniem krytyka w przypadku poematów prozą ważniejsze od genologicznego poziomu refleksji jest ich istnienie jako cyklu. Odwołując się do kanonicznych wersji (Bertranda i Baudelaire'a), kiedy „zbiory te tworzyły rodzaj nadrzędnej jedności”¹⁰⁷ – można powiedzieć, że te współczesne wyróżnia podobna reguła. „Z takiego punktu widzenia tracą rację bytu np. spory o to, jaka jest ostateczna rodzajowa przynależność poematu prozą: liryczna czy epicka, a także wiele innych”¹⁰⁸. W przypadku poematu prozą należy raczej mówić o szczególnym przykładzie literackiej sylwiczności¹⁰⁹ i wielogatkowości. Stąd litanijny tok we *Wstępie do poetyki* Bieńkowskiego, w *Nieskończoności* zaś odwołanie do poematów Leśmiana, co uwidacznia podążanie autora *Trzech poematów* w kierunku nowoczesnego pojmowania liryki. Nie ulega wątpliwości, że Bieńkowski odwoływał się do tradycji Baudelaire'a i Kasprowicza. Przy czym dla autora *Spleenu*, zafascynowanego cywilizacją miejską, ważna była również metafizyczna wizja transcendencji. Sztuka nowoczesna była według niego procesem „wrywania” ulotnego piękna z teraźniejszości, ale piękno zachowywało swą wartość ponadczasową¹¹⁰. Zapowiadał więc awangardy, lecz nie był jeszcze ich adeptem. Unowocześnienie pod względem problematyki za sprawą tematów bliższych realiom życia społecznego wyróż-

¹⁰⁶ J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975.

¹⁰⁷ Tamże, s. 370.

¹⁰⁸ A. Kluba, *Poemat prozą...*, s. 20.

¹⁰⁹ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 20.

¹¹⁰ Ch. Baudelaire, *Malarz współczesnego życia* [w:] tegoż, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i tłum. J. Guze, Wrocław 1961, s. 194.

nijące prozę artystyczną Kasprowicza z jednej strony, z ukonkretniającą się w ten sposób katastroficzną wizją „ginącego świata” z drugiej, a także przeświadczenie o kryzysie cywilizacyjnym i moralnym europejskiej formacji kulturowej jako tradycji, gdzie jest miejsce nie tylko dla racjonalizmu, ale i wartości kulturowych oraz etycznych, odpowiadało również Bieńkowskiemu.

Poddając refleksji badawczej i rewizji wynalazek Baudelaire’a:

Nie należy pytać, co – za sprawą poematu prozą – poezja mogła dać prozie (odpowiedź brzmi: poetycką nieprzezroczystość języka), lecz przeciwnie: czego szukała poezja, wdzierając się na terytorium prozy?¹¹¹

Cykl poematów prozą z uwagi na sylwiczność, quasi-cytaty to nie tylko głos poety, ale głos spleciony z „podsluchanymi” głosami”, co w przypadku Baudelaire’a miało również sens antropologiczny, pozwalało reagować na rzeczywistość (moment historyczny, zmiany światopoglądowe, społeczne). Warto natomiast zwrócić uwagę na fakt, że uprawianie poematu prozą w literaturze polskiej okresu powojennego to stylistyka stojąca w opozycji do popularnego wówczas wzorca prozy (sorealizm), co także może tłuma-

¹¹¹ A. Kluba, *Poemat prozą...*, s. 28. W wydanej w 2014 r. bogatej materiałowo monografii o poemacie prozą w Polsce A. Kluba ustala i analizuje kanoniczny zestaw tekstów współtworzących tradycję poematu prozą w literaturze polskiej ponad stu ostatnich lat. Badaczka nie tylko wyodrębnia rzetelny korpus utworów, uzasadniając w ten sposób kilka faz obecności tej formy w historii literatury polskiej XX stulecia, lecz przede wszystkim charakteryzuje zjawisko w perspektywie diachronicznej z uwzględnieniem właściwych kontekstów. Jednak sąd Kluby wykluczający obecność poematu prozą w poezji Bieńkowskiego wydaje się nie tyle uzasadniony interpretowanym tekstem, ile opiera się na dwugłosie krytycznym wokół *Trzech poematów* (zob. także podrozdział *Dyskusje i polemiki, czyli dwugłos krytyczny* w niniejszej książce). Kwestionowanie „poematowości” utworów Bieńkowskiego trudno również w tym przypadku opierać na hipotezie, że za swego mistrza uznawał Przybosa, ponieważ nie oznaczało to odmawiania wartości innym tradycjom, także tym ukształtowanym przez symbolistów francuskich. Zob. A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa – Toruń 2014, s. 436–437.

czyć sięgnięcie przez Bieńkowskiego po tę odmianę gatunkową. W jego przypadku obserwujemy mierzenie się z formą, sięganie do klasycznych, można rzec, wzorów poematów prozą. W *Trzech poematach* – powtórzmy – słyszymy nie tylko głos poety, lecz mowę wiązaną splecioną z „podśluchanymi” głosami. Za sprawą nawiązań stylizacyjnych można by nawet mówić o literackiej sylwiczności poematów Bieńkowskiego. Tę różnorodność w ich obrębie i występowanie kilku przynajmniej struktur gatunkowych, np. hymnu i litanii, spaja quasi-filozoficzna refleksja nad językiem.

ROZDZIAŁ IV

„Tak dalece niepojęta” nieskończoność. Problematyka filozoficzna

Przyszła sama Nieskończoność,
By popatrzeć w mą zieloność –
Popatrzyła i odejść nie chciała z powrotem...

(B. Leśmian, *Łąka*¹)

1. Introdukcja

Przywołana w tytule rozdziału nieskończoność wymaga kilku uwag związanych z funkcjonowaniem tego określenia w poezji Zbigniewa Bieńkowskiego. Mając na uwadze, że pojęcie obejmuje swym zasięgiem również porządek transcendentny, spektrum konotacji ulega wyraźnemu ograniczeniu, mianowicie w interpretacji *Nieskończoności* rzecz traktowana będzie jako przestrzeń, która znajduje się poza granicami doświadczenia zmysłowego, czyli skończoności, stąd pojawi się wątek metafizyczny, lecz rozgrywający się w obszarze dyskursu filozoficznego. W poemacie Bieńkowskiego nieskończoność zaakcentowana została, jak wiadomo, przynajmniej na dwa sposoby: po pierwsze – jako temat przewodni, po drugie – poprzez dialogiczną strukturę utworu. Trzeba

¹ B. Leśmian, *Łąka* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983, s. 127. W dalszej części cytuję według tego wydania; cyfra po skrócie oznacza numer strony. Dla tytułów zbiorów poezji Bolesława Leśmiana przyjmuję oznaczenia: *Ł* (*Łąka*), *Nc* (*Napój cienisty*), *Dzl* (*Dziejba leśna*).

przy tym podkreślić, że w poezji nie jest to zjawisko odosobnione, szczególnie wyraziście obecne od czasów romantyzmu, a tęsknota do nieskończoności w liryce poromantycznej pozwoliła na jej kreowanie, personifikowanie (u Leśmiana), dlatego uważa się, że autorowi *Łąki* udało się sfabularyzować „perypetie z nieskończonością”², zatem konieczna wydaje się próba paraleli Bieńkowski – Leśmian. Według Agaty Stankowskiej wymienionych twórców łączy także zapisana w poezji koncepcja istnienia:

Obaj poeci, kreując czy też dyskursywnie przedstawiając swe światy, odwołują się do tej tradycji w filozofii, wedle której „istnieć” to przekraczać byt, a tym samym tworzyć jednię bycia i niebycia. W twórczości obu odnajdujemy charakterystyczną dialektykę wzajemnego przenikania się istnienia i nicości, której filozoficzne źródła i kontynuacje zapisane zostały w myśli jońskich filozofów przyrody, Heraklita z Efezu, Hegla i Heideggera, by wymienić myślicieli tu najważniejszych³.

W odniesieniu do kwestii bycia i nicości pojawi się tu zagadnienie „transcendentnej nicości”⁴, czyli czystego bycia (istoczenia się/nicestwienia się), funkcjonującego poza wszelką formą przejawiania się nicości. Da o sobie znać, wyraziście obecna w filozofii XX wieku i oddziałująca na literaturę, refleksja egzystencjalna. Mówienie o egzystencjalizmie implikuje liczne wątpliwości i problemy, na przykład terminologiczne czy światopoglądowe, dlatego trzeba zaznaczyć, że będą to głównie odwołania do egzystencjalizmu w wersji francuskiej, a także do myśli Heideggerowskiej, zarówno dotyczącej koncepcji stawiania się świata, jak i istnienia, do metafory ‘prześwitu’ (*die Lichtung*), a zakres pojęcia obejmą for-

² B. Kuczera-Chachulska, *Estetyka nieskończoności w liryce polskiej pierwszej połowy XX wieku (rekonesans)* [w:] tejże, *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, Warszawa 2012, s. 22.

³ A. Stankowska, *Awangardowy wnuk Leśmiana*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 16(36), *Rytm Leśmiana*, Poznań 2009, s. 89.

⁴ Określenie W. Stróżewskiego. Zob. W. Stróżewski, „*Byt i nic są tym samym*” [w:] tegoż, *Istnienie i sens*, Kraków 2005, s. 230.

muły: „człowiek jest egzystencją”⁵ oraz „»egzystować« jako transcendować, wychylać się na zewnątrz, projektować siebie”⁶.

Kolejna sprawa wiąże się z metafizycznością, przy czym w podjętych tutaj rozważaniach szeroko pojęta metafizyczność rozumiana jest jako postawa filozoficzna. Unika się określeń „ateistyczny” czy „teistyczny”, chociaż trzeba zaznaczyć wyraźnie, że w przypadku poematów Bieńkowskiego nie będzie brane pod uwagę pojęcie „religijność”⁷. Niemożliwe jest sytuowanie tej twórczości w kręgu tzw. problematyki religijnej. Istnieje zatem potrzeba wyraźnego rozdzielenia metafizyczności i religijności, chociaż – jak zauważa Bernadetta Kuczera-Chachulska – nie są to obszary osobne, bowiem zarówno metafizyczność, jak i tzw. religijność odnoszą się do nieskończoności⁸. Z kolei Anna Węgrzyniakowa opozycję skończoność – nieskończoność wymienia jako jedną z fundamentalnych w religii, micie i filozofii, a metafizyczność rozumie jako kategorię określającą przedmiot filozofii skoncentrowanej na tym, co wykracza poza empirię, podkreślając niemożność sprecyzowania pojęcia, gdyż ma ono wiele znaczeń⁹. Poezję metafizyczną definiuje jako „szukającą środków wyrazu dla tego, co niepoznawalne, a tym samym niewyraźne w dyskursie intelektualnym”¹⁰. Akceptując powyższą definicję, równo-

⁵ A. Miś, *Egzystencjalizm* [w:] tegoż, *Filozofia współczesna. Główne nurty*, Warszawa 1995, s. 66.

⁶ A. Węgrzyniakowa, *Kłopotliwe pojęcia* [w:] tejże, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Katowice 1999, s. 7.

⁷ Por. S. Sawicki, *Metafizyczne – sakralne – religijne w literaturze* [w:] *Tkanina. Studia. Szkice. Interpretacje*, red. A. Węgrzyniak i T. Stępień, Katowice 2003; „Metafizyczne” w literaturze współczesnej. *Materiały z II Tygodnia Polonistów*, red. A. Koss, Lublin 1992.

⁸ B. Kuczera-Chachulska, *Wprowadzenie* [w:] tejże, *Z estetyki nieskończoności...*, s. 11.

⁹ A. Węgrzyniakowa, *Kłopotliwe pojęcia* [w:] tejże, *Egzystencjalne...*, s. 9.

¹⁰ Tamże, s. 10.

cieśnię zaznaczyć trzeba, że w niniejszym omówieniu poprzestano na ujęciu poezji Bieńkowskiego jako filozoficznej i metafizycznej o tyle, na ile nie jest to obszar zarezerwowany dla sacrum i transcendencji. Poemat *Nieskończoność* skoncentrowany jest na języku, estetyce i relacjach intertekstualnych, nieskończoność odnosi się więc do perspektywy artystycznej i ontologicznej.

Natomiast nieskończoność jako przedmiot badań Mariana Stali wiąże się z problematyką egzystencjalno-metafizyczną – i ten aspekt też pojawi się w podjętych tutaj rozważaniach¹¹. Podmiot mówiący w poemacie Bieńkowskiego stawia pytania dotyczące egzystencjalno-metafizycznej istoty istnienia. To jednostka poszukująca, usiłująca zgłębić poprzez dialog z nieskończonością fascynujący, jednocześnie tajemniczy wszechświat i przede wszystkim poezję. Wynika stąd, że badanie języka nie wyczerpuje tych zagadnień, w odkrywaniu nieskończoności pomoże też inny dialog: literatury i filozofii. Umożliwi to, po pierwsze, hermeneutyka, jako filozofia poszukująca sensu; po wtóre, kategoria nieskończoności, rozpatrywana z punktu widzenia fenomenologii, i w końcu refleksja antropologiczna. Twórczość Bieńkowskiego to poezja słowa i myśli, zatem obserwacja języka artystycznego i konteksty filozoficzne powinny ułatwić jej interpretowanie.

Przedmiotem uwagi w niniejszym rozdziale będzie więc koincydencja dyskursu poetyckiego z filozoficznym w wierszach i poematach Zbigniewa Bieńkowskiego. W związku z tym rozpoczęliśmy od zarysowania problemów relacji między poezją a filozofią, następnie podjęte zostaną zagadnienia nawiązań do jońskiej filozofii przyrody, do Anaksymandra i jego „arche” – początku i „apeiron” – bezkresu. Z kolei rodowodu charakterystycznego dualizmu tej poezji upatruje się zarówno w tradycji siedemnastowiecznej

¹¹ M. Stala, *Dlaczego Mickiewicz, Leśmian, Miłosz* [w:] tegoż, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 5.

filozofii francuskiej, jak też w filiacjach z egzystencjalizmem, poddano więc analizie dualizmy kartezjańskie: (zwłaszcza) duszy i ciała, a za sprawą opozycyjnych pojęć także refleksję egzystencjalną. Zwracając uwagę na obecność dialogu w poezji Bieńkowskiego, należałoby wykazać, że jest to zasada, która wskazuje na tradycje filozoficzne i tradycję Bolesława Leśmiana, ponieważ podmiot mówiący *Nieskończoności* spotyka się z bohaterem Leśmiana na płaszczyźnie dyskursu filozoficznego¹².

2. Poezja a filozofia

Jak twierdzi Edward Kasperski, „w poezji filozofia funkcjonuje najczęściej jako argument poetycki, zaś poezja w filozofii – jako argument filozoficzny”¹³. Stąd wynika ostrożność w kwestii

¹² Interferencje poezji i filozofii umożliwia właśnie poezja filozoficzna, egzemplifikowana – zdaniem Edwarda Balcerzana – w trojaki sposób. Mianowicie odmiana pierwsza to jeden z wariantów *poesis docta*, poetycki traktat filozoficzny pisany wierszem lub prozą poetycką, gdzie środki artystyczne, służąc wyłożeniu idei filozoficznej, wpływają na tok wywodu (np. *Genesis z Ducha* Juliusza Słowackiego). Odmiana druga to poetycka ilustracja idei filozoficznej, kiedy poeta wyrażone przez filozofów idee zastępuje językiem poezji (np. *Koń* Leopolda Staffa jako odzwierciedlenie założeń nietzscheizmu). Odmiana trzecia, czyli filozofia ukryta w poezji, wymaga od poety kompetencji filozoficznych, ponieważ wyraża on oryginalne koncepcje filozoficzne językiem odmiennym od dyskursu filozofa (np. poezja Bolesława Leśmiana), jest to liryka powtarzająca pytania uniwersalne, a „filozofia ukryta w poezji wymaga rozszyfrowania”. E. Balcerzan, *Poezja filozoficzna. Bolesław Leśmian (i niewiele innych)*, „Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki”, t. 3(16): *Przestrzenie świadomości*, Poznań 1996, s. 49–51.

¹³ E. Kasperski, *Poezja a filozofia. Cztery filary tradycji (komparatystyka dyskursów)*, „Tekstualia”. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe, temat numeru: *Filozofia literatury, filozofia w literaturze*, 2007, nr 3(10), s. 27. Poezja traktowana jest niczym synekdocha literatury.

koincydencji tych dwu dyskursów: poetyckiego i filozoficznego. To, że istnieje między nimi związek, potwierdza na przykład przenikanie filozofii do poezji Cypriana Kamila Norwida, Adama Asnyka, Bolesława Leśmiana, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Wisławy Szymborskiej, lecz czy filozofia występuje w poezji Juliana Przybosia i Józefa Czechowicza – to rzecz problematyczna. Relacje między literaturą a filozofią wymagają więc podejścia policentrycznego czy poliwalentnego¹⁴ – w przeciwnym razie będą po prostu niemożliwe. Zatem dzieło literackie czytane w kontekście filiacji między literaturą a filozofią odbieramy jako wartościowe artystycznie (dzieło sztuki słowa) i filozoficznie (refleksja o człowieku i świecie), stąd poglądy na temat ich „wiecznych przeciwieństw” czy też „niezmiennej i niezmiernej bliskości” nie są możliwe do bezdyskusyjnego zaakceptowania. Ponowoczesność powtarza w nowych ujęciach stanowiska prezentowane w interesującej nas kwestii, zatem warto przyjrzeć się tym relacjom w perspektywie konstytuującej się przez stulecia.

Dzieje relacji między poezją a filozofią należy więc rozpocząć od starożytności. Trzeba stwierdzić, że odżywające do dziś antagonizmy czerpią z koncepcji Platona, który domagał się „kategorycznie podporządkowania poezji filozofii [...] [przypisując jej – dop. E.M.] stanowisko nadrzędne wobec innych form twórczości i działalności intelektualnej”¹⁵. Filozofia miała uprzywilejowane miejsce „w dziedzinie poznania i wiedzy”, poeci zaś skazani zostali na banicję z jego idealnego państwa, ponieważ ich twórczość była szaleńcza, a oni sami byli „tłumaczami bogów w zachwyceniu”, ich głosami kierowały podszepty demonów; uprawiali zatem poezję mediumiczną, natchnioną, wizyjną, wieszczą. Czy można to bezkrytycznie zaakceptować? Otóż niekoniecznie: taką poezję uprawiali w XIX wieku romantycy, a następnie symboliści i kata-

¹⁴ Tamże, s. 29.

¹⁵ Tamże, s. 31.

strofiści, zatem nie była ona jedynie domeną starożytnej Grecji. Jedno wszak nie ulega wątpliwości, mianowicie „Platon ukonstytuował historycznie opozycję filozofii i poezji”. „Księżę filozofów” opowiedział się za dualizmem filozofii i poezji, potraktował je przeciwstawnie. Z drugiej strony mamy tu do czynienia ze swego rodzaju paradoksem, ponieważ sam Platon, filozof, autor znakomitych dialogów, prześwietny stylista, uprawiał pełną inwencji twórczą działalność pisarską, posługując się językiem artystycznym. Poza tym również i starożytni poeci nie ograniczali się – jak chciał Platon – do dostarczania publiczności „szalonych wrażeń”, uprawiali przecież dyskurs poetycki, który dotyczył nie tylko emocji, lecz także idei oraz znaczeń¹⁶.

Na relacje poezji z filozofią wpłynęły też poglądy włoskiego myśliciela Giambattisty Vica, który nawiązywał do Platona, lecz częściowo odrzucał ów paradygmat, ponieważ przyznawał pierwszeństwo nie filozofii, lecz poezji. Upatrywał przy tym źródła opozycji między poezją a filozofią „w przeciwieństwie dwóch ludzkich dyspozycji i funkcji: wyobraźni lgnącej ku zmysłom oraz odrywającej się od nich abstrakcji”¹⁷. Nowożytna historia

¹⁶ Stanowisko Platona złagodził nieco Arystoteles, głosząc w *Poetyce*, że poezja jest „filozoficzniejsza” od historii z uwagi na przedstawianie światów możliwych czy „prawdopodobnych” (podobnie jak filozofia), a nie tylko faktycznie istniejących. Najwybitniejszy uczony i filozof grecki dowodził: „Historyk i poeta różnią się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem, bo dzieło Herodota można by ułożyć wierszem i tym niemniej pozostałoby ono historią, jak jest nią w prozie. Różnią się oni natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przecież to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe”. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, wyd. drugie, Wrocław 1989, s. 30.

¹⁷ E. Kasperski, *Poezja a filozofia...*, s. 37. Do XVII-wiecznej koncepcji Vica nawiązywał w wieku XX egzystencjalista Martin Heidegger, co będzie istotne z uwagi na paralele z filozofią egzystencji w poezji Zbigniewa Bieńkowskiego.

relacji między poezją a filozofią datuje się natomiast od czasów romantyzmu europejskiego. Za sprawą Novalisa rozpowszechniona została idea symfilozofowania i sympoetyzowania, Friedrichowi Schleglowi zawdzięcza się z kolei badanie interakcji za sprawą łączącego poezję i filozofię uniwersalizmu. Kasperski tę romantyczną koncepcję uznaje za prolog ponowoczesności. „Przemieszanie dyskursów”, z jakim dziś mamy do czynienia, zdaje się według badacza wskazywać na ponowną jedność i uniwersalność, z tym że chodzi raczej o rozpraszenie i przeplatanie się dyskursów¹⁸.

W obszarze relacji poezji z filozofią pojawia się wreszcie koncepcja Hegla, który – podobnie jak Vico – podejmował się szukania związków między obydwoma naukami; odszedł więc od tezy platońskiej. Treści były czynnikiem jednoczącym i scalającym dyskursy, formy natomiast, czyli to, jak treści były przekazywane – czynnikiem różnicującym.

Figury poety, filozofa i kapłana spotkały się u Hegla przy wspólnym stole biesiadnym. [...] [*Wykłady o estetyce* – dop. E.M.] otworzyły [...] kolejną fazę w badaniu relacji poezja – filozofia oraz wpłynęły na czasy Heglowi współczesne i na epoki późniejsze¹⁹.

Niezbyt długo trwała jednak bliska Heglowi idea syntezy poezji i filozofii, gdyż już w epoce pozytywizmu akcentowano bardziej różnice niż pokrewieństwa. Kolejne nowe propozycje pojawiły się w modernizmie i później. Mimo wszystko sygnalizowane cztery modelowe ujęcia stosunku filozofii i literatury (koncepcja Platona, Vica, Novalisa i Schlegla oraz Hegla) stworzyły kanon oddziałujący do dziś w obszarze kultury śródziemnomorskiej na relacje poezja – filozofia, a problemy, chociaż podejmowane od dawna, nie zostały jednoznacznie wyjaśnione i zamknięte. W rozważa-

¹⁸ Tamże, s. 40–41.

¹⁹ Tamże, s. 46.

niach nad związkami tych dziedzin humanistyki także dziś dominują dwa wątki myślowe. Pierwszy z nich koncentruje się wokół różnic i podobieństw literatury i filozofii, zakłada więc, przynajmniej w początkowych rozważaniach, autonomiczność obydwu nauk. Drugi wątek dotyczy natomiast zagadnienia interpretacji, gdzie próbuje się odpowiedzieć na pytanie, na ile uprawomocnione jest mówienie o „filozoficzności literatury” czy literackości filozofii” oraz czy jest to zjawisko sporadyczne, czy raczej permanentne²⁰.

Przeświadczenia o swoistości bądź nieswoistości literatury i filozofii mogą wynikać także z odrębnych ujęć tych relacji, czyli ujęcia pozytywistycznego lub egzystencjalnego. Zgodnie z ujęciem pozytywistycznym literatura i filozofia stanowią całkowicie różne sposoby wypowiedzi, a ich wzajemny stosunek można najwyżej sprowadzić do sprawy przekładu, tzn. dla języka filozoficznego można odnaleźć ekwiwalent w języku literackim i na odwrót. Natomiast metoda egzystencjalna równouprawia wypowiedzi filozoficzno-literackie i nie czyni między nimi różnic jakościowych. Ujęcie egzystencjalne opiera się głównie na znaczeniu jako ekspresji twórczej, ujęcie pozytywistyczne zaś, wskazując na odmienność środków wyrazu, odnosi je do świata i rzeczy „obiektywnych”.

Niekiedy podkreśla się też osobliwą więź łączącą filozofię i literaturę sprowadzającą się do wspólnej funkcji poznawczej. Oznacza to, że obydwie dziedziny zwracają się ku problematyce metafizycznej, poszukują całościowego obrazu świata czy człowieka i jego usensowniającej wykładni. Według Anny Sobolewskiej poszukiwania filozoficzne to domena ludzi pióra:

Każda metafora jest jakby hipotezą poznawczą wdzierającą się w głąb bytu, a więc propozycją filozoficzną. Poznanie poetyckie jest zawsze samopo-

²⁰ M. Januszkiewicz, *Wstęp* [w:] tegoż, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwar-da Stachury*, Poznań 1998, s. 9–17.

znaniem – uwewnętrznieniem świata i doświadczaniem bytu poprzez samego siebie. Można by powiedzieć, że w Polsce największymi mistykami i filozofami są poeci²¹.

Problem stosunku między literaturą a filozofią ulega skomplikowaniu, gdy na literaturę spojrzymy z perspektywy genologii, wówczas różnice między filozofią a poezją nie dadzą się sprowadzić tylko do odmienności gatunkowych i stylistycznych. Zdaniem Edwarda Balcerzana filozofia dąży do uchwycenia świata za pomocą struktur logicznych i polemicznych nastawień, natomiast poezja daleka jest od traktatowej spójności, jest obrazem zmetaforyzowanym²². Jednak i w tej kwestii nie ma jednomyślności, ponieważ Marian Przełęcki twierdzi, że język filozoficzny jest niezwykle zmetaforyzowany, co znajduje potwierdzenie w poetyce wielu filozofów. Badacz dowodzi:

Nasz język okazuje się zbyt ubogi, aby w nim przekazać ujrzaną w filozoficznej kontemplacji wartościującą wizję rzeczywistości, aby uchwycić związany z tym wartościowaniem jej sens. Aby temu choć w części zaradzić, filozof ucieka się do metafory. Zamiast mówić wprost o rzeczach nieuchwytnych, mówi o nich za pomocą słów odnoszących się do rzeczy mu dostępnych, przenosząc w ten sposób ich sens wartościujący na tamte sprawy nieuchwytnie. Tekst filozoficzny jest tekstem nieuleczalnie metaforycznym²³.

Kolejnym argumentem potwierdzającym tezę o autonomiczności literatury i filozofii jest fakt, że pierwsza ukazuje świat za pomocą jego subiektywizacji i ukonkretniania, druga zaś dąży do systemowości, kierując uwagę ku prawom powszechnym i zo-biektywizowanym. Jednak i z tym sądem można polemizować, co

²¹ A. Sobolewska, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 11–12.

²² E. Balcerzan, *Poezja filozoficzna. Bolesław Leśmian (i niewielu innych)* [w:] *Przestrzenie świadomości...*, s. 49.

²³ M. Przełęcki, *Wartość poznawcza wypowiedzi literackich i filozoficznych* [w:] *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna* pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1982, s. 16.

potwierdza stanowisko, jakie w rozważanej kwestii zajął francuski egzystencjalista Jean-Paul Sartre, który wierzył w możliwość syntezy literatury i filozofii. Autor *Mdłości* twierdził, że filozofia staje po stronie prozy, ponieważ jej przezroczystość wprowadza czytelnika do świata i nakazuje zaangażowanie. Pod koniec życia, zastanawiając się nad swą profesją, konstatował:

Jestem filozofem czy literatem? Wszystko, co napisałem, jest zarazem filozofią i literaturą, przy czym nie istnieją one obok siebie, lecz każdy element mojej twórczości – czy to będzie powieść, czy krytyka – ma charakter zarazem literacki i filozoficzny. [...] Całość mojego dzieła – to byłoby właśnie to: dzieło literackie, które ma znaczenie filozoficzne²⁴.

W dyskursie o związkach literatury i filozofii w XX wieku szczególnie zajmowano się także wpływem filozofii na kształtowanie się szkół metodologicznych w teorii literatury. Tak więc za miejsce spotkania literatury z filozofią uznaje się hermeneutykę jako filozofię poszukującą sensu, rozumienia, prawdy, rezygnującą z tego, by być ponad interpretowanym tekstem.

Literatura, podobnie jak hermeneutyka, kieruje nas zrazu ku temu, co konkretne, indywidualne, różnorodne i zmienne – kreuje określone zdarzenia, akcję, miejsce, czas, postaci literackie. I w ramach tej kreacji, którą określamy mianem fikcji, a która obejmuje całość świata przedstawionego, literatura, w swoisty sposób, przez szczególny rodzaj użycia języka, staje się hermeneutyką. Jest nią w tej mierze, w jakiej sama jest i pragnie być interpretacją świata²⁵.

Hans-Georg Gadamer w zbiorze esejów *Czy poeci umilkną?* podkreśla, że hermeneutyka to postawa człowieka, który chce zrozumieć

²⁴ J.P. Sartre, M. Sicard, „*Eintretien. L'écriture et la publication*”, „*Obliques*” 1979, nr 18–19, s. 29. Cyt. za: A. Miś, *Egzystencjalizm [w:] tegoż, Filozofia współczesna. Główne nurty*, Warszawa 1995, s. 84.

²⁵ M. Januszkiewicz, *Hermeneutyka jako miejsce spotkania filozofii i literatury [w:] Literatura a filozofia* pod red. B. Sienkiewicz i T. Sobieraja, Poznań 2010, s. 149.

innego człowieka²⁶, a hermeneuci poświęcili sporo miejsca na ukanie, na czym polega proces rozumienia. Dochodzi tu jeszcze mówienie o wartościach, czyli problematyka aksjologiczna, uobecniająca się w dialogu czytelnika z tekstem i dialogowej koncepcji tradycji. Doświadczenie hermeneutyczne jest przede wszystkim doświadczeniem dziedzictwa kulturowego. Postawa dialogu sprawia, że refleksja hermeneutyczna w badaniach literackich jest także współcześnie atrakcyjną propozycją badawczą, co podkreślił Gianni Vattimo, nadając jej miano nowej *koiné*, jako powszechnej mowy filozofii i kultury²⁷. To ważne, ponieważ dziś zacierają się granice między statusem wypowiedzi literackiej i filozoficznej, gdyż „teksty komentują teksty”²⁸. Intertekstualność uprawomocniła heterogeniczność badań, zezwoliła na „poszukiwanie kłączowatych tropów”, popularne stały się teksty hybrydalne, simulakry, co pozwala na łączenie różnych porządków dyskursu²⁹. W obszarze studiów literaturoznawczych za sprawą tekstualizacji znalazła się między innymi filozofia, ponieważ granice dyskursu literackiego otwierają się na dialog z różnymi dyskursami kultury. Badania interdyscyplinarne sprawiają, że w dyskurs literaturoznawczy wnikają także dyskursy filozofii³⁰.

²⁶ H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, wybór i oprac. J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i wstępem opatrzył K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998, s. 160.

²⁷ G. Vattimo, *Hermeneutyka – nowa koiné*, przeł. B. Stelmaszczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 1. Por. *Hermeneutyka i literatura – ku nowej koiné* pod red. K. Kuczyńskiej-Koschany, M. Januszkiewicza, Poznań 2006, s. 16.

²⁸ R. Rorty, *Filozofia jako rodzaj pisarstwa: eseje o Derridzie* [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 95.

²⁹ Widać to np. w rozprawie Alfreda Galla o Gombrowiczu, gdzie został on przedstawiony nie tylko jako uczestnik filozoficznej debaty literackiej, lecz także jako potencjalny fundator kolejnej gałęzi dyskursu. A. Gall, *Humanizm performatywny. Polemika z filozofią w praktyce literackiej Witolda Gombrowicza*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2011.

³⁰ Zob. W. Kalaga, *Filozofia a paradygmat literaturoznawstwa* [w:] *Literackość filozofii – filozoficzność literatury* pod red. B. Sienkiewicz i T. Sobieraja, Warszawa 2009, s. 48.

3. Nawiązania do jońskiej filozofii przyrody

W rozdziale poprzednim poematem kluczowym był *Wstęp do poetyki*, w niniejszym z powodu analizowania filozoficznego aspektu twórczości poetyckiej Zbigniewa Bieńkowskiego najważniejsza będzie *Nieskończoność*. Poemat inicjalny tryptyku jest fascynujący z uwagi na wartość artystyczną słowa i filozoficzną refleksję o świecie³¹.

Żadna interpretacja filozoficzna dzieła literackiego nie jest ostateczna, stąd nieskończoność to „osobowość” „buszująca po wszystkich filozofiach, jakby to były pliki papieru” (*N, TP*, s. 16). Nie sposób więc ograniczyć rozważania do poszukiwań kontekstualnych w obszarze jednego kierunku filozoficznego, co więcej, poematu Bieńkowskiego nie wolno traktować niczym traktatu filozoficznego. Usytuowanie upersonifikowanej bohaterki lirycznej jako poruszającej się w gąszczu, czyli „buszującej”, a więc odbierającej filozofię emocjonalnie z jednej strony, z drugiej zaś niczym „pliki papieru” podkreśla, że literatura wolna jest od brzemienia naukowości. Jej domeną jest stawianie pytań, zadaniem filozofii zaś jest udzielanie odpowiedzi. Świadomość różnic – przynajmniej w tej kwestii – sugeruje potrzebę wkraczania na teren filozofii z zastrzeżeniem, że na problematykę filozoficzną patrzy się z perspektywy literaturoznawcy, biorąc pod uwagę wartość poznawczą, więc podobny cel, oraz fakt, że prawda filozoficzna w poemacie ma wartość artystyczną³².

³¹ Por. uwagi w podrozdziale *Poezja i filozofia*.

³² Podobieństwa i różnice między literaturą a filozofią czynią przedmiotem uwagi autorzy prac zamieszczonych w tomie *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii*, red. A. Iskra-Paczkowska, S. Gałkowski, M. Stanisz, Rzeszów 2013. Np. R. Zajączkowski, prezentując stanowiska metodologiczne w zakresie badania związków między literaturą a filozofią, zaznacza, że według Heideggera poezja i filozofia powstały z tego samego źródła: języka. Zob. R. Zajączkowski, *Literatura i filozofia. Uwagi amatora* [w:] tamże, s. 16.

Trzeba zatem rozpocząć od nawiązań do starożytnej filozofii greckiej. Analogii dla *Nieskończoności* według Jana Józefa Lipskiego należy szukać „u początków” myśli filozoficznej, a dokładniej krytyk dowodzi o nawiązaniach Bieńkowskiego do filozofii myśliciela z Miletu – Anaksymandra³³. Lipski przekonuje, że żaden z eleatów nie powiedziałby o przestrzeni, jak mówi poeta, że jest to „jedyna absolutna forma poznania” (*N, TP*, s. 15), ale takie rozumowanie sugeruje, że jest to z pewnością nawiązanie do okresu przedplatońskiego, i co więcej – wcześniejszego od myślicieli z Elei. W starożytnej filozofii interesowały poetę zagadnienia kosmologiczne dotyczące zasady *arche* i początku, tzn. poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o naturę rzeczywistości, o to, z czego powstała, a także jak powstała, czyli problemy związane z naturą stawania się. Myśliciele pierwszej epoki utorowali drogę do późniejszych prawd, więc można odczytywać *Nieskończoność* Bieńkowskiego jako traktat o początku, co potwierdza metafora: „Świat zaczyna się na nowo” (*WdP, TP*, s. 60)³⁴, oddająca ideę filozoficzną Anaksymandra, który uznawany za najświetniejszy umysł wśród wczesnych filozofów Grecji (nad początkiem świata rozmyślał już Tales), jako pierwszy zaczął używać terminu *arche* (początek). Początek był nie tylko pierwszym momentem w rozwoju rzeczy, ale filozof twierdził, że nie przestaje on istnieć, ponieważ ciągle przybiera nowe formy. Sformułowana przezeń, uważana za najstarsze powiedzenie zachodniego myślenia, teza: „skąd rzeczy biorą swój początek, tam muszą też przepadać, zgodnie z koniecznością”³⁵ mówi o powstawaniu i przemijaniu

³³ J.J. Lipski, *Traktaty poetyckie anaksymandrejczyka* [w:] tegoż, *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i nacjonalizmie*, Warszawa 1992, s. 60–64.

³⁴ Tezy mówiącej o tym, że wyobraźnia twórcy uparcie wraca do ‘początku’ jako słowa kluczowego tej poezji, dowodzi rozdział III (zob. zwłaszcza podrozdział: *Wyobraźnia kreacyjna*).

³⁵ M. Heidegger, *Powiedzenie Anaksymadra* (przeł. J. Sidorek) [w:] tegoż, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk i in., Warszawa 1997, s. 261.

rzeczy, które powracają tam, skąd się wzięły. Początek oznaczał więc w filozofii zasadę, z kolei przyroda to natura rzeczy (w znaczeniu filozoficznym). Zasada, z której powstaje przyroda, to „bez-kres” (*apeiron*) i wciąż istnieje ten sam bezkres, z którego kształtuje się przyroda. Zasada jest bezgraniczna, gdyby było inaczej, wyczerpałaby się:

Jesteś wrodzoną materii przyszłością świata, która zależnie od tworzywa przerabia ją na – szumiący, milczący, kwitnący – czas terazniejszy, jedyny wyobrazalny czas nieśmiertelności.

(*N, TP*, s. 27)

„Natura” to ogólna zasada, ład kosmiczny, najwyższa doskonałość, największe piękno, z którym piękno sztuki nie mogło się równać, stąd wyznanie mówiącego podmiotu: „Jesteś doskonałością w stopniu najwyższym, jedynym dlań stanie sensownym” (*N, TP*, s. 27), którego adresatką liryczną czyni nieskończoność. „Wczesna myśl grecka (może pod wpływem filozofii Wschodu) operowała pojęciem bezkresu i nieskończoności”³⁶.

Przestrzeń i nieskończoność to niczym *apeiron* Anaksymandra, bezkres, który zawiera wszystko, a poeta mówi: „jakbym był w raju urojenia: wszędzie./ Jakbym sam był tą przestrzenią [...]/ która się rozlega między nami” (*N, TP*, s. 40). I dalej już precyzyjniej określa osoby dialogu, a raczej wskazuje różnicę między ciałem (tym, co materialne) a duszą opisywaną metaforycznie: „Między nami to znaczy między mną i tobą./ Między mną który jestem istnieniem dosłownym [...] A mną, która jestem lotem ptaka, westchnieniem, tęczą, błyskawicą” (*N, TP*, s. 41). Ptak będzie tu symbolem ludzkiej duszy, a jego lot oznacza wyższe stany bytu, ale też poetyckie słowo. „Westchnienie” sugeruje pragnienie i tęsknotę za kimś lub do czegoś. Co jest więc przedmiotem pożądań poety? Częściowo przynajmniej można na to odpowiedzieć,

³⁶ W. Tatarkiewicz, *Jońscy filozofowie przyrody* [w:] tegoż, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1997, s. 28.

mianowicie za sprawą symboliki tęczy pojmowanej jako więź między ziemią a niebem: doskonałość, rzecz nieosiągalna. Z kolei „błyskawica”, jako najwyższa siła twórcza, pełna jest sprzeczności, gdyż bywa zdolna zarówno do tworzenia, jak i niszczenia. Nieskończoność jest więc niewyrażalna, składa się ze sprzeczności. Pozwala to na traktowanie przestrzeni dzielącej osoby dialogu w poemacie Bieńkowskiego jako „niewyczerpanej sfery fenomenów”.

Anaksymander, warto zaznaczyć, dał początek istnieniu nieziennej zasady i „złudnej zmienności zjawisk”³⁷. Interpretatorzy są tu podzieleni – jedni uznają świat filozofa za nieskończony (Burnet), inni za skończony (Tannery), a pogodzić może te stanowiska pogląd, że w każdym razie jest to świat obracający się wokół myśli³⁸. Tłumaczył on stawanie się jako wyłanianie się przeciwieństw za sprawą ruchu, wiecznego ruchu nieodłącznego od materii. Jego opis to pierwsza „niemitologiczna kosmogonia”, ponieważ filozof nie odwołuje się do bogów, lecz kolejne etapy świata wywodzi z przyjętej zasady, wedle której na początku wydzieliły się przeciwieństwa: zimno – ciepło, ziemia – woda, powietrze – ogień. Mówi się również, że Anaksymander „miał zaawansowane poglądy kosmograficzne”, stworzył też coś w rodzaju pierwotnej teorii descendencji, natomiast jego uczeń Anaksymenes bezkresną zasadę utożsamiał z powietrzem. Zgodnie z powyższym tytułowa bohaterka poematu *Nieskończoność* „coraz bardziej – nie mogąc zatrzymać się w jakimkolwiek punkcie poza sobą, zatrzymująca się intencjonalnie na samej sobie – wibrująca, wirująca wokół swojego wyobrażenia o sobie” (*N, TP*, s. 13) uosabia strukturę świata pomyślaną przez starożytnego myśliciela.

Język artystyczny, posażny w powtórzenia, anafory, z wyuczalnym rytmem wewnętrznym, wywołuje dynamikę i niepo-

³⁷ Tamże, s. 26.

³⁸ J.J. Lipski, *Traktaty poetyckie...*, s. 64. Por. A. Krokiewicz, *Zarys filozofii greckiej (od Talesa do Platona)*, Warszawa 1971.

kój, a zarazem znamionuje osaczenie podmiotu mówiącego przez wszechwładnie panującą nieskończoność:

rozszerzająca stan zagrożenia na wszystko, co istnieje,
wdzierająca się nawet do wnętrza atomu,
rozsadzająca spoistość stron świata,
byle tylko być wszędzie, we wszelkiej postaci,
w każdej szczelinie, nawet szczelinie nie istniejącej,
w każdej głębi, nawet głębi pozornej

(*N, TP*, s. 12)

Procesowi tworzenia towarzyszą więc różne emocje. Z jednej strony nieskończoność, będąc tutaj metonimią poezji, postrzegana jest za sprawą epitetów także jako „pyszna, zła, okrutna”, zatem osaczająca i bezwzględna, z drugiej zaś „tak łagodna, że daje się prowadzić nieumiejętnej ręce poety” (*N, TP*, s. 16–17), więc nie jest to uciekająca Chloe, lecz pozwalająca twórcy na kreowanie świata przedstawionego ze słownej materii, kiedy ten powiada: „jak gdybyś nie dwoma skrzydłami, ale dwoma piórami [...] żeglowała po bezmiarze” (*N, TP*, s. 22). Pióro poety zawdzięcza nieskończoności tę lekkość, kiedy za sprawą oksymoronu żeglowanie po morzu zastępuje żeglowanie po bezmiarze; to apoteoza świata poety i poezji. W przestrzeni nad nami znajduje się poryw czystej myśli. Zgodnie z obrazowaniem wertykalnym bezmiar będzie figurą czasoprzestrzenną o konotacjach pozytywnych, związaną jeśli nie z transcendencją, to przynajmniej z doskonałością, jaką dla twórcy jest poezja czysta. Lecz nieskończoność jest bezgraniczna (gdyby było inaczej, uległaby wyczerpaniu), stąd „osobowość” ta, charakteryzowana jako: „na bezszelestnych widnokręgach zsuwająca się w podziemne krajobrazy, wybierająca ze snu jak z gniazda bezbronne, ślepe jeszcze marzenia” (*N, TP*, s. 11), nasuwa skojarzenia z orfizmem. Podobnie jak Orfeusz, który schodzi po Eurydykę do Hadesu, by ją wyprowadzić na światło dzienne, tutaj nieskończoność-poezja jest sprawczynią stwarzania świata z nico-

ści³⁹. Twórca sięga do początku, by poprzez grę przeciwieństw – śmierci przeciwstawiać narodziny. Dotyka podświadomości, porównanej tutaj do gniazda, w którym rodzą się marzenia. Właśnie tam poeta szuka *arche*, czyli zasady świata, a to przecież główne zadanie filozofii. Na gruncie stworzonym przez filozofów jońskich wyrosła filozofia następnych generacji filozofów greckich, co Bieńkowskiego też interesowało, ponieważ początek *Wstępu do poetyki*, a ściśle fraza: „skorupę żółwia, przedpotopowy, do dzisiaj nieprześcigniony wehikuł Eleatów” (*WdP, TP*, s. 55) odsyła do szkoły eleatów. Za sprawą Parmenidesa z Elei doktryna o jedności i niezmienności bytów wywarła wpływ na całą filozofię grecką (potwierzeniem także dialektyka), stąd nawiązanie do kosmologii jońskiej to tylko jedna z możliwych prób zbliżenia się do fenomenu „tak dalece niepojętej nieskończoności”, wszak poemat *Nieskończoność* kończy się wyznaniem, które sprzeczne jest z zasadą anaksymandreczyka o kolejnych etapach świata: „jestem wciąż w tym samym punkcie, a więc w abstrakcji. [...] W tym samym punkcie, ani o krok bliżej celu” (*N, TP*, s. 50).

W obszarze odwołań do różnych myślicieli zwróćmy uwagę także na słowa: „stoję nad brzegiem wezbranego obszaru – wody, powietrza, ziemi, krwi, nicości” (*N, TP*, s. 29). Powietrze jest symbolem nieskończoności, żywioł to również woda, ziemia, lecz zauważamy też krew, związaną z życiem, wreszcie nicość, symbolizującą pustkę. Osoba mówiąca z jednej strony kontempluje ów mit o początku, nawiązuje do zasady, wedle której wyłoniły się przeciwieństwa, lecz zdaje sobie sprawę, że dwudziestowieczny świat filozofii egzystencji w sposób szczególny pozwala na

³⁹ Można by tutaj również sformułować hipotezę o obecności wątków rilkeńskich, a ściślej – powołać się na rilkeńską wersję orfizmu z przypisaną temu zjawisku koncepcją poezji i poety. Orfeusz, biorąc na barki doświadczenie śmierci, zмага się z nią, a taka gra przeciwieństw symbolizuje tęsknotę poety do poznania absolutnego.

doświadczenie ambiwalentnych uczuć, jak pełnia bytowa, pustka, wolność, konieczność, gdzie życiu przeciwstawia się śmierć, a byt nicości. Proces rozumienia domaga się stawiania pytań, dlatego zasadą konstrukcyjną poematu *Nieskończoność* uczynił poeta dialog, wybrał jako partnerkę osobowość zdolną do prawdziwego dialogu, co pozwoliło na zbliżenie stylu poematu do filozoficznej konwersacji i podkreślenie prawdy o dualizmie tej poezji.

4. Dualizm poezji

W pierwszej kolejności należy podkreślić dualistyczną strukturę poematu *Nieskończoność*, opieranie się na przeciwieństwach mających swe źródło w dualizmach kartezjańskich jako szczególnie charakterystycznych wyróżnikach postawy naukowej znakomitego przedstawiciela siedemnastowiecznej filozofii francuskiej, głoszącego, że celem ludzkiego myślenia powinno być poznawanie prawdy dostępnej rozumowi. Kartezjusz, uznawany za ojca nowożytnej refleksji, tradycyjnego europejskiego sposobu myślenia i krytycznego uprawiania nauki, kiedy musiał odpowiadać na zarzuty uczonych mężów, wypróbowywał różnorodne wnioski. Oddawał w ten sposób skomplikowanie problemu, co do dziś pozostaje znakomitym przykładem filozoficznej dyskusji i refleksyjnego zaangażowania. Podobna zasada, stanowiąc dominantę kompozycyjną poematu Bieńkowskiego, pozwoliła na odwołanie się do jednej z podstawowych tez kartezjanizmu w metafizyce, mianowicie tej dotyczącej dualizmu Boga i stworzenia, a raczej substancji nieskończonej i skończonej, w teorii poznania zaś znalezienia pewności w samowiedzy, gdzie zdobywanie wiedzy pewnej odbywa się za sprawą sceptycyzmu, z charakterystycznym dualizmem myśli i materii oraz mechanistycznym traktowaniem ciał⁴⁰. Podmiot liryczny poematu Bieńkowskiego, na wzór tych ukazanych w *Medytacjach*

⁴⁰ W. Tatarkiewicz, *Kartezjusz [w:] tegoż, Historia filozofii*, t. 2, s. 54.

Kartezjusza, poszukuje uzasadnień własnych wątpliwości, podkreślając, że nieskończoność „nigdy nawet nie wytyczona do końca” (*N, TP*, s. 15) jest pełna sprzeczności, lecz także zdeterminowana:

rozgorączkowana, pewna i niepewna siebie, żarliwa, zabiegająca,
jakby na tych kilkunastu linijkach poszarpanych z prawej strony zależa-
ło jej bardziej niż na czymkolwiek na świecie.

(*N, TP*, s. 17)

Efektom zmagania twórcy ze słowem, w czym pomóc ma szczególnie rodzaj więzi z absolutem, powinna być poezja. Jest tu jednak potrzebne pewne dookreślenie, mowa o kluczowej tradycji Bieńkowskiego, czyli poezji awangardowej, którą wyróżnia intonacja emocyjna. To w wierszu awangardowym o segmentacji poezji decydują często względy emocjonalne. „Linijki poszarpane z prawej strony” mogą też oznaczać wielokrotne czytanie, zaangażowanie i skomplikowanie problematyki. Tytułowa bohaterka poematu, określana jako „pewna i niepewna siebie”, szczególnie potwierdza nawiązanie do kartezjańskiego dualizmu. Przecież perypetie umysłu, proces wątpienia i myślenie to najważniejsze zjawiska umysłowe analizowane przez filozofa. Wątpiwości rodzą się u człowieka myślącego. Na tym polega istota człowieka. „Zwątpienie było [...] [według myśliciela – dop. E.M.] punktem wyjścia, i było głoszone w celu – uzyskania pewności”⁴¹, a filozof twierdził: „jeśli wątpię, to myślę”, co znajduje pewne odniesienia w poematach Bieńkowskiego.

Dualistyczną strukturę poezji Bieńkowskiego krytycy podkreślali zresztą już wcześniej. Mianowicie jako pierwszy do filozofii Kartezjusza odwołał się Kazimierz Wyka podczas interpretacji *Aktu wyobraźni* z tomu *Sprawa wyobraźni*. Krytyk dostrzegł analogię do filozoficznej dyskusji przy okazji rozważań na temat

⁴¹ Tamże, s. 48; zob. także R. Descartes, *Reguły kierowania umysłem. Poszukiwanie prawdy poprzez światło naturalne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył L. Chmaj, Kęty 2002, s. 5–7.

tego, jak powstał świat wyobraźni poetyckiej, a jak mógłby powstać⁴². Poeta wątpi, i z tego poetyckiego „wątpienia” powstaje wnioskowanie – dowodził krytyk. Jako drugi analogii do filozofii kartezjańskiej dopatrywał się Jerzy Kwiatkowski, wskazując na charakterystyczny dualizm i dialog jako wyróżniki kompozycyjne wybranych utworów *Sprawy wyobraźni (Ręce, Rozmowa)*, które poprzez dualistyczną wizję świata kreowaną przez poetę zapowiadały *Nieskończoność*⁴³. Warto zaakcentować, że obydwaj krytycy wskazywali na dualizm, co zresztą potwierdza nawiązania do wszystkich znanych systemów siedemnastowiecznej filozofii francuskiej, a nie tylko do Kartezjusza.

W poemacie *Nieskończoność* uwagę zwraca przede wszystkim dualizm duszy i ciała:

Gdyby nie dusza moja, byłobyś, ciało moje, największym powodem do
mojego zadowolenia z siebie.

[...]

A przecież wszystko zaczyna się dla mnie poza granicami ust i oczu.

W ślepej i głuchej przestrzeni wezbranego obszaru poza granicami kom-
fortu świata.

[...]

Idą więc oczy. Szczęśliwej drogi!

[...]

wszystko, co ma jakie takie podstawy niezależności, idzie za nimi jak za
przewodnikiem na jakąś kosmiczną – ni to migrację, ni to rajzę – naśladow-
jąc ptaki, obłoki, morskie fale i lawiny.

Jakbym był i nie był jednocześnie.

(*N, TP*, s. 32; 39)

Proces twórczy dzieje się w niezmierzonej przestrzeni wszech-
świata, a dusza ma przewagę nad ciałem, stąd zauważalna polifonia
wypowiedzi, ze skłonnością do dialogu. *Nieskończoność* jest

⁴² K. Wyka, *O poezji Bieńkowskiego* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 330.

⁴³ J. Kwiatkowski, *Metafizyka zrodzona z historii* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 56–57. Zob. rozdział II niniejszej książki.

źródłem odkrywczych natchnień. Ów aspekt „wyprawy” poza zbadane granice świata skutkuje doświadczeniem pewnej niezależności, jednocześnie zmysł wzroku ma tutaj rolę szczególną – upersonifikowany, suponuje dążenie do samopoznania (stanu, który określono, posługując się synekdochą „migracja”), jak i odległych podróży („rajza” z j. niem. die Reise – metafora podróży). Przypomnijmy, że to właśnie Kartezjusz głosił, iż świat myśli dominuje nad światem materialnym, duch nad materią. Dusza jako jaźń myśląca istnieje niezależnie od ciała, to wynik myśli niezwiązany na stałe z własnościami cielesnymi⁴⁴. Jeden wszak jest tutaj wyjątek, mianowicie człowiek złożony z duszy i ciała. Jego zachowanie sugeruje, że dusza i ciało oddziałują na siebie, lecz nie prowadzi to do żadnych zmian ani w ciele, ani w duszy⁴⁵.

W świecie przedstawionym *Nieskończoności* pojawiają się – na wzór filozoficzny – wywody, w których tezie odpowiada antyteza, a poeta podkreśla cel tych zabiegów następująco: „wymawiam, o nienazwana, wszystko, czym nie jesteś”. „Zabawiając się własnymi myślami”, niczym filozof, formułuje różne spostrzeżenia, a celem jego wysiłku myślowego jest zdobycie wiedzy pewnej. Takie są założenia pierwszej części tryptyku Bieńkowskiego. Pamięta on przy tym, że stawianie pytań to domena filozofii, stąd fenomenologiczne wątpliwości:

Czym jesteś, jeżeli to, czym nie jesteś, jest nie do wyczerpania, nie do wymówienia?

Czym jesteś, jeżeli negacja ciebie jest równie niemożliwa jak adoracja?

(*N, TP*, s. 50)

⁴⁴ Zob. W. Tatarkiewicz, *Kartezjusz...*, s. 50.

⁴⁵ Filozof za niedopuszczalne uznawał łączenie filozofii przyrody z filozofią ducha; nie w metafizyce, lecz w medycynie upatrywał szans na wzbogacanie wiedzy o człowieku. Zapoczątkowało to badanie ciała ludzkiego jako tworu odizolowanego od duszy, traktowanego jako obiekt przyrodniczy podlegający prawom fizycznym i matematycznym. R. Descartes, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, przeł. T. Żeleński-Boy, Kęty 2002, cz. 6, s. 52.

Podmiot procesu poznania jest tak skomplikowany, że poeta staje się bezradny, szczególnie wówczas, kiedy do głosu dochodzą emocje. Jest to więc utwór traktujący o wątpliwościach i pytaniach, które stawia sobie jednostka werbalizująca refleksję o porządku wszechświata, wynikającą z niepewności (braku zakorzenienia), paradoksów i bezradności, przede wszystkim zaś oznacza klęskę nowoczesnej liryki zajmującej się poznaniem, za której twórcę uznaje się Bolesława Leśmiana⁴⁶. W świecie przedstawionym poematu krzyżują się także różne, często sprzeczne, emocje.

Poezja antytetyczna i dualizm kompozycyjny to jedna z tradycji twórczości Bieńkowskiego. Poemat świadczy o przemyśleniach i odniesieniach poety do tego, co metafizyczne (rozumiane w znaczeniu filozoficznym jako coś, co znajduje się poza zasięgiem poznania, a nie tym kojarzącym się z transcendencją). Zwróćmy uwagę na różnice i wynikające z nich konsekwencje:

z bałwochwalczą rezygnacją wpatruję się w żywioły, których nie znam, których nie poznam, których domyślam się rozmaicie, że nie domyślam się wcale, składając im na ślepo to wszystko, czym jestem.
Z żalu za nieprzekraczalnością siebie, z żalu czysto teoretycznego, bo nie wypełnionego żadną treścią ani nadzieją, przeklinam jedyną wolność moją, jedyną radość moją,
próg, którego przekroczyć mi nie wolno,
przeklinam ciało moje,
KTÓRE

(*N, TP*, s. 29–30)

To dla świadomości wczesnomodernistycznej poznawanie i nazywanie stanowią kluczowe zagadnienia. Gwarancją „prawdziwego” poznania mogłoby okazać się także i w tym przypadku przekroczenie cielesności i dojście do czystej idei. Ciało uniemożliwia tworzenie czegoś nowego, niezależnego, rządzonego pra-

⁴⁶ G. Ostasz, *Urzeczony istnieniem mistrz baśni czy filozof? Nad „Łką” Bolesława Leśmiana* [w:] tegoż, *Filiacje, dialogi, spór z tradycją. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Rzeszów 2001, s. 33–38.

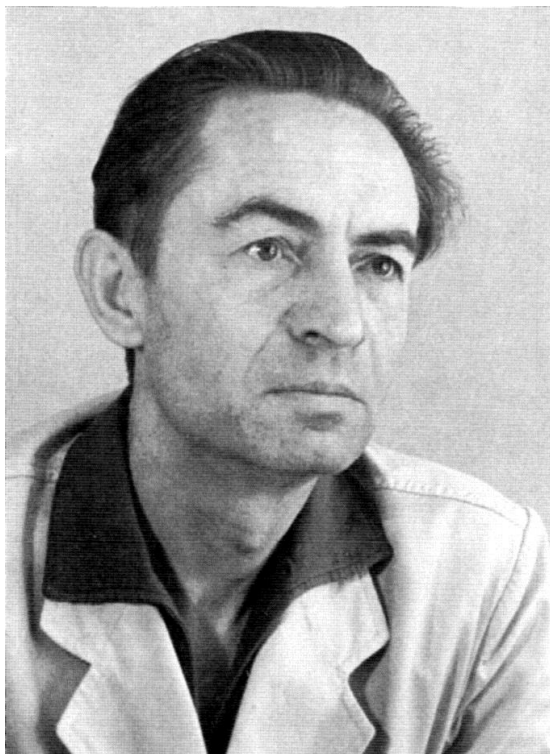
wami wyobraźni. Na tym polega dramat bytu. Zgodnie z upodobaniami estetycznymi w kierunku odcieśnienia, dematerializacji, niedocieleśności czy bezcielesności, charakterystycznymi dla przełomu wieków XIX i XX, poeta „przeklina ciało”, więc kontynuuje swoistą dla młodopolskiego modernizmu pochwałę bezcielesności. Niektórzy twórcy (np. Leopold Staff w utworze *Dusza*) traktowali wówczas ciało jak przeszkodę, klatkę; dopiero Leśmian w swej młodzieńczej twórczości postrzega ciało jako „moje”, „własne”, jako sens, który trzeba odczytać⁴⁷. Podmiot mówiący *Nieskończoności* w konsekwencji także akceptuje paralelizm duszy i ciała:

Usta mówią, jakby wymawiały nie słowa już, ale ducha słów, tego zakłętego ducha, który jest zrozumiały i słyszalny tylko teoretycznym uchem.

(*N, TP*, s. 51)

Poeta operuje pojęciami: dusza – ciało, nieskończoność – skończoność, lecz unika tych: Bóg – człowiek. Ten aspekt wskazuje na zasadniczą różnicę względem tradycji kartezjańskiej. Jak wiadomo, według Kartezjusza twórcą natury, twórcą naszego umysłu jest Bóg. Bóg zaś jest doskonały, dlatego nie mógłby nas wprowadzić w błąd. Przymiotem Boga była dla Kartezjusza nieskończoność. Kartezjusz zaczął od wątpienia, ale była to dla niego tylko faza przejściowa służąca do tego, aby nieuzasadnione i przez to niepewne przekonania przetworzyć w uzasadnione i pewne. Człowiek to istota niedoskonała, natomiast skoro Boga nie znamy, więc nasze wyobrażenie o nim jest takie, że określamy go jako nieskończonego i doskonałego. Idea Boga nie może więc powstać z człowieka. Inaczej jest w poezji Bieńkowskiego. „Nieskończoność” nie jest tutaj predykatem określającym Boga. „Zakłęty duch” jest jednak na tyle pociągający, że niemożliwy do zbadania, staje się mimo wszystko celem poety i poezji.

⁴⁷ M. Stala, *Między „zamkiem duszy” a „domkiem mego ciała”* [w:] tegoż, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 228, 246. Do tych rozważań powrócimy w podrozdziale: *Ja – nieskończoność*.



Zbigniew Bieńkowski
„Kultura” 1967, nr 3

Co może być przyczyną owych niepodobieństw? Autorowi *Trzech poematów* bliski był egzystencjalizm w wersji francuskiej, a więc tej ateistycznej, gdzie dominują byt i nicość, pustka i pełnia bytowa, lecz jest to świat bez transcendentnego ładu. Zatem traktując Bieńkowskiego jako poetę filozoficznego, musimy się odwołać także do innych systemów filozoficznych, w tym do filozofii egzystencjalizmu. W pewnym sensie zauważyć można spiralność losów własnych poety z tymi, w jakie wyposażył podmiot liryczny, bo w taki oto sposób znajduje uzasadnienie postawa człowieka stawiającego pytania, wyrażającego wątpliwości. Te rodzą się u człowieka myślącego, posiadającego zaplecze intelektualne, najważniejsza jest dociekliwość po-

znawcza i będące następstwem semantyki tych słów ciągle poszukiwanie odpowiedzi. Problemy natury filozoficznej poeta oswaja wytrwałym aktem poznawczym opartym na strukturze dialogu.

5. Dialog w poezji

W poszukiwaniu kontekstów filozoficznych ważnych dla odczytania poematu *Nieskończoność* szczególnie istotny jest jego dyskursywny styl, czyli rozmowa osoby mówiącej (ciała) z duchem, kosmosem, nieskończonością, wyobraźnią, „ty” lirycznym⁴⁸. W aspekcie rozważań związanych ze sprawą dialogu odwołajmy się najpierw do koncepcji Hansa-Georga Gadamera, ponieważ koncepcja dialogiczności, z jaką mamy do czynienia w przypadku poezji Bieńkowskiego, ma pewien związek także z ujęciem hermeneutycznym. Warto podkreślić, że właśnie wieloznaczność słowa sprawiła, iż filozof traktuje język z nieufnością. Głosi, że sens świata konstituuje się w trakcie rozmowy. Chodzi oczywiście o taki dialog, który zakłada zrozumienie interlokutora, a co za tym idzie – odkrywanie sensu całości, przekazywanie prawdy o ciągłości kultury, twórcze odczytanie tradycji w procesie dialogu interpretacyjnego⁴⁹. Wskazując na dowody relacji literatury z filozofią, Gadamer czerpie z tradycji filozofii greckiej, jak też z filozofii romantyzmu niemieckiego i heideggerowskiej fenomenologii. Etos uczonej dyskusji wzorowany na tradycji filozofii greckiej, czyli *Dialogach* Platona (w tym *Obronie Sokratesa*), jest dlań istotny z punktu widzenia formy dialogu i w kontekście tradycji sokratejskiej rozmowy⁵⁰. Sokrates słynął

⁴⁸ Zob. G. Kalinowski, *Dialogi świadomości*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1994, nr 5, s. 22.

⁴⁹ Por. H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, wybór, wstęp i oprac. K. Michalski, Warszawa 1979, s. 47–56.

⁵⁰ Zob. T. Mackiewicz, *W stronę dialogu* [w:] tegoż, *Sokrates Norwida. Kontekst – recepcja – kontynuacja*, Warszawa 2009, s. 191–196.

z zadawania pytań (nie proponował twierdzenia, lecz pozostawiał to rozmówcy, a następnie wyprowadzał wnioski). Sokratyczne wypytanie polegało na tym, że wyjaśniając ujęcia innych, „bawił się dialektyką”, więc sokratejska dialogiczność stanowi wzór dla dyskursywnej poezji. Wielowiekowa tradycja dialektyczna kształtuje się właśnie od czasów Platona. Trzeba jednak zauważyć, że w tradycji zjawisko dialogu łączone było przede wszystkim z prozą, dość wspomnieć stanowisko przywołanego wyżej Platona, z rezerwą odnoszącego się do dialogowych możliwości poezji⁵¹. Dialog w poezji to „niejako zwieńczenie dialogowego ujęcia literatury”:

Poezja [...] nie przestaje być dialogiem dlatego, że jest poezją, lecz przeciwnie: dysponuje największym bogactwem form dialogowych, choć dialog bywa tu najmniej bezpośredni, najbardziej zawoalowany i ukryty. Poezja to dialog niebywale kunsztowny, podniesiony do najwyższej sztuki, w którym już nie widać wysiłku prowadzenia dialogu, dostrzegalnego w powieści i dramacie [...]. Poezja jest dialogiem maksymalnie wyrafinowanym⁵².

W przypadku poematów Bieńkowskiego „żywiłem dialogu” jest poezja. Podobne, szczególne uprzywilejowanie dialogu można zauważyć w liryce Leśmiana, dlatego przy analizie poematu *Nieskończoność* przyjdzie się odwołać w pierwszej kolejności do tej tradycji⁵³.

⁵¹ E. Czapplejewicz, *Jak czytać poezję?* [w:] tegoż, *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981, s. 12. Warto dodać, że w zasadzie niebudząca obecnie zastrzeżeń dialogowość poezji lirycznej jeszcze przez M. Bachtina była kwestionowana, zwłaszcza gdy porównywał ją z prozą powieściową. Zagadnienia dialogowości poezji łączył on wyłącznie z prozaizacją liryki w wieku XX. Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 302. Problem omawia E. Czapplejewicz w artykule *Dzieje dialogu w literaturze (próba postawienia problemu)* [w:] *Dialog w literaturze* pod red. E. Czapplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1978, s. 283–284. Stanowisko Czapplejewicza opiera się na Bachtinowskiej koncepcji literatury jako dialogu.

⁵² E. Czapplejewicz, *Dzieje dialogu...*, s. 286.

⁵³ Warto zaznaczyć, że filozofia dialogu to jeden z najbardziej odkrywczych kierunków współczesnej myśli filozoficznej (np. E. Lévinas, *Całość i nieskoń-*

Prawdydarzenia, prokreacje penetruje Leśmian za pomocą chętnie stosowanego zabiegu anamnezy, wywiadu językowego. Jest to równocześnie wywiad ontologiczny i genetyczny [...]. Za partnera dialogu, jednej z nadrzędnych struktur językowych, przystosowanych do dramatycznej eksploracji osobowości postaci, obiera sobie poeta medium zjawione, lub nie – zaprojektowane w głąb problemu. Są to dialogowe penetracje „niepojętych zieloności”⁵⁴.

5.1. Ja – nieskończoność. Wobec Leśmiana

Z uwagi na zainteresowanie związkami literatury z filozofią trzeba przyjrzeć się uważniej poematowi inicjalnemu, czyniąc przedmiotem rozważań przede wszystkim „tak dalece niepojętą” tytułową nieskończoność, lecz warto podkreślić, że *Trzy poematy* są logiczną całością, w związku z tym pojawią się także odwołania do kolejnych dwóch. Tryptyk wypada traktować jako symbol równowagi – liczba trzy to przecież symbol Trójcy Świętej. Poematy Bieńkowskiego zostały tak skonstruowane, że dominantą kompozycyjną w poszczególnych częściach jest poszukiwanie poezji najwyższej próby za sprawą wędrówki poety w czasoprzestrzeni. Wędrówki podjętej w celu odkrycia prawdy dotyczącej granic i wymiarów istnienia. *Wstęp do poetyki* oraz *Widzę i opisuję* są symultanicznym ciągiem dalszym poematu *Nieskończoność*, dotyczą zaś teorii poetyckiej wyobraźni, przy czym pierwszy jest

czoność. Esej o zewnętrznosci, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998). Jednak myśl dialogiczna E. Lévinasa z metaforą słowa-gestu, gdzie mówienie traktowane jest jako doświadczenie otwarcia, nie może być przydatnym narzędziem metodologicznym dla badania poezji Z. Bieńkowskiego. Mając na uwadze jego nastawienie lingwistyczne, trzeba uznać, że twórczość ta znajduje się na biegunie przeciwstawnym wobec koncepcji słowa-gestu. O filozofii dialogu w spojrzeniu na kategorię ludzkiej cielesności w poezji powojennej pisze B. Przymuszała. Zob. tejsze, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.

⁵⁴ T. Karpowicz, *Nieskończoność in statu nascendi* [w:] tegoż, *Poezja nie-możliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975, s. 15.

analizą języka, a drugi analizą postrzegania. Jak zauważa krytyk, „po ontologicznym ukonstytuowaniu świata – są jego analizą epistemologiczną”⁵⁵.

Punktem wyjścia dla próby paraleli Leśmian – Bieńkowski będzie uwaga Michała Głowińskiego, który mówiąc o tym drugim jako o poecie gier językowych, jednocześnie zaznacza, że nie można traktować tej poezji wyłącznie jako zabawy słowem odbywającej się poza wszelkim dyskursem, ponieważ „Leśmian i Bieńkowski są twórcami głęboko metafizycznymi, choć nie wyrażają tego w sposób bezpośredni, ale właśnie pośrednio – używając różnych sposobów wysłowienia poetyckiego”⁵⁶. Obydwaj łączą sensualizm z intelektualizmem. Nieobojętne jest także – z podejmowanej tutaj perspektywy filozoficznej – przywołanie w poemacie *Nieskończoność* fraz z poezji Leśmiana, w tym fragmencie poematu *Łąka*. Takie nawiązanie można tłumaczyć faktem, że dzieło Leśmiana to pierwsze na gruncie literatury polskiej powiązanie refleksji o charakterze filozoficznym z urzekającą baśnią, a autorowi *Nieskończoności* fascynacja epistemologią pozwalająca na przełamywanie ograniczeń poznawczych była bliska.

⁵⁵ J.J. Lipski, *Traktaty poetyckie anaksymandrejczyka* [w:] tegoż, *Tunika Nessosa...*, s. 65. Natomiast autor *Trzech poematów* wyraził następującą opinię: „W pierwszym z nich pt. *Nieskończoność* traktuję tę kategorię jako sprawę duchową. Nie wiem, gdzie jest nieskończoność, może nawet we mnie, ale to pewne, że jest, a ja jestem jej częścią. W *Nieskończoności* wyraziłem pragnienie dotarcia najgłębiej jak można, pragnienie dotarcia do tajemnicy ducha. Drugi poemat to *Wstęp do poetyki*, gdzie próbuję określić rangę słowa, a trzeci – *Widzę i opisuję* – to apoteoza wzroku, możliwości, jakie daje wzrok”. Z. Bieńkowski, *Literatura – moja miłość*, „Przegląd Literacko-Artystyczny” 1994, nr 5, s. 21.

⁵⁶ „Zawierzmy kalendarzowi”. *Wieczór wspomnieniowy poświęcony Zbigniewowi Bieńkowskiemu*, „Tekstualia. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe”, temat numeru: *Współczesne strategie poetyckie*, 2009, nr 2(17), s. 129.

Jak już zostało zaznaczone, zarówno w poezji Leśmiana, jak i u Bieńkowskiego zauważyć można szczególne uprzywilejowanie dialogu. Poświadczają to rozmowy/dyskusje wplecione w strukturę poematu, odbywające się między ja i nie-ja, podmiotem lirycznym a nieskończonością czy ciałem a duchem, na przykład: „wychodzę, idę, rozchodzę się, w sobie, przed siebie, poza siebie” (s. 20), co wskazuje na kontynuowanie stylu myślenia autora *Łąki*, uzmysławia ideę paralelizmu psychofizycznego, oznaczającą „przeświadczenie o równoległości istnienia i uobecniania się duszy oraz ciała”⁵⁷. Powołując się na antropologiczne fragmenty eseju Leśmiana o Bergsonie, Marian Stala dowodzi, że ich lektura pozwala na odtworzenie wizji człowieka wpisanej w tę poezję:

Leśmian dobrze znał podstawowe pytanie współczesnej mu, filozofującej antropologii – pytanie o istotę człowieka i jego miejsce w kosmosie, pojmowanym jako całość istnienia. Skoro zaś znał owo pytanie, to nie mógł także nie słyszeć o stojącym u podstaw tej antropologii sporze o tożsamość człowieka, toczonym od połowy XIX wieku na terytoriach nauki i filozofii. I nie mógł nie wiedzieć, że spór ten istotnie wpłynął na antropologiczną wrażliwość młodopolskich twórców, decydując, między innymi, o sposobie posługiwania się przez nich zasadniczymi kategoriami służącymi do opisu ontycznej struktury człowieka, przede wszystkim słowami: „duch”, „dusza” i „ciało” (oraz wszystkim, co poza tymi słowami ukryte)...⁵⁸

Osobę mówiącą poematu *Nieskończoność* możemy określić jako poszukującą, poznającą wszechświat i poezję wszystkimi zmysłami, a nade wszystko jakby po leśmianowsku próbującą wyrazić to, co nieuchwytnie i nieokreślone. Poezja, jako obcowanie z tajemnicą, ma ułatwić podjęcie rozmowy z „ty”:

⁵⁷ Zob. M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana* [w:] tegoż, *Trzy nieskończoności...*, s. 98.

⁵⁸ Tamże, s. 89.

Gdziekolwiek jestem,
stoję nad brzegiem wezbranego obszaru – wody, powietrza, ziemi,
krwi, nicości,
fale żywiołu to głaszczą pieszczotliwie, to uniesienie liżą mi stopy, to
wdzierają się nachalnie do wnętrza najskrytszych myśli.

(*N, TP*, s. 29)

Ustami otwartymi na całą dosłowność

[...]

wymawiam, o nienazwana, wszystko, czym nie jesteś.

[...]

Czym jesteś, jeżeli to, czym nie jesteś, jest nie do wyczerpania, nie do
wymówienia?

Czym jesteś, jeżeli negacja ciebie jest równie niemożliwa jak adoracja?

(*N, TP*, s. 50)

Podmiot liryczny jest więc demiurgiem, który snuje na sposób metaforyczny rozważania o bycie, dotyczą one miejsca jednostki pośród świata rzeczy i przestrzeni, a szczególnie odnoszą się do poznania poezji. Towarzyszy mu przekonanie o nieograniczonych możliwościach języka, bowiem „niewyczerpany jest nomansland mowy” (*TP, WdP*, s. 63), z tym że utwory kreacyjne powstają pomiędzy dwoma rodzajami czegoś, na „ziemi niczyjej”. Wyczuwalny jest chaos, żywioły, kataklizmy, co pozwala konstatować, że myśl o nieskończoności wprowadza pewien niepokój, a poetyckie poznanie świata i poznanie poezji wywołuje uczucia ambiwalentne, oscylujące między uległością a przemocą, między bytem a nicością.

Tymczasem ona, czyli nieskończoność, jest „tak dalece niepojęta” dla poety, że określa ją szeregiem metaforycznych epitetów, jak:

Nieuchwytna, nieodgadniona, niepojęta, a wyobrażalna.

Jedyna absolutna forma poznania nie podlegająca ewolucji.

Istniejąca od pierwszych dni świata, a wciąż nieznaną,

za każdym razem rozpoznawana na nowo i odkrywana na nowo,

przez nikogo nie zbadana jak się należy,

nigdy nawet nie wytyczona do końca,

nie poddająca się żadnej próbie, żadnej spekulacji, żadnemu narzędziu.

(*N, TP*, s. 15)

Można powiedzieć, że jeśli ulubioną bohaterką wierszy Leśmiana jest dziewczyna, to dla Bienkowskiego nieskończoność. Bohaterka liryczna jest usytuowana w przestrzeni przekraczającej granice doświadczenia rzeczywistości materialnej, a podmiot liryczny chce być pośrednikiem między dwoma światami: realnym i nierealnym. Zdaniem krytyka:

Wyobraźnia poety staje się narzędziem wielorakiej władzy, wyzwala niejako jego potencję ogarnięcia nieskończoności, nieobliczalności wymiarów bytu. Doznawanie nieskończoności wyobrażone jest jako stan zachwytu, czy nawet ekstazy, wynikającej z rozpoznawania wielorakich i mnożących się nieprzerwanie jakości i związków, z przenikania poza przestrzeń i czas, ze zdolności do swoistego towarzyszenia olśniewającym ujawnieniem się rzeczy⁵⁹.

W trudnych chwilach tworzenia nieskończoność jest – można sądzić – źródłem natchnienia, ale jest ona pełna sprzeczności, co potwierdzą słowa: „bo ja jestem tym wszystkim, co chce się wyrazić./ Ja jestem każdą rzeczą, czy mam się wymienić?/ I brakiem każdej rzeczy, czy mam się ukazać?” (*N, TP*, s. 45). Nietrudno zauważyć, że jest to utwór wieloznaczny, ale na tym polega sens dyskusji. Interlokutor często włącza się w dyskurs, więc pojawiają się różnorodne propozycje, a przebieg procesu dialogowego uwzględnia repliki nieskończoności. Jest to więc dwuczłonowa rozmowa dialektyczna „ja” i „ty”.

Pomyśl, co by to było! Byłabym nareszcie rzeczywista jak rzecz i mógłbyś mnie zmysłami, wzrokiem, słuchem, pragnieniem, dotykiem i głodem podziwiać jak krajobraz, łamać jak charakter.

(*N, TP*, s. 47)

Posługiwanie się cielesnymi metonimiami, personifikowanie duszy, ukazywanie jej jako ludzkiej postaci to znana tradycja, a nie-

⁵⁹ W. Maciąg, *Wyniosła wolność wyobraźni*. Zbigniew Bienkowski [w:] tegoż, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 262.

co mniej akcentowana, to zabiegi mówiące o doznaniach sensualnych. W taki sposób, podążając tropem myślenia Mariana Stali o poezji Leśmiana, można orzec, że „dyskurs o duszy, o człowieku wewnętrznym przekształca się w odmianę dyskursu cielesnego, dyskursu o ucieleśnianiu...”⁶⁰. Oswajanie nieskończoności i jej personifikowanie w przypadku Bieńkowskiego sprawiłoby, że muza-poezja podporządkowana byłaby poecie-kreatorowi. Ciało jest przestrzenne i realne, lecz podobnie do tradycji twórców młodopolskich poeta używa personifikacyjnych zabiegów wobec duszy, co w konsekwencji sprawia, że osłabieniu ulega materialność ciała ludzkiego. Można by wówczas mówić o syntezie metafizyki i zmysłowości przesyconej erotyką. Taką miłość obejmującą kolejno: podobanie się, pożądanie, obłęd, śmierć znamy z *Łąki* Leśmiana, gdzie:

Przyszła sama Nieskończoność,
By popatrzeć w mą zieloność –
Popatrzyła i odejść nie chciała z powrotem...
(Bolesław Leśmian, *Łąka*, *L*, s. 127)

Miłość w *Łące* Leśmiana jest miłością totalną, angażującą człowieka fizycznie i duchowo, a jej bohaterowie jak oblubieńcy w *Pieśni nad pieśniami* są kochankami, którzy „łamią z miłości i w miłości wszelkie przeszkody, ograniczenia, konwenanse”⁶¹. Miłość poety do swego dzieła, czyli *Łąki*, to przetworzony motyw *Galatei*. Jak słusznie stwierdza badacz: „historia ta łączy w sobie oryginalną parafrazę księgi *Genesis*”⁶². U Bieńkowskiego jest to uczucie, rzecz można, platoniczne, czyli nieco inne niż u Leśmiana, jednak filiacje z bohaterami jego poematu nie budzą wątpli-

⁶⁰ M. Stala, *Między „zamkiem duszy” a „domkiem mego ciała”* [w:] tegoż, *Pejzaż człowieka...*, s. 232.

⁶¹ E. Czapplejewicz, *Dyskusja w „Łące” Leśmiana* [w:] tegoż, *Poezja jako dialog...*, s. 63.

⁶² Tamże, s. 75–75.

wości, ponieważ trzeba tutaj również brać pod uwagę nawiązanie do ciała (i bezcielesności), które wyróżniało człowieka przełomu wieków XIX i XX, gdzie dusza i jej obrazy to słowo klucz epoki. Jednakże fascynacja, a przynajmniej pochwała bezcielesności swoista dla młodopolskiego modernizmu nie znalazła u Bieńkowskiego tak wyrazistego odzwierciedlenia jak fascynacja cielesnością i ciałem – a to już doświadczenie charakterystyczne dla poezji XX stulecia⁶³.

Topika duszy, która w poezji przełomu wieków XIX i XX stała się np. „łłąką”, „ogrodem”, „przeczystym światłem”, wcale nie potwierdzała pewności poetów co do tego, czym ona jest. Podobnie jest w poemacie Bieńkowskiego. Tym bardziej zastanawia, kim jest druga osoba dialogu, która w poemacie *Nieskończoność* dochodzi do głosu, a wprowadzając ją, poeta podkreśla najpierw bezmiar przestrzeni oddzielający obie osobowości, kolejno zaś jej doskonałość, gdyż przynależy ona sfery metafizycznej, w końcu domyślamy się, że chciałby pokazać ją jako istotę myślącą i czującą, źródło doznań szczególnych, chociaż nie do końca spełnionych. Potwierdzeniem jej kwestia:

Jestem słowem i ciałem, czynem i marzeniem, aktem sprawiedliwości i aktem rozpacz, i szczęściem, szczęściem wielkim, szczęściem niezaznanym, ową wciąż niewiadomą X w równaniu serca.

(*N, TP*, s. 45)

Jej atrybuty to znikliwość i tajemniczość, bez wątpienia budzi więc ciekawość podmiotu mówiącego. Jest owa tytułowa nieskończoność czymś (może kimś), co ogarnia wszystko, mimo swej pozorności, jest także fenomenem, który pomaga nadać sens światu poznawalnemu, doświadczanemu na co dzień. Przywołanie przez poetę słów Goethego: „was ist Unendlichkeit?”, co się wyklada jako: „czymże jest nieskończoność?”, jako motta poematu

⁶³ Zob. M. Stala, *Pejzaż człowieka...*; por. B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.

jest znaczące. Nieskończoność personifikuje różne wartości, bowiem nierozpoznawalną nieskończoność określają sprzeczności: jest przeznaczeniem, powołaniem, przedmiotem tęsknoty, ale i obiektem miłości. Oznaczałoby to, jak u Leśmiana, miłość poety do swego dzieła, czyli *Nieskończoności*. To po leśmianowsku ujęta sytuacja między człowiekiem a nieskończonością. Tajemniczość i wrażliwość „człowieka pierwotnego” przeciwstawione „człowiekowi przeciętnemu” to również pierwiastek charakterystyczny dla Leśmiana, a przejęty przez Bieńkowskiego. Odpowiada mu *Ląka* jako filozofia twórczości również z powodu jednego ze słów kluczy poematu *Nieskończoność*: ‘początku’, gdy „świat zaczyna się na nowo” (*WdP, TP*, s. 60), zaś u Leśmiana „świat, zda się, dziś nam nastał” (*Wiosna, L*, s. 55). Pozwala to na szukanie również w tradycji Leśmiana praprzyczyn, ponieważ „podejmuje [on – dop. E.M.] próbę ukazania ruchu poprzedzającego ruch, kształtu poprzedzającego pierwszy kształt, uczucia wyprzedzającego pierwsze uczucie”⁶⁴. Nieobojętna jest też Bieńkowskiemu poetycka antropologia Leśmiana, który w esejach nobilitował „człowieka pierwotnego”, zdolnego do „czystego myślenia”. Jak zauważa Gustaw Ostasz: „niepokoiło go [Leśmiana – dop. E.M.] bardzo zamulanie prastarych źródeł kultury, zwłaszcza baśniowo-metafizycznych”⁶⁵.

Dość nam się cofnąć do czasów minionych, dość zajrzeć do [...] ksiąg pradawnych, ażeby się naocznie przekonać o nieodpartym fakcie, że człowiek od nas pierwotniejszy posiadał umysł wyłącznie niemal i przede wszystkim metafizyczny. I nie tylko umysł, bo w swej niepodzielności duchowej i cielesnej, obcej wszelkiej specjalizacji i zróżniczkowaniu, go-

⁶⁴ T. Karpowicz, *Nieskończoność in statu nascendi...*, s. 6. Teza Lipskiego o nazwaniu poematów Bieńkowskiego „traktatami poetyckimi anaksymandrejczyka” nie jest zatem jedyną słuszną w poszukiwaniu praprzyczyn. Por. J.J. Lipski, *Traktaty poetyckie anaksymandrejczyka...* Zob. podrozdział *Jończy filozofowie przyrody*.

⁶⁵ G. Ostasz, *Urzeczony istnieniem...*, s. 33.

dził, a właściwie nie umiał nie godzić trybu swego życia z trybem myślenia. Posiadał więc – życie metafizyczne, bezpośredniej związane, pokrewniejsze żywiołom, uważniej i nieustanniej wsłuchane w podszepty *naturae naturantis*⁶⁶.

Tłumaczy to również ukształtowanie świata wewnętrznego poematów Bieńkowskiego odwołujących się do początku, wyobraźni, metafizyczności. Nie ulega wątpliwości, że nieskończoność jest niedefiniowalna z punktu widzenia kategorii, jakie znane są człowiekowi. Poeta wkracza w obszar metafizyki, czyli filozofii skoncentrowanej na tym, co wychodzi poza empirię. Poszukuje środków, by wyrazić to, co niepoznawalne, a tym samym niewyraźne w dyskursie intelektualnym⁶⁷.

Takie zamyślenie nad losem, nad światem sugeruje też w przypadku Bieńkowskiego inne nawiązanie, mianowicie niekiedy przywodzi na myśl „wadzenie się z Bogiem”, znane z *Hymnów* Jana Kasprowicza, gdzie obok treści metafizyczno-religijnych ważne są: tradycja pieśni religijnej, motywy apokaliptyczne, lecz także zagadnienia etyczne i świadomość kryzysu wartości. Ten wielowarstwowy poemat, związany ściśle z katastroficznymi nastrojami pokolenia, z wizją zagłady, gdzie nie ludzkość jest winna swoim ogromnym cierpieniom, ponieważ „Nic, co się stało pod sklepem niebiosów/ bez Twej się woli nie stało” (*Dies irae*),⁶⁸ pobrzmiewa wyraźnym echem w *Nieskończoności*.

O wpływie lektury *Hymnów* na charakter wyobraźni i poezjowania Bieńkowski mówił następująco:

⁶⁶ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 34.

⁶⁷ Por. A. Węgrzyniakowa, *Kłopotliwe pojęcia* [w:] tejże, *Egzystencjalne i metafizyczne...*, s. 9.

⁶⁸ J. Kasprowicz, *Hymny* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1990, s. 171.

Hymny ukazały mi partnera. Choć nie nadużywałem wprost pojęć boskości, druga osoba dialogu mojej liryki ma cechy demiurgiczne. Od Kasprowicza przejąłem potrzebę dialogu na najwyższym, metafizycznym szczeblu (*Wstęp*, *PW*, s. 9)⁶⁹.

Warto dodać, że w *Hymnach* Kasprowicza mamy do czynienia z dwoma postawami podmiotu: pierwsza to kryzys wartości i wadzenie się człowieka z Bogiem, czyli okres buntu metafizycznego, kolejna zaś to pogodzenie się z Bogiem, ufność w metafizykę ze świadomością, że kryzys wartości spowodował ludzki grzech. Na przełomie wieków XIX i XX poszukiwano wartości poza otaczającym światem, nie afirmowano tego, co otaczające; u Bieńkowskiego obrazowanie poetyckie jest także wizją, nie zaś obrazem przedmiotowej rzeczywistości, potwierdzeniem frazy: „przecież wszystko zaczyna się dla mnie poza granicami ust i oczu./ W ślepej i głuchej przestrzeni wezbranego obszaru poza granicami komfortu świata” (*N, TP*, s. 39). Bliski jest mu także symbolizm w wersji francuskiej jako kierunek wczesnomodernistyczny, ukształtowany we Francji i oddziałujący w Polsce na świadomość literacką kilku generacji poetyckich⁷⁰.

⁶⁹ Dla porządku wypada zaznaczyć, że Bieńkowski mówi o trzech książkach, które wywarły największy wpływ na jego twórczość poetycką. Oprócz *Hymnów* wymienia też: *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego (przede wszystkim z uwagi na wizjonerstwo) i *Żywe kamienie* Wacława Berenta (uznane za wzorzec doskonałości stylistycznej).

⁷⁰ Potwierdza to Bieńkowski również jako krytyk. Na przykład formułując opinię przy okazji recenzowania antologii *Symboliści francuscy* opracowanej przez Mieczysława Jastruna, w uwagach odnoszących się do wstępu tej książki podkreśla żywotność symbolizmu (w wersji francuskiej) i jego oddziaływanie na polską poezję powojenną, stwierdzając: „Z tych samych źródeł, z których czerpali symboliści, z Baudelaire’a i Rimbauda, czerpią dzisiejsi. Szczyty symbolizmu: Mallarmé, Valéry, Rilke, Leśmian – stają się coraz bliżsi”. Odpowiada mu „eksperymentowanie w słowie”, a właśnie „symbolizm odkrywał samoistość słowa jako przedmiotu brzmieniowo-znaczeniowego”, co niestety Jastrun,

Poza tym *Trzy poematy* zbiegły się czasie z powrotem katastrofizmu datowanym na drugą połowę lat pięćdziesiątych, wywołanym przez „obsesje atomowe i przypomnienie epoki pieców”, stąd wyznania podmiotu lirycznego: „Już tyle razy świat się skończył”, „zgasło ostatnie słońce”, „jak grzyby atomowe powschodziły cybernetyczne księżycy” (*WdP, TP*, s. 58) potwierdzają egzemplifikowane w literaturze XX wieku, za sprawą na przykład ekspresjonistów, żagarystów czy poetów apokalipsy spełnionej, wizje zagłady mówiące o kryzysie cywilizacyjnym i kryzysie wartości, które nawiązują do Apokalipsy św. Jana, do *Dies irae*, do Sądu Ostatecznego⁷¹.

U Kasprowicza wyczuwalna jest utrata zaufania zarówno do ludzi, jak i do trwałych wartości. To nie tylko zagrożenie dla języka, ale zagrożenie wartości współczesnego świata, niepokój o los kultury, obawa przed zagładą, lęk egzystencjalny (także kosmiczny). Natomiast w *Łące* Leśmiana „cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni”⁷² (*Topielec, Ł*, s. 47) potwierdza, że szanse na

zdaniem Bieńkowskiego, w poddanym krytycznej refleksji wstępie do antologii pomija. Z. Bieńkowski, *Symbolizm – przeciwnik spóźniony*, *PiN*, s. 188.

⁷¹ Jak wylicza J.J. Lipski, „katastrofizm powracał w polskiej literaturze paru kolejnymi falami: po pierwszej wojnie światowej wyraził się w twórczości poetów ekspresjonistycznego, poznańskiego »Zdroju« i »Skamandra«; przed drugą wojną – w twórczości poetów »Żagarów« i »Reflektora«, u niektórych poetów związanych ze »Skamandrem«, a szczególnie z »Kwadrygą«; w prozie Witkacego; w czasie drugiej wojny światowej w twórczości poetów-akowców – Baczyńskiego i Gajcego; ostatnia fala, nie najmocniejsza, lecz interesująca, związana m.in. z obsesjami atomowymi i przypomnieniem epoki pieców, przeszła przez literaturę polską w drugiej połowie lat pięćdziesiątych”. J.J. Lipski, *Wstęp* [do:] J. Kasprowicza, *Wybór poezji...*, s. LVII.

⁷² Do motywu ‘topielca zieleni’ nawiązywał zresztą także Julian Przyboś, a w jego dorobku są wiersze, które można traktować jako repliki konkretnych utworów Leśmiana. Jako przykład repliki E. Czuplejewicz wymienia wiersz *Chwila* z tomu *W głąb las*, który rozpoczyna się podobnie jak wiersz Leśmiana *Leżę na wznak na łące...* z tomu *Sad rozstajny*, lecz w zasadzie na tym podobieństwa się wyczerpują, a widoczna staje się „konfrontacja wypracowanej

ocalenie widzi poeta w naturze. Stąd wymowne słowa podmiotu odpowiadającego na wątpliwości partnerki dialogu lirycznego: „Od naporu zieleni runie ściana biała!” (*Łąka*, *Ł*, s. 130) i dalej: „Widzieliśmy, ludzie prości,/ Niepojętość Zieloności/ Za oknami – na ścianach i na twojej szacie” (*Łąka*, *Ł*, s. 133). Leśmian pokazuje, że oderwany od natury człowiek wraca na jej łono, łąka jest najprawdziwszą łąką, samą naturą, a nie polem lub lasem. „*Łąka* jak *Odyseja* przekazuje historię powrotu człowieka do »ojczystego kraju« i jak *Ewangelia* opisuje przyjście Boga do człowieka, aby go zbawić”⁷³. „Niepojętość zieloności” odnosi się do ograniczonych możliwości poznawczych, co rekompensuje imaginowane, niezwykle doświadczenie wewnętrzne. Taką wiarygodność zawdzięcza poeta zmysłom, co zostało wyróżnione nawet przez – oczarowanego pierwszą lekturą *Łąki* – Juliana Przybosia: „słowa Leśmiana były widzialne i dotykalne jak rzeczy, miały ciężar, smak i zapach”⁷⁴. Jego kolory najlepiej oddają grę światła i cieni. Bienkowskiego urzekła ta atmosfera zmysłowości, gdzie zaciera się granica między ‘jawą’ a ‘snem’ i możliwe staje się tworzenie kreacyjnego ciągu skojarzeń niczym z Leśmiana:

Sen to, jawa? duch? mara? rzecz czy rzeczywistość?

[...]

Wystarczy wytchnąć z siebie odrobinę brzmienia,
a świat podchodzi zewsząd polem, borem, lasem,
potulny jak baranek, przytulny jak łąka,
świat dobry, wymówiony gubi swoją grozę,
rzeki toczą się spławnie, góry zamaszycie
rosną na swą wysokość, obłoki na niebie
urządzają regaty dla ciszy przed burzą.

(*WdP*, *TP*, s. 89–90)

przez Przybosia własnej poetyki z poetyką Leśmiana”. Zob. E. Czaplejewicz, *Przyboś – uczeń Leśmiana?* [w:] *Poezja jako dialog...*, s. 156–157.

⁷³ E. Czaplejewicz, *Dyskusja w „Łące”...*, s. 69.

⁷⁴ J. Przyboś, *Mój Leśmian* [w:] tegoż, *Sens poetycki*, t. I, wyd. drugie, Kraków 1967, s. 145.

Nawiązuje tutaj poeta do tradycji wczesnego modernizmu, gdzie echem odbija się romantyczna duchowość i trop symbolistów francuskich z synestezją oraz jej metaforycznymi znaczeniami dźwiękowymi, ikonicznymi, pojęciowymi. Świat ulega procesowi antropomorfizacji, zaś realność miesza się z nierealnością niczym w baśni. Poznający podmiot i przyroda jako przedmiot poznania wzajemnie na siebie oddziałują. Podobne intencje wyrażał Leśmian, wyznając: „Mówiąc o przyrodzie traktuję ją tak, jakbym nie tylko ja do niej tęsknił, lecz i ona do mnie”⁷⁵.

Fascynacja zmysłami, kiedy „w cieniu głowy myśl jaśnieje, czyli dojrzewa do słowa” (*WiO, TP*, s. 109), prowadzi w poematach Bieńkowskiego do pragnienia podmiotu, by:

Zdobyć się na doskonale spojrzenie,
a spełnią się wszystkie marzenia oczu i złoty wiek wzroku zacznie się
ze wszystkimi konsekwencjami.

Przestrzeń rozlegnie się tak dokładnie, że znikliwa, unicestwiana byle
podmucha wiatru, biegnąca jak na stracenie między łanami zboża
polna ścieżynka odnajdzie się z precyzją sztabowej mapy.

(*WiO, TP*, s. 115)

Oczy moje – czy mam bawić się w fałszywą skromność? – dokazują
cudów zieloności. Moje lasy nie rosną na porębę, moje pola nie szumią
na udrękę, moje rzeki nie płyną do morza. Są jak wszystko, na co spoj-
rzę, bezinteresowną nowizną zieleni.

(*WiO, TP*, s. 117)

„Dokazywać cudów zieloności” to osiągnąć stan poznawczej iluminacji, jaki znamy z poematu *Łąka*. Antropomorfizowanie przyrody wywołuje takie wrażenia i doznania, o których najlepiej mówić językiem Leśmiana. Dzięki syntezie patrzenia i mówienia możliwe jest wyrażenie nieobecności, zrozumienie i pojęcie nieuchwytnego.

⁷⁵ B. Leśmian, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności* (Rozmowa E. Boyé z B. Leśmianem) [w:] tegoż, *Szkice literackie*, s. 498.

Warto podkreślić, że znana w literaturze zasada dialogu u autora *Trzech poematów* wywodzi się z tradycji filozoficznej, stąd wyznania mające strukturę symboliczno-metaforyczną dotyczą zarówno bytu, jak i poezji.

Dlatego między nami jest tyle przestrzeni, która to się rozlega, to milczy, to mija,
dlatego między nami wciąż to samo słowo zmetaforyzowane nie do rozpoznania.

(*N, TP*, s. 46)

Symbolem jest ‘przestrzeń’, która jednak nie jest dana raz na zawsze, metaforą zaś ‘słowo’ będące synonimem poezji i postawy poznawczej podmiotu. Sygnalizowana zmienność, choć fascynująca, jest zbyt tajemnicza. Wniknięcie, przy pomocy intuicji, w obszar pomiędzy światem materialnym a duchowym jest niemożliwe. Sprawia to wrażenie jakiegoś piętna. Z tej perspektywy patrząc, „nieskończoność” uczestniczącą w dialogu z podmiotem lirycznym w poemacie Bieńkowskiego można także odnosić do bohaterki lirycznej utworów *Sprawy wyobraźni*, tomu z 1945 roku, określanego za sprawą kilku tekstów jako tren na śmierć poległych przyjaciół⁷⁶. Wydaje się, że pocie trudno ten wątek zamknąć. W pisanych prozą poetycką utworach *Dorota, Niepojęte*, „zapatrzony w cienie pomordowanych i bliskich”, czynił tę problematykę pretekstem do rozważań natury filozoficznej. Śmierć bliskich osób była przyczyną zastanawiania się nad zjawiskiem śmierci⁷⁷, ale także wynikała w pewnej mierze z kompleksu ocalonego, kiedy porte-parole Bieńkowskiego mówił: „Po tobie pozostały mi tylko wyrzuty sumienia” (*Dorota, SW*, s. 36)⁷⁸. Za sprawą metafizyki pragnął wówczas kontaktu z zaświatem:

⁷⁶ Zob. rozdział II.

⁷⁷ Por. M. Krassowski, *Sprawa wyobraźni i granice sensu (O Zbigniewie Bieńkowskim)* [w:] tegoż, *Granice sensu. Szkice o poezji polskiej*, Warszawa 1980, s. 142–143.

⁷⁸ Cyt. wg: Z. Bieńkowski, *Sprawa wyobraźni*, wyd. drugie, Warszawa 1960.

Gdziekolwiek jestem, słyszę natarczywy jak wyrzut sumienia, nie
milnący, rozlegający się nieobjętym obszarem, niebotyczną wysoko-
ścią, głębią morza, myśli i przepaści głoś przestrzeni.

(*Niepojęte*, SW, s. 34)

Niektóre fragmenty poematu *Nieskończoność* wskazują na fi-
liacje z tym tematem, a także, po raz kolejny, pozwalają się odwo-
łać do poematu Leśmiana *Łąka*:

Ciało mówi do duszy: „Jestem tu – w tych światach,
Gdzie i ty się zbłąkałaś. Ta sama nam droga.

[...]

Nie gardź mną, nie opuszczaj! – Porzuć swe zaświaty
Dla wspólnych zabaw ze mną!” –

Tak ciało do duszy

Mówi, a dusza – nikła i płochliwa mara –
Słucha jego poszeptów i przez łyż się stara
Kochać te same kwiaty, rwać te same kwiaty...

(Bolesław Leśmian, *Rozmowa*, Ł, s. 122, 123)

Poezja to wyłanianie się świata z nicości, ale także „odciele-
śnienie” (przechodzenie od nicości w istnienie i powrót w niebyt),
sugerujące proces nieskończony. Jak mówi Bienkowski, „już tyle
razy świat się skończył” (*WdP*, *TP*, s. 58), co w pewnym sensie
zapożyczył u Leśmiana, którego poetycki świat jest ściśle zwią-
zany z zaświatem:

Więc ku snowi wieczystemu uchyliła nieco czoła
I spojrzała w zaświaty, a tam nicość dokoła!

(Bolesław Leśmian, *Jadwiga*, *Nc*, s. 181)

Zaświat nie jest pustką, lecz nicością przepelnioną „niedowciele-
niami”, to znaczy, jak pisze Michał Paweł Markowski, „istnieniami
jedynie potencjalnymi, które by być, musiałyby się wcielić. [...] Przejście z zaświata w świat dokonuje się dzięki wcieleniu, ale też dokonuje się dzięki różnym wysłannikom zaświata (anioły, zmarli), którzy nawiedzają świat niepokojąco blisko położony zaświata”⁷⁹.

⁷⁹ M.P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicość [w:] tegoż, Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 123.

Jarosław Marek Rymkiewicz powiada, że „nicość Leśmiana nigdy nie jest jakąś ostateczną nicością, której nie ma, i w której, wobec tego, nie ma też nic poza nią samą, czyli nadal nic nie ma – jak to powinno być (lub raczej – nie być) w przyzwoitej nicości”⁸⁰. Paweł Próchniak dodaje, że „poezja Leśmiana mierzy się z nicością, trwa z nią w uścisku, zadaje kłam pustce, wychodzi naprzeciw czemuś, co jawi się jako koniec wszystkich rzeczy, ostateczny kres, absolutna ciemność”⁸¹. Wszystko to sprawia, że właśnie do wizji Leśmiana odwołuje się autor *Nieskończoności*. Świat poetycki Bieńkowskiego, podobnie jak Leśmiana, by posłużyć się sformułowaniem Próchniaka, „otwiera się na nieskończoność”⁸², gdyż ‘tam’ upatruje poeta antidotum na pustkę i nieobecność.

Na konstytuowanie analogii pozwala też zauważalna u obydwu poetów paralelność duszy i ciała, co potwierdza, że obaj nie traktują ich jako sprzecznych struktur bytu. Poezja Bieńkowskiego nie jest odcieleśniona: duch i dusza tworzą jednię z ciałem. Oto przykłady: „jesteś, ciało moje, niewiarygodnym okazem utrzymania równowagi i najbardziej solidną podstawą spokoju ducha” (*N, TP*, s. 31); „gdzie wszystko, puls, ciśnienie, temperatura stwarzają mi wymarzone warunki istnienia” (*N, TP*, s. 37), co przypomina Leśmianowskie „ciało me, wklęte w korowód istnienia” (inc., *Dzl*, s. 267). U obydwu najważniejszy jest sensualny aspekt ciała⁸³.

⁸⁰ J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 241.

⁸¹ P. Próchniak, *Leśmian: cienistość istnienia* [w:] tegoż, *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011, s. 62.

⁸² Tamże.

⁸³ Ten aspekt czyni Z. Bieńkowskiego outsiderem na tle polskiej poezji powojennej (a przynajmniej stawia go po stronie poetów lingwistycznych, dla których poezja ciała stanowi negatywny układ odniesienia). Por. przypis 53. Z analiz wybranych utworów A. Świrszczyńskiej, C. Miłosza, T. Różewicza i innych przedstawionych przez B. Przymuszałę wynika, że dla twórczości powojennej charakterystyczne jest podejmowanie i przekształcanie Leśmianowskich antropologii, ponieważ zamiast sensualnego aspektu ciała, podkreślającego uczucia jednostkowe, eksponowany jest dotyk jako element budowania relacji.

Myślenie o ludzkim ciele unaoczniają też obrazy, gdzie jest ono znakiem ludzkiej skończoności, ujawnia ułomności:

– ciało moje, które, jak dobry gospodarz, aby zniechęcić mnie do świata zewnętrznego, podnosi temperaturę, ciśnienie, przynagla tętno, grożą mi więc wszystkie konsekwencje domatorstwa.

[...]

Tylko usta moje mówią, mówią, mówią.

(N, TP, s. 51)

Niestety, pragnienie tworzenia poezji rządzonej prawami wyobraźni, do czego twórca tak dążył, okazuje się klęską. Słowa osoby mówiącej potwierdzają tutaj zarówno rozczarowanie jego świadomości, jak i fakt, że takie myślenie ma proveniencję leśmianowską:

Usta mówią, lecz mówią coraz ciszej, coraz niewyraźniej,

słowa stają się coraz bardziej nie tylko niezrozumiałe, ale i niepojęte.

Usta mówią, jakby wymawiały nie słowa już, ale ducha słów, tego zakłętego ducha, który jest zrozumiały i słyszalny tylko teoretycznym uchem.

A więc... O usta Pyrrusowe!

(N, TP, s. 51)

U Leśmiana poznanie świata i poezji też było dramatem. Taką postawę odzwierciedla dobitnie późny wiersz *Dziewczyna*, który interpretowany wielokrotnie, zawiera między innymi prawdę mówiącą o tym, że przecież nie istnieje inny świat, jest tylko nicłość, i pokazuje dążenie do celu, który okazuje się złudzeniem:

Niczyich oczu ani ust! I niczyjego w kwiatach losu!

Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było, oprócz głosu!

Nic – tylko płacz i żal i mrok i niewiadomość i zatrać!

Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?

(Bolesław Leśmian, *Dziewczyna*, Nc, s. 152)

Zob. B. Przymuszała, *Ciało – problem filozoficzny oraz tejsze, Zakończenie. Ciało literackie. Literatura ciała (próba podsumowania)* [w:] *Szukanie dotyku...*, s. 126–127, 368.

Elżbieta Winiecka, podążając wytyczonym przez licznych badaczy tropem o nowoczesności poezji Leśmiana, podpowiada coś jeszcze:

Leśmian wielokrotnie mierzy się w swej poezji z Nietzscheańską śmiercią Boga. Wiersz *Dziewczyna* opowiada o tym, że człowiek nie może żyć bez celu, bez Lacanowskiego wyobrażonego obiektu pragnień, lub mówiąc językiem Lévinasa – bez wiary w Upragnione. W świecie bez Boga człowiekowi tym bardziej potrzebne są marzenia i sny, musi mieć cel, aby doń dążyć, to bowiem nadaje jego życiu sens. *Dziewczyna* – utopijny obiekt, staje się w tym wierszu symbolem nieosiągalnego celu, do którego zacierają wszyscy Leśmianowscy bohaterowie. Po rozbiciu muru, przez młoty – twardsze od ludzi, po nietzscheańsku zdolne zatem do rozbicia iluzji jakichś innych, prawdziwszych światów – docieramy do miejsca, w którym Nietzsche ogłasza swoje przesłanie: jesteśmy zawieszani w próżni, w świecie zmyślenia i pozorów, za którymi nic się nie kryje⁸⁴.

Chociaż wiersz ten nie zawiera odpowiedzi ostatecznej na epistemologiczne i ontologiczne pytania tej poezji, to pokazuje jeden z celów dążeń człowieka, którym jest samo pragnienie⁸⁵. Pominąwszy kwestie związane z filozofią Nietzscheańską i psychoanalizą odnoszącą się do koncepcji podmiotowości Jacques'a Lacana, w której warunkiem narodzin „ja” jest zobaczenie siebie w lustrzanym odbiciu, ponieważ tych nie odnajdziemy w poematach Bieńkowskiego, zwróćmy uwagę na metapoetycką figurę pragnienia, które organizuje poetycki światopogląd obydwu twórców. Możliwe, że u Bieńkowskiego mamy do czynienia z poetycką figurą pragnienia, gdyż jako poeta chce tworzyć poezję najlepszą i dąży do zgłębienia tajemnic wszechświata. Stąd wynika kolejne podobieństwo, mianowicie celem dążeń obu poetów okazuje się pragnienie.

Przywołanie w *Trzech poematach* fraz z poezji Leśmiana powoduje, że to nie tylko głos poety, ale głos spleciony z głosami

⁸⁴ E. Winiecka, *Dystans i pragnienie bezpośredniości: nowoczesna świadomość Bolesława Leśmiana* [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne” ..., s. 49.

⁸⁵ Tamże, s. 50.

„podsluchanymi”. Podkreślmy, jest to dialog z poezją Leśmiana. Za sprawą nawiązań stylizacyjnych można by nawet mówić o literackiej sylwiczności poematów Bieńkowskiego⁸⁶, a posługiwanie się cudzą mową traktować trzeba jako jeden z wyróżników uwikłań intertekstualnych. Według Rolanda Barthes’a „tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie”⁸⁷. Oto wymowny przykład splatania słów:

słowa mówią się same, bez ust, bez przerośni,
znaczą tyle, co znaczą, a czyż trzeba więcej?
(*N, TP*, s. 45)

A słowa się po niebie włóczą i łajdaczą –
I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą!...
(Bolesław Leśmian, *Poeta, Nc*, s.178)

Warto zastanowić się, dlaczego Bieńkowski odwołuje się do autotematycznego wiersza Leśmiana *Poeta*. Czyni to zresztą kilkakrotnie, ponieważ mottem tym opatrzył szkice o *Poezji i niepoezji* (1967) oraz *Ćwierć wieku intymności* (1993). Odpowiada mu zapewne język artystyczny, na przykład Leśmianowska metoda pytań, tautologie, ale także podobna filozofia twórczości, poezja jako poznanie, czyli nasycanie słowa „zdumieniem, dziwnością, śmiechem” (*Śmiech Leśmianowskiego słowa, PiN*, s. 255–256)⁸⁸.

⁸⁶ Poemat prozą nastęrcza trudności dotyczące wpisania w ramy obowiązujące w tradycyjnej teorii gatunków i rodzajów – pojawiają się uwagi o jego kontrgenologiczności lub wielogatunkowości, a klasyczne definicje mówiące, iż jest to gatunek liryczny, lecz niepoddający się rygorom mowy wierszowanej, poddawane są rewizji. Zob. A. Kluba, *Poemat prozą. Rozważania genologiczne*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 2, s. 8, 19–20. Powyższe kwestie były przedmiotem uwagi w rozdziale III niniejszej książki.

⁸⁷ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

⁸⁸ Ideę interpretowania poematów Bieńkowskiego poprzez wypowiedzi esejistyczne poety proponuje również K. Kłosiński (jako pierwszy uczynił tak przed laty J. Sławiński w: „*Myśl pulsująca wszystkimi źródłostwami*”, „Poezja”

Bieńkowskiemu nawiązującemu do Leśmiana zależy na dowcipie językowym poezji. Uważa on, że początków humoru poezji należy szukać w symbolizmie, a ściślej u Leśmiana, stwierdzając, że „od Leśmiana począwszy słowo polskiej poezji się śmieje” (*PiN*, s. 256). Tak więc w poetyce tych utworów jego uwagę absorbuje humor jako jedna z determinant poetyckiego stylu autora *Ląki* i sam, na przykład za sprawą nieoczekiwanego zestawiania słów, chciałby uzyskać zbliżony efekt, czyli „łśnienie języka poezji” (*PiN*, s. 256). Podobnie jak Leśmian uzyskuje to metaforyką i metonimią, przy czym podkreśla, że w poezji Leśmiana metafora to humor osiągniany przez niezwykle obrazowanie, metonimia zaś przez przypadkowe skojarzenia. Docenia znaczenie leśmianizmów, które jako jednorazowe zabiegi wzmacniają „śmiech słowa”, a przy okazji są wyróżnikiem stylu indywidualnego, stąd używanie słów o znaczeniu ogólnym w funkcji szczegółowej, zgrubienia, zdrobnienia, aluzje, liczba pojedyncza zamiast liczby mnogiej, stopniowanie, rym leśmianowski jako funkcja śmieszenia.

Odpowiada mu też rytm spajający słowa ze światem rzeczy, czyli synestezja, „gdzie [mówiąc językiem Baudelaire’a – dop. E.M.] duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie” (*Oddźwięki*). Poza tym autonomia języka poetyckiego polega, między innymi, na poddaniu się prawom rytmu, gdzie słowa wiodą osobny żywot, stąd poeta u Leśmiana: „słowa nawleka/ na sznur rytmu” (*Poeta, Nc*, s. 178). Rytm, dzięki powtarzalności, pozwala oddać stan duszy, co jest nawet znacznie ważniejsze od obrazu.

Zagadnienie rytmu w wierszach Leśmiana nie jest problemem czysto estetycznym. Jest *par excellence* problemem ontologicznym. Wszelkie prokreacyjne postawy zakładają, że procesy powstania jakiegoś zjawiska materialnego czy

1967, nr 3). Zob. K. Kłosiński, „Pyrrusowe usta”. O „Trzech poematach” Zbigniewa Bieńkowskiego [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 105–116.

psychicznego podlegają pewnym rytmom, dzięki czasowej i przestrzennej formie swego istnienia⁸⁹.

U poetów awangardowych rytm spełniał rolę drugorzędną, zatem zwrócimy u Bieńkowskiego uwagę na kierunek bliższy Leśmianowi i estetyce symbolistycznej niż tradycji awangardowej⁹⁰. Okaże się, że poeta jednak nie do końca odchodzi od tradycji kluczowej. Szczególna wrażliwość akustyczna mogłaby pomóc antycypować przyszłość, lecz niestety – dopełnioną wizją apokaliptyczną. Symbolizm usiłował znaleźć dźwięk, znak, słowo dla nazwania tego, co niewyraźne, a wizję Apokalipsy znamy z poezji Baudelaire'a.

Wybiegać słuchem naprzód, przed szept, przed milczenie,
słyszeć, co w trawie piszczy, nim trawa urośnie,
być dzisiejszą kadencją jutrzejszych oklasków, trelem przyszłych słowików z nut dodekafonii.

Nadużywać wciąż prawa łaski akustyki, drzeć jak membrana echa, że cisza wybuchnie, że przemówią kamienie, że wszystkie na świecie usta i uszy, które jeszcze funkcjonują, od jerychońskiej trąby do morskiej muszki, wypełnią dotyczące spraw przedpotopowych szloch i zgrzytanie zębów. O złoto milczenia!

(*N, TP*, s. 42–43)

Nie odwraca to, oczywiście, zarysowanej uprzednio perspektywy, a dowodzi dialogu i sporu. Muzyczność potwierdza zapis tekstowy, gdzie zauważamy rytmizację osiąganą środkami fonetycznymi, lecz nie tylko. Pojawiają się zmienne terminy muzyczne, które prowadzą do napięcia, stąd jest to muzyczność dysonansowa, raz wyraża się łagodnością, innym razem staje się groźna.

⁸⁹ T. Karpowicz, *Nieskończoność in statu nascendi...*, s. 13.

⁹⁰ Ważne deklaracje zawiera esej Leśmiana *U źródeł rytmu*: „Poprzez śpiew spojrzymy na snopy zboża i na żuraw [...] a świat nam się w oczach odmieni i rozśpiewa się na nowo i wyźródłowi w pieśni”. B. Leśmian, *U źródeł rytmu* [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 71–72. Zob. też: P. Śniedziewski, *Treść, gdy w rytm się stacza* – *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.

Zarówno powtórzenia, instrumentacja głoskowa, rytm, jak i odwołania do muzycznych form, uwydatniając znaczenia, mogą być znakami refleksji egzystencjalnej. Podmiot mówiący ma świadomość zagrożenia, stąd wizje katastrofy, czym Bieńkowski już jako awangardzista potwierdza, że istotą poezji jest atakowanie wyobraźni, a nie tworzenie nastrojów i wywoływanie wzruszeń.

Poemat *Nieskończoność* jest zatem utworem wielowarstwowym; bywa także – co wypada podkreślić – źródłem inspiracji dla poetów⁹¹. Warto również, szukając odpowiedzi na pytanie, czym są poematy Bieńkowskiego, przytoczyć opinię Juliana Przybosia, który wnioskował:

Poematy Bieńkowskiego są czymś jedynym i niespotykanym. Są to ekstazy eseje filozoficzne napisane na cześć poezji. To tyleż wzniesiony wysokim wzruszeniem śpiew, co teoria i krytyka poezji. Bieńkowski dokonał w swych poematach rzeczy nadzwyczajnej: stopił poryw liryczny z dociekliwością myśli o samej zasadzie wszelkiej twórczości. Bo przecież pierwszy z tych poematów, *Nieskończoność*, mówi nie tylko o poezji, ale może też być odczytany jako hymn na cześć mocy twórczej człowieka, jako śpiew prometejski⁹².

⁹¹ Potwierdzeniem wiersz Krzysztofa Karaska *O nieskończoności (Zbigniewowi Bieńkowskiemu, w 80-lecie urodzin)*, „Arkusz” 1994, nr 5, s. 9. Zamieszczony także w zbiorze poezji: tegoż, *Czerwone jabłuszko*, Warszawa 1994, s. 42.

Słowa o niej ciągle mi się śnią
Są napełnione po brzegi winem jej młodości
[...]
Jej oczy są literami nieznanego alfabetu
Jej usta są jaskinią do zamieszkania
Usnąć w niej możesz: na mchu, w cieniu
Po spiekocie letniego dnia
Podczas gdy strumień szemrze i szemrze

Fragmety poematu znajdujemy w licznych antologiach, np. *Złota księga wierszy polskich*, ułożył J. Łukasiewicz, Wrocław 2007, s. 403–404. Do wybranych wierszy dedykowanych Zbigniewowi Bieńkowskiemu powrócimy.

⁹² J. Przyboś, *Poematy Bieńkowskiego* [w:] tegoż, *Sens poetycki. Szkice*, Kraków 1963, s. 381.

Śpiew prometejski to znacznie więcej niż synonim poezji. To rodzaj poznania języka poetyckiego połączony z refleksją filozoficzną.

5.2. Filiacje z egzystencjalizmem

Mimo uznawania Juliana Przybosa za swego mistrza różni się Zbigniew Bieńkowski od autora *Sponad* przede wszystkim ze względu na zauważalny w jego twórczości aspekt filozoficzny (wyznawał zresztą, że jeśli obierać patrona, to głównie w celu buntowania się przeciwko niemu). Opinię o podkreślanym „niepodobieństwie” potwierdza z pewnością nawiązywanie do egzystencjalizmu widoczne w krytycznej działalności autora *Piekiel i Orfeusz*⁹³. Mianowicie w jego poezji kontekst ów pojawia się w rozważaniach związanych z czasem. I nie jest to wtedy nawiązanie do egzystencjalizmu w wersji francuskiej, gdyż pod względem czasowości poezji Bieńkowskiego bliżej do analizy czasu przeprowadzanej przez Martina Heideggera niż do koncepcji Jeana Paula Sartre’a.

Powyższą tezę potwierdzi idea czasu zaprojektowana w *Nieskończoności*, odnosząca się do zagadnień metafizycznych. Zatem ‘początek’ – wielokrotnie już przywoływany – jako jedno ze słów kluczy tej poezji jest kategorią czasowości. Następnie egzystencjalia (kategorie przedstawiające bycie jestestwa) związane są z ludzką czasowością, na przykład wówczas, gdy poeta

⁹³ W opinii M. Głowińskiego, podkreślającego szczególnie filiacje z egzystencjalizmem: „Bieńkowski chciał być inny i taki był – przede wszystkim dlatego, że główny kontekst intelektualny stanowił dla niego egzystencjalizm w wersji francuskiej. Dla jego popularyzacji Bieńkowski zrobił w Polsce bardzo wiele”. Badacz miał na uwadze poezję i zaangażowanie krytyczne. M. Głowiński, „Zawierzmy kalendarzowi”..., s. 129; zob. także tegoż, *Postowie* [w:] P. Sarna, *Przypisy do nicości. Poezja Zbigniewa Bieńkowskiego*, Mikołów 2010, s. 197–198.

mówi: gdziekolwiek jestem,/ stoję nad brzegiem wezbranego obszaru...” (N, TP, s. 29). Według egzystencjalistów człowiek projektuje siebie, co z kolei oddaje wyznanie osoby mówiącej: „jakbym sam był brzegiem siebie i obszaru, nad którym stoję” (N, TP, s. 29), lecz w końcu liryczny bohater dociera do granicy, kiedy: „usta mówią [...] coraz niewyraźniej” (N, TP, s. 51) niczym ‘sein zum Tode’, a jak dowodzi autor *Sein und Zeit*, „bycie-w-świecie’, ‘troska’, ‘trwoga’, ‘projekt’, ‘bycie-ku-śmierci’ to pojęcia opisujące różne aspekty doświadczenia bycia bytu czasowego”⁹⁴. Ponieważ przejście w nicość wywołuje trwogę, stąd siłą rzeczy ‘troska i trwoga’ prowokują do stawiania pytania o to, co dalej, gdyż śmierć oznacza dla bycia absolutny kres, więc ekstazy i skończoność stanowią o sposobach bycia jestestwa, w których formuje się czas. ‘Bycie-ku-śmierci’ pozwala sprecyzować granicę skończoności, a „skończoność jestestwa to stale obecna świadomość granicy”⁹⁵.

Czasu nie ma bez człowieka, a zgodnie z egzystencjalnym doświadczeniem czasowości czas temporalizuje się ku przyszłości. W myśli filozoficznej XX wieku przyszłość (Heideggera) wyróżnia się w stosunku do pozostałych faz czasu (czyli teraźniejszości i przeszłości). Człowiek sam projektuje siebie, „sam tworzy to, czym jest”, jest to zatem „bycie ku przyszłości” możliwe za sprawą kolistości czasu. Jak dowodzi Hanna Buczyńska-Garewicz:

Gdy Heidegger rozważa skończoność jestestwa lub określa je jako ‘bycie-ku-śmierci’, to ma oczywiście na myśli coś więcej niż zwykły truizm, że człowiek jest śmiertelny. Jego analiza dotyczy tego, na czym polega zrozumienie tej skończoności w procesie życia lub innymi słowy, jak uchwycić horyzont w kategoriach czasu. Odnajduje on w tej kwestii swoistą kolistość czasu: biegnąc ku przyszłości, spotykam moją przeszłość, czyli fakt, że mnie nie ma, że należą już tylko do przeszłości. Jestestwo osiąga stan, który można określić jako

⁹⁴ H. Buczyńska-Garewicz, *Zagadka czasu* [w:] tejsze, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 35.

⁹⁵ Tamże, s. 40.

‘już dłużej nie’, czyli spotyka swój kres. Stałe skierowanie ku ‘jeszcze nie’, ku przyszłości prowadzi do ‘już nie’, do przeszłości. Przeszłość zatem jest zawsze przede mną, przed każdym jestestwem stoi jego przeszłość. Jest to ‘przeszłość, ku której zmierzam nieuchronnie’ we wszystkich moich przyszłościowych projektach, w moim byciu jako możliwość. Przyszłość i przeszłość spotykają się i splatają we wszystkich projektach i oczekiwaniach mających zawsze swój horyzont czasowy⁹⁶.

Heideggerowska koncepcja czasowości mówi też, że historia przeszłości jest zmienna, tworzona stale na nowo, w miarę powstawania nowej teraźniejszości z jej projekcjami⁹⁷. Jego czasowość jest kolista. Filozof sięga do przeszłości, aby projektować przyszłość, głosi więc hermeneutyczną koncepcję przeszłości, a Sartre nihilistyczną. Dla Sartre’a liczy się tylko projektowanie przyszłości, to ucieczka od przeszłości, której źródeł zapewne należy szukać w roli, jaką przypisuje on negacji i nicości.

Trzeba tutaj jednakże dodać, że Heidegger mówi o myśleniu i o bycie, nie mówi o poznaniu. Prezentuje hermeneutyczne rozumienie czasu. Do tej kwestii nawiązuje Bieńkowski w tryptyku *Trzy poematy* także wówczas, kiedy dają o sobie znać pytania związane z zagadką czasu, jak choćby następujące: „Dokąd? Dokąd?/ Już tyle razy świat się skończył” (*WdP, TP*, s. 58). Poza tym jest w tych słowach potwierdzenie nawiązania poety do prawdy o kolistości czasu (w interpretacji nawiązującej do filozofii Heideggera, gdzie mówimy o trójjedni czasu zdominowanej przez przyszłość), kiedy „każde było nabiera nowego sensu z perspektywy obecnego oczekiwania”⁹⁸.

⁹⁶ Tamże, s. 39–40.

⁹⁷ Według Heideggerowskiej koncepcji istnienia świata nie ma, ponieważ on cały czas świeci i staje się światem („Die Welt ist nie, sondern weltet”). Zob. F.-W. Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst: eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes”*, V. Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1994.

⁹⁸ Podrozdział poprzedni poświęcony był paraleli: Bieńkowski – Leśmian. Nie znalazła się w tych rozważaniach, bo nie mogła, kwestia wyobraźni tempo-

Podobnie jak w fenomenologii egzystencjaliści opisywali zjawiska. Stąd „bohaterem utworów Bieńkowskiego jest świadomość usiłująca rozpoznać granice i wymiary istnienia, które dopiero wtedy jest pełne i trwałe, gdy jest obecnością, byciem dla siebie”⁹⁹. Również ta opinia dowodzi o nawiązaniach do filozofów egzystencji, a szczególnie Heideggera z jego byciem jako obecnością. Potwierdzeniem wyznanie osoby mówiącej *Nieskończoności*:

Jesteś warunkiem życia i śmierci, bo wszystko, co istnieje i co nie istnieje, istnieje w stosunku do ciebie.

Jesteś moim przeznaczeniem, jeśli nicość wypełnia przestrzeń między nami.

(*N, TP*, s. 28)

Nie sposób w tym miejscu pominąć, pojawiających się niczym u egzystencjalistów – par opozycyjnych pojęć: życia i śmierci, bytu i nicości. Sens istnienia tkwi w samym istnieniu, choć jest ono przypadkowe, lecz stanowi pewien moment w nicości, jest otoczone nicością (tak twierdzą Heidegger i Sartre). Stąd mimo

ralnej. Tutaj zauważamy ewidentne różnice: mianowicie u Leśmiana mamy Bergsonowskie pojmowanie czasu, u Bieńkowskiego czas ma sporo wspólnego z ujęciem Heideggera. O wyobraźni temporalnej Leśmiana pisze A. Czabanowska-Wróbel, powołując się na E. Lévinasa dowodzącego: „Przed Bergsonem czas był tym, co przemija, czymś nietrwałym. Czas był ubogi, liczyła się nieskończoność. Nieskończoność nie jest z istoty trwaniem, jest sama w sobie jednością. Bergson był pierwszym, który uczynił z czasu czystą rzeczywistość. [...] Czas u Bergsona to rzeczywistość, która utraciła nietrwały charakter, by stać się duchem (świadomością). Czasowość jest w rezultacie miłością innego. Bergsonowskie trwanie to wymiar, w którym mieści się spotkanie z innym. Teologia jest podstawą trwania. U Heideggera przeciwnie, w jego ujęciu bycia zawierają się cały autorytet i cała autentyczność człowieczeństwa. W tym właśnie tkwi, upraszczając, różnica między biblijno-zachodnim spirytualizmem Bergsona a pogańską – lub ściślej grecką – myślą Heideggera. [...] U Bergsona jest więcej nadziei niż u Heideggera”. M. de Saint-Cheron, *Rozmowy z Emmanuelem Lévinasem*, przeł. K. Kot, Warszawa 2008, s. 38–39. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Leśmian: Ja i Inny...*, s. 23.

⁹⁹ G. Kalinowski, *Dialogi świadomości*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1994, nr 5, s. 22.

wyznania: „stoję nad brzegiem wezbranego obszaru [...] nicości” (N, TP, s. 29) ‘nicość’ nie obezwładnia osoby mówiącej. Podążając tropem filozofów egzystencji, warto zastanowić się w tym miejscu nad stwierdzeniem, że „świat pojawia się jako nicość wrzuconemu weń człowiekowi – jedynemu bytowi, który wie o swojej własnej śmiertelności i istnieje jako »nagie ‘że’ w nicości świata«”¹⁰⁰. Hannah Arendt, interpretując esej Heideggera *Powiedzenie Anaksymandra*, wnioskuje, że chociaż nie pojawia się tam słowo ‘śmierć’:

samo to pojęcie jest tam wyraźnie obecne jako pojęcie życia pomiędzy dwiema nieobecnościami: pierwszą, zanim życie pojawi się wraz z narodzinami, i drugą, kiedy już przeminie w śmierci. Tutaj znajdujemy pojęciowe wyjaśnienie śmierci jako schronienia dla istoty egzystencji człowieka, której czasowa, przemijająca obecność w świecie rozumiana jest jako tymczasowe pozostawanie pomiędzy dwiema nieobecnościami oraz jako chwilowe przebywanie w dziedzinie błędzenia¹⁰¹.

Byt, który uobecnia się w terażniejszości między dwiema nieobecnościami, posiada zdolność do wykraczania poza tę obecność. Śmierć jest schronieniem dla egzystencji, ponieważ gdzieś tam – w bezkresach niebytu – znajduje się nieskończoność. Funkcjonuje ona jednak poza czasem, a przedmiotem dążeń poety jest kreacja, stąd pojmowanie poezji jako przestrzeni źródłowego zjawiania się świata. To zresztą (za pośrednictwem Leśmiana, gdyż nieskończoność przywodzi na myśl jego zaświaty) również zbliża Bieńkowskiego do poglądów na poezję niemieckiego egzystencjalisty. Według Heideggera poezja jest „stanowieniem bycia”, więc poprzedza mowę, gdyż ta odnosi się do tego, co jest, czyli do bytu. Poezja warunkuje zjawianie się świata, poeta zaś czuwa nad byciem¹⁰². Dominantą jest tutaj powtarzalność, to znaczy wyłanianie się

¹⁰⁰ H. Arendt, *Heidegger: wola niechcenia* [w:] tejże, *Wola*, przeł. R. Piłat, przedmową opatrzyła H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1996, s. 253.

¹⁰¹ Tamże, s. 266.

¹⁰² M.P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicość...*, s. 89.

świata z nicości, przechodzenie od nicości w istnienie i powrót w niebyt. „Filozofia nicości”, jak nazywano egzystencjalizm, opiera się na przekonaniu, że ludzkie istnienie powstało z nicości i niebawem w nią zapadnie. Takie, przesycone nicością, istnienie jest zdążaniem do śmierci, do nicości. „Nicością jest czas, bo nie ma ani przeszłości, ani przyszłości, lecz to tylko uciekająca chwila. Myśl chce wyjść poza istnienie, chce transcendencji, sądzi, że znajdzie tam absolutny byt, a znajduje nicość”¹⁰³. Podkreślony zostaje w ten sposób głos Bieńkowskiego w sprawie neantyki. Przede wszystkim dlatego, by udowodnić, że jest to poezja sprzeczności: tendencje nicościologiczne stanowią przeciwieństwo ontologii.

W odniesieniu do podjętych rozważań adekwatne będzie też przypomnienie, że jak głosi jedna z koncepcji genezy egzystencjalizmu, jest to zjawisko ponadhistoryczne, a nie charakterystyczne wyłącznie dla wieku XX¹⁰⁴. Zatem poczucie wykorzenienia dało się w ciągu wieków zauważyć; w niektórych okresach wyraziściej, na przykład obecność tego nurtu w kulturze łączono z motywem tragizmu i dostrzegano u Pascala głoszącego: „nie wiem, kto mnie wydał na świat, czym jest świat, czym jestem ja sam, żyję w okropnej niewiedzy wszystkich rzeczy” (B. Pascal, *Myśli*). Podobne rozterki egzystencjalne towarzyszą osobie mówiącej poematu Bieńkowskiego *Wstęp do poetyki*, gdzie podmiot mówiący wyznaje: „Mgławico nieistnienia, jakże się rozeznac w tym, co jest, jeśli tego, co jest, jeszcze nie ma” (*WdP, TP*, s. 88), czym potwierdza aporię i brak ustalonego porządku w świecie.

Bohaterka liryczna *Nieskończoności* postrzegana jest z kolei jako „komplikująca wszystko, szczęście i nieszczęście, spokój i niepokój, życie, a nawet śmierć” (*N, TP*, s. 16). Powyższe antynomie mają rodowód filozoficzny, gdzie opozycyjne pojęcia świadczą

¹⁰³ W. Tatarkiewicz, *Egzystencjalizm [w:] tegoż, Historia filozofii*, t. III..., s. 351.

¹⁰⁴ A. Miś, *Egzystencjalizm [w:] tegoż, Filozofia współczesna...*, s. 66.

o dualizmie tej poezji. Dwoistość potęgują także epitety, mianowicie gdy pierwszy jest apoteozą, kolejny unieważnia tę asocjacje: „*Jesteś najpiękniejszą i najbardziej beznadziejną formą egzystencji*” (N, TP, s. 26). Będzie to z jednej strony kategoria estetyczna (poeta partycypuje w pięknie, ponieważ wynika to z tradycji wstępnej fazy nowoczesności), a z drugiej egzystencjalna metafora nicości i poczucie absurdalności istnienia, skazujące jednostkę na rozdarcie między bytem i nicością. Tendencję do zestawiania ambiwalentnych, waloryzowanych przeciwstawnie pojęć określających nieskończoność potwierdzają też słowa poety:

Jesteś pięknem wyeliminowanym przez brzydotę i złem wyeliminowanym przez dobro.

Jesteś jedynym stopem materii i ducha, któremu nie grozi ponowny rozpad, ten koniec świata człowieka.

(N, TP, s. 27)

Dodatkowo podkreślą, że liryczna adresatka jest bezcielesna. Poezje bliżej w tej kwestii do tradycji młodopolskiego modernizmu, gdzie charakterystyczny był kult bezcielesności, niż do nasilającego się w wieku XX podkreślania cielesności. Poświadczą także, że twórczość Bieńkowskiego jest antyestetyczna, gdyż tezie odpowiada zwykle antyteza. Zresztą interlokutorka wyznaje również: „Wiodę w nagie pojęcie szczytu i przepaści” (N, TP, s. 44), potwierdzając, że byt „zostaje wrzucony” w dialektykę. Operowanie parami opozycyjnych pojęć mówi o sytuacji kryzysu egzystencjalnego, tak podmiot odbiera kreowany świat.

6. „Czekam, by się wyczerpał opór czasu”. Wobec niewyraźnego

Bieńkowski jako poeta dualizmów i sprzeczności, awangardowy i filozoficzny, ujawnia się także w okresie okolooprzełomowym, kiedy ukazują się *Poezje zebrane*, a jak wiadomo, wyróż-

niającym się nurtem w literaturze końca wieku jest senilna poezja mistrzów (Miłosza, Różewicza, Herberta), przemawiających w latach dziewięćdziesiątych, aby uczynić „gest pożegnania”¹⁰⁵. Starzy Poeci kreują wówczas własny rytuał pożegnania i odchodzenia – dość wspomnieć słowa: „chwila nadeszła trzeba się pożegnać” (Z. Herbert, *Elegia na odejście*) czy „nadchodzi czas pożegnań” (T. Różewicz, *Plaskorzeźba*). „Gest pożegnania” stanowi formę podsumowania, swoisty bilans życia i przygotowanie się do nadchodzącego kresu. Zdaniem Anny Legeżyńskiej:

jest konwencją poetycką, jak każda inna wypowiedź liryczna, ponieważ jednak wyzwala on potrzebę retrospekcji, której efektem staje się rachunek elegijny (*summa vitae*), nabiera szczególnego znaczenia na tle całej uprzedniej twórczości¹⁰⁶.

Charakterystyczna dla literatury końca XX stulecia nowa elegijność jest szczególna, ponieważ splata się z ironią. Zatem współczesna liryka elegijna to utwory luźno powiązane z tradycyjną poetyką gatunku. Takim mianem określa się wiersze o tematyce związanej z przemijaniem, starością, więc także z bólem i cierpieniem, z lękami dotyczącymi antycypowanej śmierci oraz wątpliwościami dotyczącymi sfery duchowej. Przygotowanie się do odejścia łączy się w tej poezji z refleksją kulturowo-antropologiczną i filozoficzną, a także z metafizyką.

¹⁰⁵ Potwierdzają to takie książki poetyckie jak m.in.: *Dalsze okolice* (1991) i *Na brzegu rzeki* (1994) C. Miłosza, *Plaskorzeźba* (1991) T. Różewicza, *Elegia na odejście* (1990, 1992) i *Rovigo* (1992) Z. Herberta – zbiory traktowane jako pożegnalno-melancholijne. Tę elegijną refleksję charakterystyczną dla poetów starszej generacji w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych stopniowo zastępuje dystans do prezentowanej wcześniej powagi, pojawia się złagodzenie elegijności na rzecz ironii, potwierdzeniem np. *Piesek przydrożny* (1997) C. Miłosza. Zob. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Elegijność ironiczna w poezji końca wieku* [w:] *też*, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 13, 16.

¹⁰⁶ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania...*, s. 11.

Motywy związane z toposem przejścia pojawiają się także w poezji Zbigniewa Bieńkowskiego. Przedmiotem uwagi będą tutaj, wpisujące się w topikę późnej twórczości, niektóre utwory Bieńkowskiego, zamieszczone w opublikowanym w 1993 roku tomie *Poezji zebranych*, który współtworzą wybrane juvenilia, utwory ze zbiorów *Sprawa wyobraźni* i *Trzy poematy*, nieliczne wiersze nowe oraz *Przypisy do oczywistości*. W okresie okołoprzełomowym ogłasza więc poeta wiersze oraz traktaty filozoficzne, które mówią o doznaniach psychosomatycznych – w tym o bólu ciała, o przemijaniu, lękach metafizycznych i o przewyciężaniu „troski i trwogi”, czyli o takim stosunku do śmierci, który można nazwać akceptacją zbliżającego się kresu. Zatem interpretując wybrane utwory Bieńkowskiego związane z toposem przejścia, warto odwołać się do egzystencjalnej myśli filozoficznej, metafizycznych rozważań o czasie i do metafory relacji: „ja” – inny.

W posłowniu do *Poezji zebranych* Bieńkowskiego Piotr Kuncewicz pisze, że twórczość ta „osobna jak ptak na wietrze należy już do innego, mijającego nas, wychylonego ku innym dniom i stuleciom porządku trwania” (P. Kuncewicz, *W atmosferze New Age...*, PZ, s. 285). Krytyk ulega wprawdzie „obsesji dekady”¹⁰⁷, lecz zaznacza także, że poezję autora *Nieskończoności* trzeba traktować jako rzecz zamkniętą. Podkreśla charakterystyczny dla poezji senilnej (rozumianej tutaj jako tworzona w późnym okresie życia) topos przejścia. Droga życia zmierza do kolistego zamknięcia, a poeta pragnie „jeszcze tylko spalić mosty łączące rzeczywistość z nierzeczywistością/ zrzucić ostatni balast”, bowiem „tu świat się już kończy, tu wciąż się zaczyna” (*Tam*, PZ, s. 218, 219).

Do zagadnień związanych z poetycką wyobraźnią jako sposobem budowania poetyckiego świata, lecz także do kwestii łączących się z bytem nawiązuje *Esej o początku*:

¹⁰⁷ Określenie J. Orskiej – zob. J. Orska, *Rytuał przełomu. Wstęp [w:] tejże, Li-ryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 8.

Stuknij dwa razy w stół, a raz poza,
aby zaczął się byt i niebyt,
bo dopiero istnienie da początek nieistnieniu.

[...]

Być:

pozbyć się wolności,
ciężaru nie do udźwignięcia.

(*Esej o początku*, PZ, s. 234, 236)

Odkrycia poety zbieżne są z odkryciami filozofów egzystencji. Takie rozumowanie wynika z etymologii słowa, gdyż łac. *existere* oprócz ‘być’ oznacza także ‘nie stać w jednym miejscu’, ‘wyrzucać się naprzód’, ‘nie być usadowionym’, czyli nie mieć swojego miejsca w bycie. Wszystko, co wyłoniło się z nicości, od początku naznaczone jest perspektywą końca, a ów z kolei prowadzi do czegoś nowego (‘początek’ jest jednym ze słów kluczy tej poezji). Podmiot postrzegający za sprawą oksymoronów mówi o zmienności świata. Kolejny trop interpretacyjny prowadzi w kierunku egzystencjalizmu w wersji francuskiej, z ‘wolnością’ i ‘koniecznością’ Sartre’a. Wolność jest jednym ze źródeł lęku egzystencjalnego, ponieważ nie jest ona wyborem, lecz kondycją¹⁰⁸. Jak twierdzi autor *L’être et le néant*, wolny człowiek nieustannie dokonuje wyborów, tworząc siebie, ale i ponosząc konsekwencje, a to rodzi trwogę i pesymizm. *Esejem o początku* Bieńkowski potwierdza, że jego twórczość jest antytetyczna, operowanie parami opozycyjnych pojęć mówi o sytuacji kryzysu egzystencjalnego – tak podmiot odbiera kreowany świat.

Poszukiwania filozoficzne poety to niekiedy odkrycia, do jakich dochodzi się jakby mimochodem. Do takich spostrzeżeń może prowadzić zamieszczenie w *Poezjach zebranych* wiersza będącego poetycką definicją przestrzeni, odpowiadającego – po pierwsze – tradycji kluczowej, czyli awangardzie spod znaku

¹⁰⁸ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Ucieczka od przeszłości* [w:] *też*, *Metafizyczne...*, s. 209.

Przybosa (w swojej późnej twórczości nie porzuca Bieńkowski tematu obecnego w jego tomach wcześniejszych):

Jestem niewyczerpaniem jak pierwiastek wzroku,
jestem niepokonaniem jak trąba Jerycha,
rozlegam się jak żądza, od rzeczy do rzeczy,
rozlegam się jak racja, od myśli do myśli.

Jestem obowiązkowa jak miejsce na Ziemi,
czute i namacalne podglebie istnienia.
Jestem czystą abstrakcją, pojęciem ogromu.
Łagodzę antynomie bliskości i dali,
jawienia i niknięcia, początku i końca.

(*Definicja przestrzeni, PZ, s. 238*)

Podmiot mówiący identyfikuje się tylko pozornie z pojmowaną konstruktywistycznie przestrzenią. Stąd obecność przestrzeni zmierzającej w stronę kosmosu i tej ukształtowanej przez krajobraz, czyli dwu atrybutów powiązanych przede wszystkim z widzeniem przestrzennym Przybosia, określanym jako „geometria i astronomia poetycka”¹⁰⁹. Wolno też sądzić, że to wyraźne nawiązanie poety do swego mistrza Przybosia może tym razem mieć też inną przyczynę – mianowicie może być traktowane jako jeden z wyróżników późnej twórczości (w okołoprzełomowej poezji elegijnej często pojawiają się wspomnienia zmarłych przyjaciół i bliskich, a także mistrzów).

Dzięki architekturze artystycznej przestrzeni można obserwoać wszechświat z różnych punktów widzenia i na różne sposoby. To wzrok poety śledzący przedmiot konstruuje ją, podmiot doznaje autoamplifikacji, kiedy śledzi jakby amplifikacje przestrzeni, gdyż podobnie jak u Przybosia nie jest ona statyczna, lecz raczej w ruchu¹¹⁰. Jednak zauważalne tutaj myślenie przestrzenne wyznacza-

¹⁰⁹ Określenie Z. Łapińskiego – zob. tegoż, *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu. O składnikach deiktycznych w liryce Przybosia* [w:] *Przestrzeń i literatura*. Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 299.

¹¹⁰ Por. J. Płuciennik, *Ziemia niebiańsko pojęta* [w:] tegoż, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002, s. 93.

jące układ dwudzielny: góra – dół może być też interpretowane zgodnie nowoczesną filozofią przestrzeni. Mianowicie owo nieabsolutystyczne rozumienie – podążając tropem fenomenologii – świadczy o pojmowaniu przestrzeni jako relacji, a nie jako bytu absolutnego¹¹¹. Mamy tu zatem do czynienia nie z prostą identyfikacją podmiotu z przestrzenią, ale z wypowiedzią „ja-przestrzeń” („jestem niewyczerpaniem”, „jestem obowiązkowa”) i implikacjami tej sytuacji. W wierszu nie mamy oglądania przestrzeni, rejestrowania kolejnych jej elementów. To nie jest to samo patrzeć na przestrzeń jak u Przybosa, więc raczej trzeba się skłaniać w kierunku traktowania przestrzeni jako relacji. Również dla Heideggera rozważającego sens bycia przestrzeń to relacja wytwarzana w procesie bycia. ‘Bycie-w-świecie’ to wzajemne współkonstytuowanie się świata i egzystencji, więc w świecie wewnętrznym wiersza Bieńkowskiego przestrzeń „łagodzi antynomie bliskości i dali [...] / początku i końca”. Przestrzenność jest stosunkiem rozumienia, nie zaś relacją w tradycyjnym fizykalnym sensie. Poetycka kosmogonia obrazuje lęki i rozterki poety.

Dość często pojawiają się w późnych utworach aluzje dotyczące „ułamnej” fizyczności. Często jakby marginalizowane, utrzymane w konwencji ironicznej. Do podobnych obserwacji prowadzi lektura senilnego poematu Bieńkowskiego zatytułowanego *Ucho*, gdzie pozornie najważniejsze jest mistrzowskie posługiwanie się słowem i synestezja, lecz to przede wszystkim patrzeć na świat z perspektywy ontologa, gdzie doznanie zmysłów jest kluczem do rozumienia:

obdarzone kłopotliwym geniuszem chłonności, a jednocześnie wyzbyte
talentu wartościowania,
czyli ponad miarę bezbronne,
niezdadne nie tylko do agresji, ale nawet do strategii defensywnej,

¹¹¹ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Przestrzenie [w:] tejsze, Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 11.

wyzyskiwane, nadużywane, eksploatowane ponad stan,
łącze przekątnikowe wszystkich ośrodków informacji i dezinformacji
o aktualnym stanie świata,
obecne i nieobecne, zainteresowane i obojętne jak Massa tabulettae
środków nasennych, nagminnych, nadaremnych...
z góry skazane na porażkę w rywalizacji z czymkolwiek,
z okiem na przykład.

Cóż za porównanie! Oko z każdej sytuacji znajdzie wyjście na jakąś
oczywistość.

A tutaj nic nie jest oczywiste.

Odwrotnie:

tu wszystko jest niesłychane.

(*Ucho, PZ, s. 217*)

Uwagę zwracają bodźce somatyczne, poeta mówi o słuchaniu i o widzeniu, posługując się antytezą: na tych wrażeniach budowane są wątki egzystencjalne. Jest to swoista wiwiseksijsja twórcy – zdziwionego nieco oczywistością i banalnością zainteresowania się doświadczeniami, które dla młodego człowieka nie byłyby niczym szczególnym. Fizyczność i ułomność zaskakują, dlatego afirmacja zmysłów w późnej twórczości jest zjawiskiem powszechnym. Zmysły bywają personifikowane, stają się adresatami pochwał i inwokacji. Warto również podkreślić humor, czyli zabawę słowem, i ironię jako wyróżniki utworu Bieńkowskiego, a to potwierdza rozpoznane u Starych Poetów krzyżujące się strategie: elegijną z ironiczną.

O doznaniach psychosomatycznych – w tym o bólu ciała – mówi *Przypisy do oczywistości* Bieńkowskiego jako *summa* doświadczeń i wyróżnik późnej twórczości. W traktacie *O bólu* czytamy:

Nie myślę, choć o tym powinienem myśleć przede wszystkim, o dekadencji ciała spowodowanej przez czas, o rujnacji narządów organizmu. Na to nie ma rady, prędzej czy później ciało musi zmienić się w ruinę, po której włączą się bezradne i niesprawne zmysły. [...]

Ból fizyczny, ból ciała to mobilizacja do myślenia i marzenia.

Cierpienia i choroby ciała nie wyczerpują swojej funkcji na degradacji i upokorzeniu ludzkiej istoty. Są także wezwaniem do ujawnienia się, wezwaniem do zaistnienia tych sił, które może by się nigdy same z siebie nie narodziły do życia. [...]

Bez doznania fizycznego bólu nie można poznać pełnej skali mocy ducha, którą przecież wszyscy się chlubimy.

(*O bólu*, PZ, s. 250–251)

Jest to kwintesencja osobistych dociekań i obserwacji pisarza, refleksja, która za punkt wyjścia obiera prawdę bezdyskusyjną o bólu fizycznym, lecz ujmuje tę kategorię jako bodziec i siłę twórczą. Podkreślany jest przy tym wymiar somatyczny, nie duchowy, a ponieważ podstawową ideą wyobraźni związanej ze wzniosłością jest duch, trudno tutaj o figurę niewyobrażalnego¹¹². Wydaje się, że traktat Bieńkowskiego (poeta odchodzi od formy poematowej) można analizować z perspektywy charakterystycznej dla topiki „późnej twórczości”, gdzie ból stanowi egzystencjalną wartość, lecz pełnię człowieczeństwa daje doświadczanie uczuć ambiwalentnych: jeśli zatem nie można nic z cierpieniem zrobić, należy je uszlachetnić aktem wewnętrznym. Wbrew deprecjacji starości we współczesnej kulturze doświadczenie bólu uznaje poeta za wartość. W świecie zdominowanym przez kult piękna i młodości starość i umieranie podlegają deprecjacji, stąd nawet w obliczu świadomości dni ostatnich egzystencjalne rozmyślania o przemijaniu i śmierci krzyżują się z dominującym dziś „modelem starości aktywnej”. Mówienie o dolegliwościach fizjologicznych powoduje także spór z tradycją elegijną, narusza jej *decorum*, starość nie jest utożsamiana z godnością i dostojeństwem¹¹³.

Ironiczność to dystans podmiotu wobec tego, co boli, i wobec własnego niedołęstwa, choć nie tylko, bowiem także wobec bólu przemijania. Diagnoza antropologiczna łączy się w twórczości

¹¹² Zob. J. Płuciennik, *Dwudziestowieczne negacje wzniosłości, wzniosłość szoku i aluzyjności* [w:] *Figury...*, s. 192.

¹¹³ Por. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania...*, s. 25.

Bieńkowskiego z refleksją metafizyczną. Potwierdza tę zasadę również zaliczany do wierszy senilnych utwór *Tam*, który można odczytywać jako świadomość antycypowanej śmierci:

Zaczyna się po raz n-ty pierwszy dzień świata:
Zmysły znowu skłócone wyrrywają sobie elementy,
żywioty, strony, części,
jakby ożyły nagle atrapy wyobrażeń.
[...]
tu świat się już kończy, tu wciąż się zaczyna,
pierwszy dzień jest znów jak zawsze pełen niespodzianek.
[...]
Już nie ma żadnego znaczenia,
czy wznoszę się, czy opadam,
bo tylko sama wzniosłość istnieje.

(*Tam, PZ*, s. 218–219)

Początek utworu jest dynamiczny, pełen skrajnych emocji. Najpierw obserwujemy retrospektywne spojrzenie na życie: błędy, meandry istnienia. Wyliczenia powodują dysonans w strukturze brzmieniowej utworu, a dialog z filozofami egzystencji potwierdzają sprzeczności. Stopniowo ów niepokój zastępuje oczekiwanie i akceptacja. Podmiot mówiący ma świadomość nadchodzącej sytuacji granicznej (śmierci) i antycypuje życie po śmierci, mówi o duchowych doznaniach, o spokoju, pogodzeniu się z losem. Można powiedzieć, że tematyka funeralna jest tutaj nieco odmienna niż w wielowiekowej tradycji – przypomina rozpoznaną w późnej twórczości Starych Poetów scenerię umierania w samotności. Somatyczny wymiar istnienia bywa marginalizowany, ułomnej fizyczności przeciwstawia się myślenie o kresie życia.

Liryczny bohater dociera do granicy, niczym ‘sein zum Tode’, a jak dowodzi autor *Sein und Zeit*, „bycie-w-świecie’, ‘troska’, ‘trwoga’, ‘projekt’, ‘bycie-ku-śmierci’ to pojęcia opisujące różne aspekty doświadczenia bycia bytu czasowego”¹¹⁴. ‘Bycie-ku-

¹¹⁴ H. Buczyńska-Garewicz, *Zagadka czasu [w:] tejsze, Metafizyczne rozważania...*, s. 35.

-śmierci' pozwala sprecyzować granicę skończoności, a „skończoność jestestwa to stale obecna świadomość granicy”¹¹⁵. Poeta mówi:

Czekam, by się wyczerpał opór czasu,
by wyczerpała się rozrzutność przestrzeni,
by każda chwila uzyskała status wieczności,
a każdy punkt zabłysnął wybuchając nagromadzoną w nim abstrakcją.

Jestem
jakbym był i nie był zarazem, czyli jestem najbardziej, jak być mogę.
Nade mną,
pode mną,
wokół mnie,
we mnie,
mną
wznosi się, rośnie
nieustająca
góra radości¹¹⁶.

(*Tam, PZ*, 219)

Taki stosunek do śmierci można nazwać jej akceptacją. Poeta przewycięża 'troskę i trwogę', mówi o emocjach pozytywnych, poczuciu odpowiedzialności (przygotowaniu/oczekiwaniu na „zamknięcie”). „Wyczerpywanie się oporu czasu” jest figurą kresu życia. Splatają się zagadnienia dotyczące bytu, sensu śmierci, pytania o życie pośmiertne. Metafora „góra radości” wyraża akceptację metafizyki. To radość z samej sytuacji, natomiast nie można mówić, że wynika ona z radości na spotkanie z absolutem¹¹⁷. Zaimek „tam”,

¹¹⁵ Tamże, s. 40.

¹¹⁶ Podobnie zbudowaną kwestię zawiera V część poematu Bieńkowskiego *Widzę i opisuję*: „Tam/ tutaj./ wszędzie, gdziekolwiek spojrzę,/ wznosi się olbrzymia, niebotyczna góra wzroku” (*WiO, TP*, s. 113–114). Skłonność do używania zaimków i epitetów jest w tej poezji sposobem kreowania przestrzeni pojmowanej jako relacja.

¹¹⁷ W swej laickiej poezji odwoływał się Bieńkowski do metafizyki – był więc pełen sprzeczności. Warto przytoczyć w tym miejscu znane słowa J. Tischnera o Heideggerze: „Są różne rodzaje milczenia o Bogu. Milczenia Heideggera nie świadczą ani za nieobecnością problemu Boga w jego filozofii, ani

podkreślony w tytule utworu, to nieskończoność, niematerialność. Wyrażenia przyimkowe: nade mną, pode mną, we mnie, wokół mnie i osiągnąca za ich sprawą gradacja mają tutaj pokazać przestrzenny ruch narastania uniesienia. „Czekam, by [...] każdy punkt zabył...” brzmi niczym ‘prześwit’ Heideggera, czyli metafora przestrzenna określająca miejsce, gdzie może pojawić się światło jako przeciwwaga dla gęstego lasu, gdzie panują ciemności¹¹⁸. Oczekiwanie przez ‘ja’ mówiące wiersza *Tam* na moment, by „każdy punkt zabył”, to przejaw, zwiastun prawdy obejmujący kwestie metafizyczne. Podmiot mówiący dociera do istoty bycia, kiedy mówi: „jestem najbardziej, jak być mogę”, a taki wywód wskazuje na egzystencjalistyczną refleksję filozoficzną Sartre’a, według którego egzystencja jednostki „jest tym, czym nie jest, i nie jest tym, czym jest”.

Zauważalna w poezji Bieńkowskiego perspektywa solarna świadczy o odnalezieniu sensu życia; światło to słowo klucz przewijające się zresztą w tej twórczości od początku i niczym boskie *Fiat lux* w *Księdze Genesis* porządkuje ono chaos:

Nic, tylko patrzeć. Jedyna szansa niedopełnienia błędu logiki. Nic, tylko patrzeć nieskończenie, bo cały świat jest w świetle.

[...]

Przeoczyć cokolwiek

[...]

To wypowiedzieć światu światło, jak się wypowiada wojnę. Ale światło nie jest do wygrania. Można je jedynie, promień po promieniu, przeciągać na swoją stronę, jak strunę się przeciąga. Cóż za zbieg dźwięczności!

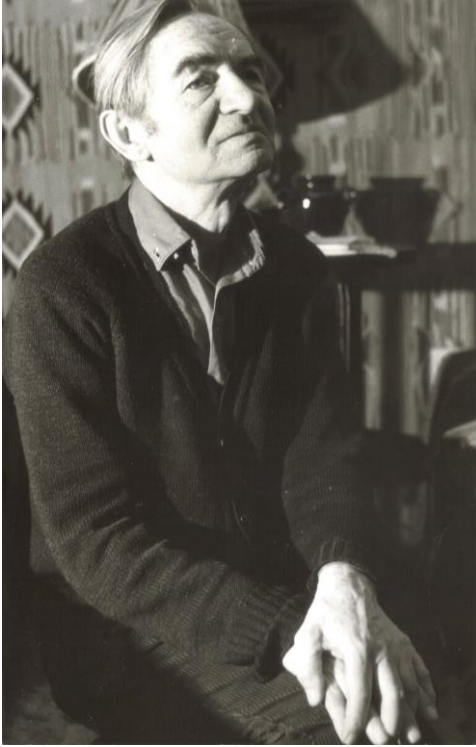
[...]

Ale wystarczy jeden promień słońca, aby wyświetlić wszystko z ciemności i ze złudzenia.

(*WiO, TP*, s. 104, 106, 111)

za nieobecnością Boga w świecie, ani tym bardziej za nieistnieniem Boga”. J. Tischner, *Martina Heideggera milczenie o Bogu* [w:] tegoż, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, wybór i oprac. A. Bobko, Wrocław 2003, s. 41.

¹¹⁸ Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Metafory przestrzeni* [w:] tejże, *Miejsca, strony, okolice...*, s. 174.



Zbigniew Bieńkowski,
listopad 1987 r.,
fot. K. Garbacz

Ze zbiorów Muzeum
Okręgowego w Sandomierzu

Światło nie jest traktowane przez osobę mówiącą jako zjawisko optyczne, fizykalne, lecz jako kategoria filozoficzna. Światło i „promień słońca” są metaforą poznania, chociaż nie rozwiązują zagadki bytu, to dostarczają olśnień. Poza tym światło silnie związane jest z istnieniem, natomiast ciemność z nicestwieniem, stąd aby wyzwolić się od „ciemności i złudzenia”, wystarczy ‘prześwit’. Trzeba tę metaforę podkreślić, ponieważ Bieńkowski pozostaje tutaj pod urokiem egzystencjalizmu.

Światło jest substancjalnie ulotne, lecz poeta zdaje sobie sprawę, że tylko ono pozwala tworzyć, stąd pojawiają się pytania retoryczne, jak na przykład:

Czymże byłbym ja, ślepa namiętność, niezaspokojone pragnienie, nienasycony głód, ręka błądząca po omacku dookoła świata? Czymże byłbym ja, nie rozwidnione słońce, nie rozjaśnione myślą narzędzie ciemności?

(*WiO, TP*, s. 110)

Poeta dookreśla też miejsce, „punkt widzenia”, który jest konieczny, aby być twórcą, i sytuuje go „na samej granicy spojrzenia, na krawędzi urywającego się jak urwisko wzroku”, a tworzenie oddaje peryfrazą: „rozwidniam się nowym światłem, nie odkrytym żadnymi oczami” (*WiO, TP*, s. 112)¹¹⁹. Zauważalna jest więc paralela między ‘światłem’ a poetyckim ‘słowem’, która może wskazywać intertekstualne nawiązania do *Biblii*, gdzie psalmista głosi: „Twoje słowo jest lampą dla moich kroków i światłem na mojej ścieżce” (PS 119 (118), 105).

Aspekt związany z pytaniami i rozważaniami na temat tworzenia nie wyczerpuje się w poezji Bieńkowskiego. O tym, że twórczość zapewnia także pamięć i łączy się z rozważaniami o przemijaniu, czytamy w traktacie *O chwili*:

Czas terazniejszy, czas przeżywania miłości, szczęścia, cierpienia, marzenia – strasznie pomyśleć – właściwie nie istnieje. Jest przystankiem na żądanie. Ledwie zdążymy wyskoczyć z wehikułu, którym przyszłość pędzi ku przeszłości. To wszystko, czym być pragniemy, o czym marzymy, przyszłość istniejąca w nas, będąca nami, wprawiająca w ruch nasze nerwy, wolę, myśli, nie zatrzymując się, mija próg terażniejszości i natychmiast tężeje w trwałość, uchwytność i nieprzemijalność przeszłości [...].

Uchwycić moment przemiany, przeistaczania się jednego czasu w drugi, uchwycić chwilę, owo mgnienie, błysk terażniejszości jest rolą poezji. [...]

Idąc do poezji, sięgając po wiersze, instynktownie, bezwiednie chcemy odnaleźć się w czasie stającego się życia, chcemy unieruchomić przemijanie.

(*O chwili, PZ*, s. 275–276)

¹¹⁹ Por. J. Przyboś, *Poematy Bieńkowskiego* [w:] tegoż, *Sens poetycki...*, s. 382. Poemat *Widzę i opisuję*, podobnie jak przywoływany wcześniej utwór *Definicja przestrzeni*, także jest powiązany z widzeniem przestrzennym Przybosia.

Poecie bliski jest ten aspekt bytu, który egzystencję przeciwstawia nienaruszalnej, trwałej istocie bytu. Światem zewnętrznym rządzą odwieczne prawa, wszystko skazane jest na przemijanie, lecz przecież czas fizyczny, relatywny wobec ruchu i przestrzeni, jest jednym, choć nie jedynym z czasów percepcji świata, a rozumienie hermeneutyczne umożliwia nawarstwianie się następujących po sobie interpretacji, zakładając czas kolisty. W filozofii Heideggera – była o tym mowa wcześniej – mówimy o trójjedni czasu zdominowanej przez przyszłość. Zjawisko czasu i bezwzględność przemijania przewyciężyć można dzięki poezji. Sztuka zapewnia pamięć, przynosi samowiedzę, wyzwala od lęków związanych z przyszłością.

Oprócz zagadnień przemawiających za ujawnianymi w wierszach i poematach Bieńkowskiego aluzjami kojarzonymi z czynnością tworzenia i z przemijaniem, z ‘prześwitem’ jako metaforą przestrzenną Heideggera, oznaczającą u Bieńkowskiego moment twórczy/poezję, o filozoficzności jego dorobku poetyckiego wymownie świadczy również fakt, że za sprawą tkanki strukturalnej utworów wciąż podkreśla on dialogowy charakter języka:

JA, pierwsza, i TY, druga osobo pragnienia, tęsknoty, miłości
[...]
Jesteś nie mieszczącym się w oczach wyobrażeniem nieskończoności
wypełniającej powietrze pejzaży Turnera.
Jesteś strzelistością gotyku paryskiej Notre Dame i jej wizją odbitą
w wierszu Przybosa.
[...]
Miłość jest uczuciem, ale jest także jak czas, jak przestrzeń kategorią.
Może ogarniać idee, wznosić się do absolutu i jak on być niepojętością.
(*JA i TY, PZ*, s. 220–222)

„Mowa jest zawsze rozmową” – mawiał Norwid, a ‘ja’ wciąż wyraża swój stosunek wobec nieskończoności. Można zatem stwierdzić, że w ten sposób odnajdujemy motyw infinityzmu jako jeden z odwiecznych przejawów filozofii egzystencji. Jest to poe-

zja intelektualna, nie emocjonalna, stąd bliskość wyrażana jest przez dialogiczność, porozumienie osiągnąć można rozmową, podziwem. Nie ma tutaj dotyku jako wyrazu bliskości cielesnej. „Ty” jest bezcielesne. Tłem dla przeżyć podmiotu jest pejzaż, który bywa też czasoprzestrzenią symboliczną. Druga osoba porównywana do pejzaży Turnera, gdzie tło wypełniają zazwyczaj mgły i chmury, świadczy o pragnieniach poety i powrotach do motywu kluczowego: nieskończoności oraz do tradycji leśmianowskiej, stąd zauważalny dualizm, topos rozmowy ciała z duszą. Obserwowana w poezji Bieńkowskiego obsesja nieskończoności pozwala na uświadomienie prawdy o skończoności ludzkiego bytu, lecz podkreślona zostaje w ten sposób również samotność osoby mówiącej. To potrzeba bycia z kimś i zarazem niemożność nawiązania tego kontaktu. Może zatem próba nawiązania dialogu z nieskończonością, ukazana w późnej twórczości, jest metaforą relacji „ja – inny”¹²⁰. Mając na uwadze empatyczną sytuację „ja” – inny, trzeba zaznaczyć, że byłaby to inność pojmowana jako to, co nietożsame, jako nie-ja, ale także to, co niedefiniowalne, niewyśławialne, jako pragnienie tego, co nieobecne¹²¹. Także i tutaj pojawia się mit końca, wyobcowanie człowieka, jego samotność, opuszczenie. Niepojęty absolut potwierdza, że poeta ani nie deklaruje, ani też nie neguje transcendencji, schyłkowość zaś nie jest zdominowana przez lęk (jak było w katastrofizmie), zastępują go skupienie i nadzieja, a mądrość życiowa pozwala na wyciszenie emocji.

¹²⁰ Zob. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2003; E. Lévinas, *Imiona własne*, przeł. J. Margański, Warszawa 2000; tegoż, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000. Często jednakże „inność”, w odróżnieniu od afirmującej postawy wobec tej kwestii w poezji Bieńkowskiego, rozumiana jest przez negację.

¹²¹ Por. A. Łebkowska, *Poznanie siebie i poznanie innego. Wobec inności literatury* [w:] tejże, *Empatia. O literackich narracjach przelomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 172.

Warto podkreślić, że zauważalny w poezji Bieńkowskiego „gest pożegnania” – odzwierciedlając poszukiwania filozoficzne twórcy i zainteresowanie metafizyką – może być traktowany nie tylko jako podsumowanie twórczości, ale także pewnej epoki. W latach dziewięćdziesiątych najważniejszy bowiem okazał się głos mistrzów. Niełatwo do tego grona dołączyć jako równoprawny głos twórcy, który w porównaniu z innymi poetą bywał. Trzeba jednak powiedzieć, że w ujęciu autora *Tam* „gest pożegnania” obejmuje refleksję nad przemijaniem i przygotowanie się na czas przejścia. Zauważalna jest tendencja ku myśleniu trudnemu, ontologii i problematyce egzystencjalnej. Różni go natomiast od innych Starych Poetów brak perspektywy autobiograficznej i odwołań do historii. Nie jest to świadectwo czasu na miarę dokonań Miłosza czy Herberta (poza tym utworów senilnych ogłosił Bieńkowski niewiele), lecz jest zauważalne na tle „gestów pożegnania” obecnych w poezji lat domykających epokę.

7. Bieńkowski jako poeta filozoficzny – podsumowanie

Przywoływane teksty i oświetlające je poglądy filozofów pozwalają na konkluzję, że w poezji Bieńkowskiego pojawia się refleksja filozoficzna, a rozumienie praw myślenia filozoficznego i świadomość istnienia różnych systemów filozoficznych to konieczny warunek pełnego odbioru tej twórczości. W dorobku autora *Trzech poematów* zauważalna jest bowiem tendencja do filiacji z kilkoma nurtami myśli filozoficznej. Zatem w filozofii starożytnej interesują poetę zagadnienia kosmologiczne dotyczące zasady *arche* i ‘początku’, w siedemnastowiecznej filozofii francuskiej dualizmy kartezjańskie, w wieku XX egzystencjalizm.

Jednocześnie trzeba podkreślić, że dialog z filozofami prowadzony jest ze świadomością podobieństw i różnic między literatu-

ra a filozofią. Jak wiadomo, filozofia formułuje określone sądy logiczne i wartościujące, starając się dotrzeć do prawdy całkowitej, poezja zaś jest wieloznaczna, dlatego pojawiają się trudności przekładu języka poetyckiego na pojęciowy język filozofii. W wierszach i poematach Bieńkowskiego zauważalne są odległe z natury rzeczy tradycje awangardowe i refleksja filozoficzna. Język filozofii łączony bywa z nazwami konkretnymi, metafory współtworzą pojęcia abstrakcyjne, lecz filozofia stanowi punkt wyjścia do refleksji metafizyczno-egzystencjalnych, zatem dla rozumienia tej twórczości filozoficzne konteksty interpretacyjne stanowią istotny punkt odniesień.

ROZDZIAŁ V

„Kocham literaturę miłością anachroniczną”. O krytyce i esejach

1. Dyskurs krytyczny Bieńkowskiego (rekonesans)

Przywołane w tytule rozdziału wyznanie, wiążące się z metaforą miłosną w dyskursie krytycznym, lokuje dorobek Zbigniewa Bieńkowskiego z tej dziedziny w modelu krytyki tradycyjnej, zatem przedmiotem uwagi będzie charakterystyka twórczości autora *Piekiel i Orfeuszy* usytuowana względem nurtów krytyki literackiej XX wieku. Niezbędne jest przypomnienie roli Bieńkowskiego jako krytyka na tle czasu, w którym tworzył, stąd uwagi o linii francuskiej w polskiej krytyce literackiej, lecz uzasadnione jest także odwołanie do tradycji ukształtowanej we wczesnej fazie modernizmu, mianowicie krytyki ekspresjonistycznej, z której Bieńkowski zaczerpnął przekonanie o indywidualnym, subiektywnym charakterze dyskursu krytycznego. Analizując charakterystyczne cechy tego dyskursu, warto również podkreślić literackość uprawianej przez Bieńkowskiego eseistyki. Pośród tematów, gatunków i problematyki obiektem uwagi są szkice o literaturze zachodniej, eseje o poezji i sztuce oraz rekonstrukcja, funkcjonującego w tej krytyce literackiej, pojęcia Kresów.

1.1. O modelu krytyki tradycyjnej

Bieńkowski, jak zostało zasygnalizowane, jest przedstawicielem krytyki tradycyjnej. Taką tezę można postawić, biorąc pod uwagę następujące strategie krytycznoliterackie:

model krytyki tradycyjnej, mocno zakorzenionej w przekonaniu o istnieniu niepodważalnych wartości, według których można i należy oceniać dzieła literackie; krytyki odwołującej się do wyrazistej, jasno określonej aksjologii, świadomej zmian, jakie myśl ponowoczesna wniosła do świadomości kulturowej po 1989 roku; oraz krytyki rozwijającej się w pełni na gruncie tych właśnie światopoglądowych przemian¹.

W opinii Doroty Kozickiej powyższym modelom odpowiadają trzy książki: *Rzecz wyobraźni* Kazimierza Wyki, *Apetyt na przemianę* Jerzego Jarzębskiego i *Zawód: czytelnik* Dariusza Nowackiego². Stosując się do tych narzędzi, krytyce Bieńkowskiego (nie tylko ze względu na czas powstawania jego tekstów krytycznych, chociaż i to kryterium jest w sytuacji zaproponowanego rozróżnienia istotne) najbliższej do metody krytycznej Wyki. We wskazywaniu nawiązań przydatne okażą się poniższe ustalenia.

Rzecz wyobraźni, jako przykład modelu krytyki tradycyjnej, to dzieło, na które składają się szkice i recenzje ogłaszane w ciągu dwudziestu lat, jednak w książce starannie dobrane tematycznie przez autora. Celowość przedruku tekstów wcześniej publikowanych krytyk uzasadnia nie względami osobistymi, lecz traktuje zbiór jako studium o rozwoju polskiej poezji. Osobowość kry-

¹ D. Kozicka, *Czy krytyk musi być kochany, czyli o narcystycznych skłonnościach krytyki literackiej* [w:] teje, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków 2012, s. 69. Warto zaznaczyć, że wymienione strategie odzwierciedlają dyskusję o krytyce prowadzoną w latach dziewięćdziesiątych XX stulecia dotyczącą m.in. zmiany pokoleniowej.

² K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, wyd. I w tej edycji, Warszawa 1997; J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997; D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, Kraków 1999.

tyczna ujawnia się w tych tekstach między innymi w prezentowanych poglądach, sympatiach i antypatiach, wyróżnia ją wszechstronna kompetencja literaturoznawcza i znakomity sposób krytycznego dyskursu. Narrator („ja” mówiące) różni się w zależności od celów tekstu i adresata, stąd uwagę zwraca różnorodność form gramatycznych, tak więc: „my” (pierwsza osoba liczby mnogiej) podkreśla wspólnotę poglądów krytyka z odbiorcą, „ja” (pierwsza osoba liczby pojedynczej) podkreśla własne stanowisko krytyczne. Krytyk wyjątkowo używa także trzeciej osoby liczby pojedynczej, uznawanej za neutralną, „naukową”. Wymienione zabiegi obrazują bogactwo strategii krytycznoliterackich autora *Rzeczy wyobraźni*. Pojawiają się różnorodne gatunki wypowiedzi, w tym także list, osobiste wyznania, wspomnienia, opisy okoliczności towarzyszących lekturze tekstu. Wszystko to – a szczególnie kompetencje – świadczy o podmiotowym charakterze uprawianej krytyki, przy tym wyważone są proporcje między wypowiedzią osobistą a profesjonalną. Krytykę Wyki wyróżnia profesjonalizm w zakresie interpretacji (w tym hermeneutyczna lektura tekstu) i w zakresie ocen literatury, stąd już sam wybór przez Wykę-krytyka określonego dzieła czy pisarza (twórcy) jest dlań w pewnym sensie nobilitacją³.

Podobną opinię wyraża Marta Wyka, objaśniając metodę krytyczną Jerzego Kwiatkowskiego, którego „warsztat badawczy oparty był zawsze na maksymalnej dokładności analitycznej”⁴. Model charakterystyczny dla monografii pióra Kwiatkowskiego przedstawia się następująco:

Gdybyśmy mieli szukać wzorów dla sztuki interpretacyjnej Kwiatkowskiego, mówić należałoby zapewne o francuskiej krytyce tematycznej, wymawiając nazwiska Richarda, Pouleta, Rousseta... Czerpiąc z ich dzieł metodologiczną inspi-

³ D. Kozicka, *Czy krytyk musi być kochany...*, s. 69–80.

⁴ M. Wyka, *Jerzy Kwiatkowski [w:] tejsze, Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961–2005*, Kraków 2006, s. 631.

rację, Kwiatkowski wypracował indywidualny styl interpretacyjny, po którym łatwo rozpoznać jego tekst. Często zaczyna się on od wniosku, który ma być udowodniony. [...] Aby jednak twierdzenie owo uprawomocnić – trzeba zorganizować tło kulturowe upoważniające do jego wygłoszenia, trzeba dostarczyć dowodów. [...] Pojedynczy przypadek [...] przemienia się w reprezentanta epoki [...] Dąży więc autor książki do przekazania określonej wizji literatury [...]. Tym samym stanowisko Kwiatkowskiego jako badacza jest personalistyczne – wyobrażenia i twórcza indywidualność: oto główne siły napędowe przemian w literaturze⁵.

Dla tekstów Kwiatkowskiego mniejszych objętościowo charakterystyczny jest układ trójdzielny: fakty (egzemplifikacja), systematyzacja, interpretacja, a w przypadku interpretacji porównawczych uwagę zwracają rozpoczynające takie szkice analizy toku składowo-wersyfikacyjnego porównywanych dzieł i wieńczące je formuły syntetyczne dotyczące odczytywania tekstu literackiego poprzez wartości estetyczne. W zakończeniach szkiców krytyk podkreśla znaczenie piękna jako kategorii współtworzącej poetykę danego twórcy i zarazem zwraca uwagę na rolę wartości estetycznych w literaturze. Osobisty stosunek do literatury szczególnie ujawnia w książce *Poezje bez granic (szkice o poetach francuskich)*. Kwiatkowski odnawia też sztukę felietonu, potwierdzeniem tego są *Notatki o poezji i krytyce* oraz *Felietony poetyckie*. Jego styl jest rozpoznawalny, a ze względu na zaliczanie Bieńkowskiego – wspólnie z Kwiatkowskim i Rogozińskim – do linii francuskiej w polskiej krytyce literackiej te uwagi pomogą w charakterystyce metody krytycznej autora *Piekiel i Orfeuszy* oraz *Modelunków*.

Ze względu na zauważalną skłonność Bieńkowskiego do metafor militarnych zwróćmy jeszcze uwagę na metodę krytyczną Jana Błońskiego, który „jest krytykiem otwarcia, zarówno dla siebie, jak dla innych. Jego zakończenia nie są jednoznaczne. Jego opowieści krytyczne projektują przyszłość⁶. Błoński w *Zmianie warty*

⁵ Tamże, s. 631–632.

⁶ M. Wyka, *Krytyk na czele zmiany warty* [w:] tejże, *Niecierpliwość...*, s. 322.

jest krytykiem w akcji. Posługuje się przecież nie bez powodu metaforą militarną – dynamizuje w ten sposób zarówno własny język, jak i czyni siebie w taki sposób uczestnikiem batalii. O tym, że taka metafora używana jest z rozmysłem, świadczy następująca książka: *Odmarsz*, czyli aktywny stan krytyczny, a nie wycofanie się na z góry upatrzone pozycje. Jak się wydaje, Błoński nigdy nie jest krytykiem „pozycyjnym”, widzi literaturę w ruchu i siebie samego w ruchu wobec niej. „Zmiana warty” odczytywana jako rodzące się nowe pokolenie literackie „Współczesności” pokazuje, że „krytyk okazał się silniejszy od literatury, literatura słabsza od krytyka”⁷.

Warto tutaj również zaznaczyć kolejny – rzecz można – spór międzypokoleniowy i odosobnione stanowisko, jakie w kwestii podziału w krytyce po 1989 roku prezentują Krzysztof Uniłowski i Dariusz Nowacki, odcinający się od krytyki tradycyjnej i od strategii uczeń – mistrz⁸. Używając sformułowania „krytyka tradycyjna” w stosunku do dorobku krytycznego Bieńkowskiego, bierze się pod uwagę – podkreślmy – strategię krytycznoliterackie zaproponowane przez Dorotę Kozicką, a także dyskusje z ostatnich dekad (w tym odmienne spojrzenie „młodych” krytyków). Jak twierdzą zwolennicy zmian, głównym zadaniem krytyka jest pisanie o nowościach wydawniczych i dokonywanie pierwszych analiz oraz porządkowanie nowości. Opinie krytyka, jego propozycje – ich zdaniem – nie mogą być jednak oparte wyłącznie na ujęciu subiektywnym, ponieważ „podlegają regule sprawdzalności”⁹. Przyznają

⁷ Tamże, s. 314–315.

⁸ Zob. antologię przygotowaną przez „młodych”: *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych* w oprac. i ze wstępem D. Nowackiego i K. Uniłowskiego, Katowice 2003 oraz K. Uniłowskiego *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*, Katowice 2013.

⁹ D. Nowacki, K. Uniłowski, *Do czytelnika* [w:] *Była sobie krytyka...*, s. 12, 13. Por. A. Legeżyńska, *Krytyk jako domokrądzca. Lekcje literatury z lat. 90.*, Poznań 2002, s. 9–11; *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007.

jednocześnie, że krytycy, wyrażając opinię o autorach czy o formacjach *in statu nascendi*, popełniają nierzadko błędy.

Natomiast inaczej rzecz się przedstawia z perspektywy krytyków starszego pokolenia i życia literackiego w ogóle. Gdy poszukuje się miejsca dla Bieńkowskiego jako krytyka, warto wziąć pod uwagę zdanie Mariana Stali, który ocenia zjawisko wymiany pokoleniowej z punktu widzenia długiego trwania, mając na uwadze kwestie ciągłości kultury¹⁰, i twierdzi, że krytyka powinna służyć także (i przede wszystkim) budowaniu własnej biografii intelektualnej, a nie – jak sądzi się powszechnie – zajmować się wyłącznie omawianiem nowości wydawniczych¹¹. Ustosunkowując się natomiast do sytuacji podziału w krytyce po roku 1989, w tym pokoleniowego podziału języków krytycznych w latach dziewięćdziesiątych, warto odwołać się do ustaleń Kozickiej.

Starzy krytycy przyjmują więc w tej sytuacji zmiany pokoleniowej różne postawy, które autorka *Krytycznych (nie)porządków* określiła jako: strategię sprzeciwu, wycofania i uczestnictwa¹². Bieńkowski przyjaźni się z młodszymi¹³, można by więc powiedzieć, że

¹⁰ M. Stala, *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć* [w:] *Była sobie krytyka...*, s. 101 i nast.

¹¹ Zob. M. Stala, *Stłumiony głos krytyków. Rozmowa o polskiej krytyce literackiej, politycznych podziałach i utopii całkowitej niezależności* [w:] tegoż, *Niepojęte: Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011, s. 119–124, pierwodruk: *Stłumiony głos krytyków. Rozmowa z Andrzejem Franaszkiem*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 46.

¹² D. Kozicka, „*Bez(r)adne rozważania starego krytyka*”? *O dyskursie „starej” krytyki w nowych czasach* [w:] tejże, *Krytyczne...*, s. 144 i nast.

¹³ Z. Bieńkowski przyjaźnił się np. z poetą, eseistą, krytykiem literackim K. Karaskiem (moja rozmowa z Adrianą Szymańską w Krakowie 26 października 2012 r.). Potwierdza to również K. Karasek: „25 lat się przyjaźniliśmy i mieszkaliśmy obok siebie. Nie było tygodnia, żebyśmy się nie odwiedzali. [...] były rozmowy nie tylko o estetyce, ale o malarstwie, o rzeźbie, z wyłączeniem polityki”. Wypowiedź K. Karaska podczas wieczoru wspomnień poświęconego Zbigniewowi Bieńkowskiemu z okazji stulecia urodzin poety. Spotkanie

bliska byłaby mu strategia uczestnictwa (mając na uwadze ostatnie wywiady¹⁴ i szkice *Ćwierć wieku intymności*). Nieobca byłaby mu też strategia wycofania, czyli pozostanie przy wypracowanej metodzie krytycznej, nieuczestniczenie w dyskusjach i sporach na temat przełomu, diagnoz i sytuacji w krytyce. Jednak właściwsze wydaje się tutaj stwierdzenie, że Bieńkowski w tej „zmianie warty” nie uczestniczy, ponieważ były to ostatnie lata jego aktywności twórczej, przejawiającej się głównie pisaniem felietonów.

Jeśli chodzi o głos mistrzów w krytyce lat dziewięćdziesiątych, to trzeba podkreślić stanowisko zajmowane wówczas przez Jana Błońskiego, mającego decydujący wpływ na znalezienie się danego twórcy na literackim parniasie, i Michała Głowińskiego, oceniającego stan krytyki lat dziewięćdziesiątych z perspektywy krytyki czasów PRL-u, co pozwala i tutaj zauważyć różnice.

Bieńkowski debiutował jako krytyk w 1937 roku (w roku 1938 ukazuje się szkic Kazimierza Wyki o *Trzech zimach* Czesława Miłosza), były to więc początki działalności krytycznej formacji 1910; można nawet powiedzieć, że Wyka pisał o poezji Bieńkowskiego jako krytyk-rówieśnik (Wyka ur. 1910, Bieńkowski ur. 1913). Prawdą jest jednak, że eseistyka krytyczna autora *Piekiel i Orfeusza* powstawała głównie w czasach PRL-u. Trzeba więc na ten dorobek patrzeć również z tej perspektywy, ponieważ wówczas był najbardziej aktywny jako krytyk, a życie literackie było wtedy niewolne od polityki¹⁵. W okresie powojennym mamy do czynienia z silną ideologizacją krytyki, więc były to trudne czasy

zorganizowane przez SPP Oddział Warszawski odbyło się w Domu Literatury 10 grudnia 2013 r.

¹⁴ Zob. np. *Co mi tam Miłosz. Z poetą Zbigniewem Bieńkowskim rozmawia Paweł Rodak*, „Polityka-Kultura” 1993, nr 1(15); *Rzeczy istotne. Rozmowa ze Zbigniewem Bieńkowskim*, rozmawiali A. Bernat, M. Łukaszewicz, „Nowe Książki” 1993, nr 1.

¹⁵ Por. P. Mackiewicz, *W kraju pełnym tematów. Kazimierz Wyka jako krytyk poezji*, Kraków 2012.

dla krytyków, w tym również dla Bieńkowskiego. Ograniczenia polegały między innymi na tym:

że niemal wszystko się przeciw niej sprzysięгло, a więc nie można było kwestionować wartości tego, co produkują autorzy oficjalni [...], zestawiano listy pisarzy, których nazwisk wymieniać nie wolno, a cóż dopiero o nich pisać, że literaturę polską podzielono na dwie ściśle od siebie oddzielone części i jedną z nich – powstającą na emigracji – obłożono nakazem milczenia i przez lata traktowano tak, jakby nie istniała. Pojawienie się drugiego obiegu radykalnie zmieniło położenie literatury, ale nie sprawiło, że kondycja krytyki uległa zasadniczej poprawie. Powstał jeszcze jeden podział, krytycy ogłaszający swoje artykuły w prasie wydawanej oficjalnie nie mogli zajmować się literaturą publikowaną poza cenzurą, krytycy związani z pismami drugiego obiegu na ogół nie mieli ochoty na zastanawianie się nad utworami, nawet wybitnymi, ogłaszanymi w oficjalnych wydawnictwach. Jak każdy podział tego typu, także ten krytyce literackiej nie sprzyjał¹⁶.

Mimo tych problemów krytyka wyróżniała się znaczącymi osiągnięciami. Posługiwano się z konieczności językiem ezopowym, pisano tak, aby rzecz miała „charakter immanentnie literacki”¹⁷. W związku z tymi ograniczeniami krytykę literacką łączono z wykonywaniem innych powinności, w przypadku Bieńkowskiego była to głównie działalność translatorska i poezjowanie. Trzeba tutaj podkreślić, że starał się nie uprawiać krytyki zaangażowanej, ideologicznej, choćby z tego powodu, że pisał o literaturze zachodniej, a nie socrealistycznej. Przypuszczać można, że z powodów światopoglądowych wynika także i u Bieńkowskiego zainteresowanie egzystencjalizmem, a z pobudek metodologicznych – strukturalizmem. Zajmowanie się sprawami formalnymi literatury powoduje, że krytycy skupieni wówczas wokół czasopism „Odrodzenie” i „Twórczość”, jak Wyka i Bieńkowski, prezentowali stanowisko bardziej liberalne niż środowisko skupione wokół „Kuźnicy” (do roku 1950), później „Nowej Kultury”, reprezentujące krytykę marksi-

¹⁶ M. Głowiński, *Krytyka, towarzysza literatury* [w:] tegoż, *Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków 2000, s. 216, pierwodruk: „Znak” 1998, nr 7(518).

¹⁷ Tamże, s. 217.

stowską, z okresem dominacji haseł realizmu socjalistycznego. Druga połowa lat pięćdziesiątych przynosi pewne złagodzenie kwestii ideologicznych w krytyce, więc można mówić o większym zainteresowaniu krytyki samą literaturą. W prasie literackiej manifestowane jest wówczas zainteresowanie filozofią i literaturą zachodnioeuropejską, stąd liczne publikacje między innymi o literaturze francuskiej (A. Bukowska, Z. Bieńkowski, J. Prokop). W latach sześćdziesiątych istotną rolę odgrywa krytyka „akademicka”, rozwija się refleksja metakrytyczna (K. Wyka, J. Sławiński) – były to lata aktywności krytycznej Bieńkowskiego, dlatego przedmiotem zainteresowania będzie tutaj przede wszystkim próba ustalenia metody krytycznej, kwestia narzędzi, języka interpretacyjnego i podmiotu kreowanego w książkach krytycznych Bieńkowskiego.

Swoją metodę krytyczną Wyka ujął w słowach: „Pragnę opowiedzieć, jak rozumiem i jak przeżywam..., czyli jak czytam”. Marian Stala, objaśniając metodę autora *Rzeczy wyobraźni*, wymienia ciąg działań krytycznoliterackich, mianowicie:

Literaturę postrzegał Wyka przede wszystkim jako przejaw ludzkiej zdolności tworzenia, kreatywności. Twórczy pierwiastek, tkwiący w dziele, miał wedle niego przyciągać uwagę krytyka, budzić jego podziw lub niechęć, zachęcać do uchwycenia swoistości owego dzieła, do rozumiejącej analizy jego wewnętrznych właściwości. Na tym się jednak krytyczna przygoda nie kończyła, nie powinna kończyć. Konkretnie dzieło, opisane i zinterpretowane, włączał Wyka w krąg dzieł pokrewnych (współczesnych lub wcześniejszych). Gdy zaś to uczynił, rozpoczynał pytanie o to, jakie ludzkie doświadczenie, jakie widzenie i przeżywanie świata wpisane jest w owo dzieło (albo: odpowiada mu w świecie rzeczywistym)¹⁸.

Zasadność odwołania się do Wyki można argumentować następująco: otóż krytyk Bieńkowski nie jest wprawdzie historykiem literatury, lecz eksponuje własne „ja”, czyli jego krytyka ma charakter podmiotowy, pracuje na własną biografię intelektualną,

¹⁸ M. Stala, *Kazimierz Wyka albo lekcja krytyki* [w:] K. Wyka, *Wśród poetów*, wybór M. Wyka, wstęp M. Stala, Kraków 2000, s. 8.

dużą rolę przypisuje strategii emocjonalnej, ma więc on znaczące miejsce na mapie polskiej krytyki literackiej XX wieku. *Per analogiam*: z wybitnymi krytykami jest podobnie jak z eseistami, to zaledwie kilka, kilkanaście nazwisk na pokolenie¹⁹.

1.2. Miejsce Bieńkowskiego-krytyka

Podjąwszy próbę charakterystyki dorobku Bieńkowskiego na tle nurtów dwudziestowiecznej krytyki literackiej, można stwierdzić, że autor *Piekiel i Orfeuszy* to jeden z przedstawicieli szkoły krytyków wywodzącej się od Stanisława Brzozowskiego, kontynuowanej przez Kazimierza Wykę i młodszych (Jana Błońskiego, Jerzego Kwiatkowskiego). Nie należał wprawdzie do tzw. krakowskiej szkoły krytyków zapoczątkowanej przez Wykę i jego ucznia Kwiatkowskiego, jednak ma z tymi krytykami sporo wspólnego. Jeśli przyszłoby poszukiwać Bieńkowskiemu-krytykowi mistrza, to zadanie nie jest tak oczywiste jak w przypadku poezji, kiedy deklaratorywnie on sam opowiadał się za patronatem Juliana Przybosa. Jednak z uwagi na wymienioną powyżej szkołę krytyki w pewnym sensie można by uznać za jego mistrza Brzozowskiego, chociaż oczywiście ów pozostał jako legenda krytyki i dzieła w sensie niedokończonym, a zbiorowej pamięci przywrócony został od czasu popaździernikowej odwilży. Z powodu zaangażowania w pracę krytyczną pociągał niemal wszystkich – przynajmniej początkujących – krytyków, w tym także i Bieńkowskiego, co potwierdza jego opinia o tej krytyce. Otóż w recenzji poświęconej książce Tomasza Burka *Dalej aktualne* wyznaje, iż jego dyskurs krytyczny „wywodzi się z tęsknoty za wielką krytyką, za tym rodzajem krytyki, któremu

¹⁹ Powszechnie znane jest stwierdzenie K. Wyki o elitarności eseju: „W kółko kręci się wielu, a tańczą nieliczni; próbuje gadać kulturalnie wielu – nad brzegami Wisły niewielu, bardzo niewielu, a przemówi najwyższej jeden lub dwóch na pokolenie”. K. Wyka, *Porozmawiajmy o eseju* [w:] tegoż, *Szkice literackie i artystyczne*, t. II, Kraków 1956, s. 302.

zawsze patronuje u nas Brzozowski” (*Klucze do otchłani*, PP, s. 213)²⁰, podkreślając przy tym rzecz następującą:

Przez brzozowszczyznę się przechodzi. Jest to choroba zapładniająca, wprowadza do umysłu toksyny wzniosłości, z którymi myśl musi się uporać. [...] Z poddania się Brzozowskiemu wywodzą się tylko wielkie intencje, programy programów, zamierzone nie ukończone arcydzieła (*Klucze do otchłani*, PP, s. 213).

Mamy tu do czynienia z przenikaniem się strategii krytycznych, potwierdzeniem metafory: „choroba zapładniająca”, „toksyny wzniosłości”. Jednak z takich sprzeczności wynika, że Bieńkowskiego interesowała ekspresjonistyczna postawa Brzozowskiego. Przypomnijmy:

Ekspresja nie jest wobec dzieła literackiego [...] czynnikiem zewnętrznym. [...] Wszystko bowiem musi umożliwiać ujawnianie tego, co stanowi o osobowości i osobliwości artysty. Co wyznacza jego indywidualność i charakteryzuje jego duszę. W tym sensie w kategoriach ekspresji dają się ująć również te zjawiska, które traktuje się jako formalne, a więc zewnętrzne. Coś, co istnieje na zewnątrz, ma prawo egzystencji tylko dzięki temu, że może służyć ujawnianiu czynników znajdujących się wewnątrz. Ekspresji służyć winna forma, ekspresji winien służyć styl. I kategorie te, mając zresztą różne znaczenia [...], są ujmowane w bezpośrednim z nią związku. Istotę stylu wyznacza to właśnie, że można go traktować jako przekątnik osobowości pisarza, jest on więc przede wszystkim przewodnikiem ekspresji. [...] Jednakże nie tylko styl [...]. Poniekąd taką rolę przejmuje także sam język²¹.

Język jest środkiem artystycznej ekspresji, przy czym słowo jest podległe wobec przeżycia (umożliwia ukazanie przeżycia) – to oczywiście ujęcie funkcjonujące we wczesnomodernistycznej

²⁰ Pierwodruk: *Klucze*, „Twórczość” 1974, nr 2, s. 95. Aktualność krytycznego myślenia Brzozowskiego potwierdzają najnowsze badania o dorobku autora *Płomieni*. Zob. *Stanisław Brzozowski – (ko)reperytycje*, t. 1 pod red. D. Kozickiej, J. Orskiej, K. Uniłowskiego, Katowice 2012; t. 2 pod red. T. Mizerkiewicza, A. Skrendy, K. Uniłowskiego, Katowice 2013.

²¹ M. Głowiński, *Młodopolska krytyka literacka – wprowadzenie* [w:] tegoż, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 34–35.

świadomości. Krytykę Bieńkowskiego zbliża do tego ujęcia – rzec można – podobny typ dyskursu²².

Krytykę w ogóle wyróżnia zindywidualizowany sposób pisania o literaturze. Niekiedy można mówić w odniesieniu do twórczości eseistycznej Bieńkowskiego oprócz ekspresji także o empatii, a to również trop mający swe początki u progu nowoczesności²³.

Jest to kwestia stanowiska podmiotu krytycznego wobec omawianego dzieła. Stanowiska, którego charakter przekazuje funkcjonująca w epoce Młodej Polski kategoria – wczucie. Empatia, przybierająca swoistą postać, jest jednym z podstawowych wyróżników młodopolskiej krytyki literackiej i stanowi drugi – obok ekspresji – jej filar. Są one ze sobą ściśle połączone, a w pewnych – nader zresztą licznych – przypadkach należy mówić o ich nierozdzielności, to bowiem właśnie ekspresja i empatia zapewniają współpracę i obcowanie dwu podmiotów, to one gwarantują, że podmiotowość jako wartość naczelną zostaje zachowana tak na poziomie dzieła, jak na poziomie poświęconego mu tekstu krytycznego²⁴.

²² Na zbieżność eseistyki Bieńkowskiego z młodopolską krytyką jako pierwsza zwracała uwagę M. Podraza-Kwiatkowska. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Zagadnienie polskiego symbolizmu* [w:] tejsze, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 33.

²³ Teoria aktywnej natury przeżyć estetycznych, czyli wczuwania się, sformułowana i rozwinięta przez monachijskiego profesora z przełomu XIX i XX w. Theodore'a Lippsa w Niemczech, określana była mianem *Einfühlung* do momentu przyjęcia dla niej anglosaskiego terminu z greckim źródłosłowem – empatia. W Polsce pojęcie funkcjonowało na przełomie XIX i XX w. właśnie w wersji niemieckiej lub w polskim tłumaczeniu. Zasada *Einfühlung* cieszyła się wówczas zainteresowaniem przede wszystkim za sprawą tęsknoty za istotą bytu. Obecnie empatię rozumie się jako „współodczuwanie, stan emocjonalny i poznawczy »pozostawiania w harmonii« z inną osobą, zwłaszcza poprzez zrozumienie, jak wygląda jej sytuacja od wewnątrz”. S. Blackburne, *The Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford, New York 1994, s. 118. Cyt. za: J. Pluciennik, *Wprowadzenie* [w:] tegoż, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Łódź 2002, s. 7. Por. J. Rembowski, *Empatia. Studium psychologiczne*, Warszawa 1998. W dyskursie literaturoznawczym są to np. relacje: wewnątrztekstowe, między badaczem i twórcą, między czytelnikiem a postacią literacką. Zauważalny jest również wzrost zainteresowania problematyką emocji, co łączy się z perspektywą etyczną.

²⁴ M. Głowiński, *Młodopolska krytyka literacka – wprowadzenie* [w:] tegoż, *Ekspresja i empatia...*, s. 73–74.

1.2.1. Nawiązanie do wczesnomodernistycznego myślenia o literaturze

Ekspresja stanowi centralną kategorię młodopolskiego myślenia o literaturze (i sztuce w ogólności); jest tą ideą, która ma zasadnicze znaczenie i dla sposobów ujęcia przedmiotu, i dla kształtowania dyskursu krytycznego. Jak funkcjonuje to nawiązanie w krytyce Bieńkowskiego? Otóż choć jest to krytyka ekspresjonistyczna, to jednak nie do końca spełnia wszystkie charakterystyczne dlań kryteria. Rozpocznijmy od analogii. Po pierwsze, Bieńkowski-krytyk to twórca uprawiający pewną sztukę, nie zaś naukowiec, dlatego jego teksty nie są „formą poznania naukowego”²⁵, a krytykę impresjonistyczną cechował wręcz sprzeciw względem krytyki zorientowanej naukowo. Po drugie, dominująca rola podmiotu krytycznego, manifestowanie własnego „ja”, podmiotowość, nierzadko identyfikacja podmiotu krytycznego z przedmiotem jego refleksji, czyli z dziełem, były także wyróżnikami krytyki impresjonistycznej, a takie praktyki w krytyce Bieńkowskiego są zauważalne. Trzeba tutaj jednak podkreślić, że ów subiektywizm oznacza utożsamianie się z prezentowanym dziełem literackim, czyli nie z pisarzem (autorem), a z podmiotem przezeń kreowanym.

Sporo łączy tę krytykę z dyskursem opartym na ekspresji i empatii, ale nietrudno zauważyć także różnice. Tak więc w młodopolskim dyskursie krytycznym mamy do czynienia z intertekstualnością krytyczną (potwierdzeniem są na przykład kryptocyty, stylizacje) i mimetyzmem krytycznym (upodobnianie stylu wypowiedzi krytycznej do stylu omawianego dzieła jako konsekwencja empatii i ekspresji). Raczej referowano i parafrazowano – cytaty zaś traktowane były drugorzędnie. Język dyskursu krytycznego był bardzo zbliżony do dzieła literackiego, cechowały te wypowiedzi

²⁵ Tamże, s. 64.

literackość i politematyczność. W omówieniach dotyczących gatunków fabularnych koncentrowano się na bohaterze, a nie narrato-
rze, zaś w studiach o liryce kategorie gatunkowe nie były raczej
podejmowane, ponieważ „w pracach o twórczości poetów [...] uprawiano parafrazę”²⁶. To zasadnicza różnica w porównaniu z dys-
kursem krytycznym Bieńkowskiego. Jednakże z kwestią intertek-
stualności wiąże się stosowanie na szeroką skalę mowy pozornie
zależnej, znamienne dla dyskursu z przełomu XIX i XX wieku,
kontynuowane przez wielu krytyków, w tym również autora *Pie-
kiel i Orfeusza*. W opinii badacza charakteryzującego zjawisko
w krytyce młodopolskiej:

Słowa omawianego pisarza, rzeczywiste czy tylko domniemane, w taki lub
inny sposób przez krytyka rekonstruowane czy po prostu wkładane mu w usta,
nie są [...] enklawami cudzej mowy, mają się stać integralnym składnikiem
dyskursu krytycznego i promieniować na jego całokształt. W tej materii możli-
we są rozwiązania rozmaite, niekiedy mowa pozornie zależna może być bliższa
temu szeregowi mowy, który podlega podmiotowi krytycznemu, niekiedy zaś –
zbliżyć się do rzeczywistej czy jedynie domniemanej mowy pisarza. I wydaje się,
że drugi przypadek nie tylko w krytyce młodopolskiej częściej występuje, ale też
jest dla niej istotniejszy, nie chodzi bowiem o upodobnienie języka dzieła do
języka tekstu krytycznego, ale – odwrotnie – upodobnienie języka tekstu krytycz-
nego do języka dzieła, to on właśnie ma emanować na dyskurs, który o nim mówi.
I dzieje się tak również wówczas, gdy epizody mające być rekonstrukcją mowy
pisarza są dość wyraźnie wydzielone od tych fragmentów dyskursu krytyka, które
w nie budzący wątpliwości sposób należą do niego i tylko do niego²⁷.

Krytyka uprawiana przez Bieńkowskiego i w ogóle w drugiej
połowie XX wieku, mając znaczne zaplecze metodologiczne,
wolna jest od mimetyzmu, a intertekstualność służy ukazaniu kon-
tekstów i pogłębia interpretację. Trzeba także podkreślić, że już
na przełomie wieków XIX i XX krystalizuje się w krytyce ten-

²⁶ Tamże, s. 123.

²⁷ M. Głowiński, *Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej* [w:]
tegoż, *Ekspresja i empatia...*, s. 165.

dencja hermeneutyczna, przy czym zakłada ona jedność strukturalną podmiotu tworzącego oraz dzieła traktowanego jako całość. Nie zajmowano się wówczas – mimo że ukształtowała się hermeneutyczna koncepcja krytyki literackiej – charakterystycznym w hermeneutyce objaśnianiem miejsc niejasnych.

Nie interesowano się też wtedy szerzej strukturą dzieła – tutaj również można mówić o sprzeczności – w tym względzie ekspresja traci swą uprzywilejowaną rolę w krytyce Bieńkowskiego. Regułą był brak precyzji i brak dbałości o terminologię, więc użycie pojęć ograniczono do niezbędnego minimum, bowiem „metafora góruje nad terminem i to ona właśnie staje się głównym narzędziem pracy krytyka”²⁸. Wynikało z takiego postępowania krytyków kilka pozytywnych następstw: ukazywano w ten sposób dynamiczność i procesualność ujęć, niepowtarzalność. Jak uzasadnia badacz:

Czynnikiem zasadniczym jest jednorazowość wyrazu, niepowtarzalność tego, co artysta może sobie i światu powiedzieć. Ekspresja bowiem – w tym rozumieniu – składa się ze swej istoty z aktów jednostkowych i niepowtarzalnych, a jeśli jest autentyczna, czyli odznacza się szczerością, z góry wyklucza cykliczność²⁹.

Metafora jako narzędzie w dyskursie krytycznym z dzisiejszej perspektywy jest zjawiskiem rozpoznany. Wyróżnia się grupy metafor, które są skatalogowane i wręcz powtarzane; nie jest w tej mierze Bieńkowski wyjątkiem³⁰. Jednakże mimo przewagi określeń metaforycznych nad dyskursem naukowym w będącej przedmiotem uwagi krytyce metafora jako wyróżnik literackości temu dyskursowi służy. Dodać warto, że krytycy młodopolscy, mimo niechętnego stosunku do terminologii, musieli – chcąc umieścić dzieło w historii literatury – odnosić się do charaktery-

²⁸ M. Głowiński, *Młodopolska krytyka...*, s. 98.

²⁹ Tamże, s. 99.

³⁰ Będzie o tym mowa w dalszej części rozdziału (*Metafory w krytyce Bieńkowskiego*).

stycznych wówczas -izmów, a taką cechą wyróżnia się też posądżany o brak dbałości o terminologię dyskurs krytyczny autora *Poezji i niepoezji*.

Bieńkowski odwołuje się również do retoryki, a to już ewidentna różnica – w krytyce młodopolskiej retorykę marginalizowano. Poza tym wiadomo, że zadaniem krytyki jest także zajmowanie się literaturą, z którą trudno się solidaryzować, co potwierdza pewne sprzeczności w krytyce wczesnomodernistycznej, gdyż nie można było wówczas mówić o empatii. „Mistrz krytyki miłującej” bardzo rzadko bywa autorem filipik, co jednakże nie oznacza manifestowania postawy empatycznej.

Młodopolski dyskurs krytyczny nie ma określonego porządku logicznego, czyli rzadko na początku rozważań pojawia się teza. Popularny był „portret literacki” jako gatunek krytyczny, ponieważ niwelował dystans między krytykiem a dziełem i twórcą, był portretem duchowym pisarza. Wywód krytyczny w portrecie rozpoczyna się od sformułowania oddającego to, co jest najbardziej znamienne dla danego twórcy, przyjmuje postać stwierdzenia ogólnego lub formuły metaforycznej, często zbliżonej do aforyzmu³¹. Próby portera znajdziemy w *Notatniku amerykańskim* Bieńkowskiego, na przykład: „Steinbeck długo zdumiewał mnie i rozbrajał, to znaczy bronił się przez klasyfikacją. Swoimi książkami dezorientował” (*Sentymentalna wizja świata, NA*, s. 147); „Nie odkryję Ameryki, jeśli powiem, że Ameryka Faulknera jest nieprzystępna, a w każdym razie trudno dostępna, dezorientująca skłębieniem, splątaniem konfliktów, czasów i wartości” (*Zbrodnia i kara cywilizacji. Faulkner, NA*, s. 182).

Ze względu na konieczność wskazania analogii i różnic w obszarze nawiązań do kształtującego się na przełomie XIX i XX

³¹ S. Brzozowski, *Leopold Staff* [w:] tegoż, *Kultura i życie*, s. 125; *Cyprian Norwid. Próba*, tamże, s. 149. Zob. M. Głowiński, *Młodopolska krytyka...*, s. 141.

wieku dyskursu krytycznego trzeba podkreślić, że także Bieńkowskiemu odpowiadałby „cyganeryjny indywidualizm”. Podobieństwa do języka krytycznego Brzozowskiego to ekspresyjna koncepcja uprawianej krytyki, niekiedy też łączenie dyskursu krytycznoliterackiego z filozoficznym. Michał Głowiński, analizując dyskurs krytyczny *Legendy Młodej Polski*, dowodzi, że ów dyskurs opiera się na dwóch regułach: wielkiej parataksy (dyskurs współtworzą paralelne sformułowania, umożliwiające swobodne przejścia między poszczególnymi zagadnieniami) i pierwszego planu (gdzie każda rzecz traktowana jest tak, jakby była wątkiem najistotniejszym)³². Spośród wymienionych reguł Bieńkowskiemu odpowiada ta druga, czyli pierwszego planu. Natomiast luźne sformułowania, niekoniecznie układające się w logiczny wywód, to w przypadku tekstów krytycznych autora *Piekiel i Orfeuszy* kwestie wynikające z poetyki eseju, gdzie raz po raz pojawiają się nawiązania i dygresje, lecz wyraźnie zaznaczony jest temat główny, który stanowi oś kompozycyjną tekstu. W dyskursie krytycznym Bieńkowskiego zauważamy także skłonność do formułowania zdań o charakterze sentencji czy aforyzmów, cechujących – jak wiadomo – krytyczny dyskurs Brzozowskiego. Dla Brzozowskiego charakterystyczny był monolog wewnętrzny z zaznaczonym „ja” i określonym stosunkiem krytycznego podmiotu do przedmiotu rozważań, na co pozwala krytyka ekspresjonistyczna. Krytyka Bieńkowskiego nie jest prowadzona w pierwszej osobie z taką konsekwencją, chociaż większość jego szkiców i esejów wyróżnia narracja pierwszoosobowa.

Innym krytykiem z pierwszych dekad XX wieku, bliskim koncepcji zarysowanej w szkicach autora *Modelunków*, może być

³² M. Głowiński, *Wielka parataksa. O budowie dyskursu w „Legendzie Młodej Polski” Stanisława Brzozowskiego* [w:] tegoż, *Ekspresja i empatia...*, s. 280–281.

Ostap Ortwin, który uprawiał „krytykę utożsamiającą”³³. Głosił, że zadaniem krytyka jest zidentyfikowanie się z dziełem, lecz stara się on zrozumieć twórcę, a nie objaśniać dzieło (a to już różnice). Bieńkowskiego zajmowały nie tylko indywidualne dzieła, ale także prądy literackie, jak egzystencjalizm, kwestie teoretyczne powieści, jak *nouveau roman*, czas w powieści. Jest także krytykiem liryki, jednym z najbardziej znanych badaczy poezji francuskiej (i uogólniając – literatury francuskiej, na przykład prozy egzystencjalnej).

Na koniec warto zauważyć jeszcze jedną analogię, mianowicie „Ortwin wprowadza w ruch prawdziwą zamieć metafor”³⁴.

Kontynuował ten styl krytyczny, który ukształtowała Młoda Polska, styl, który pozwalał podejmować wielkie problemy literackie, i nie tylko literackie, ale – jednocześnie – zbliżał krytykę do poezji, przenosił w jej obręb te cechy, których właściwe miejsce było w obrębie wypowiedzi literackiej. Jest to objaw tego, co można nazwać retoryką młodopolską, retoryką, która widoczna jest nie tylko w obrębie zdania, ale całej konstrukcji krytycznej. Kompozycja szkiców Ortwina z pewnością daleko odbiega od tego, co zwykle się uważa za obowiązującą budowę rozprawy. Jego dyskurs składa się z szeregu paralelnie względem siebie ułożonych elementów, z których pewne co jakiś czas powracają, w ogóle powtórzenia odgrywają w nich dużą rolę, a twierdzenia równają się zazwyczaj formułom metaforycznym³⁵.

Z kolei po roku 1918 powstały liczne prace o charakterze metakrytycznym, na przykład Karola Irzykowskiego *Godność krytyki* (1929) czy Karola W. Zawodzińskiego *Podstawowe zadania krytyki literackiej* (1938), w których zwracano szczególną uwagę na kwestie metodologiczne i dotyczące wartościowania. Obserwujemy wówczas zainteresowanie dorobkiem Brzozowskiego, lecz także tendencje w kierunku ideologizacji krytyki. Rolę znaczącą odgrywa krytyka „akademicka” (Juliusz Kleiner, Tadeusz Sinko), co sprza-

³³ G. Poulet, *Une critique d'identification* [w:] *Les chemins actuels de la critique* pod red. G. Poulet, Paris 1968, s. 7–22. Zob. M. Głowiński, *Portret krytyka: Ostap Ortwin* [w:] tegoż, *Ekspresja...*, s. 364.

³⁴ M. Głowiński, *Portret krytyka: Ostap Ortwin...*, s. 396.

³⁵ Tamże, s. 396–397.

wia, że zaciera się granica między krytyką a historią i teorią literatury. Bieńkowski sięgał więc do dobrych tradycji z szerszej perspektywy – odwoływał się do tych z początku wieku XX, lecz był bogatszy o studia i szkołę krytyki międzywojennej.

1.3. Tematy, gatunki, problematyka

Przyjęło się, że Bieńkowskiego-eseistę interesowało „czarne skrzydło” literatury światowej, to, które otwiera drogę do piekieł. Potwierdzeniem *Piekła i Orfeusza* (1960, 2009), gdzie „na wielu przykładach poeta-krytyk ukazuje, jak mityczny Orfeusz schodzi na dno [...] piekła i ocala z niego sens tworzenia, sens bytu”³⁶.

Literatura czarna, wyklęta, jest dzisiaj tak samo uczciwym zawodem jak ta od krzepienia serca i zabawiania gości. Ale czyż za to można winić autentyczne piekła i autentycznych Orfeuszy? Jak ich olbrzymi antenat, Dostojewski, oni – Kafka, Joyce, Faulkner – schodzą do piekieł, bo tam widzą spełnienie swojego losu, bo tam w podziemiach człowieczeństwa zmagają się z najbardziej bezwzględny z światów, z sobą (*Cena klasycyzmu, PiO*, s. 48) – stwierdzał krytyk.

Kontynuacją tych zainteresowań są *Modelunki* (1966, 2009) z następującym wyznaniem:

W *Modelunkach*, co już tytułem zaznaczam, zdaję sprawę jeśli nie z odkryć, to z potrzeby znalezienia drogi, która wyprowadziłaby z chaosu. Nie piekła nęcą dzisiejszych wizjonerów. Szukają, co nie jest mniejszą ambicją, stałego gruntu pod stopami (*Wstęp, M*, s. 6).

W roku 1983 ukazują się kolejne zbiory szkiców: *W skali wyobraźni*, składający się w większości z przedruków z dwóch

³⁶ T. Terlecki, *Apokalipsa krytyczna*, „Wiadomości” [London] 1961, nr 12, s. 4. Krytykę Bieńkowskiego ocenia także m.in. M. Wyka, która zauważa, że eseistę wyróżnia maksymalistyczna i patetyczna koncepcja literatury, a jego szkice z tomu *Piekła i Orfeusza* „posiadały urok literackiej przygody, były osobistym pamiętnikiem podróżnika, który mniej lubi się przyznawać do swojej wiedzy, bardziej zaś do literackich romansów i przygód”. M. Wyka, *Piękna przygoda* [w:] tejsze, *Głosy różnych pokoleń*, Kraków 1989, s. 126; pierwodruk: „Twórczość” 1984, nr 8.

wcześniejszych tomów, oraz *Notatnik amerykański* (1983, 2009). Bieńkowski pisał także o poezji oraz o artystycznym kształcie współczesności w literaturze polskiej, potwierdzeniem mogą być *Poezja i niepoezja* (1967), *Ćwierć wieku intymności* (1993) oraz wybrane szkice z tomów wcześniejszych. Natomiast wydany pośmiertnie zbiór esejów *Przyszłość przeszłości* (1996) dowodzi, że krytyka interesowała również literatura chłopska i kresowa.

Z takim dorobkiem Bieńkowski wszedł do ścisłego grona klasyków krytyki drugiej połowy XX stulecia. O literaturze zachodniej, ale też o polskiej poezji i prozie pisał ponad czterdzieści lat. Przez lata był krytykiem związanym z „Twórczością”, lecz mimo że instytucjonalnie kojarzony z pismem, miał jednak własny styl. Można powiedzieć, że wyróżniała go „indywidualność podmiotu krytycznego”³⁷. Dyskurs krytycznoliteracki Bieńkowskiego nie mógł się oprzeć dominującej wówczas metodzie strukturalistycznej, stąd na przykład entuzjazm, jak się szybko okazało – przedwczesny, związany z francuską nową powieścią. Można sądzić, że miało to swą przyczynę w wyborze metody, która wówczas była popularna (wszakże w latach siedemdziesiątych mamy do czynienia z kryzysem strukturalizmu, stąd już w szkicach *W skali wyobraźni* takie praktyki były przez niego tłumaczone „pomyłkami”). Pojawiło się natomiast szersze zainteresowanie intertekstualnością, a w latach następnych pespektywą antropologiczną, kulturoznawczą itd.

Już w latach osiemdziesiątych polscy literaturoznawcy (akademy i krytycy) na nowo odkryli krytykę tematyczną (Bachelard), egzystencjalistów i personalistów (Marcel, Merleau-Ponty), filozofię dialogu (Buber), zachwycili się współczesną hermeneutyką filozoficzną (bardziej Ricoeurem niż Gadamerem) oraz Lévinasowskim otwarciem na Innego, epifanią Jego twarzy³⁸.

Z kolei w latach dziewięćdziesiątych ważną rolę odgrywała nadal krytyka personalistyczna, lecz był to także, niestety, złasz-

³⁷ Por. J. Sławiński, *Za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego?* [w:] tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 168.

³⁸ D. Nowacki, K. Uniłowski, *Do czytelnika...*, s. 15.

cza w „krytyce młodoliterackiej” okres większej swobody terminologicznej, a mniejszej troski o styl wypowiedzi³⁹.

Wśród uprawianych przez Bieńkowskiego gatunków krytycznoliterackich są eseje, szkice, recenzje, felietony, listy, niekiedy artykuły polemiczne. Zgodnie z powszechną praktyką jego książki krytycznoliterackie składają się z publikowanych wcześniej tekstów. W podtytułach pojawiają się, zgodne z genologią, terminy: ‘szkice’ i ‘eseje’. Unika innych określeń dość powszechnych w krytyce, jak ‘notatki’, ‘zapiski’, lecz niemających charakteru genologicznego, nacechowanych sytuacyjnością, dyskursem doraźnym. Szkice są na ogół wnikliwe, więc nie są to typowe recenzje, a szkice interpretacyjne i eseje literackie.

Jego gest krytyczny wyróżnia zachwyty. Krytyczną postawę Bieńkowskiego wyrażaną słowami „kocham literaturę miłością anachroniczną...” można by porównać do postawy prezentowanej na przykład przez Jerzego Kwiatkowskiego, który wyznawał, że jego krytyka to „wielka bezinteresowna miłość do poezji i ciekawość wszystkiego, co w poezji się dzieje”⁴⁰, ale też do Jana Błońskiego „romansu z tekstem” czy Andrzeja Kijowskiego wyznającego: „prawdziwa, poważana krytyka jest apologią arcydzieła, wyjaśnieniem zachwyty, tłumaczeniem miłości na język estetyki”⁴¹. Miłość do literatury jest także kokieteryjna, a swój optymizm przeciwstawia autor *Modelunków* ogólnemu sceptycyzmowi.

Bieńkowskiego-krytyka cechowała również szczególna wrażliwość estetyczna, ta, która opowiada się po stronie piękna, lecz czułość na piękno współgra z inteligencją krytyczną, więc można mówić o jednolitości tego bogatego dorobku. Czymś, co scala dyskurs krytycznoliteracki Bieńkowskiego, są próby porządkowania artystycznych dokonań twórców na tle tradycji, stylów, kierunków.

³⁹ M. Kisiel, *Glosy niezobowiązujące...*, „FA-art” 1996, nr 2, s. 87.

⁴⁰ J. Kwiatkowski, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 72.

⁴¹ A. Kijowski, *Kroniki Dedala*, Warszawa 1986, s. 36.

Marian Stala w uwagach o krytyce Jerzego Kwiatkowskiego wyraża opinię, że „krytyk [...] podsycą, uintensyfikują samo istnienie literatury, wydobywa blask tego istnienia...”⁴² i to przystaje również do dyskursu krytycznego autora *Piekiel i Orfeusza*. Można powiedzieć, że krytyk w stosunku do literatury jest niczym Penelopa dla Odysa. Przecież homeryccy małżonkowie, rozdzieleni na długo, są w istocie nierozłączni, w końcu usiedli naprzeciw siebie w świetle ognia...

Kwiatkowski postrzegany bywa też jako „szczególny stróż słowa”⁴³, więc w jego książkach wartości i ich hierarchizowanie, czyli problematyka aksjologiczna, są zauważalne mimo trudnych dla takich ujęć czasów, u Bieńkowskiego jako krytyka brak jednolitego kryterium wartościującego.

Bieńkowski pisał zarówno o poezji, jak i prozie. Obecnie mamy „krytyków od poezji i krytyków od prozy”⁴⁴, mamy także „poetów-krytyków”, stąd i praktyka nazywana „autarkią” (niepopularna w czasach jego aktywności krytycznoliterackiej). Nie uprawiał krytyki egotycznej, zauważalnej u młodych krytyków w latach dziewięćdziesiątych, w jego pokoleniu w odniesieniu do krytyki takie niepoehlebne przecież określenie nie było czymś powszechnym.

Marta Wyka podkreśla, że:

krytyka jest też pisaniem. Jest pisaniem, aczkolwiek nie jest tworzeniem fabuły, prozaicznych, lirycznych czy dramatycznych. Jest po prostu pewną formą pisarstwa, która rządzi się własnymi prawami i własnym dyskursem⁴⁵.

⁴² M. Stala, *Bezinteresowna miłość poezji. Uwagi o dziele i osobowości krytycznej Jerzego Kwiatkowskiego* [w:] J. Kwiatkowski, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, postłowie M. Stala, Kraków 1995, s. 411.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ D. Nowacki, K. Uniłowski, *Do czytelnika*, s. 26.

⁴⁵ *Krytyka jako niecierpliwość. Rozmowa o pułapkach i zawłościach krytyki* (w sierpniu 2005 rozmawiali: Dorota Kozicka, Maciej Urbanowski, Marta Wyka) [w:] M. Wyka, *Niecierpliwość krytyki...*, s. 10.

Istotna jest więc w uwagach o krytyce Bieńkowskiego analiza dyskursu krytycznoliterackiego, gdyż pozwala podkreślić jej podmiotowy charakter, indywidualizm i swoistość projektu krytycznego. Interesujące jest dociekanie, jak wyglądałaby Bieńkowskiego lekcja krytyki.

2. Szkice o literaturze zachodniej

W dorobku Bieńkowskiego, który skupiał swe zainteresowania krytycznoliterackie na głównych tendencjach w literaturze zachodniej (obiekt jego dociekań to na przykład twórczość Franza Kafki, Jamesa Joyce'a, Jeana Paula Sartre'a, Alberta Camusa), ważne są cztery zbiory szkiców i esejów. O literaturze europejskiej i sygnalnie amerykańskiej traktują *Piekła i Orfeusze*, *Modelunki* oraz *W skali wyobraźni*, amerykańskiej zaś *Notatnik amerykański*.

Piekła i Orfeusze, książkę wydaną w roku 1960, wypełniają eseje pisane przez lat piętnaście (pierwszy z nich *Szaleństwo intelektu*, a dokładniej pierwsza część szkicu, został opublikowany w „Odrodzeniu” w 1945 roku). Ów zbiór trzydziestu szkiców o literaturze zachodniej, głównie francuskiej i amerykańskiej, powstał więc i w czasach socrealizmu, czego nie udało się krytykowi pominąć – potwierdzeniem uwagi o stosunku Sartre'a do komunizmu, szkic poświęcony Simone de Beauvoir, wreszcie poezji Louisa Aragona. W latach socrealizmu Bieńkowski milczał jako poeta, natomiast w działalności krytycznej uległ oczekiwaniom ówczesnych decydentów, pisząc na przykład o Aragonie, chociaż mówienie o „zniewolonym umyśle” byłoby nadużyciem. Na szczęście, interpretacje zajmujących go dzieł były ważniejsze niż kwestie światopoglądowe twórców, chociaż zwracają tutaj uwagę określenia deminutywne, na przykład w szkicu o Aragonie: „Pomacik zacytowany jest arcydziełkiem szczerości” (*Poezja, rzecz publiczna, PiO*, s. 484).

Trzeba jednak podkreślić, że krytyka Bieńkowskiego w początkowych latach miała przede wszystkim charakter popularyzatorski. *Piekła i Orfeusze* obrazują główne tendencje literatury zachodniej. Marta Wyka przy okazji recenzji *W skali wyobraźni* Bieńkowskiego, książki, na którą złożyły się głównie szkice sprzed dwudziestu lat, o okresie, kiedy ukazały się *Piekła i Orfeusze* oraz *Modelunki*, pisze następująco:

Były to dobre lata dla krytyki, wtedy spoglądała ona w przyszłość z optymizmem i nadzieją, wtedy czytaliśmy zachłannie i z pasją Hemingwaya i Camusa, Butora i Lowry'ego, przemierzaliśmy fantasmagoryczne przestrzenie poezji francuskiej i egzotyczne peryferie ojczyzny Sartorisów. Wtedy nasłuchiwaaliśmy relacji [...] o Dos Passosie i Henry Millerze, i innych fascynujących nieznanym. Tak właśnie było: wiadomość o książce, napomnienie o wydarzeniu literackim znaczyło więcej, niż dosłownie znaczyć powinno. W naszych zawsze znerwicowanych czasach równało się obaleniu barier kulturowych, odnajdywaniu tożsamości, smakowaniu świata. Mówię przede wszystkim o moim pokoleniu i jego doświadczeniu czytelniczym tych lat, gdy wyszły *Piekła i Orfeusze*⁴⁶.

Przedmiotem analiz Bieńkowski czyni poezję francuską, francuską prozę egzystencjalną, literaturę amerykańską, a także francuską „nową powieść”. Fascynują go strukturalne przemiany prozy, zagadnienia formy, czasu, bohatera, nowy język powieści, spory intelektualne, niekiedy też polityczne, jakie toczono w powojennej Francji, lecz przede wszystkim literatura jako obiekt intelektualnych dociekań. Mając na uwadze krytykę literacką Bieńkowskiego drukowaną na łamach „Twórczości”, zebraną w tomach *Piekła i Orfeusze* oraz *Modelunki*, Michał Głowiński podkreśla, że są to „szkice pióra myśliciela literackiego”, i dodaje: „dziś rzadko pamięta się o tym, ale [...] były to eseje ważne i pobudzające do myślenia”⁴⁷. W okresie popaździernikowym

⁴⁶ M. Wyka, *Piękna przygoda* [w:] tejsze, *Głosy...*, s. 126.

⁴⁷ „Zawierzmy kalendarzowi”. *Wieczór wspomnieniowy poświęcony Zbigniewowi Bieńkowskiemu*, „Tekstualia. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe” 2009, nr 2(19), s. 131.

prezentowały nowy typ myślenia o literaturze nacechowany wyobraźnią krytyczną⁴⁸. Sukces czytelnicy *Piekiel i Orfeuszy* mógł też Bieńkowski częściowo zawdzięczać przyjętemu entuzjastycznie, wydanemu rok wcześniej zbiorowi poezji *Trzy poematy*. Z kolei Edward Balcerzan odbierał szkice zamieszczone w *Modelunkach* jako myśli krytyczne bliskie strukturalistom, stwierdzając:

Bohaterami, modelowymi bohaterami *Modelunków* są sami pisarze. Model powstaje tu na przecięciu lub: w całym systemie przecięć i zależności literatury i biografii pisarskiej⁴⁹.

Jeśli nawet krytyk prezentuje wówczas podejście strukturalistyczne, to z uwagi na tę metodę nie traktuje biografii jako klucza do odczytania utworu. Biografia jest traktowana jako system znaków – symboli decyzji pisarskich. Tak więc Bieńkowski sięga po tematy związane z twórczością wielkich indywidualności prozy XX-wiecznej, jak Kafka czy Joyce, lecz mimo obszernych studiów poświęconych tym pisarzom jego eseje cechuje indywidualny sposób ujęcia zagadnień.

Ekstremiści i wynalazcy stanowią jego pasję. Saint-John Perse – bo wywiódł poezję z abstrakcji. Ponge – bo wywiódł poezję z opisu. Michaux – bo stworzył nowy świat. Butor – bo wynalazł czas. Kafka – bo zaprzeczył literaturze⁵⁰.

W *Pieklach i Orfeuszach* oraz *Modelunkach* krytyk podkreśla szczególnie znaczenie literatury współczesnej i snuje jej wizję przyszłościową, jest zafascynowany odkryciami w zakresie epiki, w związku z tym po roku 1956 jako orędownik literackich awangard swoje zainteresowania krytycznoliterackie skupia na prozie,

⁴⁸ Zob. T. Terlecki, *Apokalipsa krytyczna...*, s. 4.

⁴⁹ E. Balcerzan, *Dialog wewnętrzny*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 4, s. 43.

⁵⁰ J. Kwiatkowski, *Niebiosa i Eliasze*, „Tygodnik Kulturalny” 1960, nr 22, s. 5.

zachwycę się eksperymentami. Jego książki to wprowadzenie do nowoczesnej powieści europejskiej, a zmianę centrum swoich zainteresowań tłumaczy następująco:

Poezja współczesna [...] nie jest dzisiaj tą kuźnią formy, którą była przed trzydziestu laty. Do laboratoriów literatury wtargnęła powieść i ona eksperymentem formalnym dystansuje poezję. Powieść współczesna jest dzisiaj awangardą literatury. Na terenie powieści odbywają się eksperymenty i – uwaga! – formują poetyki (*Czy i jak proza dystansuje poezję*, PiN, s. 22).

W *Modelunkach* uwagę zwraca konfesyjne posłowie kończące się słowami:

Nasza literatura w stopniu silniejszym niż w latach międzywojennych włączyła się w nurt problematyki literatury powszechnej. I najważniejsze: nie naśladowaniem, nie doganianiem tamtej, ale dopełnianiem jej własnymi doświadczeniami i propozycjami (*Miejsce literatury*, M, s. 521).

Chociaż nie zmniejszył się dystans dzielący nas od literatury europejskiej czy amerykańskiej w stosunku do esejów z tomu *Piekła i Orfeusza*, to jednak myślenie krytyczne Bieńkowskiego jest już nieco inne. Pisze w *Modelunkach* nie tylko o literaturze, ale na jej marginesie o różnych dziedzinach nauki, o pamiętnikach, dziennikach, autobiografiach, omawia nowości wydawnicze pióra historyków literatury, eseistów, krytyków. Prezentuje nowoczesne myślenie o literaturze.

Jeśli chodzi o komentowanie dzieł literackich, nie są to recenzje przypadkowych lektur, lecz takich, których bohaterowie są osadzeni w świecie chaosu, pustki, samotności. Zdaniem krytyka: „Bieńkowski jest w gruncie rzeczy moralistą. Moralistą w świecie, w którym moralność nie istnieje”⁵¹. Nie oznacza to jednak, że Bieńkowski pragnie stworzyć pewien model literatury, ponieważ

⁵¹ Z. Żakiewicz, *Granice literatury i rzeczywistość świata (O „Modelunkach” Zbigniewa Bieńkowskiego)*, „Więź” 1967, nr 5, s. 142.

stałaby się ona wówczas wtórna, nieoryginalna. Potwierdza to natomiast jego maksymalizm w zakresie ekspresji krytycznej, nacechowanej emocjami i entuzjazmem dla literackich eksperymentów oraz dla wartości różnoimiennych, stąd jego eseje o literaturze dalekie są od ujęć monograficznych. Egzaltacja względem nowalijek i opinie entuzjastycznie na ogół przyjmowane w latach sześćdziesiątych już w latach osiemdziesiątych nie zawsze dawały się obronić⁵². Meandry takiej postawy wynikają, być może, z „ciemności świata, jasności literatury, ciemności krytyki”:

Dla Bieńkowskiego świat ludzki jest ciemny, splątany i mroczny w swych sprawach, choć wiedza współczesna potrafi dotrzeć do wielu jego zagadek i tajemnic. Natomiast literatura jest jasna, moralna, jasna nawet w swej niejasności, nieokreśloności, mgławicowości. Zaś krytyka literacka jest znowu mroczna, jest labiryntem myśli splątanych, niepewnych, wykluczających się interpretacji, rzadko potrafiących dotrzeć do istoty artystycznego przeżycia⁵³.

Koncepcja literatury pióra Bieńkowskiego jest wprawdzie patetyczna, ale także erudycyjna, gdyż swe upodobania opiera krytyk na doświadczeniach sztuki francuskiej XX wieku, pisarzy uznaje zaś za prekursorów dwudziestowiecznych ruchów awangardowych. Penetruje wszelkie przejawy nowatorstwa i buduje dramaturgię, ponieważ jest zwolennikiem idei permanentnej awangardy w literaturze. Zarzucano mu więc elitaryzm, przyjmowanie postawy retora, klerka, przyczepiano etykietkę *besserwissera* i *sno*-*ba*, lecz tę krytykę wyróżnia fakt, że jest ona adresowana przede wszystkim do czytelnika zainteresowanego literaturą oraz przemianami w kulturze, dlatego zarzuty powyższe nie do końca są uzasadnione. Poza tym swoimi opiniami o prezentowanych dziełach prowokował też do dyskusji.

⁵² Por. M. Wyka, *Piękna przygoda...*, s. 127–129.

⁵³ K. Mętrak, *Ciemność świata, jasność literatury, ciemność krytyki*, „Literatura” 1986, nr 7/8, s. 32.

2.1. Linia francuska w polskiej krytyce literackiej

W obszarze literatury francuskiej Bieńkowski jako romanista (tłumacz) analizuje dzieło, jako krytyk diagnozuje⁵⁴. Interesują go tacy poeci jak Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Paul Claudel, Jules Supervielle, Francis Ponge, Saint-John Perse (właśc. Alexis Léger), Henri Michaux, Louis Aragon. Przybliży w ten sposób poezję francuską, od symbolistów począwszy, a na lewicującym Aragonie skończywszy. Jako krytyk pisze również o nowościach wydawniczych poświęconych tej poezji, choćby o szkicach Adama Ważyka *Od Rimbauda do Eluarda (Ważyk: imponujący minimalizm, PiN)*, jako krytyk i tłumacz literatury francuskiej wnikliwie ocenia także ukazujące się wówczas przekłady z literatury francuskiej, na przykład antologię *Symboliści francuscy* w opracowaniu Mieczysława Jastruna (*Symbolizm – przeciwnik spóźniony, PiN*), sporządza recenzje wydawnicze przekładów, i nie są one zbyt pochlebne, lecz rzeczowe i merytoryczne⁵⁵. Dominujący

⁵⁴ Por. M. Stala, *Kazimierz Wyka albo lekcja krytyki* [w:] K. Wyka, *Wśród poetów...*, s. 7.

⁵⁵ Potwierdzeniem, że uwag krytycznych nie brakowało w sporządzanych przez Bieńkowskiego opiniach wydawniczych, jest fragment recenzji wyboru poezji Paula Valéry'ego (datowany: 23 maja 1958 r.): „Sam wybór utworów uważam za całkowicie sensowny. [...] Gorzej natomiast z przekładami. nierówne. Przekłady Romana Kołonieckiego będą oczywiście podstawą tomu. Słusznie. Jest to nasz najlepszy walerysta, ma bardzo duży dorobek. Prawidłowy stosunek do oryginału. W szczegółach można się z Kołonieckim sprzeczać. Ten dobry interpretator myśli i poetyki Valéry'ego niekiedy, nie wiadomo dlaczego, nie zmuszony nawet rymem, wydziwia. Valéry leksykalnie – o czym doskonale wie Kołoniecki – jest bardzo prosty, ani starzyzn, ani neologizmów; jest to najbardziej sucha, czysto intelektualna konwencja symbolizmu. Znakomicie o tym wie Kołoniecki (całość jego pracy przekładowej nad Valéry'm o tym świadczy), a niekiedy pakuje takie młodopolskie (a więc symboliczne, ale w innej linii) rzeczy w *Młodej Parce* jak: 'wywierzysko krwi, dziwiotwórcze szczyty' (fantasques), 'wielowyspy' (archipels). Takich symbolistycznych, ale nie pasujących do Valéry'ego dziwów trochę jest u Kołonieckiego i warto go

w jego działalności krytycznej do lat siedemdziesiątych obszar przypisuje go (wraz z Julianem Rogozińskim i Jerzym Kwiatkowskim) do tzw. linii francuskiej istniejącej wówczas w polskiej krytyce. Wszyscy trzej pisali o literaturze francuskiej, Rogoziński i Bieńkowski byli także (i przede wszystkim) jej tłumaczami, a Kwiatkowski jako historyk literatury jej świetnym interpretatorem. Podobnie zresztą postępowali wówczas inni: „Duch czasu, który objawił się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce, naznaczony był francuszczyzną”⁵⁶ – konstatuje Małgorzata Baranowska i wskazuje na przykład Adama Ważyka, Julię Hartwig, Artura Międzyrzeckiego, Jerzego Lisowskiego, Jacka Trznadła, Jana Prokopa. Jednak trzej wymienieni tutaj na początku krytycy czynili to systematycznie, rozpowszechniając tę literaturę w Polsce, a Bieńkowski i Kwiatkowski okazali się doskonałymi przewodnikami po literaturze francuskiej XX wieku. Trzeba tutaj jednak koniecznie zaznaczyć, że tradycja informowania publiczności literackiej o nowościach literatury europejskiej znana była w latach międzywojennych (o literaturze francuskiej pisali wówczas między innymi Tadeusz Boy-Żeleński i Stefan Napierski).

Do drugiej wojny światowej człowiek wykształcony władał w Polsce gorzej lub lepiej językiem francuskim i tutejsze biblioteki domowe, zwłaszcza dworskie, były nadzwyczaj bogato zaopatrzone w książki francuskie. [...] Nowoczesny Paryż [...] uważany był [wówczas – dop. E.M.] za kulturalną stolicę świata zachodniego.

poprosić, by sam sobie tekst oczyścił”. Tekst opinii za: maszynopis recenzji wydawniczej pióra Z. Bieńkowskiego: „Wybór poezji, Paul Valéry”. Ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Dotyczy wydania: P. Valéry, *Poezje*, wybór oprac. i wstępem opatrzył R. Kołoniecki, Warszawa 1959.

⁵⁶ M. Baranowska, *Linia francuska w krytyce poezji (Jerzy Kwiatkowski, Julian Rogoziński, Zbigniew Bieńkowski)* [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy* pod red. A. Brodzkiej-Wald i T. Żukowskiego, Warszawa 2003, s. 158. Wśród wymienianych tytułów pojawiają się: *Od Rimbauda do Eluarda* (1964), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka* (1973), *Apollinaire* (1962), *Gérard de Nerval* (1972), *Poezje bez granic* (1967), *Piekła i Orfeusza* (1960), *Antologia poezji francuskiej* (1966, 1970).

Sytuacja po drugiej wojnie zaczęła się zmieniać nie tylko w Polsce. Tutaj oczywiście, że wraz z socrealistyczną „rewolucją kulturalną” i opadnięciem żelaznej kurtyny wpływ literatury francuskiej tamtego okresu na pewien czas został sztucznie odcięty. Ale i wtedy ukazywały się w Polsce przekłady Victora Hugo, Emila Zoli, Anatola France’a, ze współczesnych Louisa Aragona i innych, zwłaszcza jeżeli spełniali oni postulat postępowości i zaangażowania społecznego. Chociaż jeżeli urodzili się wystarczająco wcześnie – od Villona do Stendhala czy Flauberta – ów warunek nie zawsze musiał być spełniony. Rodzaj bardzo silnego dydaktyzmu, panującego w kulturze po roku 1948, skłaniał do wydawania klasyki literatury, także światowej, i cokolwiek byśmy dziś o tym sądzili, książki z pewnego wielkiego kanonu literatury były stale wydawane i miały niewątpliwy wpływ na późniejszych czytelników literatury nowocześniejszej i czasami mniej zaangażowanej społecznie⁵⁷.

Związana z wyobraźnią poezja francuska miała ogromny wpływ na polską poezję awangardową, co w sposób szczególnie odpowiadało Bieńkowskiemu-poezie, nazywanemu mistrzem wyobraźni. Pisał o poezji awangardowej, więc o surrealistycznej i wyzwolonej wyobraźni, ale także o metafizycznej liryce Supervielle’a, wreszcie o twórczości egzystencjalnej Michaux czy zaangażowanej Aragona. Był poetą uprawiającym krytykę, więc analizował poezję francuską w sposób bardziej poetycki, natomiast Kwiatkowski – historycznoliteracki, stąd też częściej w jego *Poezjach bez granic* (1967), posażnych w przypisy i ukazujących zjawiska poezji francuskiej na szerszym tle, znajdziemy odwołania do esejów o tej poezji pisanych w czasach tużpowojennych przez Bieńkowskiego oraz tych zebranych w tomie *Piekła i Orfeusza* (1960). Podobnie zresztą, choć na mniejszą skalę, postępuje Bieńkowski, ustosunkowując się w swej krytyce do sądów Kwiatkowskiego dotyczących tej problematyki.

Tak więc Kwiatkowski podkreślał, że zadaniem krytyka jest poza informowaniem o dziele i twórcy znalezienie swojego klu-

⁵⁷ Tamże, s. 156.

cza interpretacyjnego oraz porównanie własnej wizji z opiniami innych krytyków, co egzemplifikują na przykład studia o poezji Michaux⁵⁸. Ich autor przyznaje, że trafnie udało się Bieńkowskiemu określić tego twórcę jako poetę wyobraźni przewencyjnej i dla potwierdzenia tej opinii przytacza fragment eseju z *Piekiel i Orfeusza*⁵⁹. Z kolei pisząc o metafizycznej poezji Supervielle'a (*Jules Supervielle czyli Bóg-Ojciec*), wspomina, że z entuzjazmem przyjął tę poezję Bieńkowski w eseju ogłoszonym na łamach „Twórczości”⁶⁰, powołuje się na *Liryki i poematy* Superviel-

⁵⁸ J. Kwiatkowski, *Moi, non. Rzecz o Henri Michaux* [w:] tegoż, *Poezje bez granic. Szkice o poetach francuskich*, Kraków 1967, s. 123–187.

⁵⁹ Tamże, s. 174–175. Dotyczy eseju Bieńkowskiego *Michaux, wyobraźnia przewencyjna* (*PiO*, s. 455–477).

⁶⁰ Z. Bieńkowski, *Spojrzenie na poezję francuską*, „Twórczość” 1946, nr 3. Warto odnotować, że także w dorobku krytycznoliterackim Kwiatkowskiego dotyczącym polskich poetów nietrudno odnaleźć zarówno nawiązania, jak i sprostowania, a niekiedy polemiki z opiniami krytycznymi Bieńkowskiego. Zob. np. J. Kwiatkowski, *Krwawy grymas* [w:] tegoż, *Magia poezji...*, s. 357; *Aureola na wieszaku*, tamże, s. 383 (opublikowany w „Twórczości” tekst Bieńkowskiego o poezji ks. Jana Twardowskiego krytyk określa jako „mały dytyramb na cześć *Zeszytu w kratkę*”); J. Kwiatkowski, *Zoil niekonsekwentny* [w:] tegoż, *Notatki o poezji...*, s. 129–132 (krytyk polemizuje z zarzutami Bieńkowskiego względem poezji Feliksa Konopki, które znalazły się w felietonie ogłoszonym na łamach „Kultury” 1973, nr 1, zamieszczając przy tym we wstępie do rozważań uwagi o metodzie krytycznej Bieńkowskiego: „W pisarstwie krytycznym Zbigniewa Bieńkowskiego dokonał się w ostatnich czasach cenny zwrot ku wysuwaniu na plan pierwszy kryterium indywidualności, osobowości poetyckiej. Krytyk to wszelako – przy wszystkich swoich znakomitych walorach – nieco kapryśny, nie zawsze konsekwentny, szybko przebiegający dalekie drogi: od entuzjazmu – z jednej strony, do dezaprobaty – z drugiej. Stąd – łatwość skrzywdzenia tego czy innego poety: bądź przydaniem mu zbyt wysokiej rangi (o co zresztą mało który z poetów miewa pretensje), bądź – niedocenieniem, niedowartościowaniem, pospiesznym zepchnięciem w bezpodziw i niepoezję”), (s. 129).

le'a ze wstępem i między innymi w tłumaczeniu Bieńkowskiego, ocenia te przekłady i docenia ich wartość⁶¹.

Krytyków tych interesowały w sposób szczególny przemiany w XX-wiecznej poezji francuskiej, lecz nie zawsze udawało im się w tej mierze dojść do konsensusu. Bieńkowski polemizuje na przykład z opinią Kwiatkowskiego mówiącą, że poezja Saint-Johna Perse'a łączy się z nadrealizmem. Uwagę zwraca przy tym określona metoda krytyczna, mianowicie jego szkic otwiera teza: „Struktura językowa poezji Saint-Johna Perse'a jest wielowarstwowa” (*Próba komentarza*, M, s. 473), co następnie dowodzi, analizując warstwę brzmieniowo-znaczeniową i kompozycję wybranych poematów autora *Anabazy*, a interpretując, wskazuje na zbieżność postaw Saint-Johna Perse'a i Paula Valéry'ego, by zakończyć następującą formułą syntetyczną:

Z dzisiejszego punktu widzenia [...] nadrealizm jest zjawiskiem absolutnie historycznym, to znaczy martwym. Warto by tę sprawę kiedyś do końca wyświecić, gdyż celebrowanie nadrealizmu pełni dzisiaj funkcję hamującą. Już sam dzisiejszy stosunek do słowa całkowicie odwrócił kryteria i wartości. Słowo już nie chodzi w aureoli nieodpowiedzialności, skończyło się szamaństwo, eksperymentuje się z semantyką. Kuje się, smaży i pichci słowa-wynalazki, słowa-giganty i słowa-potworki. Dzisiejsze nadużycia omijają dziedzinę nonsensu. Dzisiaj się słowo atomizuje i nawet cząsteczki zmusza do znaczenia, ba, do wieloznaczenia. Poezja jest wielowarstwowa, trzeba się do niej dokopywać. Struktura poezji Saint-Johna Perse'a jest właśnie przyszłościowa (*Próba komentarza*, M, s. 480–481).

Analiza dyskursu krytycznoliterackiego Bieńkowskiego potwierdza, że do języka krytycznego Kwiatkowskiego zbliża go nie tylko podobny typ metafory kulinarnej („smaży [się – dop. E.M.] i pichci słowa...”), ale także konsekwencja zachowana w toku szkicu. To dobra lekcja krytyki, mówiąca też, że jeśli chodzi

⁶¹ J. Supervielle, *Liryki i poematy*, red. i słowo wstępne Z. Bieńkowski, Warszawa 1965. Por. uwagi o oddziaływaniu Supervielle'a na poezję Bieńkowskiego w rozdziale III.

o stosunek do liryki francuskiej, poezja Bieńkowskiego może sprawiać niekiedy wrażenie literackiej ilustracji jego poglądów krytycznych. Świetny słuch literacki i fakt, że był poetą, pomagały mu odczytywać poezję Francuzów z niezwykle wrażliwością. Szczególnie bliska duchowo była mu – powtórzmy – twórczość Baudelaire’a, Rimbauda, Supervielle’a („metaforyka Supervielle’a jest jak dotyk najdelikatniejszy” (*PiO*, s. 397) – wyznawał), lecz uznanie znaleźli także Saint-John Perse, Ponge. Kreślił portrety poetów metafizycznych:

Supervielle jest oczywiście poetą metafizycznym. Ale któryż poeta nim nie jest? Metafizyka jest właśnie prawem i przywilejem [...] poetów. Bo właśnie rolą poety jest sięganie do spraw i rzeczy ostatecznych, życia, śmierci, losu, istnienia (*Mit przygody duchowej*, *PiO*, s. 398).

Nade wszystko jednak obydwaj przywoływani wyżej krytycy, analizując poezję francuską, uświadamiali, że właściwie od symbolizmu pojawiają się odkrycia dotyczące „ja”, kształtujące nowoczesną poezję.

2.1.1. O francuskiej prozie (egzystencjalnej)

Linia francuska w polskiej krytyce powojennej skupiona była głównie na zjawiskach związanych z poezją. Trzeba jednak pamiętać, że Bieńkowski był romanistą, więc pisał o różnorodnych zjawiskach w literaturze francuskiej, zarówno o utworach współtworzących jej kanon, jak i literaturze najnowszej, zajmował się dziełami dwudziestowiecznych klasyków i pisarzy debiutujących, pisał o poezji i z nie mniejszym zainteresowaniem o prozie. Szczególnie aktywnie przybliżał wówczas francuski egzystencjalizm i promował gatunek awangardowej powieści francuskiej, tzw. nową powieść, której rozkwit przypadł na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte za sprawą pisarzy eksperymentatorów. Potwierdzą to eseje zebrane w tomach *Piekła i Orfeusza*, *Modelunki* i *W skali wyobraźni*. Tak więc jego ulubionym pisarzem jest Marcel Proust.

Esej *Proust niewyczerpany*, poświęcony książce Błońskiego *Widzieć jasno w zachwyceniu*, krytyk rozpoczyna wyznaniem:

Jestem jednym z tych, których Proust odmienił. Po lekturze Prousta dla mnie także – mówiąc słowami książki Jana Błońskiego – świat „odnowił się, wzbogacił, rozbłysnął...”. Do Prousta przeczytanego w bardzo wczesnej młodości wracałem w życiu kilkakrotnie, zawsze do tego samego Prousta (*Proust niewyczerpany*, *M*, s. 81)⁶².

Jako rzecznika awangardy interesują go nade wszystko eksperymenty, więc Proust, będąc twórcą, który miał wpływ na zmiany w powieści, głównie te związane z czasem, jest bardzo często przywoływany w jego eseistyce o prozie (także amerykańskiej). W szkicu *Odmiany czasu* czytamy:

Rola Prousta jest rewolucyjna, prekursorska dla wszystkich eksperymentów z czasem. Proust dokonał rzeczy zasadniczej: dał czasowi postać. Ten czas, który był przed Proustem, jak eter przepelniał wszystko, nie będąc nigdzie, został odnaleziony, sprowadzony do swojej pierwiastkowej funkcji i własnego kształtu. Proustowski czas jest już wyodrębniony. To olbrzymie odkrycie (*Odmiany czasu*, *PiO*, s. 253).

Akcydentalnie podejmuje Bieńkowski tematy związane z wybranymi francuskimi twórcami przy okazjach rocznicowych i innych, więc w stulecie *Nędzników* Victora Hugo powstaje szkic *Wzór zaangażowania* (*M*, s. 430–437), a „z jubileuszowym poczuciem obowiązku” – jak sam wyznaje – „czytamy Musseta [...] na nowo” (*Stara, nieprzestarzała bezpośredniość uczuć*, *M*, s. 439). Przedmiotem refleksji jednym razem jest Antoine de Saint-Exupéry (*Saint-Exupéry, aprobaty cywilizacji*, *PiO*, s. 25–45), innym zaś piszący w języku francuskim Algierczyk z pochodzenia Kateb Yacine (*Kateb Yacine, dramat fatalizmu*, *M*, s. 506–512).

⁶² Potwierdzeniem również wypowiedź K. Karaska: „Zbyszek Bieńkowski wychował się na Prouście. Nauczył się francuskiego na Prouście. To był jego pisarz kultowy”. Wieczór wspomnień poświęcony Zbigniewowi Bieńkowskiemu z okazji stulecia urodzin poety. Zob. przypis 13.

Wszystko to spowodowało, że trudno było Bieńkowskiemu stworzyć obraz literatury francuskiej. Rozpiętość tematów i brak jednolitego kryterium wartościującego sprawiały wrażenie chaosu, równoczesności zjawisk, stąd pojawiały się zarzuty mówiące o słabszych ogniwach tej krytyki, ale też o niepełnym obrazie literatury zachodniej poddanej refleksji krytycznej Bieńkowskiego:

Zapewne, Bieńkowski dopomaga niekiedy swoim herosom, lekko popycha ich ku – teoretycznym – punktom. Entuzjazmuje się i nie dba o terminologiczną precyzję. W końcu – nie jest naukowcem, jest estetą, jest poetą. [...]

Cóż to za piekła współczesnej literatury, w których nie ma Céline'a, Becketta, Genêta, Ionesco? Sade'a, nad którym wciąż jeszcze trzęsie się Zachód? Cóż to za piekła, z których wciąż wzlatujemy ku niebu?⁶³.

Opinia Kwiatkowskiego potwierdza prawdę o zachwycie jako strategii autora *Piekiel i Orfeusza*, jednak dokonując oceny, krytyk przyznaje również, że wynika to z metody krytycznej – portretu; w ten sposób, analizując postawy innych twórców, podmiot krytyczny kreśli własny szkic do portretu. Mimo uwag piszący wówczas o krytyce Bieńkowskiego przyznają, że w owych czasach był ambasadorem filozofii egzystencji w Polsce i jednym z tych, którzy informowali publiczność literacką o literaturze światowej.

Kontynuując temat, wypada przyjrzeć się problematyce dotyczącej francuskich egzystencjalistów, a zakończyć na entuzjastycznie przez Bieńkowskiego przyjętej koncepcji *nouveau roman*, co okazało się przedwczesne, a było przy tym początkiem końca pewnej tendencji wśród krytyków, czyli linii skupionej na literaturze francuskiej.

Jak wiadomo, zaraz po wojnie egzystencjalizm stał się we Francji ważnym nurtem intelektualnym, a w kontekście literatury właśnie francuska wersja kierunku okazała się najpopularniejsza i szczególnie inspirująca. W Polsce egzystencjalizm literacki zaznaczył swą szczególną obecność w latach 1956–1964 (wówczas

⁶³ J. Kwiatkowski, *Niebiosa i Eliasze...*, s. 5.

ukazały się na polskim rynku księgarskim *Dżuma* i *Upadek* Alberta Camusa, *Dramaty* Sartre'a, *Proces* Kafki, *Wspomnienia z domu umarłych* Dostojewskiego). Filozofia egzystencji pojawiła się więc w Polsce z dużym opóźnieniem, zatem szkice Bieńkowskiego o dziełach nawiązujących do tego popularnego wówczas na Zachodzie kierunku przyjmowano z entuzjazmem, a ich wydanie książkowe zbiegło się z kolei w czasie i z modą na egzystencjalizm, i z parantelami egzystencjalistycznymi pokolenia '56. *Piekła i Orfeusze* to książka szczególnie potrzebna wówczas, gdyż egzystencjalizm w Polsce był odbierany płytko, w kawiarnianym stylu, a teź filozofii, która dotarła do nas w wersji francuskiej, poświęca Bieńkowski kilka esejów zarówno w pierwszej, jak i dodać trzeba – kolejnej książce. Przewijają się w tych rozważaniach Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir. Mamy na uwadze teksty: *Egzystencjalizmy, Konsekwencje behawioryzmu, Granice Sartre'a, Mandaryni, Kiedy esencja poprzedza egzystencję* – tytuł jest parafrazą słynnej tezy Sartre'a: „egzystencja poprzedza esencję” („L'existence précède l'essence”). Píše o tym Bieńkowski w eseju *Egzystencjalizmy* (*PiO*, s. 186), będącym objaśnieniem kierunku filozoficznego, natomiast szkic *Kiedy esencja...* poświęcony jest czytaniu *Słów*, autobiografii Sartre'a, gdzie krytyk analizuje portret psychologiczny, poszukuje psychoanalitycznego klucza do osobowości filozofa, upatrując tego klucza w dzieciństwie⁶⁴.

W wymienianych powyżej esejach krytyk podkreśla znaczenie Sartre'a, gdyż za jego sprawą ośrodek egzystencjalizmu przeniósł się do Francji – był Sartre jedynym filozofem egzystencji akceptującym tę nazwę jako znak swoich poglądów, dodatkowo połączył filozofię z literaturą. Objasnia podstawowe cechy jego po-

⁶⁴ Por. Z. Trzaskowski, *Die literarische Aktualisierung psychoanalytischer Erkenntnisse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* [w:] *Dialog z rzeczywistością. Język. Literatura. Kultura* pod red. Z. Trzaskowskiego, Kielce 2007, s. 137 i nast.

gładów, czyli rozpad świata i wykorzenienie, ale też pokazuje zaangażowanie Sartre'a i jego dialog z komunistami (*Mandaryni*)⁶⁵, przeciwstawiając jego postawę tej prezentowanej przez Camusa. W esejach poświęconych autorowi *Obcego* zajmuje się już wyłącznie kwestiami literatury.

Warto przy tej okazji odwołać się do jedynego niezwiązanego z problematyką „literackich awangard” szkicu dotyczącego klasyka w literaturze francuskiej XX wieku Rogera Martina du Garda, gdyż tutaj znajdziemy objaśnienie metaforycznego tytułu pierwszej książki krytycznej Bieńkowskiego: *Piekiel i Orfeuszy*.

Jakżeby wyglądała literatura świata bez [...] Tolstoja i Dostojewskiego? Ich cień padł daleko na zachód (europejski) i wschód (amerykański). Oni nie tylko stworzyli olbrzymie dzieła, ale wytyczyli szlaki, stworzyli nowe strony ducha, nowe dziedziny literatury. Z przeciwstawienia Tolstoj – Dostojewski wywodzi się dopiero genealogia obu skrzydeł – jasnego i czarnego – współczesnej (z okładem) literatury światowej.

Czarne skrzydło otwiera drogę do piekieł. Po Dostojewskim iluż Orfeuszów schodziło w czeluście metafizyki. Do dzisiejszego dnia eksploracja piekieł

⁶⁵ Por. A. Libera, *Madame*, wyd. III, Warszawa 2004, s. 73–75. Tytuł pracy dyplomowej bohaterki powieści Libery *La femme émancipée dans l'oeuvre de Simone de Beauvoir (Kobieta wyzwolona w twórczości Simone de Beauvoir)* stał się, jak wiadomo, pretekstem do uwag nie tylko o autorce *Cudzej krwi*, lecz także o egzystencjalizmie we Francji i recepcji zjawiska w Polsce w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. „Ta oświecona Egeria intelektualnego i artystycznego Paryża lat czterdziestych i pięćdziesiątych, jakkolwiek mocno stała na lewicy, jakkolwiek piła z ust francuskim komunistom i marzyła o rewolucji światowej oraz popierała, gdzie się dało, ruchy narodowo-wyzwoleńcze, była jednak związana z egzystencjalizmem. Tymczasem egzystencjalizm, z punktu widzenia marksizmu, był doktryną »nihilistyczną«, »z gruntu burżuazyjną«, a nawet »faszyzującą« (jako że jego współtwórcą był Martin Heidegger! – »Prawa ręka Hitlera w nazistowskim szkolnictwie wyższym«). I marksizm, »jedyne system prawdziwie naukowy«, dawno już i z dziecinną łatwością rozprawił się z tą »pseudofilozofią«, obnażając jej intelektualną nędzę i moralną zgniliznę. Niemniej, jak z chwastami bywa, pleniła się ona dalej i truła ludzkie umysły. Toteż w dalszym ciągu należało dawać jej odpór» (tamże, s. 75).

zapisuje najzarliwsze karty literatury. Fascynacja odkryć, objawień rozpaczy zasłania wszystko inne i literatura bywa utożsamiana w ogóle z zstąpieniem do piekieł. Od Dostojewskiego, tego Rimbauda i Lautréamonta jednocześnie, czymże jest literatura, jeśli nie zaangażowaniem w metafizykę?

[...]

Zstępujący do piekieł Orfeusze swoją udęką, rozpaczą, ofiarnością, z jaką znoszą cierpienie, budzą potrzebę rozpaczy i cierpienia, a więc potrzebę rzeczy możliwych (*Cena klasycyzmu, PiO*, s. 47–49).

Poddając analizie dyskurs krytyczny Bieńkowskiego, warto podkreślić, że wykorzystuje tutaj krytyk figurę retoryczną podstawienia (*subiecto*), polegającą na zadaniu sobie samemu pytania i udzieleniu odpowiedzi. Ma to kilka zalet: po pierwsze, służy spójności eseju, po drugie, wzmacnia ekspresję dyskursu krytycznego, a po trzecie, podmiot krytyczny nawiązuje dialog z czytelnikiem. Ekspresję wzmacnia też metafora ‘piekieł’, słowo klucz w krytyce Bieńkowskiego o literaturze zachodniej. Podkreśla on, celowo używając liczby mnogiej, że każdy twórca tworzy własne piekła, krytyk zaś niczym Orfeusz jest przewodnikiem po piekłach literatury nowoczesnej, przy czym literatura, którą jest zafascynowany, wnosi jasność do świata, gdzie obserwujemy kryzys wartości; piekło to świat współczesny i zdiagnozowany przez krytyka kryzys kultury. Jego podmiot krytyczny jest niczym Wergiliusz jako przewodnik Dantego. Oto kilka przykładów zawiązanych z metaforyką piekieł pochodzących z eseju o prozie Camusa (i o egzystencjalizmie) interpretowanej porównawczo z twórczością Kafki, gdzie krytyk dowodzi, że obydwaj twórcy to dwa bieguny tej samej sprawy:

Camus programowo bez poczucia rzeczywistości między światem a człowiekiem kopie przepaści i instaluje piekła (*Camus anty-Kafka, M*, s. 101).

Proces, Zamek, Wyrok... Każda książka, każda alegoria, każde niemal zdanie Kafki spiętrza wokół ludzkiego losu pustynie nie przebyte, niemożliwe do przebycia, pustynie samotności. Świat po to tylko istnieje, aby osaczać, paraliżować, osłabiać, uniemożliwiać. Każda strona tego świata to brama do piekła (s. 106).

Camus – autor *Obcego* to anty-Kafka, pierwszy, kto się wyrwał z piekła metafizyki (s. 107).

Jest również miejsce na analizę postępowania Meursaulta, bohatera *Obcego*:

Camus postępowanie swojego bohatera rozkłada na czynniki pierwsze – odruchy, gesty, wrażenia, nie tylko dla samej przyjemności rozebrania do naga, do struktury fizycznej postępowania ludzkiego. Tę przyjemność mieli odkrywcy behawioryzmu i na tej przyjemności się wyczerpali. Camus mierzy dalej, głębiej. Wdziera się pomiędzy postępkami a sens, jaki świat tym postępkom nadaje, odrywa postępek od mitologii, w którą świadomość go wystroi. Meursault żyje, widzi, doznaje, kocha, zabija jak prowokacja (*M*, s. 108).

Tezę krytyk popiera następnie stosownymi cytatami z *Obcego*, potwierdzając też, że jedyną możliwą wówczas formą wolności jest bunt. Uwagę zwracają również dygresje osobiste, które świadczą, że mamy do czynienia z krytykiem-ekspertem:

Czytam dzisiaj *Obcego* jak zupełnie nową, nigdy nie czytaną książkę. A przecież już przed czterem laty, kiedy ją przeczytałem po raz pierwszy, była olśnieniem, zdumieniem i zaskoczeniem. Mam przed oczami notatki sprzed lat czterech. Przepisuję je z absolutnym przekonaniem (*M*, s. 109).

W argumentacji odwołuje się krytyk do retoryki. Oto początki kolejnych zdań: „Lecz nie o to chodzi...”; „Nie o to również...”; „Ważne jest to, że...”; „Że był...” (s. 109).

Krytyka ekspresyjna to ciągi pytajne, a takie również Bieńkowski stosuje:

Co się więc znajduje u źródła tego uznania, czym jest dzieło Camusa, jaki jest jego sens, że budzi rezonans tak szeroki i tak jednakowo brzmiący? Czyżby właśnie dzieło Camusa miało sens dzieła epokowego, tak jak je przed dwudziestu laty miało dzieło Malraux? Czyżby właśnie w twórczości Camusa wyrażała się najpełniej problematyka naszych czasów? (*M*, s. 102).

Warto dodać, że esej *Camus anty-Kafka* napisany został po śmierci Camusa, natomiast powyższe pytania pochodzą z opinii krytyka o twórczości Camusa sformułowanej po otrzymaniu przez pisarza Nagrody Nobla, do czego się w tym szkicu odwołuje. W taki sposób podkreślona została podmiotowość tej krytyki, a wszystkie wskazane powyżej przykłady potwierdzają, że jest to krytyka

ekspresyjna, ponieważ w dyskursie krytycznym jest wiele składników służących wyrażaniu emocji, często także empatii. Bieńkowski sięga do krytyki ekspresyjnej, aby pokazać to, co w niej cenne. Trzeba jednak koniecznie podkreślić, że widać tutaj – w analizie postaw bohaterów dzieł Camusa – przede wszystkim znajomość filozofii egzystencji, potwierdzeniem operowanie pojęciami: absurd, bunt, wolność, konieczność (Camus – Sartre). Myśl Camusa, jak wiadomo, skupia się wokół pojęcia absurdu, czyli niewspółmierności dążeń człowieka i jego sytuacji w świecie oraz buntu. Uświadomienie sobie absurdu zmusza do znalezienia odpowiedzi na pytanie o wartość i sens życia. W tym momencie człowiek buntuje się przeciw normom. Bunt nie oznacza jednak możliwości przewyciężenia absurdu, co unaoczniają powieści Camusa⁶⁶, a krytyk to potwierdza, kryteria estetyczno-formalne dopełniając filozoficznymi.

Camus jest może jedynym współczesnym pisarzem europejskim, który nie usprawiedliwia ani przemocy świata, ani bezsilności człowieka. Nie godząc się ani na jedno, ani na drugie, samym utrzymywaniem stanu rozdarcia ukazuje – czysto teoretyczną, iluzoryczną może – nadzieję wolności. Nie jest to Sartre'owska wolność wobec nakazów, wolność dokonania wyboru. Camus buntuje się przeciwko takiej wolności, która zakłada konieczność dokonania wyboru Ani, ani. Utrzymywać raczej stan rozdarcia, stan rozpacz, stan absurdalności, niż wybrać, a więc zgodzić się na kompromis. Camus jest czysty jak same wartości moralne, których chce strzec w ich surowej niepokalaności (*M*, s. 103).

Bieńkowski wyróżnia się przy tym znajomością dorobku Camusa, odwołuje się do bohaterów jego najważniejszych dzieł: *Obcego*, *Dżumy*, *Upadku Syzyfa*. Porównuje postępowanie Meursaulta z bohaterami między innymi Sartre'a, Gide'a, Dostojewskiego, ale także Conrada i Hemingwaya. Stawia więc nie tylko charakterystyczne dla eseju pytanie: „Czymże jest, na czym polega epokołość dzieła Camusa?” (s. 102), ale stara się na nie odpowiedzieć.

⁶⁶ Zob. *Albert Camus* [w:] *Filozofia egzystencjalna*, wybór i wstęp L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965, s. 384–415.

Dla pokolenia, dla którego egzystencjalizm był doświadczeniem tak myślowym, jak i emocjonalnym, te szkice Bieńkowskiego były ważne. Pozostaje jeszcze w obszarze zainteresowań krytycznych Bieńkowskiego literaturą francuską temat antypowieści, więc *Jaskółka egzystencjalizmu* poświęcona Nathalie Sarraute i dzieła innych twórców związanych z *nouveau roman*, jak Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon (nie wszyscy z nich zresztą zgadzali się z tą etykietą, więc lepiej byłoby twierdzić, że Bieńkowskiego interesowali pisarze eksperymentujący). Potwierdzeniem szereg esejów w *Modelunkach*, dość wymienić *W labiryncie* i *Próbkę sensu*. Teoretycy i twórcy nowego gatunku za cel główny uznali całkowite zerwanie z wyznacznikami tradycyjnej powieści, odrzucili zatem postulat mimetyczności i dokonali dezintegracji w zakresie narracji auktorialnej. Przełom, jaki rzekomo dokonał się w powieści nowoczesnej, Bieńkowski przyjął z entuzjazmem, co potwierdzają uwagi w szkicu *Modelunek powieści współczesnej* (*PiO*, s. 278–293). Krytyk ogłosił, że wreszcie kończy się wiek XIX, w którym powieść była odbiciem teorii wobec niej zewnętrznych (nie miał tutaj, rzecz jasna, na uwadze arcydzieł XIX wieku, lecz umowną cezurę z egzystencjalistami włącznie). Za poprzedników nowej powieści francuskiej uznaje się Kafkę, Joyce’a, Faulknera, Becketta, wielkich eksperymentatorów XX-wiecznej prozy.

Awangarda francuska obchodzi mnie tutaj nie jako cykl znakomitych antypowieści, z których przynajmniej jedna jest z całą pewnością odkryciem na miarę Prousta czy Joyce’a. Obchodzi mnie ta awangarda przede wszystkim jako prąd artystyczny będący konsekwencją wynalazków dokonanych w światowej powieści. Chociaż najwybitniejsi pisarze francuskiego – jak to nazwano nieścisłe – neorealizmu, Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, bronią się przed terminem awangardy, wskazując na istniejące między nimi różnice i sprzeczności, awangardą są. Wnoszą bowiem do procesu samookreślenia się powieści XX wieku ferment teoretyczno-programowy, jakiego ten gatunek literatury nie znalazł chyba... nigdy (*Modelunek powieści współczesnej*, *PiO*, s. 283–284).

Chociaż odkrycia *nouveau roman* w zakresie techniki narracji i opisu rzeczywiście zmieniły dwudziestowieczne poglądy na powieść, to pod koniec lat sześćdziesiątych gatunek stracił na znaczeniu, a Bieńkowski, uważany za jednego z głównych propagatorów i nadinterpretatorów kompozycyjno-stylistycznych wynalazków francuskiej nowej powieści w Polsce, przyznał, że jego sądy na temat gatunku były wysoce subiektywne, stąd przygotowując do druku kolejną książkę *W skali wyobraźni* (1983), na którą złożyły się głównie przedruki z *Piekieł i Orfeusza* oraz *Modelunków*, we wstępie odnotował: „odczytując własne teksty, sam dostrzegam w nich przerost legendy. Szczególnie występuje to jaskrawo w odniesieniu do »nowej powieści«” (*Od autora, WSW*, s. 5). Jednak stwierdził także, że jego oczekiwania dotyczące zmian w powieści nie osłabły, ponieważ wiąże je z kolei z prozą („arcynową powieścią”) Leopolda Buczkowskiego, gdyż jest ona – zdaniem krytyka – konsekwencją opisywanych wcześniej poszukiwań (*Pamięć niepamiętliwa, WSW*, s. 392–398). Konsekwentna jest też w kolejnym tomie prozy krytycznej nie tylko jego wiara w literaturę, lecz także znaczna świadomość teoretyczna.

Można rzec, że okres w polskiej krytyce powojennej z Paryżem jako centrum zakończył się właśnie na *nouveau roman*, nadszedł też czas będący rodzajem cezury dla linii francuskiej.

Wraz z tym skończył się też pewien typ inteligencji polskiej, zwanej niekiedy przedwojenną inteligencją, której pojęcie o wykształceniu i kulturze bazowało na wzorcach francuskich i która stawiała opór socjalistycznej rzeczywistości powojennej, niekoniecznie czynnie walcząc. Robiła to właśnie, wybierając nie wzorzec radziecki, lecz francuski. Oczywiście nie zawsze chodziło w nim o nowoczesną poezję. Wzorzec ten był często bardzo idealizowany, ale w każdym razie pozwalał wielu czytelnikom trwać obok nurtu oficjalnego, albo nawet wewnątrznie emigrować. W końcu dla Kwiatkowskiego, Bieńkowskiego i Rogozińskiego także w pewnym sensie stanowił rodzaj azylu⁶⁷.

⁶⁷ M. Baranowska, *Linia francuska w krytyce poezji...*, s. 178.

Przytoczywszy ten cytat, można odnieść się do niego, w stosunku do Bieńkowskiego, również i polemicznie, gdyż opinia Baranowskiej jest okolicznościowa i subiektywna. Bieńkowski tłumaczył także – niekiedy wspólnie z Wierą Anisimow – literaturę rosyjską. Wyjeżdżał również do ZSRR, a zapiski z tych podróży znalazły się w *Dzienniku rosyjskim* opublikowanym na łamach „Twórczości”⁶⁸ z adnotacją: „kartki wyjęte z dziennika prowadzonego podczas pobytu w ZSRR”. W Moskwie był zresztą i wcześniej: „Byłem tu [w Moskwie – dop. E.M.] [...] przed trzynastu laty w listopadzie 1944 roku. Grupa literatów i profesorów przyjechała tu z PKWN-owskiego Lublina. Byli, pamiętam, Przyboś, Piętaś, prof. Chałasiński. Dowodził nami minister (wówczas – oświaty) Skrzyszewski”⁶⁹. Nie chodzi tutaj o utrwalanie takiego obrazu, lecz o podkreślenie, że krytyka Bieńkowskiego postawała w okresie PRL-u, w czasach trudnych dla literatów, więc nie udało mu się uniknąć na przykład szkicu o stosunku Sartre’a do komunizmu, pisania o Aragonie, dziennika rosyjskiego. Po-

⁶⁸ Z. Bieńkowski, *Dziennik rosyjski*, „Twórczość” 1960, nr 5, s. 64–88. Dziennik datowany na lata 1957 i 1959, jest diariuszem z pobytu Bieńkowskiego w Moskwie, w ówczesnym Leningradzie, na Krymie, w Odessie, Kijowie. „Leningrad, 1957: Ermitaż był tak ogromnie upragniony, że boję się teraz spełnienia. Zeszłoroczny pobyt tak rozpałił wyobraźnię, że nic chyba jej nie zadowoli. Mam wymagania absolutne, a oczy to tylko oczy” (s. 76). Dzięki temu kontemplował wówczas malarstwo włoskie, francuskie impresjonistów, arcydzieła Holendrów. W notatce: Jałta 1959 czytamy: „Myślę o cyklu notatek na temat krajobrazu: o jego funkcjach estetycznych, psychicznych, filozoficznych także. *Definicje krymskie*, nieskromny komentarz do *Sonetów krymskich*” (s. 80), lecz nie zabrakło i takich zapisków: „Lektura *Gwiazdy* ukazała mi nieznaną stronę literatury radzieckiej. Postanawiamy sobie z W. [W. – Wiera Anisimow – dop. E.M.] rozpocząć serię lektur odkrywczych. Tutejsza biblioteka nie jest doskonała, ale coś niecoś się znajdzie. Na początek zniosłem kilka tomów Paustowskiego [...], Kazakowa. [...] Czekam na lekturę rzeczy [...] Tiendriakowa i Mai Ganiny” (s. 81).

⁶⁹ Tamże, s. 65.

za tym jako zwolennik awangard wpisywał się Bieńkowski-krytyk w pewną strategię sprzyjającą komentowaniu nowości literackich ilustrujących eksperymenty i postępowość. Jak wiadomo, awangarda była podatna na manipulacje ideologiczne. Nie był jednak Bieńkowski reprezentantem modelu krytyki zaangażowanej, dlatego przede wszystkim warto przedstawić to, co w tej krytyce cenne i trwałe.

2.2. Z *Notatnika amerykańskiego*

Jak wiadomo, Paryż powoli przestawał być kulturalną stolicą, nie oznacza to oczywiście, że Bieńkowski mniej intensywnie pracował jako tłumacz i znawca literatury francuskiej, lecz kiedy jako stypendysta wyjechał w drugiej połowie lat sześćdziesiątych do Stanów Zjednoczonych, zainteresował się szczególnie literaturą amerykańską (także tą spoza kanonu), a w latach 1971–1973 jego teksty krytycznoliterackie dotyczące również mitu Ameryki były publikowane w „*Twórczości*”, zaś w roku 1983 „zbiór szkiców i not” ukazał się postaci książkowej jako *Notatnik amerykański*⁷⁰. We wstępie krytyk objaśnia zamysł i kształt edytorski przed-

⁷⁰ Trzeba dodać koniecznie, że książka Bieńkowskiego wpisuje się w tradycję tematu doświadczeń amerykańskich w polskiej literaturze, by wymienić C. Miłosza *Widzenia nad Zatoką San Francisco* (1969), J.J. Szczepańskiego *Koniec westernu* (1971), J. Hartwig *Dziennik amerykański* (1980), A. Kijowskiego *Podróż na najdalszy Zachód* (1982), zaś w ostatnich latach m.in. notatki i wiersze A. Szymańskiej *Dziedzice i barbarzyńcy. Notatnik amerykański* (2007). Ich autorka przyznaje: „Obok książek pisarzy amerykańskich czytałam także szkice Bieńkowskiego o tamtej literaturze pisane w naszym wspólnym domu, a wydane w roku 1983 jako *Notatnik amerykański*. W pasji i intuicjach Zbyszka odnajdywałam potwierdzenie i uzasadnienie moich własnych pasji i intuicji. [...] Zasadnicze cechy literatury amerykańskiej, jej antyintelektualizm, zmaksymalizowany dramatyzm, potrzeba konkretności i potwierdzenia ludzkiej tożsamości, a także – od czasów antygutenbergowskiej teorii McLuhana – zwrot ku masowości odbioru i wizualizacji kultury, zostały rozpoznane przez

siewzięcia następująco: „Ta książka powstała z książek. Jest zbiorem szkiców i not, jakie przez kilkanaście lat spisywałem na marginesie czytanych utworów. Jest to więc dziennik lektury” (*Słowa wstępne, NA*, s. 5). Przypisać wszakże trzeba, że jego zainteresowanie literaturą amerykańską zrodziło się znacznie wcześniej, bowiem w latach trzydziestych i owocowało w późniejszych, gdy w Europie odkrywano Faulknera, Steinbecka, Hemingwaya, stąd już w tomie *Piekła i Orfeusza* znalazło się kilka szkiców, jak *Z zagadnień powieści amerykańskiej*, *Zjawisko „Hemingway”*, *Steinbeck, wielki pisarz sentymentalny*, poświęconych tej problematyce. Dalej *Odmiany czasu* i *Francuski klucz do Faulknera*, gdzie pojawiają się w krytyce Bieńkowskiego (znawcy literatury francuskiej) komparatystyczne odwołania do twórczości autora *Absalomie, Abaslo mie!* Z kolei w *Modelunkach* znajdują się obszernie studia poświęcone twórczości Faulknera (*Zbrodnia i kara cywilizacji*, *Uśmiech Faulknera*, *Faulknerowska miara literatury*, *Genialna klęska*), poza tym szkic *Pewien spirytualizm amerykański* i esej poświęcony prozie Williama Styrona (*Amerykańska tragedia optymistyczna*). Niemal połowa z tych tytułów została przedrukowana w zbiorze *W skali wyobraźni*, potwierdzając zainteresowanie krytyka osobowościami pisarskimi i amerykańską prozą⁷¹, ale z kolei dwuletni pobyt w Stanach Zjednoczonych zmienił nieco punkt widzenia na wiele podejmowanych wcześniej zjawisk literackich, stąd *Notat-*

Zbigniewa Bieńkowskiego na długo przedtem, nim stały się obiegową wiedzą o amerykańskim modelu życia. Z *Notatnika amerykańskiego* poznawałam nie tylko ujrzone przenikliwym okiem autora nurty literatury amerykańskiej, nie tylko postawy jej pionierów i herosów [...], ale także jej wciąż żywe legendy”. A. Szymańska, *Pierwszy krok w chmurach* [w:] tegoż, *Dziedzice i barbarzyńcy...*, Rzeszów 2007, s. 10–11.

⁷¹ Opinię o prozie amerykańskiej jako zjawisku najwyższej miary wyraził wcześniej np. C. Miłosz, który w jednym z listów napisał, że jest „najlepsza na świecie”. C. Miłosz, *Korespondencja z Jerzym Andrzejewskim* [w:] tegoż, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 1998, s. 46.

nik amerykański traktuje powieść amerykańską niczym „lustro odbijające Amerykę i jej sprawy” (*Słowa wstępne*, NA, s. 5). Przedmiotem rozważań, obok zjawisk najwyższej miary, jest często literatura nieelitarna, drugorzędna, a doświadczenia amerykańskie pozwalają na uwagi o współczesnej amerykańskiej kulturze i mitach Ameryki. Jako bystry obserwator krytyk ukazuje Amerykę, której metaforą jest patchwork, właśnie taką „patchworkową”, twierdzi przy tym, że „wspólną cechą wszystkich odmian amerykańskiej powieści jest więź z konkretem” (NA, s. 9). Oczywiście to punkt widzenia literatury amerykańskiej z perspektywy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, gdy najwybitniejszymi jej klasykami byli Hemingway i Faulkner, a ekspansja kultury amerykańskiej dopiero się rozpoczynała⁷². Jednak już wówczas u Bieńkowskiego widać, że wzorzec francusko-awangardowy, który go przecież ukształtował, nie może być adekwatnym narzędziem wobec odmiennej wizji kultury, chociaż zarówno Faulknera, jak i Kafkę odkryli światu Francuzi.

Intuicja krytyczna podpowiadała mu, aby rzeczywistość USA pokazywać przez pryzmat literatury.

Literatura amerykańska przyszła mu w sukurs, ponieważ jak żadna inna w świecie nasycona jest konkretem. [...] Była zaangażowana bez reszty w sprawę świata, odbijała „rzeczywistość żytą”, wyrażała nieufność wobec idei

⁷² Tworzenie kanonu literatury amerykańskiej także i obecnie może być nieco zaskakujące. We wstępie do *Kanonu prozy amerykańskiej* w odpowiedzi na pytanie „kto kanonizuje literaturę?” czytamy, że Komitet Noblowski (w dziedzinie literatury nagrodę otrzymało ośmioro anglojęzycznych pisarzy amerykańskich: William Faulkner, Toni Morrison, Ernest Hemingway, Eugène O’Neill, Saul Bellow, John Steinbeck, Clair Lewis, Pearl Buck), dalej rynek wydawniczy i lektur szkolnych, wpływowi krytycy, a także... Oprah Winfrey, ponieważ „w warunkach amerykańskiego egalitaryzmu zacierają się różnice pomiędzy kulturą wysoką a masową”. *Wstęp* [w:] *W kanonie prozy amerykańskiej*, t. 3: *Od Poego do McCarthy’ego*, red. L. Aleksandrowicz-Pędich, Warszawa 2011, s. 8–10.

ogólnych. Jej tak widowiskowy „antyintelektualizm” oznaczał niekonwencjonalność, nieschematyczność, bezpośredniość reakcji pisarza na otaczający świat. Jej dramatyczność, wewnętrzne napięcie, jej dynamiczne techniki (behawioryzm, symultанизm, głębinowy monolog wewnętrzny) przyniosły prawdy rewelacyjne, odpowiadające uczuciom współczesnego człowieka, stanowiły swoisty dokument jego przeżywania. I choć powieść amerykańska cierpiała na brak wyboru, niekiedy nazbyt przytłoczona nie-selektywną rzeczywistością, to stanowiła ona i stanowi jedyne w swoim rodzaju odbicie spraw Ameryki, jej konfliktów, napięć, dylematów⁷³.

W *Notatniku amerykańskim* znajdziemy kilka szkiców poświęconych noblistom, takim jak Sinclair Lewis (*Główna ulica*), laureat nagrody w 1930 roku, kolejno: William Faulkner, 1949 (*Faulkner*), Ernest Hemingway, 1954 (*Pożegnanie z bronią*), John Steinbeck, 1962 (*Sentymentalna wizja świata*) – z uwagi na otrzymane wyróżnienia ich twórczość była wówczas bardzo popularna. Z tego samego powodu pisze o twórczości Saula Bellowa, Amerykanina pochodzenia żydowskiego, noblisty z 1976 roku (*Intelektualista jako intelektualista*). Ponieważ interesowali go pisarze eksperymentujący, więc obok znanych pisarzy zajmuje się na przykład książką Anaïs Nin *The Novel of the Futuree*.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku literatura amerykańska była polskiemu czytelnikowi na ogół znana, aczkolwiek jej już klasyczne i dopiero kształtujące się zjawiska mogły być odbierane jako równoczesne względem siebie.

Polska publiczność poznaje (lub sobie przypomina) wiele zjawisk należących do różnego czasu i różnych intelektualno-artystycznych formacji, ale tu, nad Wisłą, powstaje wielka równoczesność. Robbe-Grillet, Butor, Sarraute stają się rówieśnikami Kafki, Joyce’a, Faulknera⁷⁴.

⁷³ K. Mętrak, *Ciemność świata...*, s. 32. Wymienione zjawiska literatury amerykańskiej Z. Bieńkowski omawia w szkicu *Technika i poetyka, NA*, s. 15–45.

⁷⁴ M. Głowiński, „Póki słowa nie klamią, nic światu nie grozi” (*O twórczości Zbigniewa Bieńkowskiego*) [w:] tegoż, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007, s. 321–322, pierwodruk: „Polityka” 1994, nr 13.

Z pewnością Bienkowski starał się nie tylko zaspokajać kulturowe tęsknoty czytelników, prezentując na przykład w ulubionej przez siebie formie portretu wybranych twórców i ich dzieła, lecz także tworzyć obraz literatury (szczególnie prozy) amerykańskiej pierwszej połowy XX wieku oraz informować o literaturze najnowszej.

Mit Zachodu w prozie amerykańskiej analizuje na przykładzie Steinbecka, dowodząc, że „cała jego twórczość korzeniami swoimi tkwi mocno w glebie Kalifornii. [...] Kalifornia jest ojczyzną jego dzieciństwa. Jest także domem jego wieku męskiego” (*Sentymentalna wizja świata, NA*, s. 150). Ten, głęboko zakorzeniony w świadomości narodowej Amerykanów, mit jest przez pisarza demystyfikowany, ale też gloryfikowany. Z jednej strony metaforyczna wędrówka bohaterów powieści Steinbecka na Zachód jest niezwykle trudna, z drugiej zaś daje pokrzepienie, w czym, mimo swej niezwyklej prostoty, ma swą przyczynę fenomen autora *Gron gniewu*. Krytyk podkreśla przy tej okazji również swoisty „regionalizm” literatury amerykańskiej.

U Faulknera Missisipi, u Caldwellla Georgia mają to samo znaczenie co Steinbeckowska Kalifornia. Zmieniając w bibliotece jednego pisarza na drugiego, zmieniamy krajobrazy, ludzi i sposoby myślenia, a nie tylko style i poglądy na świat autorów. To zróżnicowanie jest jedną z podstaw bogactwa literatury amerykańskiej. Zagadnienie regionalizmu ma jednak w tej literaturze szerszy zakres niż w literaturach innych. Określenie „pisarz regionalny” nie oznacza bynajmniej, że pisarz ten nie jest ogólnoamerykański (*Sentymentalna wizja świata, NA*, s. 152).

W przypadku prac o Faulknerze ukazuje historycznie uwarunkowane związki jego twórczości z amerykańskim Południem. Odwołuje się przy tym do ulubionej metaforyki piekieł (stanowiącej spoiwo myślowe pierwszej jego książki krytycznoliterackiej, czyli *Piekiel i Orfeuszy*). Czyni tak, analizując fenomen zjawiska określanego jako faulkneryzm:

Faulkner pragnie przede wszystkim światu dzisiejszemu wyjawić jego grozę, ukazać czarne źródła tej niepojętości, niemożliwości istnienia. [...] Piewca Południa, ostrzej, bo wnikliwiej, wnikliwością instynktu, widzi to Południe, niż mu się to przyznaje. Bo Faulkner, dając życie ideałom Południa, pogłębia je, zwielokrotnia i wynaturza. [...] Faulkner zszedł na dno Ameryki i obnażając źródło jej konfliktów, ukazał pozorność ideałów walczących ze sobą (*Faulkner, NA*, s. 189, 196).

Umiejętność porządkowania wybranych zjawisk literatury amerykańskiej krytyk potwierdza, dokonując porównania Faulknera ze Styronem. Twórczość tych pisarzy łączą, jak wiadomo, podobne związki z amerykańskim Południem, obydwaj stamtąd pochodzą, co sprawia, że odbija się w ich twórczości ciężąca nad czasem teraźniejszym Ameryki świadomość przeszłości. Obok analogii podkreślone zostały też różnice, gdyż u pierwszego z nich zauważalny jest kompleks nieokreślonej winy, u drugiego zaś świadomość kompleksu jest jasna i jednoznaczna.

Warto zauważyć, że nie wszyscy piszący wówczas o autorze *Absalomie, Absalomie!* krytycy akceptują obraz Faulknera funkcjonującego wciąż w świadomości czytelniczej jako pisarz Południa. Na przykład Tomasz Burek twierdzi, że: „najwyższy czas wydobyć Faulknera z tej krainy Yoknapatawpha, z której wiać zaczęła nudą i duchowym oddaleniem, z tego Południa, w które wcisnął go nawet Zbigniew Bieńkowski”⁷⁵. Burek zwraca też uwagę, że w polskiej krytyce literackiej istnieją znoszące się wzajemnie interpretacje dorobku Faulknera, który przez Bieńkowskiego uznawany jest za oryginalnego nowatora i inspiratora zmian w powieści, natomiast przez Henryka Berezę nie jest uważany za pisarza samorodnego, lecz za kontynuatora schedy po Henrym Jamesie, Conradzie, Dostojewskim i innych. W związku z powyższym pytanie o to, jaki jest Faulkner, pozostaje otwarte –

⁷⁵ T. Burek, *Faulkner na tle Faulknera* [w:] tegoż, *Dalej aktualne*, Warszawa 1973, s. 192.

konstatuje⁷⁶. Potwierdza to wielkoduszność Bieńkowskiego jako krytyka, lecz także dowodzi, że jego książki krytycznoliterackie były uznawane za opiniotwórcze, a jeśli tak nie było, to nie ulega wątpliwości, że miały gorliwych czytelników.

Znaczące miejsce w *Notatniku amerykańskim* zajmuje problematyka żydowska potwierdzona szkicami: *Wszyscy są Żydami*, *Intelektualista jako intelektualista*, *Status niedojrzałości*. Trzeba dodać, że autorzy (i ich wydane do pierwszej dekady drugiej połowy XX wieku dzieła) tacy jak Bernard Malamud, Saul Bellow, Jerome David Salinger, Philip Roth są wymieniani jako najważniejsi, kanoniczni twórcy amerykańskiej prozy żydowskiej⁷⁷. Grupa pisarzy pochodzenia żydowskiego, eksplorując obyczajową, metafizyczną i talmudyczną stronę świata amerykańskich Żydów, stworzyła – podkreśla krytyk – osobny nurt powieści amerykańskiej. „Żydowskość jest pierwszą zewnętrzną warstwą współczesnej amerykańskiej powieści żydowskiej. Warstwą drugą, nie mniej istotną, jest jej amerykanizm” (*Wszyscy są Żydami*, NA, s. 294). W twórczości Malamuda pojawiają się sklepiki żydowskie Nowego Jorku, konflikty, cierpienia, samotność. Bieńkowskiego jako krytyka cechuje wrażliwość psychologiczna, odwołuje się do psychoanalizy i rozpoznaje charakterystyczny dla tego, uznawanego za mistrza opowiadania, pisarza realizm magiczny⁷⁸.

⁷⁶ Tamże, s. 193.

⁷⁷ Zob. K. Andrzejczak, *Różne spojrzenie na tradycję – proza żydowska: Bellow, Malamud, Singer, Roth, Salinger: fałszywe światy dorosłych* [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Salska, Kraków 2003, s. 17–29. Bieńkowski nie czyni przedmiotem uwagi twórczości dorastającego w Biłgoraju, piszącego w jidysz, Isaaca Bashevisa Singera, noblisty z 1978 r. W sytuacji gdy książka opublikowana została w 1983 r., fakt ów potwierdza sądy o niepełnym obrazie omawianych przez krytyka zjawisk, chociaż mogło to wynikać z ograniczeń, jakim podlegała krytyka w okresie PRL-u.

⁷⁸ Por. L. Aleksandrowicz-Pędich, *Realizm magiczny w opowiadaniach Bernarda Malamuda* [w:] *W kanonie prozy...*, s. 127–131.

Żydzi cierpią najbardziej, bo są najbardziej Żydami, ale wszyscy cierpią, bo „Żydami są wszyscy”. Malamud tworzy ironiczną mitologię, stopniując wta-
jemniczenie w życie, czyli cierpienie. Krytycy umiejscawiają Malamuda po-
między Kafką i Chagallem. Od pierwszego wziął metafizyczną pryncypialność,
od drugiego – humor symboliki (*Wszyscy są Żydami, NA*, s. 300).

Pisząc o surrealizmie i baśniowości jako wyróżnikach stylu Ma-
lamuda, autor *Notatnika amerykańskiego* analizuje opowiadanie *The Jewbird (Żyd-Ptak)*⁷⁹ z tomu *Idiots First* (1963). Podkreśla zwłaszcza
dramat poszukiwania tożsamości: „Wszyscy są Żydami, bo wszyscy
cierpią. Żydem może być także ptak. Wszyscy są antysemitami, bo
wszyscy zadają cierpienie” (*Wszyscy są Żydami, NA*, s. 301).

Bieńkowski, pozostając w kręgu problematyki żydowskiej, od-
krywa, można powiedzieć, polskiemu czytelnikowi wczesną twór-
czość Philipa Rotha. Przedmiotem uwagi czyni między innymi
Goodbye, Columbus (1959) i *Portnoy's Complaint* (1969)⁸⁰, utwory
odmiennie traktujące żydowskość, mianowicie w stadium zamiera-
nia, wynaturzania się, sublimacji. Omawiając powieść *Kompleks
Portnoya*, krytyk rozpoznaje ironiczny dialog pisarza z psychoanali-
zą. Jego bohater jest obsceniczny, ponieważ nie potrafi przekroczyć
granicy ubezwłasnowolnienia – twierdzi, a kończy wywód konkluzją:
„nie igrza się z tożsamością ludzkiej osobowości bezkarnie” (*Wszyscy
są Żydami, NA*, s. 314)⁸¹. Pokazując różne oblicza tematu żydow-
skiego w literaturze amerykańskiej, Bieńkowski zaznacza również
i przy tej okazji niejednorodność amerykańskiego uniwersum.

Warto podkreślić także wplecione w dyskurs o literaturze ame-
rykańskiej XX wieku uwagi o charakterze metakrytycznym. Mia-

⁷⁹ Opowiadanie znane pod tytułem *Żydoptak*. Zob. B. Malamud, *Żydoptak*,
przeł. A. i A. Janiszewscy [w:] tegoż, *Żydoptak*, wybór B. Baran, Kraków 1989,
s. 113–123.

⁸⁰ P. Roth, *Kompleks Portnoya*, przeł. A. Kołyszko, Kraków 1990.

⁸¹ Por. M. Paryż, *Philips Roth: trzy odsłony* [w:] *W kanonie prozy amerykańskiej. Od Nathaniela Hawthorne'a do Joyce Carol Oates*, red. L. Aleksan-
drowicz-Pędich, Warszawa 2007, s. 126–130.

nowicie krytyk podkreśla trudności towarzyszące odczytywaniu sensu dzieł Faulknera, które bywają niejasne, powikłane, a portrety psychologiczne bohaterów jego powieści – nasycone „niepojętą ciemnością” (*Faulkner, NA*, s. 247), stąd badacz czuje się wobec skomplikowań widzenia świata bezradny. Czyni to pretekstem do objaśniania powinności krytyka:

Uczucie, które dzieło Faulknera budzi, to bezradność. Jego złożoności nie wyczerpią krytyka literacka, filozofia, socjologia. Jest oporne wobec środków systematyzujących racje, rozległości jego nie ogarnia jeden podziw. [...] Każda metoda krytyczna z dbałości o własną konsekwencję polega na niwelowaniu dzieła do poziomu i skali własnych kryteriów, włączaniu go w swój zakres, a więc na kaleczeniu go i torturowaniu. [...] Idealna metoda krytyczna polegałaby na gotowości do ryzyka, na towarzyszeniu dziełu w jego wyprawach i eksperymentach, aby z odkryć i wynalazków tworzyć uogólnienia, z propozycji kuć postulaty, z wykroczeń poza wyznaczać nowe, rozleglejsze granice literatury (*Faulkner, NA*, s. 183–184).

Tylko w sytuacji, gdy krytyk nie traktuje dzieła literackiego z pozycji apologety, jest w stanie porównać wizję autorską z własną, co w konsekwencji zwalnia go z obowiązków dostrzegania błędów dzieła, twierdzi Bieńkowski, a taka postawa bliska była tej, którą Karol Irzykowski określił terminem „krytyka miłująca”. Pisarstwo krytyczne Bieńkowskiego wyróżnia zachwyty, stan uniesienia, wielkoduszność dla pisarzy (szczególnie obcojęzycznych). Widoczne są powtórzenia tez i sformułowań, styl poetyzujący, hiperbole i powtórzenia jako ulubione chwyt retoryczne. W jego odczuciu opisywane zjawiska były najwspanialszymi dokonaniem sztuki słowa. Zdarzały się zdania zawieszane w próżni krytycznej, dla których trudno znaleźć argumenty interpretacyjne. Niekiedy się mylił, nie udało mu się uniknąć przeoczeń, nie zawsze był konsekwentny⁸². Z uwagi na zachwyty, ekspresję jako dominanty dyskursu krytycznego trud-

⁸² Zob. W. Sadkowski, *Zbigniew Bieńkowski 1913–1994. Mistrz „krytyki miłującej”*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 3, s. 310.

no było liczyć Bieńkowskiemu wyłącznie na oceny apologetyczne ze strony opiniodawców jego dorobku krytycznoliterackiego, jednak w przypadku *Notatnika amerykańskiego* podkreślano popularyzatorski, nierzadko też informacyjny charakter tych szkiców, ich literackość i wysiłki w zakresie argumentowania oraz rozstrzygnięć.

3. Eseje o poezji (i sztuce)

Poezja i niepoezja za sprawą tytułu zdradza zamiłowanie Bieńkowskiego do sztuki słowa, lecz także inne tęsknoty, jak się okazuje, za sprawą dyskursu o „przedmiotowości” również w kierunku malarstwa, a poza tym potwierdza jego profesje: krytyka-poety i poety, co skutkuje literackością języka – szczególnie w eseistyce. Trzeba bowiem przyznać, że zbiór składa się z różnorodnych tekstów: od felietonu po studium. ‘Niepoezja’ jest tutaj pojęciem i literackim, i metafizycznym, a dotyczy losu poety i poezji, ponieważ „niepoezją są coraz rozleglejsze obszary słowa” (*PiN*, s. 11). Poeta musi dążyć do odnowienia środków wyrazu, jak uczynił zdaniem krytyka Przyboś, lecz pokazuje też tutaj Bieńkowski tendencyjnie, że konstruktywizm w sposób szczególnie obrazuje skalę polskiego nowatorstwa. Jego krytycznoliterackie zainteresowanie poezją ujawniło się znacznie wcześniej, mianowicie w tomie *Piekła i Orfeusza*, lecz dotyczyło poezji francuskiej, natomiast zbiór szkiców, jaki ukazał się w 1967 roku, poświęcony został przede wszystkim rodzimej awangardzie poetyckiej XX wieku ukazanej na tle tradycji literackiej. We wstępie czytamy:

Z miejsca dzisiejszego patrzę w przeszłość, odczytując poprzez dzisiejszą problematykę tradycję polskiego nowatorstwa. Ten cel: ukazanie ciągłości rozwojowej, zarysowują szkice – idąc od terażniejszości w przeszłość – o Wa-

żyku, Przybosiu, Jasnorzewskiej, Peiperze, Liebercie, Leśmianie, Norwidzie, Słowackim, Mickiewiczu (*Od autora, PiN*, s. 7).

Zdradza tutaj krytyk swą erudycję, ze znanstwem pisząc zarówno o Leśmianie i Przybosiu, jak też o Norwidzie. Przyznaje, że nowoczesna poezja ma genealogię norwidowską, lecz interesują go także -izmy: symbolizm, futuryzm, kubizm, konstruktywizm, katastrofizm, pokolenie tragiczne. Oczywiście naczelną pozycję zajmuje twórczość Przybosia, lecz eseista nadal jest zapatrzony w programy literackie i artystyczne dwudziestolecia. Jako znawca literatury francuskiej pokazuje zależność polskiej poezji od tendencji awangardowych poezji europejskiej. Linia polskiego nowatorstwa poetyckiego wiecie tutaj do twórczości „najmłodszej”, przy czym myli się krytyk, jeśli chodzi o poezję Stanisława Grochowiaka, nieuzasadnione jest też deprecjonowanie neoklasycyzmu, dziwi jego zachwyty *Poematem dla dorosłych* Adama Ważyka.

Podczas czytania wszystkich zamieszczonych w zbiorze szkiców zauważalne jest, że Bieńkowski-eseista uformował w pewnej mierze Bieńkowskiego-poetę, stąd w poprzednich rozdziałach książki poświęconych poezji pojawiły się liczne odwołania do tekstów zamieszczonych w *Poezji i niepoezji*, stanowiąc potwierdzenie wpływu jego twórczości krytycznoliterackiej na poezję. Natomiast nieco inaczej niż w szkicach o poezji francuskiej rysuje się w tym przypadku kwestia porównań z eseistyką krytyczną, tematycznie i w zakresie stylu zbliżoną do esejów Bieńkowskiego. Nie ulega wątpliwości, że to linia Przybosia, autora *Sensu poetyckiego*, nie zaś Kwiatkowskiego jako twórcy *Poezji bez granic*. Wyobraźnia i słowo, stanowiąc w opinii Bieńkowskiego wyróżniki nowoczesnego pojmowania literatury, a w szczególności poezji, przeciwstawione zostały różnym odmianom klasycyzmu. Gdy głosi: „Zrobić poezję bez krzty niepoezji jest nadal, inaczej być nie może, pragnieniem maksymalnym poetów” (*Polska specyfika nowatorstwa, PiN*, s. 13), potwierdza, że pragnienia i zmagania z two-

rzywem autorów z różnych epok są także głównym wyzwaniem dla poetów nowoczesnych. Poszukując źródeł nowoczesności, pisząc o nowatorstwie i eksperymentach, bardzo zbliża się do Przybosia. Zaangażowaniem i zainteresowaniem potwierdza swe bezkrytyczne podejście do konstruktywistów i „słowiarzy”. Silnie bowiem akcentuje tradycje konstruktywistyczne polskiej poezji (Peiper, Brzękowski), a z drugiej strony mówi, że poezja dzieje się „między słowami” (Przyboś), skłaniając się ku „słowiarstwu”. Odwołuje się do dwóch różnych wprawdzie tendencji, lecz w gruncie rzeczy obie są rodem z awangardy krakowskiej⁸³.

Krytyk zachwyca się poezją, lecz zainteresowany jest i prozą, pisząc o tym z charakterystyczną jednak nie dla Przybosia, lecz dla krytyki ekspresjonistycznej retoryką: „Powieść współczesna jest dzisiaj awangardą literatury. Na terenie powieści odbywają się eksperymenty i – uwaga! – formują poetyki” (*Czy i jak proza dystansuje poezję?*, *PiN*, s. 22).

Na podobieństwa i różnice dyskursu krytycznoliterackiego Bieńkowskiego i autora *Sensu poetyckiego* uwagę zwraca Kwiatkowski:

Od Przybosia różni go wiele, i na korzyść, i na niekorzyść. Na korzyść – zwłaszcza szersza wrażliwość estetyczna. Co zaś zbliża go [...], to wielka, bezinteresowna miłość do poezji i ciekawość wszystkiego, co w poezji się dzieje. [...]

Podobnie jak Przyboś, także i Bieńkowski – choć w nie takim już stopniu – jest eseistą, którego wartość niekoniecznie polega na słuszności, na zdobywaniu zgody czytelnika. Bywa kapryśny i zaskakujący, częściej zresztą (w przeciwieństwie do Przybosia) swoją entuzjastyczną aprobatą niż negacją⁸⁴.

⁸³ W.P. Szymański, *Między słowem i słowem*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 9, s. 126.

⁸⁴ J. Kwiatkowski, *Bronimy osobowości* [w:] tegoż, *Notatki o poezji...*, s. 72.

Pojawia się w tej opinii kwestia uprawiania eseju, gatunku przez lata elitarnego. Stąd warto również podkreślić, że teksty te powstawały wówczas, gdy nie tylko „pękła bania z poezją”, ale także upowszechnił się esej. Jak dowodzi dyskusja metakrytyczna o tym gatunku, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku nastąpiła zasadnicza zmiana ilościowa, mianowicie znacznie wzrosła liczba opublikowanych książek eseistycznych⁸⁵.

Wprawdzie Bieńkowski użył określenia ‘esej’ dopiero w tytule ostatniej książki krytycznoliterackiej *Przyszłość przeszłości*, wcześniejsze (wyjątkiem *Notatnik amerykański*) w podtytule określał jako ‘szkice’, lecz dyskurs eseistyczny z powodzeniem uprawiał, począwszy od *Piekiel i Orfeusza*. Dla eseju literackiego przecież charakterystyczne są funkcje ekspresywna i estetyczna, nasycenie figurami stylistycznymi (metaforyka, dzięki której dyskurs zastępowany jest obrazem, porównania i aforyzmy służące wzmocnieniu argumentacji), dalej wsparcie autorytatywne, cytaty, które pozwalają ukazać dzieło będące przedmiotem uwagi na tle tradycji, ale także wzmacniają funkcję estetyczną dyskursu eseistycznego, z czego doskonale zdawał sobie sprawę Bieńkowski. Jego zaangażowanie emocjonalne, eksponowanie własnej osobowości, odwoływanie się do osobistych doświadczeń, liczne dygresje i powtórzenia stylistyczno-kompozycyjne również zdradzają pióro eseisty. Szkic natomiast, jak wiadomo, charakteryzuje się większą od eseju precyzją, logiką wywodu, szerszą perspektywą ujęcia tematu, jest bliższy krytycznoliterackiemu artykułowi czy rozprawie

⁸⁵ Zob. R. Sendyka, *Próby definicji eseju w polskiej literaturze krytycznej XX wieku* [w:] tejsze, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 141 i nast.; M. Krakowiak, *Mierzenie się z esejem. Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego*, Katowice 2012. Uwagi o esejach Bieńkowskiego wydają się tym bardziej uzasadnione, że autorki przywołanych książek nie wspominają o autorze *Poezji i niepoezji* jako o eseiście.

naukowej. W jednym i drugim gatunku prezentacja materiału mimo rozważania problemów na ogół nie jest rozstrzygająca, a o strukturze tekstu decyduje osobowość autora. Bieńkowski-krytyk pisał zarówno szkice, jak i eseje.

Trzeba podkreślić, że literackość jego eseistyki wzmacniają również eseje o sztuce. *Poezję i niepoezję* wyróżnia w tej materii rozdział *Wewnętrzne związki sztuki* poświęcony malarstwu, w którym znalazły się eseje o sztuce, noty i uwagi krytyczne poświęcone tej problematyce. Kolejno, *Przedmiot* traktujący o związkach różnych sztuk, lecz także o zauważalnej tendencji w kierunku ich heterogeniczności, gdzie ‘przedmiot’ pozwala artystom na poszukiwanie trwałości w zagrożonym świecie, *Wyobraźnia zamordowana?* zawierająca uwagi sporządzone na marginesie warszawskiej wystawy sztuki prekolumbijskiej, *Ambicje nieprzedstawiania* – o malarstwie abstrakcyjnym (i poezji czystej), *Między jabłkiem i talerzem* – rzecz o malarstwie Braque’a, *W ojczyźnie przedmiotu – Holendrzy widzieli dzisiaj* – o XVII-wiecznym malarstwie holenderskim, wreszcie *Jasno widzący barbarzyńca* poświęcony esejom Zbigniewa Herberta (*PiN*, s. 61–99). Nasuwają się tutaj pewne analogie do *Sensu poetyckiego* Przybośa, gdzie znalazło się miejsce na omówienie *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego, recenzje wystaw (w tym uwagi o malarstwie Marii Jaremiąki), a także felieton o sztuce przyszłości⁸⁶. Słusznie zauważa również Bieńkowski, że nie tylko poezja jest przestrzenią dla wyobraźni (poetyckiej), może nią być także nauka, na przykład filozofia. Uwagę zwraca przewijający się wątek przedmiotowości w poezji – zestawiony tutaj z ideą rzeczy i konkretnością form malarstwa holenderskiego: zacierają się więc granice między poezją a niepoezją.

Analizując dyskurs krytyczny autora *Poezji i niepoezji*, warto zwrócić uwagę na dwie inne kwestie. Po pierwsze – na wyraźną zmianę języka zbiorowego, czyli ‘my’ na rzecz podmiotowego ‘ja’.

⁸⁶ J. Przyboś, *Sens poetycki*, Kraków 1963, s. 203–258.

Po drugie – na zjawisko quasi-ekfrazy krytycznej. Tak więc podkreślane w dyskursie krytycznym *Piekiel i Orfeuszy* ‘my’ wspólnotowe, egzemplifikowane stosowaniem formy pierwszej osoby liczby mnogiej, sprzyjające uzyskaniu efektu dialogu z czytelnikiem, na przykład: „mówmy jeszcze”, „zatrzymajmy się”, „sięgnijmy pamięcią”, „odrzućmy skłonność”, „zrezygnujmy również” (*Z zagadnień powieści amerykańskiej*, *PiO*, s. 116–117), w *Poezji i niepoezji* zastąpiły osobiste dygresje i wyeksponowanie podmiotu krytycznego. Egzemplifikacją przykłady z eseju o malarstwie holenderskim: „po raz pierwszy zobaczyłem Holandię przed ośmiu, a może i dziewięciu laty w Leningradzie⁸⁷. Kilkakrotne, ponawiane co dwa lata mniej więcej wyprawy do Ermitażu miały już zawsze określony cel. [...] Leningradzki Ermitaż był [...] moim przewodnikiem po Holandii. Dziś, gdy spisuję te uwagi już po zwiedzeniu muzeów Amsterdamu, Hagi, Haarlemu, Leydy, Utrechtu i Rotterdamu, wiem, że był to przewodnik solidny” (*W ojczyźnie przedmiotu – Holendrzy widziani dzisiaj*, *PiN*, s. 77, 79); „wielka wystawa van Gogha, którą obejrzałem w Stedelijkmuseum” (s. 84); „stałem w rotterdamskim Boymansmuseum” (s. 85); „inne obrazy Saenredama, które widziałem później w Amsterdamie, Hadze i Haarlemie” (s. 85); „w amsterdamskim Rijksmuseum, a może jeszcze bardziej w museum Fransa Halsa w Haarlem, zdałem sobie właśnie sprawę z oporu konwencji” (s. 86). Wiąże się to z charakterystycznym dla eseju i krytyki ekspresjonistycznej podmiotowym ‘ja’, lecz nie tylko, być może jest to efekt popaździernikowej odwilży⁸⁸.

⁸⁷ Por. przypis 68.

⁸⁸ Marta Wyka tłumaczy na przykład, że używana przez nią forma „my” jest próbą budowania dystansu, ale także zwraca uwagę, „że to »my« retoryczne to był w pewnym sensie przymus językowy wyniesiony ze studiów. Myśmy to słyszeli u naszych marksistowskich profesorów i asystentów. Potem zresztą dość konsekwentnie próbowałam się pozbyć tego »my« na rzecz »ja«, nawet w tekstach naukowych. Języka zbiorowego na rzecz podmiotowego”. M. Wyka, *Krytyka jako niecierpliwość...*, s. 20, 21.

Istotne jest także sygnalizowane już zjawisko „ekfrazy krytycznej”, odnoszone wprawdzie przede wszystkim do historyków sztuki, posługujących się podczas analizowania dzieł kultury językiem artystycznym, jednak uzasadnione w przypadku eseju Bieńkowskiego poświęconemu sztuce. Epitet, porównanie, wyliczenie, polisyndeton, aliteracja występują w pracach „opisujących dzieła artystyczne według określonych norm estetycznych, reguł opisu i systemu wartości”⁸⁹, a przy tym są to środki stylistyczne charakterystyczne dla eseju. Esejowi jako gatunkowi z pogranicza bliżej do „ekfrazy krytycznej” niż „ekfrazy literackiej”. Uwagi te odnoszą się do rozważań Bieńkowskiego na temat roli światła w malarstwie holenderskim:

Każdy kraj ma swój własny, indywidualny, niepodobny do innych pejzaż, tzn. własne światło. Ziemia Holandii ma więc także własne słońce. Zdaję sobie z tego sprawę w jednej z sal amsterdamskiego Rijksmuseum, stojąc przed pejzażami Hackaerta, Botha [...] Holendrów, którzy malowali we Włoszech. Ci holenderscy pejzażyści, zmagając się ze światłem Italii, odchodzą od owej właściwej malarstwu holenderskiemu dokładności i wierności dla szczegółu. Słońce Italii, nadmierne, gorące i oslepiające, zalewa swoim światłem przedmioty, drzewa, góry, które tracą wyrazistość konturów. Rzecz zlewa się ze swoim otoczeniem jakąś wspólną mgłą nieokreśloności, zlewa się z przestrzenią, jest w nią wtopiona i nie może być wyodrębniona tak, jak jest wyodrębniona pod słońcem Holandii. Dokładność, drobiazgowość, wierność dla szczegółu, ów holenderski realizm – nie mogły narodzić się poza Holandią. Tutejsze światło przesycone wilgocią daje przedmiotom, drzewom, liściom, kamieniom, grudkom ziemi, kwiatom, twarzom ludzkim niebywałą gdzie indziej wyrazistość (*W ojczyźnie przedmiotu...*, *PiN*, s. 80–81).

Bieńkowski, pisząc o sztuce, jest nie tylko estetą, lecz także poetą. Jest nim także, gdy ujmująco pisze o esejach Herberta.

„Ta książka została napisana dla mnie” – tak myśli się o książkach, które odkrywają to, co dotąd było upragnione i przeczuwa-

⁸⁹ A. Dziadek, *Ekfaza i hypotypoza* [w:] tegoż, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 68.

ne, lecz nierealne. W ten sposób rozpoczyna Bieńkowski omówienie zbioru esejów Zbigniewa Herberta. Książka traktuje o „zjawiskach sztuki [...] uświęconych powszechnym zachwytem. [...] Herbert wdział na siebie najbardziej niewygodną, krepującą gesty i myśli szatę: szatę apologa” (*Jasno widzący barbarzyńca*, *PiN*, s. 88). Krytyk mimo woli przyznaje, jak trudno być bezkrytycznym, a w takiej roli, stroniąc od filipik, występuje przeciw za co dzień. Pamięta przy tym, że pracuje na swą własną krytyczną osobowość, dlatego pojawia się dygresja:

Ja także stałem przed świątynią w Paestum i przed freskami w Arezzo. Ja także miałem notes w rękę. Z notatek tych nie odważyłem się nigdy zrobić jednak użytku. Największe zdarzenie życia, Italia, zostało we mnie nie wyjawione i tylko ktoś bardzo mi bliski zna jego dla mnie wagę. Po przeczytaniu książki Herberta tym bardziej nie żałuję swojej niemożności. Czytałem ją jak własne marzenie zrealizowane bezbłędnie, tak jak ja bym go zrealizować nie potrafił (*Jasno widzący barbarzyńca*, *PiN*, s. 89).

Przede wszystkim jednak, dowodząc, że jest to najpiękniejsza książka, jaką w języku polskim przeczytał o sztuce Italii, krytyk docenia zarówno znajomość literatury przedmiotu, jak i kontemplowanie dzieł sztuki przez znakomitego poetę i eseistę. Herbert „swoim zachwytem dopełnił wiedzę, ugruntowując ją własnymi oczami. Wiedzę o kolorze sprawdził własną wrażliwością na światło⁹⁰, wiedzę o rzeźbie – własnym dotknięciem marmuru” (*Jasno widzący barbarzyńca*, *PiN*, s. 89). Bieńkowski podkreśla w ten sposób rolę zmysłów wzroku i dotyku w esejach o sztuce i ich rangę w metaforycznym języku krytyków (chętnie odwołujących się również do metafor związanych ze smakiem czy słuchem). Nawiazuje też

⁹⁰ Warto przywołać tutaj Herberta-eseistę: „Miasta włoskie różnią się między sobą kolorem. Asyż jest różowy, jeśli to banalne słowo może oddać ton lekko czerwonego piaskowca; Rzym utrwała się w pamięci jak terakota na zielonym tle. Orvieto natomiast jest brązowożłote”. Z. Herbert, *Il Duomo* [w:] tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wrocław 1995, s. 66–67.

intertekstualny dialog z Michałem Aniołem, autorem słów: „rzeźba jest sztuką odejmowania marmuru”. Świadomość estetyczna genialnego Włocha, malarza, rzeźbiarza, architekta i poety, ze względu na fascynacje sztuką pędzla i farb oraz rzeźbą, urastająca do rangi symbolu zmagania każdego artysty, zdradza tęsknotę eseisty za wewnętrzną jednością sztuki. Jako eseista konsekwentnie dba zresztą Bieńkowski o autorytatywne wsparcie swych opinii. Powołuje się na historyków sztuki, jak Elie Faure, na *Psychologię sztuki* André Malraux, odwołuje się do koncepcji Erwina Panofsky’ego, lecz powtarza to – rzecz można – za Herbertem. Pojawiają się znów osobiste dygresje, na przykład: „nie wszystko mi się zgadza w przeżyciach, gdy sprawdzam doznania Herberta z własnymi” (s. 92); „Dorom zawdzięczam jeszcze jedno zdumienie” (s. 93); „wiele obrazów, o których pisze Herbert, widziałem” (s. 96); „pamiętam godziny spędzone przed freskami w Arezzo, najpełniejsze godziny mojego życia” (s. 98). Prezentuje się nam poza tym jako krytyk-ekspert, gdy zastanawiając się nad tym, dlaczego Herbert nie pisze o Rawennie, nawiązuje do historycznego sporu o pierwszeństwo w sztuce między Florencją a Sieną. Zarówno jednak zdradzanie własnej erudycji, jak i odwoływanie się do osobistych doświadczeń, poza stylistyką eseistyczną, pomaga w docenieniu wizji Herberta, stąd apologetyczna opinia: „zamykając książkę Herberta, miałem w oczach (a przecież książka nie zawiera ani jednej ilustracji) masy architektur i olbrzymie tęcze światła. Bo słowo Herberta jest dokładniejsze od najwierniejszej reprodukcji” (s. 95) i konkluzja: „piękna, mądra i bogata książka Herberta przywraca walor przeżyciu estetycznemu. Ta książka mówi po prostu, że nie ma powodu wstydzić się wrażliwości na sztukę” (s. 99).

Szkic o esejach Herberta i eseistyczne próby pióra Zbigniewa Bieńkowskiego związane ze sztuką jako quasi-krytyczne ekfrazy zdradzają po części krytyka, estetykę i poetę.

3.1. „Ćwierć wieku intymności”

Kontynuacją myślową *Poezji i niepoezji* jest opublikowany w roku 1993 – w osiemdziesięciolecie urodzin twórcy – zbiór *Ćwierć wieku intymności*. Tytuł jest metaforą prywatnego, intymnego obcowania z lekturą. W podtytule pojawia się określenie ‘szkice o poezji i niepoezji’, co jest wyraźną aluzją do krytyki zebranej w tomie z 1967 roku. W nocie od autora czytamy:

Na książkę tę składają się szkice, noty krytyczne, mini-eseje i felietony, którymi przez przeszło dwadzieścia pięć lat reagowałem bezpośrednio, niemal natychmiast po ich publicznym zaistnieniu na zjawiska sztuki, obrazy malarzkie, poematy, wiersze. [...]

Nazywając tę książkę dziennikiem intymnego obcowania ze sztuką, mam na myśli dwoistość tej intymności, jej kompleksowość. Składają się na nią intymność moja, intymność przeżywającego oraz – co jest istotniejsze – intymność samej sztuki, wewnętrzne życie poematu, krystalizowanie się wzruszenia (*Od autora, CWI, s. 7*).

Trzy początkowe rozdziały *Ćwierci wieku intymności*, czyli *Interwencja w świat czy obrona przed światem?*, *Wewnętrzne związki sztuki* oraz *Słowo i wyobraźnia*, to przedruki z *Poezji i niepoezji*. Wyjątek stanowi rezygnacja w niniejszym wydaniu ze szkiców *Na przykład Bryll i Ważyk: imponujący minimalizm*. Nowością jest esej o sztuce zatytułowany *Wnętrze przedmiotu*, poświęcony malarstwu Krystyny Gawrońskiej-Grześczak.

Książkę wyróżnia swego rodzaju politematyczność, czyli podejmowanie różnych tematów, swobodne przechodzenie od jednego wątku do innego. Nie jest to bynajmniej kwestia negatywna, taka praktyka znana jest w tradycji krytyki. Szkice o poezji, prozie, noty krytyczne o książkach, malarstwie, a nawet filmie, poza jednym wyjątkiem, to pisarstwo apologetyczne lub przynajmniej wyważone w kwestii opinii. Ów wyjątek stanowi filipika będąca polemiką (z Arturem Sandauerem) toczoną na marginesie jego dwóch książek krytycznych: *Bez taryfy ulgowej* i *Poeci trzech pokoleń*. Warto prześledzić ten dyskurs. W części wstępnej Bień-

kowski przytacza anegdotę o tym, jak poeta Jan Śpiewak (w czasach kiedy zajmował się redagowaniem tekstów krytycznych na łamach jednego z czasopism) zadawał młodym autorom, zazwyczaj studentom polonistyki, rozpoczynającym pisanie recenzji pytania „przybijające ich do muru”. Następnie, powtarzając Śpiewakowe pytania, jako charakterystyczne w krytyce ciągi pytajne, notuje: „Pytam więc Artura Sandauera: Jakie są Pańskie kryteria wartości? Jaką metodą krytyczną Pan się posługuje? Z jakiego miejsca patrzy Pan na poezję współczesną? (*Polemika, CWI*, s. 115–116). Później Bieńkowski zajmuje się objaśnianiem nieporozumień w zakresie poezji współczesnej, jakie zauważa u Sandauera, a w zakończeniu formułuje celny koncept: „krytyka, którą uprawia Sandauer, przynosiłaby duży pożytek, gdyby nie przynosiła dużej szkody” (s. 120). Powyższy tekst krytyczny dowodzi, że postrzeganie Bieńkowskiego wyłącznie jako autora „krytyki miłującej” przynajmniej w tym przypadku mija się z prawdą. Swój talent polemiczny realizował jednak głównie w dyskusjach toczonych na łamach czasopism, stąd jako krytyk najlepiej czuł się w roli opiniodawcy wyrażającego sądy aprobatywne, nierzadko pochlebne.

Ćwierć wieku intymności to również książka retrospektywna, ponieważ krytyk wspomina w niej swoich nauczycieli z gimnazjum księży marianów na Bielanach pod Warszawą, a także polonistkę córki Katarzyny, stwierdzając:

Polonista, mając do dyspozycji literaturę, może rozpalic ogień wewnętrznego życia, który ogarnie wszystkie dziedziny myślenia, uczucia i działania. Może także, niestety, tego ognia nie rozpalic (*Nauczyciel, CWI*, s. 301).

Znajdziemy tutaj także przy różnych okazjach wzmianki o własnych pisarskich początkach (*Rodowód, Pocałunek Judasza*). Są w zbiorze eseje poświęcone między innymi poezji Przybosa, Różewicza, Herberta, Szymborskiej. Jest miejsce na ironię i autoironię, na przykład w szkicu o tomie poezji Karpowicza *Odwrócone światło* Bieńkowski stwierdza:

Upór poety, by stworzyć dzieło syntezy form i treści, jest w tej książce tak olbrzymi, że odpowiedzieć by mu powinien równie olbrzymi upór czytelnika. W tej nowej książce Karpowicza jest coś z przysłowia o Żmudzinie-Litwinie. Ta książka domaga się czytelnika równie przysłowiowo upartego. Będę się starał, by taki upór w sobie-Mazurze wzbudzić, ale nie jestem pewien, czy mi się to uda (*Arcydzieło uporu*, CWI, s. 152).

Natomiast rozdziały ostatnie: *Kiedy egzystencja poprzedza esencję*, *Poszukiwanie tożsamości*, *Tworzywo sztuki* poświęcone są nowszemu i najnowszemu zjawiskom w literaturze, sztuce i kulturze. Omawiając zbiór wierszy Mileny Wieczorek *Tytus, syn Rembrandta* (1987), krytyk opowie o swej fascynacji malarstwem holenderskim (*Niderlandy*); analizując *Spóźniony inicjał* (1986) Michała Wójcikiewicza, przyzna, że nie ma klucza do jego (postmodernistycznych) poematów (*Yale*), zaś czytając „utwory w maszynopisie” podtatrzańskiego poety Henryka Szulczyńskiego, wyzna, że nie jest to wprawdzie zadanie łatwe, lecz zadawszy sobie trudu, teksty te „wiersz po wierszu jak gruda po grudzie prowadzą [krytyka – dop. E.M.] w rzeczywistość poetyckiej niezależności” (*Czytane w maszynopisie*, CWI, s. 374).

Potwierdza to aktywność krytyczną Bieńkowskiego obejmującą przełom 1989 w literaturze polskiej, zainteresowanie nowościami wydawniczymi i konsekwentną dbałość o dopełnianie indywidualnego, niekiedy ekscentrycznego wizerunku krytyka.

Ekspozowanie indywidualizmu krytycznego Marian Kisiel określa jako swego rodzaju „autobiografię”. Charakteryzując osobowość krytyczną Jacka Łukasiewicza, dowodzi, że „krytyka literacka jest także **autobiografią**. Ukazywaniem własnego doświadczenia przez pryzmat utworów innych, powiadamianiem o aprobowanym systemie wartości”⁹¹. Szkice Bieńkowskiego *Ćwierć wieku intymności* również do takiego miana pretendują.

⁹¹ M. Kisiel, *Krytyka jako autobiografia. Szkic do portretu Jacka Łukasiewicza* [w:] tegoż, *Critica varia*, Katowice 2013, s. 129.

4. „Ziemia pamięci”, czyli o literaturze kresowej

W dorobku Bieńkowskiego, dzięki esejom zebranych w tomie *Przyszłość przeszłości*, uwagę zwraca zaciekawienie przeszłością kresową i przeszłością chłopską⁹², a jak wiadomo, te zjawiska w literaturze krytyk traktował z nieco mniejszą uwagą, gdyż jako zwolennik awangard zajmował się poszukiwaniami nowych sposobów wyrażania. Książka *Przyszłość przeszłości*, która ukazała się w 1996 roku – dwa lata po śmierci autora, przynosi natomiast zainteresowanie przeszłością: „Chłopskość i Kresy to dwie nasze przeszłości, dwie dziedziny, dwa rezerwuary energii duchowej Polaków” (*Słowa wstępne, PP*, s. 7). Jej metaforyczny tytuł w pewnym sensie tłumaczy następująca uwaga o talencie eseisty, miarą którego jest między innymi stopień ożywiania przeszłości:

Eseista żyje w punkcie przecięcia czasów (im Schnittpunkt der Zeiten). Zwraca się ku przeszłości, a jednocześnie patrzy przed siebie. Bada to, co już się zdarzyło, aby poznać to, co dopiero nadejdzie⁹³.

Zatem jeden z najbardziej „zachodnich” krytyków literackich w Polsce zmienia optykę. Jest to zapis odwrotu od *Piekieł i Orfeusza* do polskiej literatury chłopskiej i kresowej⁹⁴. Kresy oraz ich

⁹² Książka została zauważona przez krytykę; omawiali ją: T. Nyczek, *Ziemia krytyki*, „Kresy” 1997, nr 3, s. 184–186; P. Przywara, *Polskość okiem poety*, „Akcent” 1997, nr 2, s. 160–162; Z. Majchrowski, „Zapiski bez daty” Zbigniewa Bieńkowskiego, „Twórczość” 1997, nr 6, s. 114–116; S. Sterna-Wachowiak, *Nauki Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Nowe Książki” 1997, nr 4, s. 46; M. Jentys, *Źródło zbiorowej tożsamości*, „Sycyna” 1997, nr 6, s. 17.

⁹³ L. Rohner, *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Aesthetik einer literarischen Gattung*, Neuwied und Berlin 1966, s. 769. Cyt. za: A.S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz – Stempowski – Miłosz)*, Warszawa 1990, s. 28.

⁹⁴ Z. Majchrowski zwraca uwagę, że jest to książka, która dowodzi po raz kolejny prawdy o konwersjach polskich intelektualistów, świadcząc o radykalnej zmianie perspektywy. Tak się stało choćby w przypadku Andrzeja Kijow-

chłopskość traktuje Bieńkowski jako źródło żywotności literatury i magazyn pamięci, tematów, konfliktów, które zapewniają naszej literaturze długowieczność. Te dwa nurty: chłopski i kresowy często się zresztą przenikają i uzupełniają. W książce znajdują się szkice o poezji Jana Bolesława Ożoga, Juliana Przybosia, Stanisława Piętaka, Tadeusza Nowaka, a także tekst o pamięci poezji i autentyczności spod znaku Stanisława Czernika. O prozie chłopskiej traktują eseje będące omówieniem książek Józefa Mortona, Nowaka, Edwarda Redlińskiego, Wiesława Myślińskiego, Piętaka, Juliana Kawalca. Eseje poświęcone literaturze kresowej dotyczą twórczości Leopolda Buczkowskiego, Włodzimierza Odojewskiego, Andrzeja Kuśniewicza, Tadeusza Konwickiego, Juliana Strykowski, Adolfa Rudnickiego, Haliny Auderskiej, Artura Sandauera, Piotra Szewca, Włodzimierza Paźniewskiego, Juliana Wołoszynowskiego, Zbigniewa Żakiewicza. Poza szkicami skupionymi wokół tych dwóch tematów są także eseje ukazujące „powszedni dzień literatury i jej rutynową krzątanicę, która [...] chciałaby się jakoś uporać z problemami jednostkowej ludzkiej osobowości” (*Słowa wstępne, PP*, s. 8). Tak oto w rozdziale *Kuszenie literatury* znalazły się szkice poświęcone Bohdanowi Czeszce, Jerzemu Pytlakowskiemu, Witoldowi Zalewskiemu, *Dziennikom* Zofii Nałkowskiej oraz książce krytycznej Tomasza Burka *Zamiast powieści*. To szerokie spektrum zdaje się łączyć zasada, że wszystkie zamieszczone w zbiorze szkice, eseje i interpretacje czytać można jako subiektywne opinie krytyka.

Proponuje on szukanie oparcia dla człowieka w duchowości ludowej, a w twórczości pisarzy nurtu chłopskiego dostrzega ożywczą energię instynktu wraz z lękami, zabobonami, wierze-

skiego (od *Strategii Gombrowicza po Zamyślenia nad nową godziną*). *Przyszłość przeszłości* wydaje się zatem zapisem odwrotu od *Piekiel i Orfeusza* w stronę „ogrodów pamięci, gdzie wciąż jeszcze pachnie Litwa, Białoruś, Ukraina”. Z. Majchrowski, „*Zapiski bez daty*” ..., s. 116.

niami. Fascynuje się cielesnością, biologicznym żywiołem, obyczajowością kształtowaną przez pokolenia. W eseju programowym zatytułowanym *Przypisani Ziemi* formułuje uwagę: „nie widzę bogatszych złóż w naszej kulturze narodowej” (*PP*, s. 30)⁹⁵. Bieńkowski przyznaje wprawdzie, że ignorował „nurt wiejski jako odrębne krytycznoliterackie zagadnienie”, ponieważ traktował literaturę jako całość. Wydawało mu się, że taka klasyfikacja to tworzenie „gett środowiskowych” w literaturze, tymczasem „ze wsi, mówiąc słowami Czernika, z podglebia czerpią tworzywo konfliktów dramatów i piękna” poeci tej miary co Tadeusz Nowak, Jan Bolesław Ożóg czy prozaicy jak Stanisław Piętak, Wiesław Myśliwski, więc Bieńkowski zaczął traktować proces włączenia pojęcia „literatury nurtu wiejskiego” do obiegu krytycznego jako zabieg formalny (*Pamięć Ziemi, PP*, s. 11–12).

Podobnie, wydaje się, traktował autor *Przyszłości przeszłości* temat Kresów. Książka ukazała się wówczas, kiedy problematyka ta była szeroko omawiana, miała swe ugruntowane miejsce jako problem powojennej literatury i krytyki literackiej, lecz – co istotne – była to rzecz znacznie wcześniej przez Bieńkowskiego przygotowana do druku: „miała się ukazać w LSW, ale ostatecznie zrezygnowano z niej. Książka leży gotowa i może kiedyś ktoś ją

⁹⁵ Tytuł książki pochodzi od eseju opublikowanego w 1988 r. Zob. Z. Bieńkowski, *Przyszłość przeszłości*, „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 7, s. 1 i 9 (cz. 1); cz. 2: nr 8, s. 9. Tekst uzupełniony nagłówkiem: *O nurcie wiejskim w literaturze*. W zbiorze esejów *Przyszłość przeszłości* szkic ten nosi tytuł *Przypisani Ziemi* i znalazł się w rozdziale *Pamięć Ziemi*, s. 11–30. Z zamieszczonego pod tekstem PS dowiadujemy się, że szkic pisany był w Sandomierzu, czyli podczas pobytu w Domu Pracy Twórczej na tzw. Górce Literackiej. W „Tygodniku Kulturalnym” zamieścił nawet Bieńkowski podziękowanie następującej treści: „Korzystam ze sposobności, by podziękować paniom z Biblioteki Publicznej przy Rynku [w Sandomierzu – dop. E.M.] za tolerowanie mojego myszkowania po półkach i gmerania między książkami”. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Sandomierzu znajduje się maszynopis *Przyszłości przeszłości*.

wyda⁹⁶. Gdy plany zostały zrealizowane, szkoda, że w książce nie zamieszczono noty bibliograficznej o pierwodruku tekstów tworzących zbiór *Przyszłość przeszłości*. Niektóre z nich ukazały się w czasopiśmie literackim na początku lat sześćdziesiątych XX wieku (to okres sprzyjający esejowi, gdyż nabierała tempa praktyka twórcza będąca świadectwem obecności gatunku w życiu literackim), kolejne były publikowane w latach 1974–1976 na łamach „Twórczości” (posługiwał się wówczas Bieńkowski pseudonimem Gracja Traczyk), ostatnie pochodzą z lat osiemdziesiątych minionego stulecia⁹⁷. W *Modelunkach* (1966) ukazały się po raz pierwszy w wydaniu książkowym szkice o Odojewskim, Strykowski, Sandauerze, Pytlakowskim, w *Poezji i niepoezji* (1967) opublikowane były eseje o poezji Ożoga, Piętaka, Przybosia, w tomie *W skali wyobraźni* (1983) znalazł się szkic o Buczkowskim. Jak zauważa jeden z krytyków: „urodą [...] tomu są zwłaszcza [...] eseje »narastające«, gdy kilka omówień kolejnych książek jednego pisarza układa się po latach w większą całość”⁹⁸. W ten sposób Bieńkowski czyta na przykład Ożoga i Przybosia. Niestety, tak się nie stało z esejami poświęconymi literaturze kresowej. Powstaje zatem pytanie o kompletność tej wizji, i to przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, brak omówień dzieł, które

⁹⁶ *Co mi tam Miłosz...*, s. II. Z okazji osiemdziesiątych urodzin Zbigniewa Bieńkowskiego pojawiło się sporo artykułów okolicznościowych, więc także i przy innej okazji P. Rodak pisał: „W tych dniach ukazały się *Poezje zebrane* z dużą partią wierszy, a na ten rok zapowiadane są jeszcze dwa zbiory szkiców: *Ćwierć wieku intymności* i *Przyszłość przeszłości*” (*Firma Bieńkowski*, „Polityka-Kultura” 1993, nr 9, s. IV). Zatem plany te nie do końca zostały zrealizowane, bowiem *Przyszłość przeszłości* ukazała się w 1996 r. W związku z powyższym zaskakują nieco wątpliwości jednego z recenzentów: „nie wiadomo, kiedy powstał autorski konspekt tej książki, tuż przed śmiercią w roku 1994, czy może przeleżał czas jakiś w szufladzie?”. Z. Majchrowski, „*Zapiski bez daty*”..., s. 116.

⁹⁷ Np. *Ballada o Krzemieńcu*, „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 19. Zob. także przypis 95.

⁹⁸ Z. Majchrowski, „*Zapiski bez daty*”..., s. 116.

powstawały później od pierwodruków esejów. Po drugie, obraz jest niepełny z uwagi na podejmowanie tematu pogranicza podyktowane prywatnymi fascynacjami lekturowymi w stosunku do pojedynczych książek. I tak na przykład *Dolina Issy* Czesława Miłosza, twórczość Stanisława Vincenza, Józef Mackiewicz, którego żywiołem jest historia – to tematy nieobecne w esejach *Przyszłość przeszłości*.

Jednak na uwagę z pewnością zasługuje literackość, artystyczność, rzetelne analizy, wyborny styl tych esejów. „Tak oto krytyka stała się literaturą. Znakomitą, inteligentną i miejscami wzruszającą powieścią o powieściach”⁹⁹. Bieńkowski – co charakterystyczne dla poetyki eseju, a wynika z obserwacji dyskusji metakrytycznej wokół tego gatunku – unika krytyki negatywnej, nie chce nikogo sądzić ani piętnować. Raczej bada, niż sądzi¹⁰⁰. Spośród strategii analitycznych i interpretacyjnych przydatnych podczas badania tej formy piśmiennictwa przydatne okaże się podejście esencjalistyczne, w którym analizie podlega funkcjonalność esejów w rozumieniu genologicznym, uzasadnione jest także podejście tematyczno-treściowe, obierające za kryterium klasyfikacji szeroko rozumianą „zawartość” esejów. Spośród typowych procedur badawczych można by jeszcze wykorzystać podejście określone jako strukturalne, skupione na analizie eseju jako pewnego rodzaju dyskursie¹⁰¹. Można postawić tezę, że chyba żaden z polskich twórców awangardowych nie odwołał się tak bezpośrednio do przeszłości, jak uczynił to Bieńkowski, upatrując źródłowego dziedzictwa literackiej nowoczesności w literaturze chłopskiej oraz kresowej. Zdaniem krytyka: „Przeszłość – przeszłość kresowa i przeszłość chłopska – zapewnia przyszłość naszej literatury” (*Przypisani Ziemi, PP*, s. 30).

⁹⁹ T. Nyczek, *Ziemia...*, s. 186.

¹⁰⁰ Por. A.S. Kowalczyk, *W kręgu poetyki eseju* [w:] tegoż, *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej...*, s. 22.

¹⁰¹ A. Zawadzki, *Nowoczesne formy eseistyczne w piśmiennictwie polskim* [w:] tegoż, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001, s. 147–149.



**Górką Literacką, Sandomierz,
listopad 1987 r., fot. K. Garbacz**
Ze zbiorów Muzeum
Okręgowego w Sandomierzu



Górką Literacką, Sandomierz, listopad 1987 r., fot. K. Garbacz
Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Sandomierzu

Zastanawia natomiast pomijanie przez krytyka zjawisk dotyczących czasu teraźniejszego w literaturze, co można tłumaczyć jako reakcję Bieńkowskiego na postmodernizm, którego nie akceptował. „Postmodernizmu nie rozumiem i nie znoszę”¹⁰² – stwierdził w jednym z wywiadów. W samym tytule *Przyszłość przeszłości* mamy swego rodzaju upomnienie teraźniejszości – „tu i teraz” ubranego w maski i kostiumy pozerstwa, zdziecinnienia, niedojrzałości.

Mądra książka Bieńkowskiego z atencją odnosi się do polskiej chłopskiej i kresowej przeszłości, szuka prawdy o autentycznym doświadczeniu wewnętrznym człowieka i z nadzieją wypatruje przyszłości naszej polskiej, europejskiej sztuki i wiedzy o samych sobie¹⁰³.

Tematyka kilku esejów tej książki dotyczy szczególnego rodzaju pogranicza, które w polszczyźnie zyskało miano „Kresy” rozumiane jako

nazwa własna dla dawnych najpierw południowo-wschodnich, a później również północno-wschodnich obrzeży wielonarodowej i wielojęzycznej Rzeczypospolitej. Nazwa ta stanowi aksjologicznie nacechowany synonim pogranicza wschodniego¹⁰⁴.

W perspektywie dziejów termin ów podlegał przemianom¹⁰⁵. Po drugiej wojnie światowej oznacza przede wszystkim tereny utracone przez Polskę po 17 września 1939 roku, choć czasem pojęcie to jest nieostre i używane w szerszym, „sienkiewiczowskim” sensie¹⁰⁶. Bieńkowski posługuje się leksemem Kresy. Chociaż – jak wiadomo – pojęcie ma zarówno zwolenników, jak i przeciwni-

¹⁰² *Co mi tam Miłosz...*, s. II.

¹⁰³ S. Sterna-Wachowiak, *Nauki...*, s. 47.

¹⁰⁴ S. Uliasz, *O kategorii pogranicza kultur* [w:] tegoż, *O literaturze Kresów i pograniczu kultur*, Rzeszów 2001, s. 12.

¹⁰⁵ Zob. S. Kieniewicz, *Kresy. Przemiany terminologiczne w perspektywie dziejowej*, „Przeгляд Wschodni” 1991, nr 1.

¹⁰⁶ Por. M. Czermińska, *Temat kresowy w prozie powojennej*, „Polonistyka” 1992, nr 10, s. 581.

ków, Kresy „jawią się w terażniejszości w postaci symbolicznej i wysublimowanej, oznaczając pewien stan świadomości, typ wrażliwości i wyobrażeń, a mówiąc inaczej – wizję świata”¹⁰⁷.

Zajmują go książki „budujące różne prywatne mitologie kresowego miejsca”, lecz nie tylko. Ma świadomość, że sfera pogranicza, gdzie mieszają się wpływy różnych kultur, jest dla twórców niezwykle inspirująca, Kresy zaś ciągle budzą zainteresowanie dzięki historii i mitologii:

Romantyzm, wiadomo, był eksplozją Kresów. Ale przecież i pozytywizm dał w twórczości Orzeszkowej i Sienkiewicza potężny obraz nostalgii, którą się do dzisiaj żywią wyobraźnie Polaków. Literatura współczesna sięga do tego tła pamięci z wyrachowaniem i bez wyrachowania. Tak samo dla odnalezienia korzeni naszego wspólnego losu, jak dla eksponowania bogatego kwiatostanu przekwitającej przeszłości (*Słowa wstępne*, *PP*, s. 8–9).

To przecież romantycy jako pierwsi wyeksponowali tragizm dziejów Ukrainy, „znaczenie Sienkiewiczowskie” przyniosło z kolei obok koncepcji arkadyjskiej także historyczno-heroiczną. Do dziś chłopskość i Kresy „sycą się przeszłością”. „Dzisiejsze pielgrzymowanie naszej literatury na Kresy to pielgrzymowanie do ocalającej przeszłości” (*Zaprzeszły czas terażniejszy*, *PP*, s. 84). Zatem zaznaczone zostało odwołanie do tradycji i stylistyki romantycznej. Zakres znaczeniowy terminu „ziemia pamięci” krytyk tłumaczy tak:

Literatura kresowa (Strykowski, Odojewski, Kuśniewicz, Miłosz, Konwicz, Żakiewicz) ze zdegradowanych przez politykę, zdezaktualizowanych przez geografę, zamordowanych przez wojnę obszarów historii, kultury, obyczaju utworzyła ziemię pamięci, którą nam oddaje w psychologiczne użytkowanie (*Przypisani Ziemi*, *PP*, s. 20).

„Ziemia pamięci” tworzy wspólnotę w kulturze i zapewnia przyszłość naszej literatury. Kresy stały się ziemią pamięci utraconą i obiecaną zarazem. „Arkadią, krainą dzieciństwa kultury,

¹⁰⁷ S. Uliasz, *O kategorii pogranicza...*, s. 14.

ale także dziedziną przeklętych problemów w skali narodowej i ogólnoludzkiej. [...] Wędrowanie na Kresy to poszukiwanie *sacrum*, to pielgrzymowanie po charyzmę, którą każda przeszłość daje terażniejszemu stanowi świata” (*Zaprzeszły czas terażniejszy*, *PP*, s. 82). W esejach Bieńkowskiego powrót do dzieciństwa lub wczesnej młodości i perypetii dojrzewania, jako jeden z ważnych zawężeń problemowych literatury odtwarzającej pamięć Kresów, zajmuje miejsce znaczące. Jak wiadomo, pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku powieść o kresowym dzieciństwie (z tym że powrót do tej rzeczywistości był możliwy wyłącznie w wyobraźni) ugruntowała obecność „tematu wschodniego” w literaturze krajowej. Do mitologizowania Początku, ukazywania go jako Genialnej Epoki zachęcała z pewnością proza Brunona Schulza, co mogło sprzyjać pojawieniu się tonacji idyllicznej, więc powrót do dzieciństwa i stron rodzinnych traktowany jest najczęściej jako powrót do arkadii¹⁰⁸ (funkcjonującej w charakterze toposu pocieszenia)¹⁰⁹, a w samym pojęciu Kresy zawarta jest tolerancja wobec czasu przeszłego. Mają więc one znaczenie mityczne, a kresowa zbiorowość wyróżnia się jako krąg kultury „wspólnym światem” i „wspólną wiedzą”, stanowiąc „ziemię pamięci”, gdzie rządzi czas przeszły, więc wszystko może mieć status mitu. Zwraca zatem Bieńkowski uwagę na fakt, że Kresy należy traktować jako kategorię czasu, która obejmuje wszystko to, co przeminęło, traci więc owo pojęcie wyłącznie znaczenie geograficzno-przestrzenne. Jednakże temat ten traktowany był przez krytyka nie tylko jako kategoria teoretyczna w ścisłym tego słowa znaczeniu. Kresowy świat podzielił on bowiem na Północ (Wileńszczyzna, Białoruś), Południe (Ukraina) oraz Galicję Wschodnią. „Piekło” znajduje się na Ukra-

¹⁰⁸ Zob. E. Wiegandt, *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988.

¹⁰⁹ Por. R. Przybylski, *Et in Arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.

inie, a „raj” na Litwie¹¹⁰. Bieńkowski nie odbiega od tego stereotypu, choć jak wiadomo, jest to obraz uproszczony, negatywny stereotyp nie zawsze jest uprawomocniony (potwierdzeniem na przykład Huculszczyzna Vincenza). Pojawiają się w jego eseistyce między innymi: Podole Buczkowskiego, Kuśniewicza i Wołoszynowskiego, *Odojewszczyzna*, kresowość północna: Wileńszczyzna Konwickiego i Żakiewicza, żydowskie miasteczka Stryjkowskiego. Omawia także utwory mieszczące się w nurcie nazwanym w powojennej prozie o tej tematyce „pamięcią Kresów” (Paźniewski, Szewc). Przedmiotem zainteresowania obejmuje dzieła, które jako kresowe określane są z uwagi na odbicie krajobrazów, obyczaju, języka, oraz te, które eksponują jakiś problem psychologiczny lub moralny, a środowisko i pejzaż kresowy stanowią tło. Eseista podkreśla także, że „Kresy jako czysta kategoria przeszłości są w obrębie naszej kultury obszernym pojęciem współczesnej filozofii” (*Zaprzeszyły czas teraźniejszy*, PP, s. 86). Istotnie, w filozofii przestrzeni dyskusja wokół sensu miejsca jest kategorią zasadniczą. Mówi się o jedyności, szczególności i wyjątkowości miejsc, wiążąc takie doświadczenia z fenomenologicznym pojęciem przestrzeni¹¹¹.

Bieńkowski zwraca uwagę na pojawienie się i rozwój literackiej historii Kresów, jako przykład wymienia *Wertepy* Buczkowskiego, powieść o życiu wsi wołyńskiej, napisaną jeszcze przed wojną, ale opublikowaną dopiero w 1947 roku. Jednak to wojenne dzieje mieszkańców Wołynia i Podola, a zwłaszcza zagłada tamtejszych Żydów, stały się głównym tematem tego pisarza – po-

¹¹⁰ Por. A. Nasiłowska, *Kresy* [w:] tejsze, *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*, Warszawa 2006, s. 80. Badaczka stwierdza: „Nurt kresowy podzielony jest na mit Galicji (i Austro-Węgier), mit Ukrainy oraz odmienną w tonacji »kresowość« północną”.

¹¹¹ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Przestrzenie* [w:] tejsze, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 25, 28.

twierdzeniem *Czarny potok* (1954). Zdaniem krytyka Kresy uformowały poetykę całej twórczości Buczkowskiego zarówno tworzywem, zdarzeniami, ale także brakiem spójności wynikającym ze sprzeczności kulturowych. Natomiast o Podolu z lektury *Mieszanin obyczajowych* Kuśniewicza napisze, że mimo wątków fikcji powieściowej „jest ta książka najwnikliwszą, jaką znam, monografią życia duchowego mojej generacji, pokolenia inteligencji uformowanej przez dwudziestolecie Niepodległości” (*Zaprzeszyły czas terażniejszy*, PP, s. 85). Z kolei Wołoszynowski w *Opowiadaniach podolskich* tworzy, zdaniem Bieńkowskiego, „przesyconą wewnętrznym ładem wizję, gdzie ludzka psychika w zgodzie z naturą utrzymuje równowagę świata, wizję tak czystą, jakiej dawno nie było w polskiej prozie” (*Ballada o Krzemieńcu*, PP, s. 102).

Współczesna proza polska eksplorująca Kresy to także twórczość Odojewskiego. Jego pierwsze książki o tematyce ukraińskiej wydane w kraju jeszcze przed wyjazdem pisarza na emigrację, jak naznaczony obsesją czasu zbiór opowiadań *Kwarantanna* (1960) oraz dwie pierwsze części tetralogii podolskiej: *Zmierzch świata* (1962) i *Wyspę ocalenia* (1964), które potraktowano przede wszystkim jako opowieści o przemijaniu i powrocie do dzieciństwa, poddaje krytyk gruntownej ocenie. W eseju zatytułowanym *Ten raj jest piekłem* pisze o bohaterze *Kwarantanny* jako o człowieku wyobcowanym i samotnym. Istotnie, solipsystyczna konstrukcja rzeczywistości przedstawionej kieruje uwagę na sposób i rezultaty penetracji świata przez bohaterów tej prozy oraz autoanalizę ich doznań, przeżyć czy doświadczeń rozmaitych stanów egzystencjalnych. Dodajmy, że tytułową „kwarantannę” można interpretować jako sytuację zawieszenia podmiotu między różnymi biegunami ludzkiego istnienia (życie – śmierć, ład – chaos), ale także jako stan przynoszącej *katharsis* rekonwalescencji, dotyczącej wielu aspektów kondycji ludzkiej, także warsztatu pisarza, który przez „narrację” chroni przed odejściem w niepa-

mięć ważne fakty oraz wartości. Według Bieńkowskiego Odojewski „szuka na Kresach, Dzikich Polach ostatniej wojny źródła destabilizacji wartości i tego braku komfortu moralnego, który znamionuje nasze czasy” (*Zaprzeszły czas teraźniejszy*, PP, s. 83). Pokazuje namiętności od „największej miłości” po „najgwałtowniejszą nienawiść” (PP, s. 83). Bohater Odojewskiego „skazany jest na niemożliwe do przewyciężenia [...] minione, a przecież nigdy nie przemijające” (*Ten raj jest piekłem*, PP, s. 95). Jest to przeszłość psychiczna, ale i metafizyczna, bo nie jest to wyłącznie dziedzina pamiętania, ale także „genesis przeznaczenia”. Parafrazując tytuł eseju Bieńkowskiego, można powiedzieć, że raj, którego szuka bohater Odojewskiego w przeszłości, okazuje się piekłem.

Przy okazji omawiania *Zmierzchu świata* i w wielu innych miejscach książki krytyk zauważa analogie do Faulknera, który był dla niego – począwszy od *Piekieł i Orfeuszy* – pisarzem bardzo ważnym, „formalny nowator – ale pisarz żywiołowych namiętności. W dodatku wywiedzionych z obserwacji życia wiejsko-małomiasteczkowego amerykańskiego Południa”¹¹².

Podkreśla też różnicę, gdyż u Odojewskiego jest to minione, które nie przemija. Jego opowiadania to niezwykły cykl nowelistyczny tworzący kresową sagę rodzinną, na którą składają się wydarzenia drugiej wojny światowej rozgrywające się na wschodnich terenach Drugiej Rzeczypospolitej, a *Wyspa ocalenia* stanowi kresową odmianę powieści inicjacyjnej i traktuje o różnorakich wtajemniczeniach. Jak pisze Bieńkowski, u Odojewskiego przeszłość nie jest piętnem kainowym nie do zmazania. Ta przeszłość dopiero się wyłania z mroku nieświadomości, ze szczelin historii (*Wyspa ocalenia*, jak wiadomo, na początku lat sześćdziesiątych została przez Odojewskiego przeredagowana z „młodzieńczej” wersji napisanej w 1950 roku, emitowanej w wyborze w odcinkach w Pol-

¹¹² T. Nyczek, *Ziemia...*, s. 184.

skim Radiu w roku 1951). Krytyk podejmuje więc kwestię tyczącą się odpowiedzialności kreowanego przez Odojewskiego bohatera Piotra Czerestwińskiego, argumentując: „odpowiedzialność jest dziedzictwem przeszłości, która właśnie dlatego trwa i nie przemija, przeobrażając uczucia, marzenia, pragnienia w piekło pamięci” (*Ten raj jest piekłem*, PP, s. 100). „Piekło” zaczyna się wówczas, gdy Piotr wraca po kilkuletniej nieobecności do swej ukraińskiej Czupryni. Kiedy na dramat rodzinny, uczuciowy nakłada się szok Katynia, wówczas kończy się raz na zawsze sielanka dzieciństwa kojarzona z ułudą wyobrażeń i iluzorycznym rajem niewinności. Bieńkowski zwraca również uwagę na język prozy Odojewskiego, na jego własny, rozpoznawalny styl. Twórczość Odojewskiego pielgrzymującego na Kresy „z oszczędnej i rozsądnej Wielkopolski [...] po nieobliczalną wielkość kreacji” (*Zaprzeszły czas terażniejszy*, PP, s. 83), pisarza, dla którego polsko-żydowsko-ukraińska ziemia jest „piekłem pamięci”¹¹³, analizuje wieloaspektowo. Niedosyt pozostawia jednakże brak szkicu o *Zasypie wszystko, zawieje* (1973), co można tłumaczyć tym, że jest to przedruk eseju zamieszczonego w *Modelunkach* (1966), chociaż w szkicu – pisanym później – będącym wstępem do rozważań o *Ziemi pamięci* zatytułowanym *Zaprzeszły czas terażniejszy* Bieńkowski wymienia ten tytuł¹¹⁴. W książce, która ukazała się w 1996 roku, uzupełnienia (wszak stało się tak z niektórymi omówieniami) znacznie wzbogaciłyby studia o pisarzu.

Eseistę interesuje także kresowość północna, stąd Kresy wileńskie Konwickiego utrwalone w powieści *Nowy Świat i okolice*

¹¹³ Pisarz zanurza się pamięcią artystyczną w przeszłość, w owo, jak pisał Henryk Bereza, „piekło piekieł, które rozpętała ostatnia wojna na terenach, gdzie krwawiła od wieków polsko-ukraińsko-rosyjsko-żydowska rana”. H. Bereza, *Włodzimierz Odojewski* [w:] tegoż, *Prozaiczne początki*, Warszawa 1971, s. 21.

¹¹⁴ Zob. także Z. Bieńkowski, *Odojewszczyzna*, „Nowe Książki” 1991, nr 2, s. 8–10.

(1986) traktowane przez krytyka niczym „prowincjonalny, śmieszny świat, zastygły jak mucha w kropli bursztynu”¹¹⁵, gdzie pisarz „łagodną stylistyką gawędy jak dobrze udeptaną ścieżką prowadzi ich [bohaterów – dop. E.M.] przez swoje rojsty” (*Zaprzeszły czas terazniejszy*, *PP*, s. 88).

Czas terazniejszy *Nowego Świata* podrzuca Konwickiemu drobiazgi i sprawy duże. Także politykę. Wielką i małą, również środowiskową. Jest więc narkomania, alkohol (także spożywany przez autora), polski kołtun i państwowa cenzura, filozofia piosenki i filozofia egzystencji, także cierpienie duszy trawionej i dręczonej potrzebą wiary. I pomiędzy te doraźne, palące aktualnością sprawy wpada nagle bez uprzedzenia jak gość nie czekany przeszłość: Wilno (*Zaprzeszły czas terazniejszy*, *PP*, s. 88).

Bieńkowski konstatuje: „bezradność Konwickiego wobec przeszłości – i autor o tym doskonale wie – jest ocalająca” (*PP*, s. 89). Jego zdaniem Wilno, Kolonia Wileńska, jak i wciąż powracający na stronie utworu słoneczny pejzaż nad Wilenką sprawiają, że diariusz czasu terazniejszego ma wiarygodność psychologiczną. Dodaje, że powiązanie terazniejszości z przeszłością, przywołaną dzięki wspomnieniom Kresów wileńskich, decyduje o więzi kompozycyjnej, gdyż całość spajają różnorodne rzeczy związane z terazniejszością (choć Konwicki prowadzi swoistą grę z cenzurą, stąd wiele przemilczeń). Bieńkowski zauważa również, że obecność Kresów ma w twórczości Konwickiego także konsekwencje stylistyczne, ponieważ jak sam pisarz powiada: „jest [...] ostatnim szlacheckim gawędziarzem”, stąd styl gawędy, chociaż pozorował „jakiś dziennik czy raptularz” (s. 90). Jest więc *Nowy Świat*... rodzajem niezwykle osobistego pamiętnika pisarza, gawędą pełną czaru i niezwykłego humoru, zaskakującą ironią, kpina z mnóstwem nie zawsze prawdziwych, ale zabawnych anegdot, co Bieńkowskiemu-eseiście udało się dostrzec.

¹¹⁵ M. Czermińska, *Temat kresowy...*, s. 583.

Kolejna grupa utworów wiązanych z Kresami obecna w esejach *Przyszłość przeszłości* dotyczy problematyki żydowskiej. Żydostwo to także Kresy¹¹⁶ – twierdził Bieńkowski. Kresy rozumiał jako te z dużej litery, ale także jako niezgodę na monoetniczność, stąd określenia typu: „ziemia w ziemi”, „Kresy wewnętrzne”, ukazujące naszą wielonarodową przeszłość, konflikty rasowe, pochodzeniowe.

Litwa, Białoruś, Ukraina, te klasycznie historyczne obszary polskiej kultury, sąsiadują w wyobrażeniu Kresów z małymi miasteczkami – Bełżcem, Biłgorajem, Iłżą, Kazimierzem nad Wisłą, gdzie pozostał w pamięci ziemi, krajobrazu, obyczaju ślad współżyjącej z nami przez wieki społeczności Żydów (*Zaprzeszły czas terazniejszy*, PP, s. 84).

Interesujący esej poświęcił Bieńkowski *Głosom w ciemności* (1956) Strykowskiemu jako obrazowi małomiasteczkowej wspólnoty żydowskiej z początku wieku XX (*Ostatni dzień świata*, PP). Krytyk dba o ciągłość narracji, dlatego szkic o *Głosach w ciemności* poprzedził omówieniem książki Bogdana Wojdowskiego *Chleb rzucony umarłym* (1971), która jest obrazem warszawskiego getta, choć niepełnym, bo ukazuje tylko pogardę życia, brak w niej natomiast heroizmu i perspektyw filozoficzno-historycznych. Mimo iż jest to książka, która z uwagi na faktografię sprawia wrażenie dokumentu historycznego, niemniej „to piękne dzieło wiernej pamięci” (*Epos heroiczny*, PP, s. 111). O *Głosach w ciemności* eseista pisze przy tej okazji następująco: „Strykowski odwołał się do pierwszych lat wieku i [...] tworzył epicką wizję okresu bohaterstwa polskiego żydostwa z całą prawidłowością proroczego tragizmu” (PP, s. 111). Bieńkowski porównuje Strykowskiemu z Kafką, który w symbolice znalazł drogę do uogólnienia metafizycznego lęku przed światem. Natomiast bohater Strykowskiemu zmagają się ze swoim losem na ziemi, szuka sensu życia, a nie śmierci; głosy, które rozlegają się w ciemności, mówią o życiu.

¹¹⁶ *Co mi tam Miłosz...*, s. II.

Ukazana społeczność żydowska małego galicyjskiego miasta w swoich idealnych, do drobiazgu prawdziwych ramach przeżywa zasadnicze sprawy i centralne kompleksy całego żydostwa. Społeczność ta ukazana jest od wewnątrz, w obrębie tych psychicznych i moralnych „murów, krat, płotów”, które strzegą jej jedności (*Ostatni dzień świata*, PP, s. 117).

W kręgu tematyki żydowskiej mieści się także esej Bieńkowskiego o *Zapiskach z martwego miasta* (1963) Sandauera, gdzie obok rzeczywistości wojennej znalazły się wspomnienia żydowskich i polskich dzielnic przedwojennego miasta Małopolski Wschodniej – Sambora. Tytuł książki z aluzją do Dostojewskiego – zauważa krytyk – nie jest, co prawda, skromny, ale trafny.

Sceną *Zapisków* jest przedwojenne miasto Małopolski Wschodniej, miasto polsko-żydowsko-ukraińskie, rozdarte organicznie i zespolone fascynacją tego rozdarcia. Żydowski Blich, polsko-ukraiński Rynek i dzikie pola krzyżujących się wpływów, dążeń asymilacyjnych – Targowica. Targowica jest właśnie ziemią rodzinną autora wyklętego z żydowskości i zakłętego niebotycznym mitem Polaków. Tu jest jego dzieciństwo, lata szkolne, tu po studiach uniwersyteckich we Lwowie, młodzieńczych sukcesach artystycznych w Krakowie, zachłyśnięciu się literacką kawiarnią Warszawy żyje życiem bezrobotnego inteligenta. Stąd ucieka w kreacjonizm mityczny, w mit wielkiego świata, mit miłości, mit tęsknoty i w mit najobszerniejszy, mit nie opuszczającej go obsesji: jak być Polakiem (*Biografia, raj manipulacji*, PP, s. 120–121).

Bieńkowski zauważa, że jest to wyzwanie rzucone mitom i kompleksom i ważna propozycja z uwagi na zamieszczony w niej *Dziennik* Mieczysława Rosenzweiga, co powoduje efekt fikcji rozszerzającej przeżyte o możliwości przeżycia, więc tę odkrywczność formalną traktuje jako propozycję nowego modelu prozy. Powyższe uwagi potwierdzają, że Bieńkowskiego-krytyka zajmują zagadnienia zmian w prozie, a nie tylko „biografia, raj manipulacji” – jak sugeruje tytuł eseju.

W eseistycznej rekonstrukcji Kresów, jaką oferuje lektura *Przyszłości przeszłości*, jest też miejsce na prozę Adolfa Rudnickiego, odmienną, gdyż jego przeszłość „nawet grobu nie ma”:

Kresy Rudnickiego to popiół rozsypany po całej polskiej ziemi, po Iłżach, Biłgorajach, Kazimierzach nad Wisłą, Sanem, Bugiem, po dziesiątkach, setkach wsi i miasteczek żydowskich, są wszędzie, w powietrzu, którym oddycha, w ziemi, na której żyje, w myśli, którą się zamyśla. Instykt życia mówi: wypłakać rozpacz i uciekać. Wielka część twórczości Adolfa Rudnickiego jest zawozeniem płaczki nad przeszłością (*Zaprzeszły czas terażniejszy*, PP, s. 90).

Zatem Kresy Rudnickiego nie ułożą się w obraz czy symbol. Jest to „zawodzenie płaczki nad przeszłością”, ale i chęć ucieczki w terażniejszość i pogoń za terażniejszością. On nie chce czuć za sobą oddechu doganiającej go pamięci. „Jest czołowym prozaikiem łódzkiej »Kuźnicy«. Przypominam, nie wypominam” (s. 91) – pisze Bieńkowski. Ta przeszłość jest u Rudnickiego jak kompleks, jednak jest ona nie do pokonania. „On ten popiół rozsypany po całej polskiej ziemi wchłonał z powietrzem, którym oddychał, i z chlebem, którym się karmił [...]. Chasyd w salonie literatury” (s. 92, 94) nosi Kresy w sobie, zatem najlepsza część jego twórczości to przeszłość, Kresy. Analizuje też Bieńkowski zjawisko, które nazywa myślicielstwem Rudnickiego, denerwującym i niepokojącym wśród ogromnej liczby tematów. Eseista powiada:

W myślicielstwie [...] Rudnickiego odzywają się jego Kresy, jego przeszłość, stara kultura niezależności. Żydowskość dopada Rudnickiego tym, co jest w niej najwspanialszego. W Rudnickim dochodzi do głosu chasydyzm, mądrość pojedynczego, osobnego obcowania z absolutem (*Zaprzeszły czas terażniejszy*, PP, s. 93).

Podaje również Bieńkowski uwagę, w eseju o znaczącym tytule *Tożsamość*, powieści Haliny Auderskiej: *Ptasi gościniec* (1973) – utwór ukazujący poleski „czas spokojny” i wojenne losy chłopca z poleskiej wsi, oraz *Babie lato* (1974) – dalszą historię bohatera, traktując je jako książki, w których autorka „każde swoim bohaterom szukać tożsamości” i w których raz po raz mamy do czynienia z krzyżowaniem się różnych tradycji, kultur, religii itp. „W lustrze Odry, jak kiedyś w lustrze Oki, Szymon Drozd widzi własne odbicie, zaskakujące jego samego swoją złożonością” (*Tożsamość*, PP,

s. 123); jest tak, gdy bohater próbuje się odnaleźć na ziemiach zachodnich. Rzeczywiście *Ptasi gościniec* to wyraz podjęcia na szeroką skalę tematu wówczas nowego, mianowicie deportacji dokonywanych pod okupacją sowiecką. Jednak wprowadzenie tego wątku przez Auderską zostało okupione dziwnym rozłożeniem akcentów politycznych w powieści. Losy postaci są tak pokazane, że wszystko obywa się bez udziału Rosjan. Kwestie te Bieńkowski pomija¹¹⁷. Warto zauważyć, że zwracano już na to uwagę:

Książka [...] nie jest wolna od niekonsekwencji, albo warsztatowych, albo tematycznych. Momentami aż się prosi, by pewne sprawy związane z życiem poszczególnych twórców zostały dopowiedziane do końca, Bieńkowski natomiast respektuje jakby „immunitet artystyczny”, czyli nietykalność artystów pod względem osobistym, i abstrahuje od ich politycznych uwikłań i kompromisów¹¹⁸.

Nie liczyły się żadne okoliczności pozaartystyczne, łącznie z politycznymi, a może nawet przede wszystkim nimi. Na to Bieńkowski był doskonale odporny. Jego preferencje estetyczne mogły przyprawiać o ból głowy nawet etyków literatury. [...] Ale Bieńkowskiego nie interesowały prywatne wybory pisarzy. Liczyła się tylko literatura¹¹⁹.

W eseju o prozie Auderskiej krytyk wspomina natomiast o pierwszoosobowej narracji powieści, co jego zdaniem sprawia, że jest to obraz niepełny, ukazany z perspektywy bohatera, który dysponuje „wiedzą cząstkową”. Zajmuje go jednak przede wszystkim dramatyczność obrazu z trudną do ukrycia tęsknotą za ojcowizną, więc nieco mniej uwagi poświęca psychologizacji języka, gdzie ta indywidualizacja, przejawiając się między innymi w stylizacji na „kresowość”, służy także charakterystyce bohatera – Szymona Drozda. Ukazuje go w perspektywie biograficznej, społecznej, kulturowej, geograficznej. Polszczyzna zabużańska i gwara poleska sprawiają, że jest to język pogranicza kultur, co Auderskiej udało się w narracji zaznaczyć.

¹¹⁷ Pierwodruk szkicu: Gracja Traczyk, *Tożsamość, „Twórczość”* 1974, nr 9.

¹¹⁸ P. Przywara, *Polskość...*, s. 162.

¹¹⁹ T. Nyczek, *Ziemia...*, s. 184.

Osobną grupę w książce *Przyszłość przeszłości* stanowią eseje o nurcie pisarskim skupionym wokół małych ojczyzn i o tzw. prozie korzennej. „Krzemieniec Paźniewskiego i Zamość Szewca to miasta z baśni o świecie, który jest, był i będzie, z baśni o ocalającej pamięci” (*Zaprzyszły czas terazniejszy*, PP, s. 85) – dowodzi Bieńkowski. *Krótkie dni* (1983) Paźniewskiego są „opisem ostatniego dnia świata, który przestanie istnieć” (*Ballada o Krzemieńcu*, PP, s. 103), co podkreśla tytuł książki. Po prostu coś dochodzi do kresu, do końca, ale pisarz stworzył wizję oczekiwania, wizję spokoju przed burzą. Bieńkowski pisze o kompozycji powieści, gdzie widoczne jest „konsekwentnie przestrzegane hamowanie zegara. Czas powieści niemal stoi w miejscu” (s. 105). Jest to tzw. czas okrężny (w literaturze posługiwali się nim także Buczkowski, Kuśniewicz, Konwicky, Strykowski, Stojowski), kiedy spowolnienie powoduje, że czas powieściowy ograniczony do okresu tużprzedwojennego oddaje nastrój całego dwudziestolecia¹²⁰. Narrator rekonstruuje świat sprzed swoich narodzin: „nigdy nie byłem w tym domu, a przecież wszystko pamiętam doskonale” (s. 104)¹²¹. Wielokulturowość jest przez Paźniewskiego idealiz-

¹²⁰ Zob. H. Zaworska, *Powściągliwość. Rozmowa z Włodzimierzem Paźniewskim* [w:] *też*, *Nam idzie o życie. Dzielne Polaków rozmowy*, Warszawa 1991, s. 126.

¹²¹ Wiąże się to w pewnym stopniu z kategorią postpamięci. *Postmemory* dotyczy bowiem zdarzeń, które odnoszą się do wydarzeń z przeszłości, z tym że do takich, których doświadczyły pokolenia wcześniejsze (np. pokolenie rodziców), nie zostały doświadczone przez samych autorów. Zob. M. Hirsch, *Family Frames. Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts, London 1997. Postpamięć może być także rozumiana w szerszym znaczeniu, w odniesieniu do czasu osobiście przeżytego we wczesnym dzieciństwie, z tym że pamięć własna miesza się z perspektywą postpamięci, czyli pamięci przejętej od innych (rodziców, dziadków), którzy swoimi opowieściami dopełniali obraz powstały w dziecięcej świadomości. Pisze o tym K. Kaniowska w: „*Memoria*” i „*postpamięć*” a antropologiczne badanie wspólnoty, „*Łódzkie Studia Etnograficzne*” 2004, t. 43. Natomiast A. Rzepkowska twierdzi, że kategoria postpamięci

zowana, wierzy on w mit pogranicza, gdzie dochodzi do współistnienia kultur. Podobnie ukazany został Zamość w *Zagładzie* Piotra Szewca, postrzegany jako miejsce spotkania kultur: polskiej, ukraińskiej i żydowskiej.

Koniec świata nie jest możliwy. Zamość ostanie się i będzie trwał dopóty, dopóki dzień powszedni będzie miał swoje kłopoty, interesy i niewielkie satysfakcje. Małe nie musi bać się lawin i katastrof, małe jest bezpieczne, małe jest nie tylko piękne, małe jest trwałe (*Zaprzeszły czas terazniejszy*, PP, s. 85).

Krytyczna ekspresja Bieńkowskiego świadczy tutaj o mitologizowaniu małej ojczyzny i podkreślaniu mitu pogranicza. Esejami *Przyszłość przeszłości* wpisał się Bieńkowski w obszar pamięci i wyobraźni jako światy uprzywilejowane w polskiej prozie współczesnej.

Podążając tropem eseisty, można zatem ukazać Kresy jako źródłowe dziedzictwo literackiej nowoczesności. W kresowym dyskursie literackim to książka ważna, a traktować ją trzeba jako retrospektywę w dorobku krytycznym Bieńkowskiego, bowiem składa się, podobnie jak pozostałe zbiory – z esejów, które wcześniej były ogłaszane. Język szkiców o literaturze kresowej z tomu *Przyszłość przeszłości* wyróżnia krytycznoliteracka metaforyka. Mamy do czynienia z eseizacją tekstu referencjalnego, która polega na przenikaniu w jego granice elementów oraz struktur literackich (czy też tradycyjnie uważa-

w literaturoznawstwie może się okazać użyteczna w obszarze analiz mających za swój przedmiot pisarstwo autobiograficzne (różnego rodzaju dzienniki, pamiętniki, eseje, gawędy wspomnieniowe, reportaże itd.). „W analizach tych można by na przykład ukazać, w jaki sposób *postmemory* manifestuje się w tekście literackim, jakie przybiera formy i postaci, w jakich kontekstach jest przywoływana, co jest jej źródłem oraz jakie sensory i znaczenia przenosi (społeczne, moralne, etyczne, estetyczne, symboliczne) itd.” A. Rzepkowska, *Zastosowanie kategorii postpamięci w badaniach literackich na przykładzie „Lali” Jacka Dehnela*, „Kwartalnik Polonistyczny. Konteksty kulturowe” 2008, nr 2, s. 166.

nych za literackie): narracyjności, fabularności, gatunkowości, figura-tywności, stylu etc.¹²² Narracja krytyczna Bienkowskiego nie jest skierowana w stronę języka ezopowego przesyconego erudycją, ale jest czymś bardzo osobistym, wyposażonym w wyznania. Są to refleksje emocjonalne. Dostrzega się niemalże poufne obcowanie z pisarzami i dziełami, a autor daleki jest od „rzucania infamii”. Widać wyraźnie, że preferuje afirmację, unika negacji. Osobisty stosunek do literatury, do twórców, do dzieł jest możliwy za sprawą eseju, gatunku erudycyjnego, „zakotwiczonego w lekturach”. Stąd, mimo iż prezentowany przez Bienkowskiego obraz literatury o tematyce kresowej jest niepełny, składa się z dawnych fascynacji czytelniczych w stosunku do pojedynczych utworów. Jest to książka o znacznych walorach artystycznych, gdyż można ją traktować niczym studium ojczystych metafor, które ubogacają krytycznoliteracką analizę. Uwagę zwraca wysokiej skali literackość tych esejów oraz emocjonalizm, stąd wyznania typu: „Szczęśliwe literatury, które mają swoje Kresy” (*Ballada o Krzemieńcu, PP*, s. 101). Jego eseje przynoszą wiele aforystycznych formuł.

5. Metafory w krytyce Bienkowskiego

Metafora traktowana jako kategoria interpretacyjna wnosi więcej niż wartość emotywną, ponieważ oferuje nową informację – mówi nam coś nowego o rzeczywistości¹²³. Podkreślali to już hermeneuci, szczególnie Paul Ricoeur, który głosił, że interpretacja za sprawą rozpoznawania znaków jest również kluczem do zrozumienia świata, podczas gdy Hans-Georg Gadamer uznawał za podstawowe zadanie hermeneutyki pytanie o sens i rozumienie

¹²² A. Zawadzki, *Nowoczesne formy eseistyczne...*, s. 176–177.

¹²³ Zob. H. Weinrich, *Semantyka śmiałej metafory* [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, Wrocław 1977, s. 133.

dzieła. W tej dziedzinie zauważalne są dynamiczne zmiany paradygmatów badawczych. Różne stanowiska uczonych motywowane są także i tym, że zmienia się sama metaforyka¹²⁴. Metafory są nacechowane semantycznie, pełnią funkcje poznawczą i perswazyjną¹²⁵. Stanowisko o szerokim oddziaływaniu metafory w wieku XX i w najnowszych badaniach podtrzymują także „porwani przez przenośnię” literaturoznawcy oraz krytycy.

Z metaforą literaturoznawczą mamy do czynienia wtedy, gdy jakieś słowo lub wyrażenie, desygnowane pierwotnie do nazywania fenomenów rzeczywistości innej niż literacka, zostaje przeniesione do tekstu badacza (krytyka) literatury i nakierowane na nowe, literackie, fakty czy zdarzenia. Takie przeniesienia są możliwe między wszystkimi subkodami mowy literaturoznawczej. Źródłem metaforyzacji języka o literaturze nie jest wyłącznie sama literatura, przeciwnie, w większym bodaj stopniu są nim języki innych nauk, retoryki ideologiczne, a nade wszystko mowa potoczna.

Terminy matematyczne (sinusoida), astronomiczne (konstelacja), muzykologiczne (polifonia, kontrapunkt), teatralne (teatr mowy), biologiczne (organizm, gatunek, rozkwitanie), antropologiczne (śmiech, płęć, przyjemność), kulturoznawcze (karnawał), etyczne (zdrada, wolność), militarne (strategia, walka), ideologiczne (wsteczny, postępowy, patriarchalny), w tym wiele słów i wyrażeń odnoszących się do potocznego postrzegania świata (horyzont, punkt widzenia, droga, prąd, strumień, fala, rama, ślad), stają się literaturoznawczymi metaforami, gdy – oderwane od swych pierwotnych przeznaczeń – zaczynają służyć poglądowym ujęciom zjawisk z zakresu kompozycji dzieła literackiego, struktury świata przedstawionego i kreacji bohatera, poetyce odbioru czy procesów o charakterze historycznoliterackim¹²⁶.

¹²⁴ Problem podejmuje m.in. M. Stanisław w artykule „*Walka romantyków z klasykami*”, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej [w:] *Między biografją, literaturą i legendą* pod red. M. Stanisława i K. Maciąga, Rzeszów 2010, s. 9–11.

¹²⁵ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

¹²⁶ E. Balcerzan, *Słowo wstępne (i tu metafora wahadła)* [w:] *Porwani przez przenośnię. O literaturoznawczych metaforach* pod red. E. Balcerzana, A. Kwiatkowskiej, słowo wstępne E. Balcerzan, Poznań 2007, s. 9.

Bezsporne jest zbliżenie granic między sztuką słowa a prowadzonymi nad nią badaniami – konstatuje Edward Balcerzan. Wybrane fragmenty dzieł literackich stają się „w ręku badacza narzędziami egzegezy”.

W kontekście powyższych przywołań zwracają uwagę metaforyczne tytuły książek krytycznoliterackich Zbigniewa Bieńkowskiego, na przykład *Piekła i Orfeusza*, będące dla czytelnika obietnicą wprowadzenia go do krainy mitycznej, *Ćwierć wieku intymności* jako metafora prywatnego obcowania krytyka z tekstem i *Przyszłość przeszłości*, sytuująca się w obrębie metaforyki antropologicznej oraz egzystencjalnej.

Dyskurs krytyczny Bieńkowskiego wyróżnia więc nie tylko określona terminologia, retoryka tekstu, ale także metaforyka. Zauważalne jest, że uległ wpływom metaforyki militarnej, z tym że charakterystyczną dla Błońskiego ‘zmiannę warty’ czy ‘odmarsz’ zastępuje u niego metafora ‘pole bitwy’ jako określenie sytuacji w literaturze współczesnej: „Współczesna literatura jest polem bitwy, walczącymi armiami i odnoszonym zwycięstwem w stopniu nie mniejszym, niż kiedykolwiek. [...] Jestem sprawozdawcą z tych bojów, tak siebie widzę. Sprawozdawcą stronnictw, rzecz prosta” (*Miejsce literatury*, M, s. 515). Implikacje militarystyczne mówią o antagonizmach i konfrontacjach przeciwstawnych racji, a jak wiadomo, spory intelektualne spełniają twórczą rolę. Metaforyka batalistyczna owych sporów zmierza tutaj tylko do potwierdzenia oczywistego faktu, że walka – na przykład odmiennych szkół literackich – kończy się rozstrzygnięciem. ‘Stronnicy’ krytyk nie tylko zdaje sprawę z literackich ‘bojów’, lecz także określa, kogo mianuje zwycięzcą. W kręgu metafor militarnych mieszczą się też sądy o poezji, która jako przedmiot zainteresowań krytycznoliterackich jest ‘forpoczta’, ‘kuźnią’ – potwierdzeniem słowa: „poezja [...] kuźnia środków stylistycznych, forpoczta, czyli awangarda formy” (*Nad „Ulissesem”*, PiO, s. 91). Podobne uwagi stosuje Bieńkowski wobec

prozy, która jako obiekt jego zainteresowań jest również ‘awangardą formy’, pisarze zaś wybierają określoną drogę: „Awangarda powieści, drążąc własne chodniki, ogląda się na *Ulissesa* nie tylko jak na wzór do naśladowania” (*PiO*, s. 112). ‘Drążenie własnych chodników’ łączy się ze znaną przestrzenną metaforą drogi. Trzeba ją nie tylko obrać, ale także musi ona zmierzać w określonym kierunku, ta metafora oznacza dążenie do celu. Z uwagi na orientację przestrzenną jest też kojarzona z tym, co dzieje się na dole, a konotowane bywa z reguły negatywnie. Wydaje się jednak, że nie tylko. Zauważalne jest tutaj także i inne zjawisko, mianowicie nawiązywanie do zwrotów typowych w tym czasie dla języka publicznego. Sięganie do określeń charakterystycznych dla języka propagandy mogą potwierdzić zarówno słowa ‘kuźnia’, jak i ‘drążenie [...] chodników’. Przecież krytyk to również obserwator faktów językowych. Taki język wskazuje też na współczesność dziania się zdarzeń. W ten sposób osiąga się również inny efekt – ośmiesza nowomowę i pustosłowie. Pośrednio można – przyjmując taką strategię – uzyskać podszyty ironią oksymoroniczny obraz świata.

W dyskursie krytycznym Bieńkowskiego zauważalne są zatem różne metody. O mieszaniu różnych porządków świadczy chociażby ciąg dalszy cytowanego już wywodu krytyka, będący syntezą dowodzenia: „*Ulisses* jest dla niej [awangardy – dop. E.M.] także natchnieniem. To znaczy przedmiotem podziwu. A więc po prostu dziełem sztuki. Dziwnie powiedzieć o *Ulissesie*: dzieło sztuki. I za mało, i za dużo jednocześnie. Jeśli już jesteśmy w tych kategoriach, to powiedzmy: co najmniej arcydziełem” (*PiO*, s. 112). Bieńkowski, dokonując syntezy, odwołuje się do kategorii estetycznych, w tym piękna – potwierdzeniem ‘przedmiot podziwu’, ‘dzieło sztuki’. Jego metafory estetyczne przypominają język krytycznoliteracki Kwiatkowskiego.

Obserwacja tego dyskursu pozwala stwierdzić, że stosowanie metafor prywatnych jest u autora *Piekieł i Orfeusza* powszech-

niejsze niż używanie metafor publicznych, czego dowodzić będą określenia mówiące o tym, że poeci „wracają do kołyski języka po pierwsze znaczenie słowa” (*PiO*, s. 93), zatem ich poczynania konceptualizowane jako ‘początek’, ‘narodziny’ mają polegać na przywróceniu znaczenia mowie wiązanej. Przede wszystkim zaś metafory miłosne (erotyczne)¹²⁷, inspirowane pracami Barthes’a¹²⁸ i Błońskiego ‘romansem z tekstem’, stanowią okazję, by krytyk mógł potwierdzić intymną relację ja – literatura:

Uczynię zwierzenie zapewne niefortunne, bo niewybaczalne: kocham literaturę miłością anachroniczną, uczuciem bezwstydnie absolutnym. Literatura nie jako służebnica pańska, ale literatura jako taka, sama w sobie, jest przedmiotem mojego zainteresowania, podziwu, miłości (*Miejsce literatury*, *M*, s. 513; *WSW*, s. 536).

Ontologiczna metafora służy podkreśleniu afirmacyjnego charakteru miłości do literatury. Krytyk potwierdza w ten sposób głębokie przywiązanie i więź emocjonalną. Miłość zwana ‘anachroniczną’ jest wprawdzie niezgodna z duchem czasów, lecz przez swą intensywność doskonała. ‘Literatura nie jako służebnica pańska’, czyli porównanie przez przeciwieństwo do krytyki pełniącej funkcję podległą, mając swe podłoże kulturowe, ma wyróżnić literaturę.

Fakt, że Bieńkowski wykorzystuje klasyczne w języku polskiej dwudziestowiecznej krytyki metafory, potwierdzają także, zdradzające krytyka-smakosza, metafory kulinarne. Otóż zapytany, czym jest forma w literaturze, odpowiada następująco:

Przykład będzie śmieszny, ale naprawdę w kuchni, przy stolnicy dosłownie dotknąłem tego, czym jest forma. Robię kluski. Z tego samego ciasta kształtuję

¹²⁷ Określenie D. Nowackiego – zob. tegoż, *Wstęp* [w:] *Zawód: czytelnik*, Kraków 1999, s. 10.

¹²⁸ R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przekład i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999; J. Błoński, *Roman z tekstem*, Kraków 1981.

różne kluski i one inaczej, w zależności od swojej formy, smakują. Łazanki inaczej, krajanka inaczej, inaczej makaron. I to właśnie jest forma. Nie można jej absolutyzować, ale ona istnieje i wpływa na treść¹²⁹.

Potwierdzeniem tejszy klasycznosci metafor moze byc analogia do Kwiatkowskiego, gdy ow orzekal jako znawca-smakosz: „To poeta jest skazany albo na osmiornice, albo na zacierki [...], ktore przez cale zycie musi – za kazdym razem inaczej – przyprawiac”¹³⁰, czy do popularnej w krytyce Bloskiego ‘metafory garnka’. Tworzac takie obrazy krytyczne, oddzialuje Bieńkowski na wyobraznie plastyczna odbiorcy. Te metafory maja charakter merytoryczny i silę plastyczna¹³¹.

Z kolei krytyka-eksperta i krytyka-ogrodnika rozpoznamy w Bieńkowskim po sformulowaniach: „Ziarno zarliwosci poznawczej [...] padlo na podatna glebę” (*Klucze do otchlani*, *PP*, s. 211), gdzie dociekliwosc badawcza obrazuje metafora: ‘ziarno zarliwosci poznawczej’. ‘Ziarno’ kielkuje, rozwija sie, przynosi plony w owczas, gdy trafia na podatny grunt. Ow utrwalony przez zwyczaj jezykowy frazeologizm ulegl przeksztalceni. Krytyk-ogrodnik powiada rowniez:

Toczonym [...] na Zachodzie dyskusjom na temat zamierania powiesci, trwajacym tam probom z nowym gatunkiem literatury, a wiec tym wszystkim tamtejszym trudnosciami wzrostu i kielkom nowego na grobie powiesci – towarzyszy gwałtowny i racjonalny zarazem, zywiolowy i swiadomy, nieporownywalny ze względu na swoja wszechstronnosc z niczym, na taką skalę niebywaly od lat trzydziestu pieciu (czyli od pojawienia sie *Ulissesa* w roku 1922) rozkwit prozy powiesciowej. Dla samej przyjemnosci powtorzenia tego stwierdzenia streszczę poprzednie zdanie: Zachód przezywa odrodzenie, niemal cudowne odrodzenie powiesci (*Nad „Ulisesem”*, *PiO*, s. 90–91).

¹²⁹ *Rzeczy istotne. Rozmowa ze Zbigniewem Bieńkowskim...*, s. 3.

¹³⁰ J. Kwiatkowski, *Wrazliwosc zamkneta i wrazliwosc otwarta, czyli przepaszam, ze lubie poezje* [w:] tegoz, *Notatki o poezji i krytyce...*, s. 10.

¹³¹ Por. M. Wyka, *Krytyk na czele zmiany warty* [w:] tejszy, *Niecierpliwosc krytyki...*, s. 316.

Posługując się metaforami o ‘trudnościach wzrostu i kiełkach nowego’, o ‘rozkwicie prozy powieściowej’, szeregiem epitetów metaforycznych i powtórzeniem, krytyk staje się bardziej sugestywny i przekonujący, przy tym po raz kolejny sięga do języka publicznego. Wszystkie te zabiegi służą nie tylko objaśnianiu określonego zjawiska w literaturze, czyli dynamicznych zmian w obrębie powieści jako gatunku, ale też przez swą obrazowość ułatwiają interpretację. Chociaż może to również w przypadku nadmiaru przymiotników skutkować tym, że styl uznany zostanie za manierę.

W obowiązującym w obrębie krytyki tradycyjnej modelu wyobraźni badawczej ważne miejsce zajmują odwołania do wypowiedzi autorytatywnych. Krytyk-ekspert odwołuje się więc do sądów autorytetów, licznie przywoływanych na przykład w szkicu *Nadzieja sztuki*, od filozofów z Kartezjuszem na czele, którego uważa za antenata cybernetyki – począwszy, po Pierre’a de Latila, teoretyka i popularyzatora cybernetyki, autora książki *Sztuczne myślenie. Wstęp do cybernetyki (Nadzieja sztuki, PiO, s. 16)*.

W opozycji do ‘eksperta’ znajduje się krytyk-ekscentyk. Potwierdzeniem krytyk jako ‘sprawozdawca stronniczy’. Podkreślony jest także podmiotowy charakter dyskursu i subiektywizm oceny: „Jestem sprawozdawcą z tych bojów, tak siebie widzę. Sprawozdawcą stronniczym, rzecz prosta. Jakżeż mógłbym nie być stronniczy, jestem zawsze po stronie literatury” (*Miejsce literatury, M, s. 515*); „Z mojego absolutnego zaufania do sztuki wywodzi się nieufność do własnych umiejętności analizy i syntezy” (*Słowa wstępne, NA, s. 10*); „To wszystko w związku z dziełem Faulknera. Jest ono tak złożone, że domaga się krytyka-amatora, krytyka-niespecjalisty, właśnie krytyka gotowego rozejść się z samym sobą, gotowego nie posiadać własnego systemu czy programu” (*Zbrodnia i kara cywilizacji. Faulkner, NA, s. 185*)¹³².

¹³² G. Filip, poddając uwadze dyskurs krytyczny Bieńkowskiego z punktu widzenia językoznawcy, zwraca uwagę, że niekiedy mamy do czynienia z na-

Wszystko to dowodzi dobrego warsztatu. Krytyk ma na uwadze przede wszystkim fakt, że metafory i sposób fabularyzowania określonych zjawisk budują narrację krytyczną.

Postawę ekscentryczną potwierdza też ‘krytyk - zuchwalec’ (wręcz narcyz), mianowicie:

Wszystko, co piszę, piszę także dla własnej satysfakcji i własnego zaciekania. [...] W dzienniku lektury nie muszę puszyć się moją skromnością. Mogę być tu nawet zuchwalcem i nie krępować się kontrowersyjnością mojej racji. Mogę podziwiać, gorszyć się, wahać, słuchać, patrzeć z iluż punktów widzenia naraz! (*Słowa wstępne*, NA, s. 12).

Taka strategia wynika z odwoływania się krytyka przekonanego o swej wolności do różnych zmysłów, czyli poznania polisensorycznego, i z łączenia przeciwieństw (‘puszyć się skromnością’). Obrazuje jednak przede wszystkim proces tworzenia przez Bieńkowskiego metafor drugiego stopnia, swoistego metajęzyka funkcjonującego wśród krytyków. Ich źródłem bywa język krytyczno-literacki dominujący w danym okresie, ale także język publiczny, czy nawet potoczny. Dorota Kozicka wyróżnia trzy gniazda takich metafor: publiczne – prywatne, militarne – miłosne, eksperckie – ekscentryczne, upatrując w tych opozycjach dwóch odmiennych krytycznych osobowości:

Tak skonstruowane opozycyjne pary pozwalają [...] lepiej przyjrzeć się głównym strategiom krytycznoliterackim i wynikającym z nich wizerunkom krytyków. Poszczególne człony tych opozycji sytuują się w przestrzeni dwóch odmiennych krytycznoliterackich modeli. W przestrzeni metafor publicznych, militarnych czy eksperckich lokują swą działalność krytycznoliteracką ci kryty-

dawcą tekstu w wykreowanej roli semantycznej obniżającej rangę krytyka (przy czym są to wypowiedzi o charakterze ironicznym, czyli pochwała przez naganę, „prowokacja krytyka wypowiadającego się przeciwko *parti pris* w krytyce literackiej”), innym razem dominują konstrukcje asertywne. G. Filip, *Role semantyczne Z. Bieńkowskiego jako nadawcy tekstów krytyki literackiej* [w:] *też*, *Mistrzowie gry na argumenty*. Kalużyński, Treugutt, Bieńkowski, Rzeszów 2013, s. 75–76.

cy, którzy dużą wagę przywiązują do roli i zadań krytyki na forum życia literackiego i społecznego, podkreślają pośredniczącą rolę krytyki między tekstem, pisarzem a czytelnikiem. [...]

W przypadku metafor prywatnych, miłosnych czy ekscentrycznych większą rolę odgrywają relacje między krytykiem i tekstem. Taka krytyka odnosi się raczej do sfery wolności, indywidualnej ekspresji [...], nastawiona jest na różnorodność i innowacje¹³³.

Oddziaływanie tego metajęzyka zauważalne jest szczególnie w dwóch przypadkach. Mianowicie wówczas, gdy uczestnicząc w dyskursie polemicznym, krytyk podkreśla słusność własnego stylu albo też wtedy, gdy dokonuje swoistej autoprezentacji, eksponując osobowość krytyczną. Gdy weźmie się pod uwagę proponowane przez autorkę *Krytycznych (nie)porządków* podziały, okazuje się, że u Bieńkowskiego posługiwanie się metaforami bazowymi służy budowaniu osobowości krytycznej, chociaż zauważalne jest także przenikanie się tychże modeli.

W dyskursie krytycznym Bieńkowskiego pojawiają się metafory biologiczne i egzystencjalne:

Dzieło Joyce'a jest nieprawdopodobnym okazem wytrzymałości literatury. Przede wszystkim wytrzymałości powieści, tego gatunku umierającego. Jak długo powieść żyje na tym świecie, nikt nie dał jej tyle wolności i nikt nie narzucił jej tyle dyscypliny. Po takim doświadczeniu – tortury polityki i ekonomii u Dos Passosa, nawet tortury metafizyki u Faulknera będą już do zniesienia (*PiO*, s. 111–112).

Frazeologizm 'okaz zdrowia' został przekształcony, aby przekornie podkreślić wartość *Ulissesa*. Z kolei 'gatunek umierający' to także emocjonalnie nacechowane wyrażenie, które obrazuje przeciwieństwo tego toku rozumowania. Powieść została upersonifikowana, podobnie jej tematy za sprawą 'tortur', które konotują ból i cierpienie. Krytykowi nie chodzi tutaj jednak o podkreślenie społecznego konkretności, lecz o to, że tekst artystyczny grać

¹³³ D. Kozicka, *Metafory metakrytyki – przenośny wizerunek krytyka literatury* [w:] *teżże, Krytyczne (nie)porządki...*, s. 46–47.

może okazjonalnie wiele dodatkowych ról semiotycznych, krytycznoliteracki zaś operować kategorią ironii. Poza tym opozycyjna para pojęć: wolność – ograniczenia, jako często wykorzystywana w metaforach literaturoznawczych praktyka konfrontowania przeciwstawnych racji, mówi też pośrednio o egzystencjalizmie. Potwierdzą to i inne przykłady, kiedy metafora egzystencjalna ‘nicomość świata’ służy do zarysowania koncepcji dzieła: „*Ulisses* jest według intencji Joyce’a przede wszystkim powieścią współczesną, o dzisiejszych ludziach, o dzisiejszej nicości świata” (*PiO*, s. 110).

Nośności semantycznej dyskursu krytycznego autora *Piekiel i Orfeusza* służą także związki frazeologiczne, gdy stwierdza: „współcześnie *Ulisses* przeżywa w świecie swoją drugą młodość” (*PiO*, s. 98–99). Krytyk często je parafrazuje, jak na przykład frazeologizm ‘nawiasem mówiąc’:

Poeci wszystkich czasów pracowali nad umuzykalnieniem poetyckiego utworu. (Mówię to nawiasem, wiem z doświadczenia, że takie nawiasy są przydatne) (*Szczyty symbolizmu*, *M*, s. 455).

Pierwsza fala wpływów amerykańizmu w literaturze europejskiej nie wstrząsnęła jej w posadach. Brutalność stylu, dramatyzm akcji spotęgowany przez dialog, a więc terror czasu teraźniejszego, w jakiś sposób należy już do przeszłości. (Trzeba powiedzieć nawiasowo, że nie byliśmy zapóźnieni w uczuleniu na amerykańizm) (*Klucz francuski do Faulknera*, *PiO*, s. 266).

Nie tyle mi chodzi o sam wynalazek formalny (niewątpliwy), ile o jego sens, o jego przedłużenie ideowo-artystyczne (*Klucz francuski do Faulknera*, *PiO*, s. 276).

Parentezy są często zabiegiem służącym uzupełnieniom, formułowaniu hipotez lub argumentacji, kiedy indziej wyrażaniu wątpliwości, a ich nacechowanie modalne sprawia, że mogą być postrzegane jako wręcz kokieterijne¹³⁴.

¹³⁴ Por. G. Filip, *Językowe, stylistyczne i pragmatolingwistyczne wykładniki ekspresji w wypowiedziach krytyków tekstów kultury* [w:] *tejtje, Mistrzowie...*, s. 103–107.

Krytyk często stosuje również porównania. Te dwa zabiegi, metafory i porównania, uzupełniają się, niekiedy pierwszy (metafora) determinuje odczytanie drugiego (porównania). Zatem literatura podlega procesowi antropomorfizacji, gdy „forma powieści jest jak galernik” (*PiO*, s. 94) lub gdy krytyk, charakteryzując styl esejów Herberta, odwoła się do porównań i metafor strukturalnych o podłożu kulturowym: „Język ostry jak nóż do rozcinania ciemności, gęsty jak oliwa mądrości, precyzja i jasność” (*Jasno widzący Barbarzyńca*, *PiN*, s. 96). *Tercium comparationis* porównywanych członów, czyli wyborny styl Herberta, potwierdza nie tylko, że są to porównania przez analogię, lecz głównie fakt, jak wiele zawdzięcza tutaj krytyk wpływom literatury pięknej na jego własną twórczość krytycznoliteracką. Powyższą tezę poświadczą również sformułowane okazjonalnie, a dosyć licznie obecne w esejach Bieńkowskiego myśli o poezji: „Poezja zaczyna się od tego miejsca, gdzie osobisty nieład myśli i uczuć poety staje się sprawą wyobraźni” (*Ład, CWI*, s. 132); syntezy o charakterze sentencji: „U Herberta każde zdanie to studnia. Jest co czerpać” (*Jasno widzący Barbarzyńca*, *PiN*, s. 96); wreszcie aforyzmy o krytyce: „Rola krytyki jest czuwać nad prawidłowością jej [literatury – dop. E.M.] funkcjonowania, ukazywać jej błędy i plewić ją z nich jak zagon z chwastów” (*Miejsce literatury*, *M*, s. 514). Sformułowania krytyka również mają charakter metaforyczny, raz stanowią w analizowanym dyskursie uzupełnienie metafor, kiedy indziej komentarz.

* * *

Prymarnym celem niniejszego rozdziału było pokazanie, na czym polega wartość pisarstwa krytycznego autora *Piekiel i Orfeusza*, i przypomnienie jego roli w krytyce literackiej drugiej połowy XX wieku. Ponadto reedycja w 2009 roku trzech spośród siedmiu książek krytycznoliterackich Bieńkowskiego, mianowicie

Piekiel i Orfeusz, Modelunków oraz Notatnika amerykańskiego, dowodzi, że realizowany przez niego program krytycznoliteracki oparty na pojęciu miłości do literatury jest nadal ważny i aktualny, szczególnie w kontekście głoszonego współcześnie w teoriach kulturowych czy literackich powrotu do walorów miłości:

Praktykowanie miłości do literatury wymaga zatem krytyki, tj. nieustannego określania i uczenia się kolejnych języków owego uczucia [...]. Okazuje się, że głównym sensem antropologicznym konstrukcji czy „modelunków” literackich jest dla Bieńkowskiego związana z nimi rekonfiguracja naszej miłosnej relacji z tekstami literackimi¹³⁵.

Oprócz tego emocjonalny stosunek do wielu podejmowanych przez krytyka zagadnień pozwala mówić o empatycznym wnicaniu eseisty w świat opisywanych zjawisk. Nadto przywoływane tutaj przykłady, pochodzące z książek krytycznych Bieńkowskiego, świadczą też o wpływie literatury pięknej na jego twórczość krytycznoliteracką. Zwraca uwagę eseistyczność tych tekstów, więc także metaforyzacja, a niekiedy fabularyzacja. Krytyk nie tylko korzysta z katalogu metafor (także kulturowych), lecz tworzy własne, zarówno językowe, jak i artystyczne. Metafory te służą zarówno autowizerunkowi, jak i współczesnej polskiej krytyce literackiej.

¹³⁵ T. Mizerkiewicz, *(Bez)krytyczna miłość do literatury*, „Nowe Książki” 2009, nr 9, s. 41.

Z dedykacji (glosa)

Spraw, aby zabląkami w potrójnym lesie
ujrzeli gałązkę światła

(K. Kuczkowski, *Ogień*¹)

W pracy o dorobku poetyckim i krytyce Zbigniewa Bieńkowskiego warto wspomnieć o wybranych wierszach dedykowanych poecie i poświęconych jego pamięci. Przywoływane tutaj utwory, których bywał lirycznym bohaterem, z reguły okolicznościowe, nawiązują do jego twórczej biografii i przypominają Bieńkowskiego „mistrza wyobraźni”, uzupełniają więc szkic do portretu, jak również odnoszą się do kluczowych w jego poematach tradycji. Przedmiotem uwagi będzie zatem kilka takich okolicznościowych wierszy z ostatnich dekad, które może objąć formuła: poeci – poecie², z tym że dedykowane autorowi *Trzech poematów* utwory Krzysztofa Karaska i Krzysztofa Kuczkowskiego pisane były za życia poety, natomiast Wacława Iwaniuka, Adrianę Szymańskiej, Teresy Tomsiej, Kazimierza Nowosielskiego i Grzegorza Łatuszyń-

¹ K. Kuczkowski, *Ogień. Panu Zbigniewowi Bieńkowskiemu*, „Literatura” 1990, nr 8, s. 36.

² Podobną problematykę podjęła M. Rabizo-Birek w szkicu *Zbigniew Herbert jako bohater liryczny* [w:] *Herbert [nie]oswojony*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Wrocław 2008, s. 131–148. Przedmiotem jej uwagi są wiersze, „w których Zbigniew Herbert pojawiał się już nie tylko w roli adresata dedykacji, ale także bohatera lirycznego, postaci literackiej, a ściślej rzecz biorąc – poetyckiej legendy, która ukonstytuowała się jeszcze za życia poety” (s. 131). Zob. także: *Między biografią, literaturą i legendą* pod red. M. Stanisza i K. Maciąga, Rzeszów 2010.

skiego ukazały się pośmiertnie. Te ostatnie wynikają po trosze z naszej tradycji, w którą wpisany jest szacunek dla zmarłego, przynajmniej w okresie funeralnym. Nie tylko nie znajdziemy więc pośród nich wierszy, które można by traktować jako antylegendę poety, lecz odwrotnie, przez jednych autorów adresat i bohater liryczny ich dedykacji bywa idealizowany, inni podejmują z poezją Bieńkowskiego intertekstualny dialog. Wszystkie zebrane tutaj utwory potwierdzają określone wzajemne relacje: od równoprawnych (Nowosielski), przez przyjacielskie (Karasek), po intymne (Szymańska).

Iwaniuk w wierszu pożegnalnym przywołuje na przykład wspomnienia z młodości:

Odszedł właśnie mój dawny przyjaciel
z warszawskiego Powiśla
byliśmy wtedy blisko
ale wojna oddaliła nas
razem z przyjaźnią –
Dziś piszę ten wiersz
na pożegnanie.

(W. Iwaniuk, *Wiersz dla Zbigniewa Bieńkowskiego*)³

Osoba mówiąca podkreśla młodzieńczą przyjaźń i wspólnotę miejsca, czyli Powiśle. Przy czym cytowany fragment utworu utrzymany jest w dwóch perspektywach czasowych: jego część pierwsza to topika temporalna odnosząca się do tego, co minione, podkreślona czasownikami w czasie przeszłym: ‘odszedł’, ‘byliśmy’, ‘oddaliła nas’, skonfrontowana z czasem teraźniejszym, potwierdzonym nie tylko przez formułę ‘piszę’, lecz objaśniającym cel i okoliczności, dla których utwór ten powstał. Jest to wiersz, którego odczytanie wskazuje przede wszystkim na klucz biograficzny⁴, gdzie wojnę traktować trzeba niczym swoistą cezu-

³ W. Iwaniuk, *Wiersz dla Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Więź” 1994, nr 9, s. 126.

⁴ W. Iwaniuk, jak wiadomo, zgłosił się jako ochotnik do wojska polskiego we Francji, walczył pod Narwikiem w brygadzie strzelców podhalańskich. Po

rę i doświadczenie graniczne. Nie tylko odmiennie ułożyły się później losy twórców, lecz przede wszystkim zakończyło się coś ważnego w ich relacjach. Wiersz pożegnalny, przywołujący wspomnienia, nie będzie tutaj wartościowany pod względem artystycznym, gdyż inny jest zamysł tego szkicu, chodzi o kwestie odnoszące się do pamięci o poecie.

Sprawa zerwanych więzi z Iwaniukiem doskwierała też Bieńkowskiemu. Wiemy o tym na przykład z listu pisanego przez niego podczas pobytu na stypendium w Stanach Zjednoczonych adresowanego do Jana Brzękowskiego:

Janku, czego ten Iwaniuk ode mnie chce? To znaczy nic nie chce, ale czego się czepia milczeniem? Wysyłam (po Twojej uwadze z grudnia) kartki i liściki miłe, jakieżby inaczej, milczy. Obrażony? O co? Że będąc w Buffalo (Niagara), nie wpadłem do Toronto? Wy tłumaczyłem mu to (milczy), że z polskim paszportem nie mogę przekroczyć granicy USA, bo nie wpuszczą z powrotem (mam wizę jednokrotną). Owszem, próbowałem, odpowiedzieli bardzo stanowczo – nie. A jeżeli, to trzeba się długo starać w Departamencie Stanów. Mógłbyś jakoś wpłynąć na Iwaniuka, by przestał się bocyć? Boli mnie to, bo nie chciałem mu zrobić nigdy najmniejszej przykrości. On może wpaść bez trudu do Iowa City (niedaleko), ale nie ja do niego, wykluczone⁵.

kapitulacji Francji próbował dostać się do Anglii przez Hiszpanię, gdzie został schwytyany i osadzony w więzieniu w Figueras, a następnie w obozie koncentracyjnym w Mirandzie; uciekł przez Gibraltar do Wielkiej Brytanii. Walczył w dywizji gen. Maczka, w 1946 r. wrócił do Anglii, gdzie studiował w Cambridge, a w roku 1948 wyemigrował do Kanady, zatrzymując się w Edmonton, Ottawie, aż osiadł w Toronto. Zob. J. Zieliński, *Leksykon polskiej literatury emigracyjnej*, wyd. II, Lublin 1990, s. 62. Tymczasem inny los wybrał Bieńkowski, który przed wojną przebywał jako stypendysta Instytutu Francuskiego w Paryżu. Mianowicie udał się do Włoch, gdzie zafascynował się sztuką Quattrocento, a stamtąd do Jugosławii, gdzie zastał go wybuch wojny. Po powrocie do Warszawy pracował w Delegaturze Rządu RP na Kraj, a w roku 1944 znalazł się w Lublinie. Por. rozdział I *Szkic do portretu*.

⁵ List Z. Bieńkowskiego do J. Brzękowskiego pisany w Iowa City w 1969 r. Ze zbiorów Działu Rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

Z treści tej korespondencji wynika, że Bieńkowski przeżywał milczenie Iwaniuka, prosił nawet Brzękowskiego o wsparcie i pomoc, chociaż jak możemy się domyślać, nie miało to wpływu na zmianę ich relacji.

Młodszy poeci, z którymi Bieńkowski się przyjaźnił, a także ci, którzy doceniali jego poezję, nawiązują za sprawą kluczowych motywów dialog z tą twórczością. Znajdziemy tutaj cytaty, kryptocytaty, parafrazy, ogólnie rzecz ujmując, różne zabiegi stylizacyjne wynikające z intertekstualności. Czynią tak na przykład Karasek i Nowosielski. Oto fragmenty ich wierszy:

To jest róża. To jest kwiat widzialny.
To jest ręka. To jest kwiat zmyślony.
Linia przebiega pomiędzy kolorami
A także pomiędzy kształtami.

(K. Karasek, *Róża dla Zbigniewa Bieńkowskiego*)⁶

W tobie – różo czasów
różo poetów
różo wiecznie niewinna
kochających kobiet
ścigałem dorzeczość
nieskończoności

(K. Nowosielski, *Gdziekolwiek jestem*)⁷

Poeci włączają się w dyskurs z Bieńkowskim (i z Przybosiem); podejmują temat przewijający się w twórczości Bieńkowskiego,

⁶ K. Karasek, *Róża dla Zbigniewa Bieńkowskiego* [w:] *Czerwone jabłuszko*, Warszawa 1994, s. 16. Z kolei na s. 42 jest wiersz *O nieskończoności* z dedykacją: *Zbigniewowi Bieńkowskiemu, w 80-lecie urodzin*, nawiązujący do poematu *Nieskończoność*, uznawanego za jeden z kluczowych utworów Bieńkowskiego. Idea nieskończoności pociągała poetów, gdyż jest to wizja o (nie)ograniczonych możliwościach twórcy. Zob. *Ja – nieskończoność. Wobec Leśmiana* w IV rozdziale książki (przypis 91).

⁷ K. Nowosielski, *Gdziekolwiek jestem. Pamięci Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Tytuł” 1994, nr 3, s. 144–145.

który w poematach *Nieskończoność* i *Wstęp do poetyki*⁸, jak również w *Eseju o początku*, mówiąc o akcie twórczym, inicjuje poetycki dialog z autorem *Nowej róży*⁹:

stuknij dwa razy w stół, a raz poza,
aby chwile rosły każda oddzielona nową różą na zmiennej łądydze
[...]
aby zaczął się byt i niebyt,
bo dopiero istnienie da początek nieistnieniu
(Z. Bieńkowski, *Esej o początku*, PZ, s. 233, 234)

Wszystkich wymienionych tutaj twórców łączy – rzecz można – mianowany poetą róż Rainer Maria Rilke, który w cyklu wierszy francuskich *Les Roses* (1924) sformułował apostrofę do róży jako zjawiska doskonałego: „Rose, toi, ô chose par excellence complète”. Będąc symbolem piękna absolutnego, antropomorfizowana przez poetów róża jest także czymś, co się spełnia i obumiera. Paradoksalnie nie dotyczy to jednak śmierci, lecz istnienia. Podobną zależność u określanego poetą śmierci Rilkego Mieczysław Jastrun interpretuje następująco: „Rilke wbrew pozorom jest piewą istnienia. Istnienia, które obejmuje również śmierć jako jeden z koniecznych warunków ziemskiego bytu, wiecznej metamorfozy”¹⁰. Rilkeńskie „Różo, oh, czysta sprzeczności, rozkoszy”¹¹ w wierszach Nowosielskiego i Bieńkowskiego egzemplifikowane jest jako „doręczność/nieskończoność”, „byt/niebyt”, „istnienie/nieistnienie”. Dotyczy to aktu wyobraźniowego, potwierdza zainteresowanie mocami twórczymi oraz poznawczymi, poezją czystą.

⁸ Była o tym mowa w rozdziale II (podrozdział: *Wobec Przybosia*).

⁹ W *Nowej róży* J. Przybosia przypomnijmy: „Stuknij dwa razy w stół, a raz poza –/ aby zapomnieć wszystkich słów kiedykolwiek użytych,/ aby chwile rosły każda oddzielona nową różą na zmiennej łądydze”. J. Przyboś, *Nowa róża* [w:] tegoż, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1986, s. 106.

¹⁰ M. Jastrun, *Posłowie* [w:] R.M. Rilke, *Poezje*, wybrał, przełożył i postłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1974, s. 498.

¹¹ Tłum. M. Jastruna, tamże, s. 505.



**Zbigniew Bieńkowski z poetą Krzysztofem Karasikiem,
Sandomierz, marzec 1988 r.**
Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Sandomierzu

Obserwowane w dedykowanych utworach zabiegi stylizacyjne przypominają też Bieńkowskiego-„słowiarka”. We wzorowanym na litaniu wierszu Nowosielskiego zauważalne są subtelne nawiązania do wyróżniającego się tonacją afektywną fragmentu *Wstępu do poetyki*. Aluzje do słowotworzenia jako metody twórczej Bieńkowskiego sugeruje też dorzecznosc, która zastąpiła doczesność, antynomiczną wobec nieskończoności. Karasek zwraca natomiast uwagę na dualizm jako rozpoznaną zasadę wierszy i poematów Bieńkowskiego; zresztą dla autora *Czerwonego jabłuszka* także charakterystyczne są opozycje, symbole i metonimiczny tok obrazowania, co zawdzięcza wyobraźni i metaforyce.

Za palimpsestowy uznać można natomiast wiersz Łatuszyńskiego *Nie ma miarę* dedykowany: „Zbyszkowi Bieńkowskiemu”. Grę z cytatem potwierdzą słowa:

drobny, kruchy...
a ogarniał *Nieskończoność*.
Niepojęte, gdyż
z każdą chwilą coraz rozleglejsza,
coraz bardziej nie do pokonania,
nie do osiągnięcia i
nie do zgłębienia...

(G. Łatuszyński, *Nie ma miarę*)¹²

Okolicznościowy, pośmiertny utwór, datowany: ‘luty 1994’, związany z czytaniem *Trzech poematów*, potwierdza charakterystyczną w poezji Bieńkowskiego obsesję nieskończoności i dualizmu. Monolog liryczny ma charakter przenikających się, bynajmniej nie fantasmagoryjnych, lecz osadzonych w lekturze obrazów. Świadczy o dobrej i życzliwej pamięci. Wiersz *Nie ma miarę* opiera się na zasadzie kontrastu. Epitety ‘drobny’, ‘kruchy’ odnoszą się do fizyczności poety, wskazują na drobną posturę i rysy oso-

¹² G. Łatuszyński, *Nie ma miarę* [w:] tegoż, *Własną drogą*, Warszawa 2013, s. 45.

bowościowe¹³, w tym skromność i uczuciowość, z kolei gry z cytatem pozwalają Łatuszyńskiemu podkreślić wielkość podejmowanych przez lirycznego bohatera jego wiersza tematów, zmaganie się w poezji z tajemniczą nieskończonością.

Z kolei przywołaniem ‘początku’ jako słowa klucza poematów Bieńkowskiego, a także nawiązaniem do jednego z jego późnych wierszy zatytułowanego *Tam* cechuje się kolejny utwór utkany z dedykacji. Czyni tak poznańska poetka, Tomsia, która w wierszu *Przywołanie Zbigniewa Bieńkowskiego* mówi o nadziei na spotkanie „Tam”, w krainie wiecznej szczęśliwości, więc także i o przemijaniu. Liryk, ujęty w klamrę kompozycyjną, będący przypomnieniem poety, zawiera deklarację:

Na pewno jeszcze kiedyś się spotkamy – w krainie Tam,
gdzie czas rządzi sobą, nie nami, gdzie Rimbaud przemierza
niezmierzone gaje.

[...]

Nie próbuj oddzielać się od początku, którym jesteś,
nie zatracaj śladów drogi, którą przeszedłeś, nie odtrącaj ręki,
która wciąż cię prowadzi. Wszystko wypełni się jeszcze raz.

[...]

Na pewno jeszcze kiedyś się spotkamy – w krainie Tam,
gdzie czas przemierza niezmiarzone gaje.

(T. Tomsia, *Przywołanie Zbigniewa Bieńkowskiego*)¹⁴

Podobne wyznanie, odczytane jako pogodzenie się z losem i akceptacja zbliżającej się śmierci, pojawiło się w wierszu Bieńkowskiego, gdzie bohater liryczny deklaruje: „Czekam, by się wyczerpał opór czasu,/ by wyczerpała się rozrzutność przestrzeni” (*Tam*, *PZ*, s. 219), gdyż ‘tam’, czyli w nieskończoności, obcując z absolutem, skonfrontować można swe wyobrażenie o nim.

¹³ „Drobny demiurg” pojawił się już wcześniej w wierszu *Bieńkowski* T. Mocarskiego. Zob. tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1988, s. 23.

¹⁴ T. Tomsia, *Przywołanie Zbigniewa Bieńkowskiego* [w:] tejże, *Skazona biel*, rysunki P. Szurek, posłowie A. Szymańska, Poznań 2004, s. 8.

W *Przywołaniu*... 'kraina Tam' jest metaforą tajemniczej sfery metafizyki, tęsknoty za nieosiągalnym, beczasowością, gdzie 'czas rządzi sobą'. W wykreowanym świecie przedstawionym toposy wędrowki i przemijania nie są pozbawione nadziei, ponieważ osoba mówiąca poprzez my wspólnotowe zaprojektowała 'spotkanie' poetów w krainie rządzonej przez „genialnego chłopca”, twórcy biblii dla poezji nowoczesnej. Meandry istnienia nie zniechęcają szukającej spełnienia poetki w drodze:

Pragnienie poznania, tęsknota za nieosiągalnym i nadzieja na trwanie mimo wszystko w tym właśnie świecie decyduje o heroiczności i skuteczności działań twórczych Tomsia, nadając intymnym przeżyciom wymiar uniwersalny¹⁵.

W związku z tym, że przywołane tutaj dedykowane Bieńkowskiemu wiersze w większości pisane były po śmierci ich adresata, pojawić się w nich musiały metaforyczne obrazy związane z metafizyką (Tomsia, Szymańska). Problemy eschatologiczne konotują raj, niebo, obrazują lekkość duszy oddzielonej od ciała, pozbawionej balastu cech somatycznych, materialności. Dominują jasne obrazy potwierdzające wolność poetów, beczasowość, lecz także tęsknotę: „mogę się tylko domyślać, ile światła wyemitowały/ jego oczy podczas samotnych wędrówek po kwiat/ nieskończoności/ [...]. Za wcześniej odszedł Tam” (A. Szymańska, *Falstart*¹⁶).

Dedykacje kobiet poetek wyróżnia fakt, że są bardzo emocjonalne i nacechowane sytuacyjnością, zatem wpisują się w zaproponowane przez Annę Legeżyńską „konwencje wyrażania kobiecości” skupione wokół cyklicznych doświadczeń egzystencjalnych, w tym miłości i śmierci. Za wyróżnik liryki kobiecej uznać można „emancypację podmiotu”¹⁷. Tak dzieje się w przypadku *Spóźnionego sonetu*

¹⁵ A. Szymańska, *Wspólnota wędrowania (posłowie)* [w:] T. Tomsia, *Skażona...*, s. 81.

¹⁶ A. Szymańska, *Wtedy – dziś*, Warszawa 2010, s. 43.

¹⁷ A. Legeżyńska, *Kobiecość – co to jest?!* [w:] tejże, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 10–11.

dla Z. Szymańskiej, który jest poetyckim wyznaniem tęsknoty „ja” lirycznego, ewokuje poczucie pustki: „Opustoszała ziemia utraciwszy ciebie./ Zafrasował się ogród, co wzrósł z twojej ręki./ A ty znów pielęgnujesz swoje malwy – w niebie –/ już bez potu znużenia, bez serdecznej męki”¹⁸. Uwagę zwraca także semantyka ogrodu (ziemskiego i biblijnego), a taki motyw rajskiego ogrodu oraz przyrody kształtowanej przez człowieka w duchu wszelkiego rodzaju marzeń arkadyjskich powtarza się i rozwija od czasów biblijnych¹⁹.

Szymańska jest również autorką cyklu trenów, które weszły w skład zbioru *Requiem z ptakami*²⁰.

Podobne przeżycia związane ze zmaganiem się z „wdowieństwem kobiecości” wyraziła już wcześniej na przykład Anna Kamińska w tomie trenów *Biały rękopis* (1970). Omawiał te wiersze krytyk Zbigniew Bieńkowski, stwierdzając:

Biały rękopis to płacz poezji oplakującej poetę. [...] Płacz *Białego rękopisu* jest płaczem kobiety. W jego bezsile jest jego siła. Jakby sama kobiecość owdowiała, osierocona zawodziła nieskończony tren nad sobą (*Tren, CWI*, s. 199–201).

Wpisywanie się trenów Szymańskiej w tradycję liryki funeralnej wynika z inspiracji powstania cyklu, czyli śmierci kogoś bliskiego, a potwierdza ją na przykład sytuacja wyznania lirycznego, gdzie konstrukcja monologu lirycznego służy wyrażeniu subiektywnych odczuć poetki. *Loci communes* tych tekstów to stan emocjonalny osoby mówiącej, która przeżyła śmierć kogoś bliskiego. Te liryki osobiste są skargami poetki, zaś ich adresat liryczny traktowany jest pretekstowo. Wypełniają je przeżycia osoby mówiącej, a tęsknotę i rozpacz za kimś utraconym potwierdzają wyznania: „całymi godzi-

¹⁸ A. Szymańska, *Spóźniony sonet dla Z.*, „Tytuł” 1994, nr 3, s. 141.

¹⁹ Por. J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968.

²⁰ A. Szymańska, *Requiem z ptakami*, Wrocław 1996. Cytuję według tego wydania; po tytule utworu podaję numer strony.

nami siedzę tak skostniała z samotności” (*Requiem z ptakami*, s. 14); „podróżowałam samotnie przez lepką wieczność zapadając jak w bagno w letarg rozpaczy” (*Pusty autobus*, s. 11). Przyczyną owej tęsknoty jest związek emocjonalno-intelektualny, który został przerwany, stąd zdarza się, że liryczny monolog zastępuje dialog, jak w *Ostatniej rozmowie*: „– No, jak ci tam było? – spytałeś/ [...] Było mi smutno./ Tęskniłam za tobą. Jak zawsze tęskni promień/ uwolniony od źródła światła” (*Ostatnia rozmowa*, s. 12). Wyznania osobiste podmiotu mówiącego, potwierdzając intymne relacje w stosunku do przedmiotu wypowiedzi, wiążą się również z pamięcią sytuacji, wspólnie spędzonych chwil i pamięcią miejsc, jak Rypin (*Miasteczko Rypin*), Obory (*Ostatnia rozmowa*), Rzym (*Gloria victis*).

Mysłą przewodnią i zarazem spoiwem cyklu jest refleksja egzystencjalna. Kolejno pojawiają się tytuły: *Tren weselny*, *Tren z deszczem*, *Tren z gałką w oknie*, a poetka podkreśla przy tym parantele z dziedzictwem kulturowym, nawiązując do tradycji trenologicznej ukształtowanej w antyku i do rodzimej – czarnoleskiej:

Dzień dziś taki jasny, jakby nikogo
stąd nie ubyło. Jakby światło twego
życia nigdy nie zgasło. Jakbyś zaraz
miał wrócić do Itaki [...]
I co ja teraz pocznę, śmieszna
Penelopa, z tą swoją poniewczasie
wiernością?

(*Tren z gałką w oknie*, s. 23)

Stylizację podkreśla także pewna zgodność z poetyką cyklu, charakterystyczna dla trenów, czyli uwielbienie, śmierć, rozpacz jako stan wewnętrzny osoby mówiącej. Zaznaczona jest wspólnie przebyta droga, a swe przeżycia podmiot mówiący utworu akcentuje typowymi dla gatunku pytaniami retorycznymi. Odzwierciedla w ten sposób zarówno charakterystyczną dla trenów gradację napięć, jak też filozofię pytań o sens życia, los człowieka, wartości moralne i intelektualne. Tok przerzutniowy (‘śmieszna/ Pene-

lopa”) spełnia funkcję artystyczną, pozwala na ekspresję i autoironię. Z kolei przynależna dendrologii gałązka, pojawiając się tytule trenu, oznacza samotność i żalobę, lecz daje nadzieję.

Ważna jest intelektualna postawa osoby mówiącej wobec zjawiska śmierci. Treny te charakteryzują się dynamiką i ekspresją, raz towarzyszy poetce zaduma, innym razem mówi ona o niegodzeniu się z losem, stąd w świecie przedstawionym utworu: „nawet deszcz/ pada teraz inaczej: potyka się, przystaje/ na twoich wczorajszych śladach, jakby zdumiony/ twoim niespodziewanym stąd zniknięciem” (*Tren z deszczem*, s. 22). Upływający czas przynosi różne doznania. Są to obrazy wykreowane przez słowa, lecz tradycja funeralna to również muzyka, śpiew, elementy sztuk plastycznych. Stąd częściowo wynika charakterystyczna dbałość poetki o muzyczne walory tekstów, co oddają nie tylko wyrazy dźwiękonaśladowcze, jak na przykład: „wciąż ciebie słyszę w każdym paśmie ciszy” (*Ostatnia rozmowa*, s. 12), lecz także wyznanie: „mieszka we mnie muzyka” (*Ofiara*, s. 26) i liczne terminy muzyczne: ‘requiem’, ‘smyczkowe forte’, *largo*, *furioso* i wiele innych.

Zwróćmy uwagę na requiem jako kompozycję muzyczną poświęconą pamięci zmarłego. Nawiązanie do tradycji rekwalnej przywodzi na myśl muzykę żalobną, na przykład Wolfganga Amadeusza Mozarta. Oznacza również śpiew żalobny. Ostatnia, dziewiąta część requiem, według obrządku rzymskiego nosząca nazwę *communio – Lux aeterna*, czyli światłość wiekuista, jest niczym:

Ta smuga, ta niteczka lśnienia
pomiędzy tam – i tu.
Lekka jak puch. Lotna jak oddech.
Ta nieuchwytność. Iskra Boża. Myśl?

(*Ta smuga, ta niteczka lśnienia...*, s. 9)

Nieprzypadkowo jako motto cyklu obrała poetka słowa z *Bajki o wietrze* Bieńkowskiego: „Jedno tchnienie [...] i... czy to wiatr porwie ciało moje, czy dusza będzie ucieleśnionym wiatrem... [...]”

Będzie, jak jeszcze nie było” (*SW*, 69). Pragnieniem obojga poetów jest poetycka kosmogonia, otwarta przestrzeń poetycka, u Szymańskiej w dodatku metafizyka oznaczać może transcendencję.

Otwartą przestrzeń konotuje także obecna w jej twórczości ornitologia poetycka²¹ z tytułowym *Requiem z ptakami*.

Twoje ubiegłoroczne żurawie!

Ach jak brodziły po suchych głodnych łąkach
przerażliwie głośno wznosząc swój protest do Pana Boga.

Tej wiosny nie ma ich na zatopionych groblach.

[...]

W tym roku królują tutaj bociany.

Z mojego okna widać parę wijącą gniazdo
na dorodnym kominie sąsiada.

[...]

A kiedy donośnym klekotem żegnały miniony dzień,
dosłyszałam wreszcie z bardzo daleka
twój jasny przeciągły śmiech.

Jak gdybyś sam sobie dedykował to bocianie *requiem*.

(*Requiem z ptakami*, s. 14)

Poetka niestrudzenie obserwuje przyrodę, która ciągle ją zachwyca. Piękno świata przyrody, jej cykliczność i pochwała bytu służyć mają afirmacji codzienności²². Przywołuje wspomnienia wraz z romantyczną tęsknotą i zarazem franciszkańską fascynacją światem natury. Nieprzypadkowo pojawiają się w jej widzeniu żurawie, symbolizujące wzniosłość, nieśmiertelność, także wędrówkę i otwartą przestrzeń. W mitach żuraw przedstawiany jest jako przewodnik dusz zmarłych ku przeznaczeniu²³. „Tej wiosny nie ma ich na zatopionych groblach” – wyznaje stęskniona, lecz pojawia się nadzieja. Zwiastują ją bociany, ptaki poświęcone przez

²¹ Por. M. Solecki, *Krzątania wśród ptaków, drzew i aniołów*, „Twórczość” 2004, nr 7/8, s. 213–214.

²² A. Legeżyńska, *Psalmistki. Z problemów genologii liryki kobiecej* [w:] *też*, *Od kochanki...*, s. 167.

²³ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 508–509.

Rzymian Junonie, opiekunce kobiet, życia małżeńskiego i macierzyństwa, kojarzone z wiosną, również z wędrówką²⁴. Poetycka ornitologia może więc oscylować między końcem a początkiem, potwierdza nieuchwytność. Antynomie i tajemnica wiążące adresata lirycznego cyklu z „tak dalece niepojętą” nieskończonością pozwalają dostrzec podobieństwa wierszy Szymańskiej z utworami przywoływanymi wcześniej. Różni je natomiast od pozostałych dedykowanych Bieńkowskiemu ich wprost epicedialny charakter i liryka wyznania o charakterze osobistym i intymnym²⁵.

* * *

Przedstawione utwory mogą stanowić nie tylko uzupełnienie szkicu do portretu, lecz także dopełnienie recepcji twórczości Bieńkowskiego dokonywanej przez badaczy i krytyków. Twórcy poetyckich dedykacji, parafrazując jego utwory, uzyskują ten efekt, że bohater liryczny wierszy może być traktowany jako alter ego pisarza. Cechą prezentowanych tekstów jest zwykle wyidealizowany obraz poety – przy czym dotyczy to zarówno biografii, jak i dorobku poetyckiego. Mają one poza zindywidualizowaniem jako strategią odbiorczą poezji Bieńkowskiego potwierdzać także walor legendotwórczy.

²⁴ Tamże, s. 28–29.

²⁵ Potwierdza to następujące zwierzenie poetki: „Zbyszek miał niewątpliwie poważny udział w moim życiu. [...] Pomógł mi [...] z pewnością rozpoznać w sobie i z pożytkiem eksploatować to najczystsze źródło tworzenia, z którego wpływały moje wiersze i inne pisarskie wyznania. Samo bycie z nim otwierało we mnie życiodajne dopływy tego źródła. Chociaż on zżymał się, gdy ktoś próbował mi wmówić jego wpływy i oceniał mnie w powiązaniu z nim”. A. Szymańska, *Najbliższe związki a tożsamość* [w:] tejże, *Ta inna ja*, Rzeszów 2008, s. 140. Zbigniew Bieńkowski [Zbyszek] pojawia się jako jeden z głównych bohaterów tej autobiograficznej książki.

Zakończenie

Zarówno poezję, jak i dorobek krytycznoliteracki Zbigniewa Bieńkowskiego traktować trzeba jako dzieło zamknięte, należy zatem określić miejsce, jakie wobec zjawisk w literaturze i krytyce XX wieku przypadło tej twórczości. Przyjęty przez mnie problemowy porządek rozważań pozwolił na rozpatrywanie szczegółowych zagadnień związanych z interpretacją poezji, szkiców i esejów Bieńkowskiego na tle tendencji rozwojowych literackiej nowoczesności i równoczesne dążenie do ujęcia syntetycznego. Poddając analizie reprezentatywne dla rozważanych problemów teksty, starałam się uwzględnić także dotychczasową recepcję krytyczną jego twórczości literackiej. Trzeba by zatem w tym miejscu, po pierwsze, ustalić odpowiedź na pytanie, na ile poezja Bieńkowskiego okazuje się zjawiskiem odkrywczym w stosunku do propozycji innych twórców awangardowych (zarówno w obszarze problematyki, jak i warsztatu pisarskiego), po drugie, wskazać to, co wyróżnia jego dyskurs krytyczny.

Przyjąwszy założenie, że pisarskie dokonania Bieńkowskiego związane są z tradycją literackich awangard, trzeba podkreślić, że nie są to wyłącznie filiacje z osiągnięciami jej adeptów, lecz także z kierunkami i twórcami zapowiadającymi je, ponieważ z tradycji wczesnomodernistycznej wyrasta warstwa symboliczna tej poezji oraz ekspresjonistyczna krytyki.

W odniesieniu do dokonań poetyckich autora *Trzech poematów* formułuję określenie metaforyczne: poezja Bieńkowskiego jest lustrem kształtującej się nowoczesności, przy czym lustro oznacza nie tylko odbicie, ale też na przykład dwoistość, samot-

ność, również punkt widzenia warunkowany przez jeden ze zmysłów¹. Jego wiersze publikowane w latach 1936–1939 są poetyckimi próbami, nie wyróżniają się ani pod względem formy artystycznej, ani też nie cechują się jednolitością programową. Mimo to juvenilia sygnalizują rozwijane później tendencje. Odpowiadając na pytanie, co wyróżnia Bieńkowskiego, stawiam tezę, że jako poetę ukształtował go wzorzec francusko-awangardowy. Różni go zatem od innych twórców awangardowych silniejszy niż u pozostałych wzorzec francuski, a właśnie pieczołowicie przez niego tłumaczone utwory Charles’a Baudelaire’a, uznawanego za postać kluczową dla rozwoju poezji, zapowiadały nowoczesną lirykę (przy czym dotyczy to głównie sfery świadomości, nie zaś formalnych właściwości poezji autora *Kwiatów zła*)².

Ważna okazuje się dla Bieńkowskiego również kategoria wyobraźni, istoty „surrealnego”. Surrealistyczna legenda nie tylko go interesuje, ale również znajduje odzwierciedlenie w poezji. Stanowi jedną z przyczyn jego późniejszych zmagania z wyobraźnią, ponieważ kwestia inspiracji dla tendencji wyobraźniowych w tej twórczości to także fenomenologia wyobraźni Gastona Bachelarda, a za sprawą wyobraźni kreacyjnej wpływ Józefa Czechowicza.

W okresie tużpowojennym proces twórczy i tendencje wyobraźniowe łączy Bieńkowski z refleksją historyzoficzną. Ogłoszony w 1945 roku zbiór *Sprawa wyobraźni* zawiera bowiem wiersze oddające doświadczenie historii czasu wojny, dotyczy więc także traumy związanej z odwołaniami do wojennych losów przyjaciół, problemu śmierci, bezradności, wyrzutów sumienia. Aby podkreślić bezwzględność historii i kompleks ocalonego, poeta szuka podstaw w języku, co pozwala na porównanie tychże dokonań

¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 206–209.

² Zob. J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* pod red. R. Nycza, Kraków 2004, s. 232. Por. fotografie: *Przekłady*, s. 193 i nast.

z wierszami Tadeusza Różewicza, twórczością w pełni odpowiadającą modelowi nowoczesności. Bieńkowskiego i Różewicza łączy fakt, że od początku pracowali „w słowie”. Jednak autor *Sprawy wyobraźni*, również w czasie trudnym, gdy w literaturze polskiej tematem dominującym są czasy apokalipsy spełnionej, podkreśla, że dla niego jako poety najistotniejsza jest problematyka artystyczna, kreacyjne tworzenie świata od nowa.

Z uwagi na stosunek do słowa tradycją kluczową są u niego awangardy – najbliższa była mu praktyka Juliana Przybosia, więc za swym mistrzem powtarzał, że „wyobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa”³. Aprobując metodę poetycką Przybosia, szukał jednocześnie innych podstaw dyscypliny poetyckiej. Głosił, że jego twórczość to „niezależna zależność od wzorca Przybosiewego” (*Słowo i wyobraźnia. Ciąg niepodobieństw*, *PiN*, s. 103). Miejsce poezji wizyjnej zajęła słowiarska, interesowało go słowo, język poezji, jego wieloznaczność ze skłonnością do przekształcania znaczeń w celu przywrócenia słowu jego wyrazistości. Tworzenie ze słowa podpowiada oczywiście filiacje z wyobraźnią Przybosia, lecz źródła tych szczególnych zainteresowań autora *Wstępu do poetyki* językiem można szukać w poezji Cypriana Kamila Norwida. Zauważalne są nawiązania do Norwidowskiej koncepcji słowa, zarówno w aspekcie dążeń do poezji czystej, jak i z uwagi na nowoczesność liryki czwartego wieszcza odpowiadającą tendencjom estetycznym awangardy XX wieku. Sprzyjając idei tworzenia ze słowa, poeta nie mógł pominąć kwestii rozchwiania jego znaczeń. Poetyckie słowo znalazło się nad semantyczną przepaścią, więc należy się starać przywrócić mu odpowiednią rangę – tak mogłyby brzmieć wyimki z jego poetyckiego manifestu (gdyby ów został sformułowany).

Nie ulega wątpliwości, że poezja Bieńkowskiego to przykład liryki, w której niezwykle ważne jest „utkanie” językowe, co mo-

³ J. Przyboś, *Zapiski bez daty. Szkice i notatki*, Warszawa 1970, s. 217.

że go zbliżać do poetów lingwistycznych. Odpowiadała mu poezja oddająca skomplikowanie języka i poetyckie eksperymenty Tymoteusza Karpowicza sprzed *Odwróconego światła* (1972). Jego zainteresowania poezją lingwistyczną można jednak określić jako przejściowe, różnił Bieńkowskiego od poetów lingwistów brak kultu rzeczy, fascynowała go metafizyka.

Podkreślić trzeba, że twórczość autora *Trzech poematów* to nie tylko poezja słowa, także poezja myśli, dlatego badanie języka artystycznego nie wyczerpywało zagadnień dotyczących jej interpretacji. Wyróżnia go fenomen nieskończoności, a w jej odkrywaniu pomógł mi dialog literatury i filozofii, przecież obydwie nauki powstały z tego samego źródła – z języka. Zauważalne jest owo dążenie poety do koincydencji dyskursu poetyckiego z filozoficznym, przy czym jest to filozofia ukryta w poezji. Prawda filozoficzna w poemacie *Nieskończoność* ma wartość artystyczną, a taki twórczy stosunek do języka wyróżniał na przykład Bolesława Leśmiana nazywanego niekiedy pierwszym nowoczesnym filozofem egzystencji. W interpretacji poematu *Nieskończoność* zwraca uwagę metapoetycka figura pragnienia, jak wolno sądzić, po leśmianowsku ujęta miłość poety do swego dzieła, co także zbliża go do autora *Łąki*.

Poeta kontempluje mit o początku, charakterystyczne są dualizmy, w tym pojęcia ambiwalentne typowe dla filozofii egzystencji, które pojawiają się na przykład w rozważaniach związanych z czasem (zarówno początek, jak i egzystencjalna to kategorie związane z czasowością). Z uwagi na obsesyjne wręcz akcentowanie początku i nicości uznałam poemat *Nieskończoność* za głos poety w sprawie neanyki. Bieńkowski okazał się poetą, w którego liryce oprócz tekstualności analizy wymaga aspekt filozoficzny. Podobną dychotomią wyróżnia się jego późna twórczość, po trosze związana z widzeniem przestrzennym, lecz także intelektualna i metafizyczna.

Z kolei w zakresie warsztatu poetyckiego charakterystyczne jest to, że poeta uelastycznia awangardowy gorset: sięga po poe-

mat prozą, gatunek, w którym w sposób wyjątkowy traktowane jest słowo, a także po wiersz regularny. To dla poematu charakterystyczne są liczne figury poetyckie, w tym metafory, poza tym osobliwe słownictwo, rytmizacja, podniosły styl, monolog, dialog, literacka sylwiczność, więc stylizacje – także biblijne. Poemat prozą zrodził się u Bieńkowskiego zarówno z inspiracji tradycją francuską (twórczością Charles’a Baudelaire’a), jak też rodzimą (Jana Kasprowicza). Wszystkie zmagania poety to peregrynacje przez morze języka jako przestrzeń trudnej eksploracji, lecz właśnie w języku odnajduje on poczucie miejsca.

Bieńkowski nie ukształtował własnego wzorca poetyckiego, czerpał z doświadczeń kształtującej się nowoczesności. Mimo że poprzestawał na „prolegomenach” do poetyki, jego poezja broni się sama przez najlepsze utwory, a za takie trzeba uznać *Trzy poematy*, gdzie refleksję filozoficzną, metajęzykową i tę dotyczącą postrzegania spaja teoria poetyckiej wyobraźni. Wskazywanie pokrewieństw z wyboru do Norwida czy Różewicza, potwierdzanie nawiązań do Leśmiana i Przybosa przemawia za wnioskiem, że poezja Bieńkowskiego jest efektem osvajania się z nowoczesnością. Aktywny stosunek do tradycji oznacza mierzenie się poety z osiągnięciami najwyższej rangą nowożytnej poezji XIX i XX wieku, zakotwiczonej w prądach estetycznych oraz kulturowych, a także w filozofii. Te istotne filiacje dowodzą o ważnym miejscu tej poezji na tle dwudziestowiecznej awangardy.

Jednocześnie trzeba przyznać, że Bieńkowski był bardziej aktywny jako krytyk. Chociaż jego debiut krytycznoliteracki nastąpił w 1937 roku, twórczość ta powstawała głównie w okresie PRL-u, czasach ideologizacji krytyki. Nie był jednak przedstawicielem modelu krytyki zaangażowanej, starał się, aby szkice krytyczne miały charakter immanentnie literacki. Dorobek krytycznoliteracki autora *Piekiel i Orfeusza* sytuuje się w modelu krytyki tradycyjnej, wyróżniając się takimi cechami jak podmiotowość,

dbałość o różnorodność strategii krytycznoliterackich w celu budowania własnej biografii intelektualnej, ekspresja i zachwyty, ponieważ konsekwentnie unikał krytyki negatywnej.

W związku z powyższym koncepcja literatury prezentowana przez Bieńkowskiego, aczkolwiek patetyczna, jest także erudycyjna, szczególnie wówczas, gdy swe upodobania koncentrował krytyk na doświadczeniach sztuki francuskiej XX wieku i komentował przemiany w literaturze europejskiej. W swych dociekaniach zazwyczaj na początku stawiał tezę, później przeprowadzał dowodzenie, kończąc wywód ujęciem syntetycznym.

Natomiast gdy pisał o literaturze amerykańskiej, nie mógł korzystać z wzorca francusko-awangardowego, który go ukształtował, więc najczęściej odwoływał się do portretu literackiego, rozpoczynając od sformułowania mówiącego o tym, co najbardziej znamienne dla danego pisarza, by następnie dokonać charakterystyki jego dzieła i osobowości twórczej.

Na szczególną uwagę w dorobku krytycznoliterackim Bieńkowskiego zasługują szkice poświęcone awangardom poetyckim XX wieku ukazany na tle tradycji literackiej. Poszukiwał źródeł nowoczesności, pisał o nowatorstwie i eksperymentach, więc Bieńkowski-eseista formował także Bieńkowskiego-poetę. Próbując ustalić miejsce autora *Piekiel i Orfeusza* na mapie polskiej krytyki literackiej, należałoby wskazać linię Kazimierza Wyki i Jerzego Kwiatkowskiego, co można uzasadnić tym, że dla literaturoznawców szkice ze zbioru *Poezja i niepoezja* wciąż stanowią przedmiot licznych odwołań, a dodatkowo potwierdzić argumentem o nośności semantycznej jego metafor i zauważalnym dyskursie metakrytycznym.

W stosunku do pisarstwa krytycznego osvajanie nowoczesności polega zatem na przybliżaniu wybranych zagadnień literatury zachodniej, propagowaniu koncepcji awangardowych i warsztacie nacechowanym indywidualizmem.

„Dzieło literackie jest dla pisarza sposobem istnienia”⁴, zaś samo pojęcie twórczości i proces twórczy – niezwykle złożone, obecne w badaniach z zakresu psychoanalizy, fenomenologii, antropologii. Nie mniej ważne okazują się jednak ślady recepcji i aktywne postawy czytelnicze. Analizy poezji i krytyki Zbigniewa Bieńkowskiego potwierdzają niesłabnące zainteresowanie badaczy, miłośników liryki oraz pisarstwa eseistycznego tym reprezentatywnym dla literatury nowoczesnej dorobkiem.

⁴ S. Jaworski, *„Piszę, więc jestem”. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s. 12.

Wykaz skrótów

Poezja

- AP – *Arkusz poetycki 11*, Wydawnictwo F. Hoesick, Warszawa 1938 [notowany też w bibliografiach pod tytułem pierwszego utworu: *Kryształ cienia*].
- SW – *Sprawa wyobraźni*, ZZLP, Kraków 1945 [wyd. drugie rozszerzone Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960].
- TP – *Trzy poematy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959 (*N – Nieskończoność*, *WdP – Wstęp do poetyki*, *WiO – Widzę i opisuję*).
- NG – *Nieskończoność*, Generacje, Seria III, t. 6, Warszawa 1973.
- LiP – *Liryki i poematy*, przedmowa J. Kwiatkowskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- PW – *Poezje wybrane*, wybór i wstęp autora, nota biograficzna J. Bandrowska-Wróblewska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1979.
- PZ – *Poezje zebrane*, wstęp G. Łatuszyński, posłowie P. Kuncewicz, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993.

Krytyka i eseje

- PiO – *Piekła i Orfeusze. Szkice z literatury zachodniej*, Czytelnik, Warszawa 1960 [wyd. drugie Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2009].
- M – *Modelunki. Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa 1966 [wyd. drugie Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2009].
- PiN – *Poezja i niepoezja. Szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- WSW – *W skali wyobraźni. Szkice wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1983.
- NA – *Notatnik amerykański*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1983 [wyd. drugie *Notatnik amerykański. Szkice literackie*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2009].
- CWI – *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993.
- PP – *Przyszłość przeszłości. Eseje*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.

Nota bibliograficzna

Wybrane fragmenty współtworzące niniejszą książkę były wcześniej publikowane. Wszystkie zostały ponownie przejrzone i przerezegowane. Poniżej informacje o miejscach pierwodruków:

1. *Między autentyzmem a liryką marzeń. U źródeł poezji Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego”, nr 52, Seria Filologiczna, Historia Literatury 3 pod red. G. Ostasza, Rzeszów 2008, s. 196–207.
2. *Echa katastrofizmu i czas Apokalipsy w wierszach i poematach Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego”, nr 59, Seria Filologiczna, Historia Literatury 4 pod red. G. Ostasza, M. Stanisza, Rzeszów 2009, s. 153–163.
3. „Ziemia pamięci” w esejach Zbigniewa Bieńkowskiego „Przyszłość przeszłości” [w:] *Pogranicze kulturowe (odrębność – wymiana – przenikanie – dialog). Studia i szkice* pod red. O. Weretiuk, J. Wolskiego, G. Jaśkiewicza, Rzeszów 2009, s. 249–262.
4. *Awangardowe tradycje w poezji Zbigniewa Bieńkowskiego* [w:] *Tradycje literatury polskiej XX wieku. Rozprawy i szkice. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Gustawowi Ostaszowi* pod red. E. Mazur, D. Hejdy, Rzeszów 2010, s. 47–60.
5. *Uwagi o biografii Zbigniewa Bieńkowskiego* [w:] *Między biografią, literaturą i legendą* pod red. M. Stanisza i K. Maciąga, Rzeszów 2010, s. 226–240.
6. *Bezwzględność historii czy kompleks „ocalonego”?* *Poezja Zbigniewa Bieńkowskiego i Tadeusza Różewicza – próba porównań* [w:] *Literatura i różne historie. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska i A. Nęcka, Katowice 2011, s. 68–98.
7. *Problematyka filozoficzna w dydaktyce polonistycznej i literaturze („Nieskończoność” Zbigniewa Bieńkowskiego)* [w:] *Problemy integracji i zagadnienia aksjologiczne w edukacji polonistycznej* pod red. E. Mazur, D. Hejdy, Rzeszów 2012, s. 151–166.

Bibliografia

I. Bibliografia podmiotowa

Zbiory poezji Zbigniewa Bienkowskiego

- Arkusz poetycki 11*, Wydawnictwo F. Hoesick, Warszawa 1938 [notowane też w bibliografiach pod tytułem pierwszego utworu: *Kryształ cienia*].
- Sprawa wyobraźni*, ZZLP, Kraków 1945 [wyd. drugie rozszerzone Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960].
- Trzy poematy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.
- Nieskończoność*, Generacje, Seria III, t. 6, Warszawa 1973.
- Liryki i poematy*, przedmowa J. Kwiatkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Poezje wybrane*, wybór i wstęp autora, nota biograficzna J. Bandrowska-Wróblewska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1979.
- Poezje zebrane*, wstęp G. Łatuszyński, posłowie P. Kuncewicz, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993.

Krytyka i eseje Zbigniewa Bienkowskiego

- Piekła i Orfeusze. Szkice z literatury zachodniej*, Czytelnik, Warszawa 1960 [wyd. drugie Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2009].
- Modelunki. Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa 1966 [wyd. drugie Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2009].
- Poezja i niepoezja. Szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- W skali wyobraźni. Szkice wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Notatnik amerykański*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1983 [wyd. drugie *Notatnik amerykański. Szkice literackie*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2009].
- Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993.
- Przyszłość przeszłości. Eseje*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.

Teksty rozproszone Zbigniewa Bieńkowskiego

Wiersze opublikowane w czasopismach (1936–1939)

- Nad rzeką, Wtedy...*, „Okolica Poetów” 1936, nr 9, s. 16–17.
Twoja jesień, „Okolica Poetów” 1936, nr 10, s. 16.
Doświadczenie, Stygmat nieba, „Wici Wielkopolskie” 1936, nr 11, s. 84.
Wschód, „Okolica Poetów” 1937, nr 1, s. 15.
Hiszpanio, „Okolica Poetów” 1937, nr 2, s. 11.
Oczy, „Kamena” 1937, nr 2, s. 26.
Topilem w zmierzchach wód..., „Wici Wielkopolskie” 1937, nr 2–3, s. 18.
Mgła, In memoriam, „Okolica Poetów” 1937, nr 5, s. 14.
Usta twoje są świeże, „Kamena” 1937, nr 8, s. 169.
Spojrzenia, Dwa rozstania, „Okolica Poetów” 1937, nr 8/9, s. 32.
Nie wiedziałeś, Czarnym skrzydłom, „Wici Wielkopolskie” 1937, nr 7–8, s. 56.
Odwazni, „Sygnały” [Lwów] 1937, nr 31, s. 8.
Kołysanka, „Pion” 1937, nr 30, s. 3.
Spojrzenia, „Pion” 1937, nr 39, s. 4.
Krajobraz, „Pion” 1937, nr 46, s. 3.
Marzenie, „Pion” 1937, nr 47, s. 5.
W zwierciadle pogody, „Pióro” 1938, nr 1, s. 42.
Niebo, „Kamena” 1938, nr 1–2, s. 8.
Wilno!, „Świetlicowe Drogi” 1938, nr 2, s. 14.
W drodze, Zapatrzenie, „Okolica Poetów” 1938, nr 3, s. 14.
Pożar skroni, „Kamena” 1938, nr 6, s. 108.
Wojenko, wojenko..., *Demonstracja*, „Okolica Poetów” 1938, nr 7, s. 12.
Zawsze, „Nasz Wyraz” 1938, nr 7–8, s. 3.
Niebo umarłe, „Kamena” 1938, nr 8, s. 149.
Z tobą, „Nasz Wyraz” 1938, nr 9, s. 3.
Zwierciadło, „Pion” 1938, nr 12, s. 3.
Obłokami wspominam cię, „Kurier Wileński” 1938, nr 15, s. 6.
Miasto, „Pion” 1938, nr 16, s. 3.
Głowa niema, „Pion” 1938, nr 27, s. 3.
Kino, „Pion” 1938, nr 28, s. 2.
Południe, „Pion” 1938, nr 38, s. 4.
Widok, „Pion” 1938, nr 40, s. 2.
Wolanie o pomoc, „Kurier Wileński” 1938, nr 71, s. 6.
W drodze, „Kurier Wileński” 1938, nr 159, s. 6.
Serce, Dzień, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 99–100.

Recenzje, szkice, przekłady (1937–1939)

- Jules Romains o poezji*, „Okolica Poetów” 1937, nr 5, s. 8–9.
- Z poezji francuskiej przekłady Zbigniewa Bieńkowskiego. Jules Supervielle*, „Okolica Poetów” 1937, nr 5, s. 17–19.
- Paul Éluard, *Ażeby się złapać w sidła, Przygoda...* Autoryzowany przekład Z. Bieńkowskiego, „Nasz Wyraz” 1937, nr 9, s. 6.
- Przegląd poezji, Spectacle metallique*, „Kamena” 1937, nr 7, s. 77–79.
- Paul Éluard, *Denise disaint aux merveilles*; Jules Supervielle, *Przebudzenie*, przeł. Z. Bieńkowski, „Kurier Wileński” 1937, nr 335, s. 3.
- Zeszyt poezji francuskiej (autorzy: Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Jacob, Reverdy)*, tłum. Z. Bieńkowski, J. Rogoziński, Warszawa 1938.
- Pierre Jean Jouvét, *Poemat*, przeł. Z. Bieńkowski, „Kurier Wileński” 1938, nr 22, s. 6.
- Wyprawy*, „Sygnały” 1938, nr 40.
- List z obłożonego miasta*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 10.
- Krystyna Sołonowicz, *Spojrzenie*; Jean Cocteau, *Egzekucja*, przeł. Z. Bieńkowski, „Kurier Wileński” 1938, nr 78, s. 6.
- Paul Éluard, *Pablo Picasso*, przeł. Z. Bieńkowski, „Kurier Wileński” 1938, nr 85, s. 3.
- Paul Éluard, *Przyszłość poezji*, przeł. Z. Bieńkowski, „Kurier Wileński” 1938, nr 139, s. 6.
- Pierre Jean Jouve, *Wcielenie, Kalwaria*, „Czas” 1938, nr 263, s. 9.
- Język poetycki*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 4, s. 3.
- Ecriture automatique*, „Kamena” 1939, nr 6, s. 94–97.
- W stronę Skamandra*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 7–8, s. 2.

Inne (wybór)

- Pożegnanie Lublina*, „Odrodzenie” 1945, nr 17, s. 5.
- Zamiast kwiatów*, „Odrodzenie” 1946, nr 8, s. 10.
- Kultura Polski Odrodzonej (odczyt inauguracyjny)*, Paryż, październik 1946; maszynopis powielany w zbiorach BN w Warszawie.
- List z Paryża*, „Odrodzenie” 1947, nr 9, s. 2 (polemicznie: J. Maśliński, *Korespondencja*, „Odrodzenie” 1947, nr 13, s. 7).
- Sprawa rapperswilska na nowo*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 19, s. 3.
- Nie zmyślajmy cytatów*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 20, s. 6.
- W Szwajcarii*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 41, s. 3.
- Dziennik rosyjski*, „Twórczość” 1960, nr 5, s. 64–88.
- Księżniczka Wyobraźni*, „Zwierciadło” 1962, nr 19, s. 4.

- W Słupsku*, „Literatura na Świecie” 1977, nr 154, s. 9.
Wiosennie, „Głos Pomorza” 1977, nr 176, s. 9.
Nim zabrzmi Mozartem, „Głos Pomorza” 1977, nr 241, s. 9.
Ecriture automatique, „Kamena”. Numer z numerów 1978, nr 20, s. 2.
Literatura – moja miłość, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1994, nr 5, s. 20–21.
Wpisy do księgi „Górki”, „Zeszyty Sandomierskie” 1994, nr 1, s. 47.
Kresy, tygiel pamięci, „Nowe Książki” 1994, nr 3, s. 10–11.
Listy Zbigniewa Bieńkowskiego do Petara Vujičićia, „Tygiel Kultury” 1997, nr 10/12, s. 79–83.
 Norwid Cyprian Kamil, *Trzy strofki* [w:] *Liryka polska. Interpretacje* pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, wyd. III, Gdańsk 2001, s. 186–192.
 Przyboś Julian, *Kamień i znak* [w:] *Liryka polska...*, s. 408–416.
Na śmierć Bergsona, „Twórczość” 2004, nr 11, s. 110–111.
Koszty własne poezji Karpowicza [w:] *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza* pod red. B. Małczyńskiego, K. Mikurdy, J. Mueller, Wrocław 2006, s. 196–203.

Antologie; zawierają niektóre utwory Zbigniewa Bieńkowskiego (wybór)

- Z lat wojny. Poezja polska 1939–1945* (na okładce 1938–1945), ułożył i wstępem zaopatrzył K. Wyka, Kraków 1945.
Antologia polskiej poezji podziemnej 1939–1945, oprac. J. Szczawiej, Warszawa 1957.
Poezja polska 1914–1939. Antologia, wybór i oprac. R. Matuszewski, S. Pollak, Warszawa 1962.
Kolumbowie i współcześni. Antologia poezji polskiej po roku 1939, oprac. A. Lam, Warszawa 1972.
Poezja polska. Antologia, układ S. Grochowiak, J. Maciejewski, t. 2, Warszawa 1973.
Generacje 1971–1976. Antologia, wybór, oprac. i red. J. Leszin-Koperski, A.K. Waskiewicz, Warszawa 1977.
Morze u poetów. Wiersze i wypowiedzi współczesnych poetów polskich. Antologia, wybór i oprac. Z. Jankowski, Gdańsk 1977.
Dziecku, wybór J. Nagrabiecki, Warszawa 1978.
Strofy o poezji. Antologia, wybór i oprac. J. Kajtoch, Warszawa 1987.
Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939–1985. Antologia, t. 1, oprac. B. Drozdowski, B. Urbankowski, Łódź 1988.
Poezja naszego wieku. Antologia wierszy publikowanych po 1918 roku, wybór i oprac. W. Kaliński, wyd. drugie, Warszawa 1990.

Złota księga wierszy polskich, ułożył J. Łukasiewicz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007.

Twórczość poetycka Zbigniewa Bieńkowskiego w przekładach na języki obce; antologie (wybór)

Bieńkowski Zbigniew, *Einführung in die Poetik. Ich sehe und beschreibe.* Deutsch von K. Dedecius, Berlin 1961, wyd. nast. Berlin 1981.

Poeti polacchi contemporanei, tłum. i wstęp C. Verdiani, Milano 1961.

Vo imeto moe..., „Studentski Zbor” 26, Beograd 1964.

Akt obrazotvornosti, tłum. V. Kovalčík, „Mladá Tvorba” 1965, nr 8/9.

Vidím a píšem (fragm.), tłum. V. Kovalčík, „Slovenské Pohl’ady” 1965, nr 1, s. 71–73.

Bjenkovski Zbignjev, *Vidim i opisujem*, izbor i prevod P. Vujičić, Beograd 1966.

Spektrum, izbor i przekład V. Kovalčík, Bratislava 1966.

Polnische Poesie des 20. Jahrhunderts, wyd., tłum. i posłowie K. Dedecius, München 1964.

Savremena polskija poezija, oprac. i tłum. P. Vujičić, Beograd 1964; 1985.

Anthologie de la poésie polonaise, oprac. K. Jeleński, Paris 1965.

Neue polnische Lyrik, wybór i tłum. K. Dedecius, Darmstadt 1965.

Chant de la Polonge. Anthologie de la poésie polonaise du vingtième siècle, oprac. B. Durocher, Paris 1972.

Polnische Lyrik aus Fünf Jahrzehnten, posłowie H. Olschowsky, Berlin 1975.

Setkání nad Vislou. Polští básníci 20 století, wybór, oprac. i tłum. J. Pilař, Praha 1979.

Polnische Liebedeichte, wybór i tłum. K. Dedecius, Frankfurt am Main 1980.

Paklevi i orfeji, wybór i przekład P. Vujičić, Niš 1982.

Poesia polaca. Antologia, tłum. M. Dembowska i in., wstęp J. Kajtoch, La Habana 1984.

Tłumaczenia Zbigniewa Bieńkowskiego (wybór)

Hugo Victor, *Chłosta. Wybór poezji*, przekład i wstęp Z. Bieńkowski, Warszawa 1952.

Zola Emil, *Oskarżam!*, tłum. Z. Bieńkowski, J. Dmochowska, I. Rolewska, wybór i red. J. Adamski, Warszawa 1953.

Hugo Victor, *Poezje polityczne*, przeł. i oprac. Z. Bieńkowski, Warszawa 1954.

Riffaud Madeleine, *Paleczki z nefrytu. Opowiadania i poezje*, Warszawa 1954.

- Lermontow Michaił, *Demon. Opowieść wschodnia*, tłum. i przedmowa Z. Bieńkowski, Warszawa 1955.
- Meslier Jan, *Testament*, Warszawa 1955.
- Sadoul Georges, *Charlie Chaplin. Jego filmy i jego czasy*, Warszawa 1955.
- Vercors, *Oczy i światło. Misterium na sześć głosów*, przeł. W. i Z. Bieńkowsy, Warszawa 1956; wyd. 2 Warszawa 1959.
- Saint-Exupéry Antoine de, *Ziemia, planeta ludzi*, przeł. W. i Z. Bieńkowsy, wyd. łącznie z: *Nocny lot*, przeł. M. Czapska, S. Stempowski, Warszawa 1960; wyd. nast. 1963, wyd. 3 1964, wyd. 5 1970; wyd. łącznie z: *Nocny lot*, przeł. M. Czapska, S. Stempowski, *Pilot wojenny*, przeł. A. Cierniakówna, Kraków 1971, wyd. 2 1974; wyd. łącznie z: *Pilot wojenny, List do zakładnika*, przeł. A. Cierniakówna, Warszawa 1977; wyd. samodzielne, Warszawa 1987; Bydgoszcz 1991.
- Saint-Exupéry Antoine de, *Mały księżę*, tłum. W. i Z. Bieńkowsy, Warszawa 1961.
- Hugo Victor, *Liryki i poematy*, Warszawa 1962.
- Yacine Kateb, *Kobieta pierwotna [Utwór dramatyczny]*, „Dialog” 1963, nr 8.
- Bars Henry, *Siódma zasłona literatury*, przekład zbiorowy Z. Bieńkowski, B. Hłasko, A. Iwaszkiewiczowa, Warszawa 1967.
- Saulnier Tony, *Papuasi. 167 dni w prehistorii*, Warszawa 1967.
- Garcia Lorca Federico, *Maria Pineda*, przeł. Z. Bieńkowski [w:] *Dramaty*, Kraków 1968.
- Hugo Victor, *Poezje wybrane*, tłum. i przypisy Z. Bieńkowski, Warszawa 1976.
- Tołstoj Aleksiej Nikolajewicz, *Lis i wilk. Rosyjska bajka ludowa*, Moskwa 1976.
- Perse Saint-John, *Anabaza. Wiersze*, wybrał i przeł. Z. Bieńkowski, Warszawa 1980.
- Hugo Victor, *Poematy wybrane*, wyboru dokonał, przeł. i oprac. Z. Bieńkowski, Warszawa 1985.
- Wizjonerzy: Michaił Lermontov, Victor Hugo, Saint-John Perse, Jules Supervielle*, przekład i wstęp Z. Bieńkowski, Warszawa 1989.
- Baudelaire Charles, Hugo Victor, Perse Saint-John, Supervielle Jules, *Drzewo*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Z. Bieńkowski, Puławy 1992.

Prace redakcyjne (wybór)

- Hugo Victor, *Z pism* pod red. Z. Bieńkowskiego, Warszawa 1955, 1956, 1957.
- [1]. *Pracownicy morza*, przeł. M. Kornilowiczowa, posłowie i przypisy Z. Bieńkowski, 1955.
- [2]. *Nędznicy*, t. 1–4, przeł. K. Byczewska, posłowie i przypisy Z. Bieńkowski, 1956.
- [3]. *Rok 93*, przeł. M. Kornilowicz, posłowie i przypisy Z. Bieńkowski, 1957.

- Hugo Victor, *Ruy Blas. Dramat w 5 aktach*, przeł. G. Karski pod red. Z. Bieńkowskiego, Warszawa 1955.
- Kafka Franz, *Dzienniki 1910–1923*, tłum. J. Werter, przedmowa Z. Bieńkowskiego, Kraków 1961.
- Liebert Jerzy, *Poezje*, wstęp Z. Bieńkowskiego, Warszawa 1963.
- Supervielle Jules, *Liryki i poematy*, red. i wstęp Z. Bieńkowskiego, Warszawa 1965.
- Próg. *Almanach młodej poezji opolskiej*, przedmowę napisał Z. Bieńkowskiego, red. K. Kowalski, Opole 1967.
- Poszukując słowa. Antologia poetów lubuskich*, red. Z. Bieńkowskiego, Poznań 1968.
- Lermontow Michaił, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp Z. Bieńkowskiego, Warszawa 1981.
- Supervielle Jules, *Poezje*, wybór i oprac. Z. Bieńkowskiego, Warszawa 1981.
- Hugo Victor, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, posłowie Z. Bieńkowskiego, Warszawa 1986.
- Przyboś Julian, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp Z. Bieńkowskiego, Warszawa 1988.
- Gajcy Tadeusz, *Poezje wybrane (II)*, wybór i wstęp Z. Bieńkowskiego, Warszawa 1990.

Adaptacje telewizyjne

- Faulkner William, *Dziki palmy*, adapt. Z. Bieńkowskiego, TV 1966.
- Mann Thomas, *Oszukana*, adapt. Z. Bieńkowskiego, TV 1966.
- Kowalska Anna, *Safona*, adapt. Z. Bieńkowskiego, TV 1970.

Dyskusje o literaturze, wywiady

- Dyskusja o literaturze*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 33, s. 4–5.
- Twarze w „Zwierciadle”*. Zbigniew Bieńkowski, „Zwierciadło” 1961, nr 18, s. 4.
- O literaturze XXX-lecia rozmawiają: Henryk Bereza, Zbigniew Bieńkowski, Tomasz Burek, Tadeusz Drewnowski, Andrzej Kijowski*, „Twórczość” 1974, nr 7, s. 48–79.
- Kim jest człowiek współczesny? Spotkanie ze Zbigniewem Bieńkowskim*, rozmawiał Alfred Łaszowski, „Kierunki” 1975, nr 12, s. 1, 3.
- Szansa prowincji. Rozmowa ze Zbigniewem Bieńkowskim*, rozmawiał Jerzy L. Ordan, „Fakty 77” 1977, nr 7, s. 7.
- Szenc Piotr, *Kocham literaturę miłością anachroniczną*, „Ex Libris” 1992, nr 25, s. 14.

- Bernat Andrzej, Łukaszewicz Michał, *Rzeczy istotne. Rozmowa ze Zbigniewem Bieńkowskim*, „Nowe Książki” 1993, nr 1, s. 1–3.
- Łatuszyński Grzegorz, *Palilem się jak krzak gorejący*, „Przegląd Tygodniowy” 1993, nr 43, s. 11–12.
- Rodak Paweł, *Co mi tam Miłosz. Ze Zbigniewem Bieńkowskim rozmawia Paweł Rodak*, „Polityka-Kultura” 1993, nr 1, s. I–II (nawiązanie: Mencwel Andrzej, „*Co mi tam Miłosz?*”, „Polityka-Kultura” 1993, nr 2, s. IV; nawiązanie: Rodak Paweł, *Zamiast polemiki*, „Polityka-Kultura” 1993, nr 3, s. VI).
- Szewc Piotr, *Kogo skreślić? I kto się odważy?*, „Rzeczpospolita” 1993, nr 201, s. 4.
- Szwendowska Joanna, *Wybieram wartości odporne (Niedokończona rozmowa ze Zbigniewem Bieńkowskim)*, „Regiony” 1994, nr 2, s. 115–122.
- Szymański Wiesław Paweł, *Rozmowa ze Zbigniewem Bieńkowskim* [w:] tegoż, *Rozmowy z pisarzami*, Kraków 1981; pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 6, s. 2–3.
- Wolniak Henryk, *Wielcy stulecia [1994]*, „Sztuka Osobowa” 1994, nr 26, s. 18–24.

II. Bibliografia przedmiotowa

Recepcja twórczości Zbigniewa Bieńkowskiego

Studia i szkice

- Balcerzan Edward, *Poezja jako „rzecz wyobraźni”. Z dziejów pewnej ideologii artystycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 95–121.
- Baranowska Małgorzata, *Linia francuska w krytyce poezji (Jerzy Kwiatkowski, Julian Rogoziński, Zbigniew Bieńkowski)* [w:] tejsze, *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy pod red. A. Brodzkiej-Wald i T. Żukowskiego*, Warszawa 2003, s. 155–178.
- Brzękowski Jan, *Nowa znaczeniowość i poezja słowotwórcza* [w:] tegoż, *Szkieł literackie i artystyczne 1925–1970*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził A.K. Waśkiewicz, Kraków 1978, s. 142–149.
- Felberg Karolina Agata, *Nieoczywista oczywistość, czyli fiasko „Widzę i opisuję” Zbigniewa Bieńkowskiego* [w:] *Pamięć modernizmu*, red. M. Górczyński, M. Mordarska, Wrocław 2011, s. 155–175.
- Felberg Karolina Agata, *Poezja niemożliwa Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Kresy” 2007, nr 3, s. 139–159.
- Głowiński Michał, *Awangardowy barok Zbigniewa Bieńkowskiego (O cyklu „W imię twoje”)* [w:] tegoż, *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*, Warszawa 2014, s. 95–104.

- Głowiński Michał, „*Póki słowa nie klamią, nic światu nie grozi*” (*O twórczości Zbigniewa Bienkowskiego*) [w:] tegoż, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007, s. 316–324; pierwodruk: „*Póki słowa nie klamią...*”. *O Zbigniewie Bienkowskim 1913–1994*, „Polityka-Kultura” 1994, nr 3(13), s. I, II.
- Głowiński Michał, *Posłowie* [w:] P. Sarna, *Przypisy do nicości. Poezja Zbigniewa Bienkowskiego*, Mikołów 2010, s. 193–198.
- Głowiński Michał, *Trzy poematy o języku (Tuwim – Jastrun – Bienkowski)* [w:] tegoż, *Rozmaitości interpretacyjne...*, s. 81–93.
- Kłosiński Krzysztof, „*Pyrrusowe usta*”. *O „Trzech poematach” Zbigniewa Bienkowskiego* [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 105–116.
- Krassowski Maciej, *Sprawa wyobraźni i granice sensu (O Zbigniewie Bienkowskim)* [w:] tegoż, *Granice sensu. Szkice o poezji polskiej*, Warszawa 1980, s. 144–155.
- Kwiatkowski Jerzy, *Bienkowskiego wielkie dialogi* [w:] tegoż, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 9–21; przedruk [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, posłowie M. Stala, Kraków 1995, s. 144–155.
- Kwiatkowski Jerzy, *Metafizyka zrodzona z historii* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, wyd. 2 poszerz., Kraków 1973, s. 53–66.
- Lipski Jan Józef, *Traktaty poetyckie anaksymandrejczyka* [w:] tegoż, *Szkice o poezji*, Paryż 1987; *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i o nacjonalizmie*, Warszawa 1992, s. 60–65; pierwodruk: „*Współczesność*” 1961, nr 4.
- Niewiadomski Andrzej, *Zbigniew Bienkowski: „przedmowa do słowa”, czyli poeta w poszukiwaniu poetyki* [w:] tegoż, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 295–320.
- Nycek Tadeusz, *Portret trumienny pierwszy: Zbigniew Bienkowski (1913–1994)* [w:] tegoż, *Plus nieskończoność. Trzy tercety krytyczne na poezję, teatr i malarstwo oraz solo na głosy mieszane*, Kraków 1997, s. 7–27.
- Sarna Paweł, *Przypisy do nicości. Poezja Zbigniewa Bienkowskiego*, Mikołów 2010.
- Sławiński Janusz, „*Mysł pulsująca wszystkimi źródłostwami*”, „*Poezja*” 1967, nr 3, s. 45–55.
- Stankowska Agata, *Awangardowy wnuk Leśmiana*, „*Poznańskie Studia Polonistyczne*”, Seria Literacka 16(36), *Rytm Leśmiana*, zespół red. W. Wydra, M. Jaworski, P. Śniedziewski, Poznań 2009, s. 71–93.

- Stankowska Agata, *Przedustawny porządek wyobraźni Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 35–59.
- Stankowska Agata, *Wyobrażenia a słowo* [w:] tejże, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998, s. 64–109.
- Waśkiewicz Andrzej Krzysztof, *Piekła i raje wieloznaczności (O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego)* [w:] tegoż, *Rygor i marzenie (szkice o poetach trzechawangard)*, Łódź 1973, s. 196–216.
- Wyka Kazimierz, *O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, wyd. 2 rozszerz. Warszawa 1977, Kraków 1997, wyd. I w tej edycji, s. 328–335.

Omówienia, recenzje, teksty okolicznościowe

- Adamski Jerzy, *Wiele piekiel – jeden diabeł*, „Nowa Kultura” 1961, nr 42, s. 2.
- Antecka Jolanta, *Książka o książkach*, „Wieści” 1984, nr 21, s. 5.
- Balcerzan Edward, *Dialog wewnętrzny*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 4, s. 42–44.
- Baranowska Małgorzata, *Gry i rytmy*, „Literatura” 1975, nr 30, s. 14.
- Baranowska Małgorzata, *Poezja nieprzerwana*, „Ex Libris” 1994, nr 47, s. 15.
- Baranowska Małgorzata, *Prywatna historia poezji*, „Twórczość” 2004, nr 7/8, s. 235.
- Baranowska Małgorzata, *Wspomnienie o Zbigniewie Bieńkowskim*, „Migotania, Przejścia” 2004, nr 3.
- Bereza Henryk, *„Piekła i Orfeusza”*, „Twórczość” 1961, nr 2, s. 12–14.
- Biernacka Barbara, *Zbigniew Bieńkowski*, „Tygodnik Kulturalny” 1962, nr 39, s. 6.
- Billip Witold, *Nowa podróż na Zachód*, „Nowe Książki” 1960, nr 12, s. 724–725.
- Brzękowski Jan, *Zbigniew Bieńkowski* [w:] tegoż, *W Krakowie i w Paryżu*, Warszawa 1968, s. 80–82.
- Bugajski Leszek, *„W skali wyobraźni”*, „Życie Literackie” 1984, nr 2, s. 5.
- Burek Tomasz, *„Modelunki”*, „Twórczość” 1967, nr 3, s. 122–126.
- Burek Tomasz, *Słowo o Zbigniewie Bieńkowskim*, „Zeszyty Sandomierskie” 1994, nr 1, s. 45.
- Cieszkowski Jerzy, *O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego (filozofia, elementy struktury)*, „Głosy” 1967, nr 8, s. 28–45.
- Cieślak Stanisław, *Sacrum bez Boga?*, „Życie i Myśl” 1978, nr 4, s. 68–83.
- Cisło Maciej, *Ecce poeta. Firma i Forma*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1994, nr 5, s. 23.
- Cisło Maciej, *Łazanki demiurga*, „Gazeta o Książkach” 1993, nr 10, s. 4.

- Cisło Maciej, *Poezja i niepoezja*, „Pracownia” 1993, nr 12, s. 117.
- Czachowski Kazimierz, *Nowości poetyckie*, „Lewy Tor” 1945, nr 1, s. 61.
- Czernik Stanisław, *Kolumna debiutów*, „Okolice Poetów” 1936, nr 9, s. 16.
- Dąbrowa Jerzy, *Bieńkowski – poeta*, „Głos Pomorza” 1980, nr 49, s. 9.
- Dąbrowski Witold, *Quatsch mit Sose*, „Współczesność” 1960, nr 20 (nawiązanie: Michał Głowiński, *Szanowny Redaktorze!*, „Współczesność” 1960, nr 21).
- Drozdowski Bohdan, *Bieńkowski i mit*, „Sprawy i Ludzie” 1988, nr 1, s. 14.
- Dudko Bożena, *Robotnik wyobraźni. Wybitny poeta i eseista Zbigniew Bieńkowski obchodzi dzisiaj 80. urodziny*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 203, s. 8.
- Eberhardt Konrad, *Trzeci stopień krytyki*, „Więź” 1960, nr 7/8, s. 181–188.
- Elektorowicz Leszek, *W kręgu zachodniej literatury*, „Życie Literackie” 1960, nr 24, s. 5.
- Florczak Zbigniew, *W amerykańskiej skali*, „Nowe Książki” 1985, nr 3, s. 124–127.
- Florczak Zbigniew, *W skali – największej*, „Nowe Książki” 1983, nr 12, s. 88–90.
- Fredro Tadeusz, *Poezja*, „Perspektywy” 1976, nr 43, s. 31.
- Głowiński Michał, *Poezja, czyli sztuka myślenia*, „Twórczość” 1960, nr 7, s. 59–67.
- Gołębiowski Wojciech, *Amerykański dziennik lektury*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 11/12, s. 223–225.
- Gondowicz Jan, *List do Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Nowe Książki” 1993, nr 1, s. 4–5 (nawiązanie: Z. Bieńkowski, *Odpowiadam na list Pana Jana Gondowicza*, „Nowe Książki” 1993, nr 1, s. 5–7).
- Gronczewski Andrzej, *Głos w obronie poezji*, „Nowe Książki” 1967, nr 15, s. 897–900.
- Grześcak Marian, *Bieńkowska wspaniałość*, „Literatura” 1981, nr 15, s. 11.
- Jentys Maria, *Jak sercem uderzyć? (O Zbigniewie Bieńkowskim)*, „Kresy Literackie” 1994, nr 3(4).
- Jentys Maria, *Źródło zbiorowej tożsamości*, „Sycyna” 1997, nr 6, s. 17.
- Kalinowski Grzegorz, *Dialogi świadomości*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1994, nr 5, s. 22.
- Karasek Krzysztof, *„Poezje zebrane” Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Pracownia” 1993, nr 12, s. 15–17.
- Karasek Krzysztof, *Twarz poezji (w 75. rocznicę urodzin Zbigniewa Bieńkowskiego)*, „Literatura” 1988, nr 9, s. 45–49.
- Kott Jan, *Sprawa wyobraźni*, „Kuźnica” 1945, nr 8, s. 5.
- Kryśka Sławomir, *„Trzy poematy”*, „Od Nowa” 1960, nr 1, s. 6.
- Kuczyńska Alicja, *Poezja i filozofia*, „Argumenty” 1967, nr 49, s. 8.

- Kuncewicz Piotr, *Bieńkowski, Międzyrzeczki*, „Przegląd Tygodniowy” 1985, nr 15, s. 13.
- Kuncewicz Piotr, *Te fragmenty niech moje podeprą ruiny*, „Współczesność” 1967, nr 4, s. 10.
- Kuncewicz Piotr, *W atmosferze New Age...* [w:] Z. Bieńkowski, *Poezje zebrane*, Warszawa 1993, s. 280–285.
- Kuncewicz Piotr, *Zbigniew Bieńkowski* [w:] tegoż, *Agonia i nadzieja*, t. II, *Literatura polska 1939–1956*, Warszawa 1994, s. 164–166.
- Kwiatkowski Jerzy, *Bronimy osobowości* [w:] tegoż, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 72–75.
- Kwiatkowski Jerzy, *Dialogi z nieskończonością*, „Życie Literackie” 1960, nr 32, s. 8.
- Kwiatkowski Jerzy, *Niebiosa i Eliasze*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 22, s. 5.
- Kwiatkowski Jerzy, *Przedmowa* [w:] Z. Bieńkowski, *Liryki i poematy*, Warszawa 1975, s. 5–19.
- Lam Andrzej, *Matematyka czy retoryka (Jeszcze o „Trzech poematach” Z. Bieńkowskiego)* [w:] tegoż, *Wyobrażenia ujarzmiona*, Kraków 1967, s. 214–218; pierwodruk: „Nowa Kultura” 1960, nr 40.
- Lam Andrzej, *Słowa w jarzmie metafizyki* [w:] tegoż, *Wyobrażenia ujarzmiona*, Kraków 1967, s. 208–213; pierwodruk: „Nowa Kultura” 1960, nr 12.
- Lektor [właśc. Jodłowski Marek], „Opole” 1975, nr 9, s. 33.
- Lewandowski Tomasz, *Wzór krytyka żarliwego*, „Nurt” 1967, nr 3, s. 59–60.
- Lisiecka Alicja, *Mój przegląd prasy*, „Nowa Kultura” 1959, nr 24, s. 3, 7.
- Lisowski Krzysztof, *Jeden z naszych patronów*, „Nowe Książki” 1994, nr 8, s. 44–45.
- Lissowski Jerzy, *Ars perfecta*, „Głos Pomorza” 1977, nr 176, s. 9.
- Literatura w obrazach*, „Odrodzenie” 1945, nr 40, s. 16.
- Łaszowski Alfred, *Sytuacja literatury współczesnej* [w:] tegoż, *Oko w oko z młodością*, Warszawa 1963, s. 178–188.
- Łączkowski Zdzisław, *Poezja i biznes*, „Słowo” 1993, nr 171, s. 8.
- Maciąg Włodzimierz, *Wyniosła wolność wyobraźni. Zbigniew Bieńkowski* [w:] tegoż, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 261–263.
- Majchrowski Zbigniew, „*Zapiski bez daty*” Zbigniewa Bieńkowskiego, „Twórczość” 1997, nr 6, s. 114–116.
- Masłoń Krzysztof, *Ratunek dla literatury niechcianej, bo polskiej*, „Rzeczpospolita i Książki” 1998, nr 29, s. V (dodatek do: „Rzeczpospolita” 1998, nr 105, 6 maja 1998).

- Masliński Józef, *Broszurujemy „Arkusze Poetyckie”*, „Kurier Wileński” 1938, nr 78, s. 6.
- Matuszewski Ryszard, *O Zbigniewie Bieńkowskim*, „Arkusz” 1994, nr 3, s. 10.
- Matuszewski Ryszard, *Sprawa wyobraźni*, „Rzeczpospolita” 1945, nr 314, s. 5.
- Matuszewski Ryszard, *Wspomnienie o Zbyszku Bieńkowskim*, „Twórczość” 2004, nr 11, s. 110–114.
- Matuszewski Ryszard, *Zagadnienia literackie. Poezja*, „Wiedza i Życie” 1946, nr 4/5, s. 395–396.
- Mętrak Krzysztof, *Ciemność świata, jasność literatury, ciemność krytyki*, „Kultura” 1967, nr 3, s. 3.
- Mętrak Krzysztof, *Ciemność świata, jasność literatury, ciemność krytyki (O krytyce Zbigniewa Bieńkowskiego)*, „Literatura” 1986, nr 7/8, s. 30–32.
- Międzyrzecki Artur, *Potrzeba ścisłego nazwania*, „Nowe Książki” 1960, nr 16, s. 983–984.
- Misiorny Michał, *Propozycje krytyków*, „Głos Wybrzeża” 1967, nr 12, s. 4, 5.
- Mizerkiewicz Tomasz, *(Bez)krytyczna miłość do literatury*, „Nowe Książki” 2009, nr 9, s. 40–41.
- Natanson Wojciech, *O jednym poemacie*, „Dziennik Polski” 1945, nr 278, s. 4.
- Natanson Wojciech, *Piekła i Orfeusza*, „Pomorze” 1960, nr 22, s. 4.
- Natanson Wojciech, *„Piekła i Orfeusza” Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Teatr” 1960, nr 18, s. 22.
- Natanson Wojciech, *Poemat o nieskończoności*, „Kamena” 1960, nr 3, s. 6; toż: [w:] tegoż, *Moje przygody literackie*, Poznań 1972, s. 165–168.
- Nowosielski Kazimierz, *Świat „w czystym pojmowaniu”*, „Nurt” 1976, nr 4, s. 38.
- Nyczek Tadeusz, *Entuzjasta Bieńkowski*, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 48, s. 110–121.
- Nyczek Tadeusz, *Ziemia krytyki*, „Kresy” 1997, nr 3, s. 184–186.
- [Osiemdziesięciolecie] *80-lecie Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Życie Warszawy” 1993, nr 203, s. 13.
- Pędziński Zbigniew, *Przegląd literacki*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1960, nr 217, s. 4.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Zagadnienie polskiego symbolizmu [w:] Młodo-polskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 28–33.
- Polsakiewicz Zdzisław, *Miejsce w przestrzeni Zbigniewa Bieńkowskiego (komentarze do wyobraźni)*, „Litery” 1970, nr 3, s. 23–26.
- Poraj Piotr, *Panorama odkrywców*, „Tygodnik Kulturalny” 1967, nr 9, s. 4.
- Przegląd kulturalny*, „Przegląd Tygodniowy” 1992, nr 33, s. 11.
- Przyboś Julian, *O ideał literatury*, „Życie Warszawy” 1967, nr 26, s. 3.

- Przyboś Julian, *Poematy Bieńkowskiego* [w:] tegoż, *Sens poetycki*, Kraków 1963, s. 380–382; pierwodruk: „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 4.
- Przywara Paweł, *Polskość okiem poety*, „Akcent” 1997, nr 2, s. 160–162.
- Raczyńska Anna, *Esej, notatnik, dziennik...*, „Zbliżenia” 1984, nr 40, s. 7.
- Rodak Paweł, *Firma Bieńkowski*, „Polityka-Kultura” 1993, nr 9, s. IV.
- Rodowska Krystyna, *Dzikie pola literatury*, „Kierunki” 1967, nr 8, s. 8.
- Rodowska Krystyna, „*Wychodzę z kształtu*”, „Literatura na Świecie” 1994, nr 3, s. 311–313.
- Sadkowski Waław, *Dziennik lektury*, „Nowe Książki” 1967, nr 3, s. 143–144.
- Sadkowski Waław, *Mistrz „krytyki miłującej”*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 3, s. 309–311.
- Sandauer Artur, *Stanowisko wobec Bieńkowskiego* [w:] *Stanowiska wobec...*, Kraków 1964, s. 67–71; pierwodruk: *Poezja intelektualna*, „Twórczość” 1946, nr 1.
- Sieniawscy Jacek i Krzysztof, *Ameryka oczami Bieńkowskiego*, „Tu i Teraz” 1984, nr 40, s. 10; nawiązanie: Adamski Krzysztof, *Kontrrecenzja*, „Tu i Teraz” 1984, nr 44, s. 10; Sieniawscy Jacek i Krzysztof, *Rekontra*, „Tu i Teraz” 1984, nr 46, s. 10.
- Sławiński Janusz, *Próba porządkowania doświadczeń* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 271–273.
- Sprusiński Michał, *Konstrukcja przyszłego spojrzenia (O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego)* [w:] tegoż, *Imiona naszego czasu. Szkice o poezjach współczesnych i dawnych*, Kraków 1974, s. 165–172; pierwodruk: „Więź” 1961, nr 6.
- Sprusiński Michał, *Krytyk anachroniczny*, „Odra” 1967, nr 5, s. 93–94.
- Sterna-Wachowiak Sergiusz, *Nauki Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Nowe Książki” 1997, nr 4, s. 46–47.
- Sterna-Wachowiak Sergiusz, *Wykłady z metodologii poezji*, „Twórczość” 1976, nr 4, s. 83–85.
- Szczot Monika, *Teoria wyobraźni Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Topos” 2000, nr 5/6, s. 103–113.
- Szewc Piotr, *Literacki samotnik*, „Życie Warszawy” 1994, nr 50, s. 4.
- Szewc Piotr, *Zbigniew Bieńkowski – całe moje życie w wersji oryginalnej*, „Życie Warszawy” 1993, nr 223, s. 13.
- Szymańska Adriana, *Idąc za językiem*, „Arkusz” 2003, nr 5, s. 14.
- Szymańska Adriana, *Mój Zbyszek*, „Integracje” 1995, nr XXX, s. 9–11.
- Szymańska Adriana, *Poeta – człowiek nieodkrytych lądów*, „Przemiany” 1967, nr 3(915), s. 61–66.
- Szymańska Adriana, *Pokora i pycha*, „Arkusz” 2003, nr 2, s. 11.

- Szymańska Adriana, *Wszechmoc poety*, „Nowa Okolica Poetów” 1998, nr 1, s. 173–177.
- Szymański Wiesław Paweł, *Między słowem i słowem*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 9, s. 126–127.
- Szymański Wiesław Paweł, *Zbigniew Bieńkowski, Kształt nagły* [w:] *Czytamy wiersze*, wstęp, wybór i oprac. J. Maciejewski, LSW 1970, s. 233–240; toż: W.P. Szymański, *Zbigniew Bieńkowski „Kształt nagły”* [w:] tegoż, *Outside-ry i słowiarze. Eseje. Szkice. Interpretacje*, Wrocław 1973, s. 281–290.
- Terlecki Tymon, *Apokalipsa krytyczna*, „Wiadomości” [London] 1961, nr 12, s. 4.
- Tkaczuk Waław J., *Tędy?*, „Twórczość” 1967, nr 9, s. 112–115.
- Waśkiewicz Andrzej Krzysztof, *Inne możliwości istnienia*, „Poezja” 1974, nr 7/8, s. 13–16.
- Wielowieyska Helena, *Granice wyobraźni*, „Dziennik Polski” 1945, nr 285, s. 4.
- Witan Jan, *Książka poety o współczesnej wyobraźni*, „Polonistyka” 1967, nr 5, s. 47–48.
- Włodek Adam, *„Niezrzeszeni”* [w:] *Nasz łup wojenny. Pamiętnikarski aneks do dziejów literackiego startu wojennego pokolenia pisarzy krakowskich*, Kraków 1970, s. 272–273.
- Woźniak Wojciech, *Zbigniew Bieńkowski*, „Pracownia” 1993, nr 12, s. 14.
- Wójcik Jerzy, *Srebrny As dla Zbigniewa Bieńkowskiego*, „Rzeczpospolita” 1992, nr 182.
- Wyka Kazimierz, *Sprawa słusznej wyobraźni*, „Odrodzenie” 1945, nr 47, s. 6.
- Wyka Marta, *Anachroniczna miłość do literatury*, „Życie Literackie” 1967, nr 5, s. 5.
- Wyka Marta, *Piękna przygoda* [w:] tejże, *Głosy różnych pokoleń*, Kraków 1989, s. 126–130; pierwodruk: „Twórczość” 1984, nr 8.
- Zagórski Jerzy, *Poezja Anno Domini 1945. Poezja klarowna*, „Tygodnik Po-wszechny” 1945, nr 29, s. 7.
- Zaleski Marek, *„Być jak ciemność w biały dzień świecąca”*, „Nowy Wyrz” 1976, nr 8, s. 110–115.
- „*Zawieramy kalendarzowi*”. *Wieczór wspomnieniowy poświęcony Zbigniewowi Bieńkowskiemu*, „Tekstualia. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe”, Warszawa 2009, nr 2(17), s. 127–135.
- Zychowicz Jacek, *Fascynacje klerka*, „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 8, s. 131–132.
- Żakiewicz Zbigniew, *Granice literatury i rzeczywistość świata (O „Modelun-kach” Zbigniewa Bieńkowskiego)*, „Więź” 1967, nr 5, s. 139–144.
- Żakiewicz Zbigniew, *Nazywałem go w myślach szarym skowronkiem*, „Kwar-talnik Artystyczny” 1993, nr 3.
- Żółciński Tadeusz J., *Bieńkowskiego intymny dziennik lektur*, „Więź” 1967, nr 3, s. 119–124.

Utwory dedykowane Zbigniewowi Bienkowskiemu, wiersze wspomnieniowe (wybór)

- Iwaniuk Waław, *Wiersz dla Zbigniewa Bienkowskiego*, „Więź” 1994, nr 9.
- Jankowski Zbigniew, *Teologia sekundy* [w:] tegoż, *Wiązanie tratwy*, Wrocław 1976.
- Karasek Krzysztof, *Róża dla Zbigniewa Bienkowskiego; O nieskończoności. Zbigniewowi Bienkowskiemu, w 80-lecie urodzin* [w:] tegoż, *Czerwone jabłuszko*, Warszawa 1994.
- Kuczowski Krzysztof, *Ogień. Panu Zbigniewowi Bienkowskiemu*, „Literatura” 1990, nr 8.
- Łatuszyński Grzegorz, *Nie na miarę. Zbyszkowi Bienkowskiemu* [w:] tegoż, *Własna droga*, Warszawa 2013.
- Łoboda Roman, *Liczenie piasku* [w:] tegoż, *Okrągły stół*, Łódź 1967.
- Mocarski Tadeusz, *Bienkowski* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1988, s. 23.
- Nowosielski Kazimierz, *Gdziekolwiek jestem. Pamięci Zbigniewa Bienkowskiego*, „Tytuł” 1994, nr 3.
- Ożóg Jan Bolesław, *Spokój*, Warszawa 1967.
- Piotrowski Włodzimierz, *Drzewo* [w:] tegoż, *Progi niepokoju*, Łódź 1959.
- Przyboś Julian, *Świat się oddala* [w:] tegoż, *Próba całości*, Warszawa 1961.
- Stanlik Mieczysław, *Kamieniołomy światła. Poemat cykliczny*, „Kierunki” 1968, nr 43, s. 5.
- Szymańska Adriana, *Falstart* [w:] tejże, *Wtedy – dziś*, Warszawa 2010.
- Szymańska Adriana, *Requiem z ptakami*, Wrocław 1996.
- Szymańska Adriana, *Spóźniony sonet dla Z.*, „Tytuł” 1994, nr 3.
- Tomsia Teresa, *Przywołanie Zbigniewa Bienkowskiego* [w:] tejże, *Skażona biel*, Poznań 2004.
- Zagórski Jerzy, *Dzień w Kurierze* [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1983.

Inne (biografia):

- Bandrowska-Wróblewska Jadwiga, *Nota biograficzna* [w:] Z. Bienkowski, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp autora, Warszawa 1979.
- Bartelski Lesław Michał, *Dwie stolice* [w:] tegoż, *Pieśń niepodległa. Pisarze i wydarzenia 1939–1942*, Kraków 1988.
- Bieliński Bogdan, *Hillarowie z Piesienicy*, „Kociewski Magazyn Regionalny” 1998, nr 1.
- Bienkowski Zbigniew*. Z pisarzem rozmawiała M. Baranowska. Audycja radiowa poświęcona twórczości Z. Bienkowskiego z 29 maja 1981 r.
- Fornalczyk Feliks, Matejko Teresa, *Pisarze Pomorza Środkowego*, Koszalin 1988.

- Grajewski Wincenty, *Bieńkowski Zbigniew. Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, komitet redakcyjny: przewodniczący: J. Krzyżanowski, od 1976 C. Hernas, Warszawa 1990.
- Jak człowiek może się zbawić? Rozmowa z poetą Krzysztofem Karaskiem. Rozmawiał Włodzimierz Braniecki*, „Arkusz” 1994, nr 5.
- Koźniewski Kazimierz, *Zbigniew Bieńkowski [w:] tegoż, Słownik swoich i obcych, czyli alfabet Koźniewskiego*, Warszawa 1994.
- Linkner Tadeusz, *Miłość jest światłem moich wierszy. O poezji Małgorzaty Hillar*, Tczew 2000.
- Nałkowska Zofia, *Dzienniki VI*, cz. 2, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 2000.
- Nietresta Agnieszka, *Małgorzata Hillar. Szkic monograficzny*, Kraków 2003.
- „*O tym mieście nigdy dość!*”. *Księga Gości sandomierskiej Górki Literackiej*, wybór tekstów J. Krzemiński, wstęp. K. Burek, oprac. graf. M. Drabecka, zdjęcia J. Krzemiński, E. Sierokosz, Sandomierz 2010.
- Ożóg Jan Bolesław, *Zbyszek Bieńkowski [w:] tegoż, Jak świętych obcowanie. Wspomnienia literackie*, Warszawa 1978.
- Portret pisarza. Zbigniew Bieńkowski*, audycja PR, 29 sierpnia 1993 r.
- République Française. Université de Paris, *Institut Français de Varsovie*, 1938–1939.
- Rękopiśmienne dedykacje z księgozbioru Stanisława Czernika*, wybór i oprac. M. Kuna, Łódź 1975.
- Słownik poetów polskich* pod red. J. Sztachelskiej, Białystok 1997.
- Słownik współczesnych pisarzy polskich*, oprac. zespół pod red. E. Korzeniewskiej, t. I: a–i, Warszawa 1963.
- Szałagan Alicja, *Bieńkowski Zbigniew [w:] Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, tom pierwszy: A–B, Warszawa 1994.
- Szałagan Alicja, *Bieńkowski Zbigniew [w:] Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, tom dziesiąty Ż i uzupełnienia do tomów 1–9, Warszawa 2007.
- Szkic do portretu: Z. Bieńkowski*, oprac. K. Karasek, audycja radiowa, pr. II PR, 18 stycznia 1978 r.
- Szymańska Adriana, „*Ja – pyłek w oku wszechświata*”. *Jubileusz czterdziestolecia pracy twórczej Adriany Szymańskiej*, „Tekstualia. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe” 2008, nr 1(12).
- Szymańska Adriana, *Przyjaźń jest podstawą mojego istnienia [w:] P. Szewc, Wolność i współczucie, rozmowy z pisarzami*, Kraków 2002.

- Szymańska Adriana, *Ta inna ja*, Rzeszów 2008.
- Szymański Wiesław Paweł, *Alfabet z dedykacji*, Kraków 2007.
- Terlecki Tymon, *Bieńkowscy od świętej Muzy*, „Wiadomości” [London] 1968, nr 19.
- Tysiąc znaczeń w jednym wierszu*. Ze Zbigniewem Bieńkowskim rozmawia A. Gronczewski, audycja radiowa, pr. II PR, 11 lipca 1973 r.
- Waczków Józef, „*Tylko patrzeć, a cały świat stanie się bardziej oczywisty*”, „Literatura na Świecie” 1988, nr 11.
- Wieczory Zbigniewa Bieńkowskiego i Małgorzaty Hillar w Ameryce*, „Wiadomości” 1968, nr 14.
- Wieża Karaska. Z Krzysztofem Karaskiem rozmawia Krzysztof Masłoń*, „Plus Minus” 2008, nr 13 (dodatek do: „Rzeczpospolita” 2008, nr 75).
- Wspominamy debiuty: Z. Bieńkowski*, oprac. W. Terlecki, audycja radiowa, pr. II PR, 12 maja 1980 r.
- Wyka Kazimierz, *Duchy poetów podsluchane*, Kraków 1959.
- Zbiory rękopisów w bibliotekach i muzeach w Polsce*, oprac. D. Kamolowa przy współudziale T. Sieniatckiej, wyd. II, t. 1, Warszawa 2003.
- Zmysły poety. Rozmowa ze Zbigniewem Bieńkowskim*, audycja TV, oprac. K. Suchcicka, 13 października 1993 r.

Prace o charakterze pomocniczym, kontekstualnym. Inne (wybór)

- Andres Zbigniew, *Stanisław Czernik. Autentystyczny rodowód twórczości*, Rzeszów 1990.
- Arendt Hannah, *Wola*, przeł. R. Piłat, przedmową opatrzyła H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1996.
- Bachelard Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 2001.
- Bachelard Gaston, *Poetyka marzenia*, przekład, oprac. i posłowie L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Bachelard Gaston, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Balbus Stanisław, *Między stylami*, wyd. II, Kraków 1996.
- Balcerzan Edward, *Poezja filozoficzna. Bolesław Leśmian (i niewielu innych)*, „Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki”, t. 3(16): *Przestrzenie świadomości*, Poznań 1996.
- Balcerzan Edward, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. I: *Strategie liryczne*, Warszawa 1982; cz. II: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
- Baranowska Małgorzata, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.

- Barańczak Stanisław, *Szkola bez uczniów* [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat 60.*, Wrocław 1971.
- Barthes Roland, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przekład i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Baudelaire Charles, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i tłum. J. Guze, Wrocław 1961.
- Błoński Jan, *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Błoński Jan, *Romans z tekstem*, Kraków 1981.
- Bolecki Włodzimierz, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Borowy Waclaw, *T.S. Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji; Wędrówka nowego Parsyfala. Poezja T.S. Eliota* [w:] tegoż, *Studia i szkice literackie*, t. I, wybór i oprac. Z. Stefanowska i A. Paluchowski, Warszawa 1982.
- Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, w oprac. i ze wstępem D. Nowackiego i K. Uniłowskiego, Katowice 2003.
- Brzękowski Jan, *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji* [w:] tegoż, *Życie w czasie*, Londyn 1963.
- Brzękowski Jan, *W Krakowie i w Paryżu*, Warszawa 1968.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Burkot Stanisław, *Tadeusza Różewicza opisanie świata*, Kraków 2004.
- Bystroń Jan Stanisław, *Publiczność literacka*, Warszawa 2006.
- Cieślak-Sokołowski Tomasz, *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011.
- Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku* pod red. H. Gosk, Izabelin 2002.
- Cywińska Marta, *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007.
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Leśmian: Ja i Inny*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 16(36): *Rytm Leśmiana*, zespół red. W. Wydra, M. Jaworski, P. Śniedziewski, Poznań 2009.
- Czaplejewicz Eugeniusz, *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981.
- Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, wybrał i oprac. P. Mayewski, wyd. drugie, Nowy Jork 1965.
- Czechowicz Józef, *Wybór poezji*, oprac. T. Klak, Wrocław 1985.
- Czechowicz Józef, *Wyobraźnia stwarzająca*, Lublin 1972.

- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000.
- Czernik Stanisław, „Okolica Poetów”. *Wspomnienia i materiały*, Poznań 1961.
- Czytanie Czechowicza, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
- Delaperrière Maria, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobrażeń i poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004.
- Descartes René, *Reguły kierowania umysłem. Poszukiwanie prawdy poprzez światło naturalne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył L. Chmaj, Kęty 2002.
- Dialog w literaturze* pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1978.
- Dudek Jolanta, *Poezja polska wobec tradycji*, Kraków 2002.
- Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*, red. A.S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2010.
- Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuki w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Filipowicz Anna, „Miasto. Masa”. *Mięso. Poetyka somatycznych doświadczeń w „Niepokoju” Tadeusza Różewicza* [w:] tejsze, *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Gdańsk 2013.
- Filozofia egzystencjalna*, red. K. Pomian, L. Kołakowski, Warszawa 1965.
- Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii*, red. A. Iskra-Paczkowska, S. Gałkowski, M. Stanis, Rzeszów 2013.
- Formacja 1910. Świadczenie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011.
- Franaszek Andrzej, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.
- Fryde Ludwik, *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, z. 1.
- Gadamer Hans-Georg, *Czy poeci umilkną?*, wybór i oprac. J. Margański, przeł. M. Łukaszewicz, przekład przejrzał i wstępem opatrzył K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998.
- Gadamer Hans-Georg, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukaszewicz, Warszawa 2000.
- Genette Gerard, *Przestrzeń i język*, przeł. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.
- Głowiński Michał, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Głowiński Michał, *Krytyka, towarzysza literatury* [w:] tegoż, *Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków 2000.
- Głowiński Michał, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Hadaczek Bolesław, *Małe ojczyzny kresowe w literaturze polskiej XX wieku. Szkice*, Szczecin 2003.
- Heidegger Martin, *Bycie i czas*, z j. niem. przeł. B. Baran, Warszawa 1994.

- Heidegger Martin, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997.
- Hermeneutyka i literatura – ku nowej koiné pod red. K. Kuczyńskiej-Koschany, M. Januszkiewicza, Poznań 2006.
- Heydel Magdalena, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002.
- Hirsch Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts, London 1997.
- Jakubowska-Ozóg Alicja, *Dziedzictwo Eliota [w:] tejsze, Poeta i świat. Twórczość literacka ks. Janusza A. Ihnatowicza*, Rzeszów 2009.
- Januszkiewicz Michał, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Poznań 1998.
- Jaworski Kazimierz Andrzej, *W kręgu „Kameny”*, Lublin 1965.
- Jaworski Stanisław, *Awangarda*, Warszawa 1992.
- Jaworski Stanisław, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976.
- Jaworski Stanisław, „Piszę, więc jestem”. *O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993.
- Kaniowska Katarzyna, „Memoria” i „postpamięć” a antropologiczne badanie wspólnoty, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2004, t. 43.
- Karpowicz Tymoteusz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.
- Kasperski Edward, *Poezja a filozofia. Cztery filary tradycji (komparatystryka dyskursów)*, „Tekstualia. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe”, temat numeru: *Filozofia literatury, filozofia w literaturze*, 2007, nr 3(10).
- Kasprowicz Jan, *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1990.
- Kijowski Andrzej, *Kroniki Dedala*, Warszawa 1986.
- Kisiel Marian, *Critica varia*, Katowice 2013.
- Kisiel Marian, *Glosy niezobowiązujące...*, „FA-art” 1996, nr 2.
- Kisiel Marian, *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955–1959 w Polsce*, Katowice 1999.
- Kłuba Agnieszka, *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.
- Kłuba Agnieszka, *Poemat prozą. Rozważania genologiczne*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 2.
- Kłuba Agnieszka, *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa – Toruń 2014.
- Kłak Tadeusz, *Czasopisma awangardy*, cz. II: 1931–1939, Wrocław 1979.
- Kłak Tadeusz, *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 1999.

- Kowalczyk Andrzej Stanisław, *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz – Stempowski – Miłosz)*, Warszawa 1990.
- Kozicka Dorota, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków 2012.
- Krakowiak Małgorzata, *Mierzenie się z esejem. Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego*, Katowice 2012.
- Kuczera-Chachulska Bernadetta, *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, Warszawa 2012.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.
- Kunz Tomasz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.
- Kwiatkowski Jerzy, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973.
- Kwiatkowski Jerzy, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990.
- Kwiatkowski Jerzy, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, posłowie M. Stala, Kraków 1995.
- Kwiatkowski Jerzy, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975.
- Kwiatkowski Jerzy, *Poezje bez granic. Szkice o poetach francuskich*, Kraków 1967.
- Lakoff George, Johnson Mark, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.
- Legeżyńska Anna, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Legeżyńska Anna, *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.*, Poznań 2002.
- Legeżyńska Anna, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.
- Leśmian Bolesław, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983.
- Leśmian Bolesław, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Lipski Jan Józef, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975.
- Lisowski Zbigniew, *Ocalony świadek apokalipsy. Tadeusz Różewicz [w:] tegoż, Tragizm wojny i okupacji w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
- Literackość filozofii – filozoficzność literatury* pod red. B. Sienkiewicz i T. Sobieraja, Warszawa 2009.
- Literatura a filozofia*, pod red. B. Sienkiewicz i T. Sobieraja, Poznań 2010.
- Majerski Paweł, *Odmiany awangardy*, Katowice 2001.

- Małczyński Bartosz, *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Kraków 2010.
- Markowski Paweł Michał, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Matuszewski Ignacy, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wyd. czwarte, oprac. i wstępem opatrzył S. Sandler, Warszawa 1965.
- Miłosz Czesław, *Wiersze*, t. 1, red. K. Lisowski, Kraków 1987.
- Miłosz Czesław, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 1998.
- Miś Andrzej, *Filozofia współczesna. Główne nurty*, Warszawa 1995.
- Nasiłowska Anna, *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*, Warszawa 2006.
- Nasiłowska Anna, *Trzydziestolecie 1914–1944*, Warszawa 1999.
- Niewiadomski Andrzej, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010.
- Norwid Cyprian Kamil, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990.
- Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz Ryszard, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Nycz Ryszard, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* pod red. R. Nycza, Kraków 2004.
- Orska Joanna, *Liryczne narracje. Nowe tendencje poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006.
- Orska Joanna, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.
- Ostasz Gustaw, *Filiacje, dialogi, spór z tradycją. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Rzeszów 2001.
- Ostasz Gustaw, *„Mądrość liścia spadającego”*. *Drobiazgi nie tylko poetyckie*, Rzeszów 2008.
- Ostasz Gustaw, *W cieniu „Herostratesa”*. *O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej lat 1914–1939*, Rzeszów 1994.
- Ostasz Gustaw, *„Żeby w ludzkość wzgardzoną uwierzyć na nowo”*. *Dyskurs poezji 1939–1945 o ocaleniu [w:] tegoż, „Przeciwko smokom, jadom, kulom...”*. *O poezji polskiej 1939–1945*, Rzeszów 1998.
- Ozóg Zenon, *Modlitwa w poezji współczesnej*, Rzeszów 2007.

- Pasterski Janusz, *Tristium liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego*, Rzeszów 2000.
- Peiper Tadeusz, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979.
- Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z j. oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. piąte, Poznań 2008.
- Pluciennik Jarosław, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.
- Poezja pokolenia wojennego. Studia, interpretacje i artykuły* pod red. Z. Andreasa i G. Ostasza, Rzeszów 1989.
- Porwani przez przenośnie. O literaturoznawczych metaforach* pod red. E. Balcerzana, A. Kwiatkowskiej, Poznań 2007.
- Próchniak Paweł, *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011.
- Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.
- Przełęcki Marian, *Wartość poznawcza wypowiedzi literackich i filozoficznych* [w:] *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna* pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1982.
- Przyboś Julian, *Sens poetycki. Szkice*, Kraków 1963, wyd. 2 t. I–II, Kraków 1967.
- Przyboś Julian, *Sytuacje liryczne, wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989.
- Przyboś Julian, „*Widzę i opisuję*” [w:] tegoż, *Czytając Mickiewicza*, wyd. drugie powiększone, Warszawa 1956.
- Przyboś Julian, *Zapiski bez daty. Szkice i notatki*, Warszawa 1970.
- Przybylski Ryszard, *Et in Arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.
- Przymuszała Beata, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.
- Ricoeur Paul, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2003.
- Rilke Rainer Maria, *Poezje*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1974.
- Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
- Różewicz Tadeusz, *Poezja*, t. 1–2, Kraków 1988.
- Różewicz Tadeusz, *Sezon poetycki – jesień 1966* [w:] *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, wybór i oprac. J. Kajtoch i J. Skórnicki, Warszawa 1972.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2000.
- Sadowski Witold, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011.

- Sawicki Stefan, *Norwid – od strony prawników* [w:] *Norwid bezdomny. W 180. rocznicę urodzin poety* pod red. J. Kopcińskiego, Warszawa 2002.
- Sendyka Roma, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.
- Sienkiewicz Barbara, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.
- Skrendo Andrzej, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka XIII(XXXIII), *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, Poznań 2006.
- Skrendo Andrzej, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Sławiński Janusz, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej. Prace wybrane Janusza Sławińskiego* pod red. W. Boleckiego, t. 1, Kraków 1998.
- Sławiński Janusz, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław – Warszawa – Kraków 1993.
- Sobolewska Anna, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992.
- Stabro Stanisław, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, wyd. II, Kraków 2001.
- Stala Marian, *Niepojęte: Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011.
- Stala Marian, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie wyobrażenia o duchu, duszy i ciele*, Kraków 1994.
- Stala Marian, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Stanisz Marek, „*Walka romantyków z klasykami*”, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej [w:] *Między biografią, literaturą i legendą* pod red. M. Stanisza i K. Maciąga, Rzeszów 2010.
- Stankowska Agata, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007.
- Stearns Eliot Thomas, *Poèmes 1910–1930*, texte anglais présenté et traduit par P. Leyris, Éditions du Seuil, Paris 1947.
- Stróżewski Władysław, *Istnienie i sens*, Kraków 2005.
- Stulecie Przybosa* pod red. S. Balbusa i E. Balcerzana, Poznań 2002.
- Supervielle Jules, *Choix de poèmes*, [Paris] Gallimard 1947.
- Szczukowski Dariusz, *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Kraków 2008.
- Szkice o twórczości Jana Bolesława Ożoga*, red. E. Łoch, Rzeszów 1982.

- Szymańska Adriana, *Dziedzice i barbarzyńcy. Notatnik amerykański*, Rzeszów 2007.
- Szymański Wiesław Paweł, *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998.
- Szymański Wiesław Paweł, „Okolica Poetów” i autentyzm, „Twórczość” 1969, nr 3.
- Szymczyk Grażyna, „Ten oksymoroniczny potwór?”. *O teoriach poematu prozą* [w:] *Genologia i konteksty*, red. C.P. Dutka, Zielona Góra 2000.
- Święch Jerzy, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 2002.
- Święch Jerzy, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006.
- Świrek Anna, *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Zielona Góra 1985.
- Tatara Marian, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Wrocław 1973.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, t. I–III, wyd. XV, Warszawa 1997.
- Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku* pod red. H. Gosk i A. Zieniewicza, Warszawa 2006.
- Tokarz Bożena, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987.
- Uliasz Stanisław, *O literaturze Kresów i pograniczu kultur*, Rzeszów 2001.
- Valéry Paul, *Zagadnienia poezji; Poezja i myśl abstrakcyjna* [w:] tegoż, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór A. Frybesowej, wstęp M. Żurowskiego, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971.
- Vattimo Gianni, *Hermeneutyka – nowa koiné*, przeł. B. Stelmaszczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 1.
- Vattimo Gianni, *Koniec nowoczesności*, przekład M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006.
- W kanonie prozy amerykańskiej. Od Nathaniela Hawthorne’a do Joyce Carol Oates*, red. L. Aleksandrowicz-Pędich, Warszawa 2007.
- W kanonie prozy amerykańskiej*, t. 3: *Od Poego do McCarthy’ego*, red. L. Aleksandrowicz-Pędich, Warszawa 2011.
- Węgrzyniakowa Anna, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Katowice 1999.
- Wiegandtowa Ewa, *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988.
- Winiecka Elżbieta, *Dystans i pragnienie bezpośredniości: nowoczesna świadomość Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 16(36), *Rytm Leśmiana*, zespół red. W. Wydra, M. Jaworski, P. Śniedziewski, Poznań 2009.

- Wolski Jan, *Przyboś w Szwajcarii* [w:] *Obszary kultury. Księga ofiarowana Profesorowi Krzysztofowi Dmitrukowi w 70. rocznicę urodzin* pod red. J. Pasterskiej i S. Uliaszka, Rzeszów 2011.
- Wyka Kazimierz, *Baczyński i Różewicz*, Kraków 1994.
- Wyka Kazimierz, *Laboratorium nowego stylu*, „Pióro” 1938, z. 1.
- Wyka Kazimierz, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977.
- Wyka Kazimierz, *Rzecz wyobraźni*, wyd. I w tej edycji, Kraków 1997.
- Wyka Kazimierz, *Wśród poetów*, wybór M. Wyka, wstęp M. Stala, Kraków 2000.
- Wyka Marta, *Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961–2005*, Kraków 2006.
- Zaleski Marek, *Przygoda drugiej awangardy*, wyd. 2, Wrocław 2000.
- Zasławski Henryk (właśc. J. Czechowicz), *Ewolucje nadrealizmu*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1935, nr 2.
- Zawadzki Andrzej, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001.
- Zaworska Helena, *Powściągliwość. Rozmowa z Włodzimierzem Paźniewskim* [w:] *też*, *Nam idzie o życie. Dzielne Polaków rozmowy*, Warszawa 1991.

Indeks nazwisk

A

Adamczyk Maria 113
Aleksandrowicz-Pędich Lucyna 317,
321, 322
Anaksymander 15, 61, 203, 213–215,
234, 253
Anaksymenes 215
Andres Zbigniew 71, 86
Andrzejczak Krzysztof 321
Andrzejewski Jerzy 316
Anisimow Wiera 20, 31, 47, 57, 314
Apollinaire Guillaume 300
Aragon Louis 48, 294, 299, 301, 314
Arendt Hannah 253
Arystoteles, 206
Asnyk Adam 205
Auderska Halina 338, 353, 354

B

Bacewicz Wanda 38
Bachelard Gaston 137, 139, 140, 142,
144, 145, 291, 384
Bachórz Józef 148
Bachtin Michaił Michajłowicz 226
Baczyński Krzysztof Kamil 83, 91, 92,
109, 111, 117, 237
Balbus Stanisław 124, 127, 149
Balcerzan Edward 8, 113, 121, 124,
135, 136, 144, 145, 149, 159–161,
178, 185, 204, 209, 296, 358, 359,
373

Baliński Stanisław 82
Balowski Mieczysław 177
Bandrowska-Wróblewska Jadwiga 18
Baran Bogdan 322
Baranowska Małgorzata 9, 21, 77, 145,
300, 313
Barańczak Stanisław 162, 163
Barrett Elisabeth 48
Bartelski Lesław Maria 109
Barthes Roland 245, 361
Bartoszyński Kazimierz 195, 211
Baudelaire Charles 24, 37, 38, 57,
175, 176, 188–190, 193, 194, 197,
198, 236, 246, 247, 299, 304, 384,
387
Beauvoir Simone de 294, 307, 308
Beckett Samuel 306, 312
Bellini Giovanni 128, 131
Bellow Saul 317, 318, 321
Berent Waclaw 236
Bereza Henryk 60, 68, 320, 349
Bergson Henri 229, 252
Bernat Andrzej 278
Bertrand Aloysius 197
Białoszewski Miron 160, 167, 170,
180, 184, 191
Bieliński Bogdan 48
Bieńczyk Marek 361
Bieńkowska Emilia z Bzowskich 18
Bieńkowska Eugenia ze Zgorzelskich
46, 47

Bieńkowska Katarzyna 24, 50, 57–59, 335
Bieńkowski Andrzej 46, 47, 59
Bieńkowski Dawid 43, 48, 49, 59
Bieńkowski Grzegorz 18
Bieńkowski Witold (pseud. Jan Kalski) 109
Bieńkowski Zbigniew *passim*
Blackburne Simon 283
Blomm Harold 9
Błoński Jan 135, 275–278, 281, 291, 292, 305, 359, 361, 362
Bobko Aleksander 265
Boguszewska Helena 30
Bojarski Waclaw 86, 191
Bolecki Włodzimierz 11, 64–66, 195
Borowski Tadeusz 60
Borowy Waclaw 104–106
Bosch Hieronymus, właśc. Heronymus van Aeken 113
Both Jan 330
Boyé Edward 239
Braque Georges 29, 328
Breton André 29, 77
Brodzka Alina 167 zob. też Brodzka-Wald Alina
Brodzka-Wald Alina 9, 300
Brogowski Leszek 144
Browamy Wojciech 112, 369
Browning Robert 48
Bryll Ernest 334
Brzękowski Jan 14, 28–32, 38, 46, 50, 52, 55, 69, 78–81, 120, 121, 127, 326, 371, 372
Brzozowski Stanisław 281, 282, 287–289
Buber Martin 291
Buck Pearl 317
Buczowski Leopold 313, 338, 340, 346, 347, 355

Buczyńska-Garewicz Hanna 250, 253, 258, 260, 263, 265, 346
Bukowska Anna 280
Burek Krzysztof 56
Burek Tomasz 60, 68, 281, 320, 338
Burek Wincenty 56
Burkot Stanisław 84, 112
Burnet John 215
Butor Michel 295, 296, 312, 318
Bystroń Jan Stanisław 27

C

Caldwell Erskine 319
Camus Albert 294, 295, 307–311
Carruthers Robert Bruce 37, 39
Céline Louis-Ferdinand, właśc. Louis-Ferdinand Destouches 306
Chagall Marc 322
Chałasiński Józef 314
Chelebourg Christian 137
Chelstowski Bogdan 269
Chmaj Ludwik 219
Chudak Henryk 137
Ciesielski Wiesław Stanisław 53
Cieślak-Sokołowski Tomasz 11, 162, 163, 276
Claudel Paul 299
Conrad Joseph, właśc. Korzeniowski Teodor Józef Konrad 311, 320
Culler Jonathan 384
Cyranowicz Maria 170
Cywińska Marta 75, 79, 80
Czabanowska-Wróbel Anna 252
Czachowska Jadwiga 18
Czaplejewicz Eugeniusz 226, 232, 237, 238
Czapliński Przemysław 167, 183
Czapska Maria 35

Czechowicz Józef 30, 62, 68–75, 79–81, 86–90, 94, 104, 120, 126, 137, 138, 140, 142–145, 151, 205, 384
Czermińska Małgorzata 28, 66, 343, 350
Czerniak Stanisław 211
Czernik Stanisław 28, 56, 70–72, 74, 120, 338, 339
Czeszko Bohdan 338
Czuchnowski Marian 69, 70
Czyżewski Tytus 75

D

Dante Alighieri 107, 309
Dąbrowski Witold 40, 61
Dehnel Jacek 356
Delaperrière Marie 153
Derrida Jacques 170, 211
Dmitruk Krzysztof Maria 36
Dobrzyńska Teresa 177, 180
Dos Passos John 295, 365
Dostojewski Fiodor Michajłowicz 19, 226, 290, 307–309, 311, 320, 352
Drabecka Maria 56
Drewnowski Tadeusz 60, 68
Drozdowski Bohdan 43
Dudek Jolanta 64, 104
Dulęba Władysław 105
Dutka Czesław P. 196
Dygat Stanisław 208
Dziadek Adam 153, 330

E

Eliot Thomas Stearns 62, 64, 87, 92, 101, 103–106, 110, 115
Éluard Paul 299, 300
Engelking Ryszard 176
Engle Paul 37, 39
Eska Donata 141
Eysteinnsson Astradrur 66

F

Fabre Michel 137
Faryno Jerzy 146
Faulkner William 287, 290, 312, 316–320, 323, 348, 363, 365, 366
Faure Élie 332
Felberg Karolina Agata 9, 10
Fert Józef 171, 182
Ficowski Jerzy 160
Fik Ignacy 70
Filip Grażyna 363, 364, 366
Filipowicz Anna 111
Flaubert Gustave 301
Fornalczyk Feliks 53
Franaszek Andrzej 69, 277
France Anatol 301
Freud Sigmund 77, 89
Frybesowa Aleksandra 141
Fryde Ludwik 79, 126, 127

G

Gadamer Hans-Georg 210, 211, 225, 291, 357
Gajcy Tadeusz 18, 92, 237
Gajda Stanisław 177
Gall Alfred 211
Gałczyński Konstanty Ildefons 75
Gałkowski Stanisław 212
Ganina Maja 314
Garbacz Krzysztof 41, 266, 342
Gawrońska-Grzeźczak Krystyna 334
Genêt Jean 306
Genette Gerard 153
Gide André 311
Gierasimiuk Jerzy 213
Głowiński Michał 8, 10, 24, 25, 27, 38, 60, 61, 63, 99, 100, 132, 133, 146, 209, 228, 249, 259, 278, 279, 282, 283, 285–289, 295, 318

Goethe Johann Wolfgang 233
Gogh Vincent van 128, 329
Gombrowicz Witold 211, 338
Gondowicz Jan 60
Gosk Hanna 115
Grajewski Wincenty 53
Grochowiak Stanisław 100, 325
Grzegorzczak Piotr 38
Gutkowska Barbara 391
Guyski Czesław 98
Guze Joanna 197

H

Hackaert Jan 330
Hals Frans 329
Harasymowicz Jerzy 75
Hartwig Julia 191, 300, 315
Hawthorne Nathaniel 322
Hegel Georg 201, 207
Heidegger Martin 201, 206, 212, 213,
249–253, 260, 264, 265, 268, 308
Hejda Danuta 391
Hemingway Ernest 295, 311, 316–318
Heraklit 201
Herbert Zbigniew 16, 27, 38, 49, 109,
138, 139, 191, 205, 256, 270, 328,
330–332, 335, 367, 369
Herrmann Friedrich-Wilhelm 251
Heydel Magdalena 86, 87, 105, 115
Hillar Małgorzata 38, 43, 48–50, 54
Hillarowie 48
Hirsch Marianne 355
Hitler Adolf 308
Hobot Joanna 162
Hoesick Ferdynand 69
Homer 124
Hugo Victor Marie 24, 301, 305
Husserl Edmund 124
Hutnikiewicz Artur 54

I

Ihnatowicz Janusz Artur 106
Hłakowiczówna Kazimiera 30
Ionesco Eugène 306
Irzykowski Karol 289, 323
Iskra-Paczkowska Agnieszka 212
Iwaniuk Waław 69, 70, 369–372
Iwaszkiewicz Jarosław 39, 40

J

Jakubowska-Ożóg Alicja 106
James Henry 320
Jan Paweł II, właśc. Karol Wojtyła
139, 174, 192
Jan, św. 139, 185, 237
Janiszewscy Aneta i Adam 322
Janta-Pończyński Aleksander 38
Januszkiewicz Michał 208, 210, 211
Jaremianka Maria 328
Jarzębski Jerzy 273
Jastrun Mieczysław 236, 299, 373
Jastrzębski Zdzisław 196
Jaśkiewicz Grzegorz 391
Jaworski Kazimierz Andrzej 28, 76
Jaworski Stanisław 75, 76, 78, 81, 159,
389
Jentys Maria 337
Johnson Mark 358
Joyce James 172, 290, 294, 296, 312,
318, 365, 366
Jung Gustaw Carl 119

K

Kafka Franz 166, 290, 294, 296, 307,
309, 310, 312, 317, 318, 322, 351
Kajtoch Jacek 109
Kalaga Wojciech 211
Kalinowski Grzegorz 225, 252
Kałuza Anna 9, 246

- Kałużyński Zygmunt 364
 Kamińska Anna 378
 Kaniowska Katarzyna 355
 Karasek Krzysztof 8, 17, 24–27, 31, 248, 277, 305, 369, 370, 372, 374, 375
 Karpowicz Tymoteusz 133, 160, 163–166, 182, 191, 227, 234, 247, 335, 336, 386
 Kartezjusz, właśc. René Descartes 94, 101, 204, 218–221, 223, 270
 Kasperski Edward 204, 206, 207, 226
 Kasprowicz Jan 124, 149, 176, 188, 197, 198, 235–237, 387
 Kawalec Julian 56, 338
 Kazakow Jurij 314
 Kieniewicz Stefan 343
 Kijowski Andrzej 60, 68, 292, 315, 338
 Kirchner Hanna 47
 Kisiel Marian 17, 112, 116, 292, 336
 Kleiner Juliusz 289
 Kluba Agnieszka 195, 197, 198, 245
 Klak Tadeusz 79, 118, 120, 138, 142, 143, 151
 Kłosiński Krzysztof 9, 245, 246
 Kołakowski Leszek 311
 Kołoniecki Roman 299, 300
 Kołyszko Anna 322
 Konopka Feliks 302
 Konwicky Tadeusz 338, 344, 346, 349, 350, 355
 Kopaliniński Władysław 381, 384
 Kopciński Jacek 172
 Koss Agata 202
 Kostkiewiczowa Teresa 188
 Kot Karolina 252
 Kott Jan 31, 70
 Kowalczyk Andrzej Stanisław 89, 337, 341
 Kowalska Małgorzata 227
 Kozicka Dorota 11, 273, 274, 276, 277, 282, 293, 364, 365
 Kozioł Paweł 170
 Krakowiak Małgorzata 327
 Krasiński Zygmunt 236
 Krassowski Maciej 93, 240
 Krokiewicz Adam 215
 Krońscy 35
 Krońska Irena z d. Krzemicka 35
 Kroński Tadeusz Juliusz 35, 36
 Krynicki Ryszard 162
 Krzemiński Jerzy 56, 57
 Krzeszowski Tomasz Paweł 358
 Kubacki Waław 31
 Kuczera-Chachulska Bernadetta, 192, 201, 202
 Kuczowski Krzysztof 369
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 125, 211
 Kuna Michał 72
 Kuncewicz Piotr 257
 Kunz Tomasz 113, 384
 Kurczab Henryk 17
 Kuśniewicz Andrzej 338, 344, 346, 347, 355
 Kwiatkowska Agnieszka 358
 Kwiatkowski Jerzy 8, 9, 31, 60, 61, 68, 69, 93, 97, 99, 117, 135, 136, 157, 220, 274, 275, 281, 292, 293, 296, 300, 301, 302, 303, 306, 313, 325, 326, 360, 362, 388
- L**
- Labuda Aleksander Wit 153
 Lacan Jacques-Marie Emile 244
 Lakoff George 358
 Lam Andrzej 61

Latil Pierre de 363
Lautréamont comte de, właśc. Isidore
Ducasse 122, 309
Leavis Frank Raymond 106
Lechoń Jan, właśc. Leszek Serafino-
wicz 29
Legeżyńska Anna 145, 256, 262, 276,
373, 377, 381
Lermontow Michaił 24
Leśmian Bolesław 12, 13, 16, 73, 94,
95, 100, 101, 123, 131, 133, 144,
149, 154, 156, 165, 168, 182, 197,
200–205, 209, 222, 223, 226–229,
231, 232, 234–239, 241–247, 251–
253, 269, 325, 372, 386, 387
Lévinas Emmanuel 226, 227, 244, 252,
269, 291
Lewańska Ariadna 245
Lewis Clair 317
Libera Antoni 308
Liebert Jerzy 325
Linkner Tadeusz 48
Lipps Theodor 283
Lipski Jan Józef 8, 61, 197, 213, 215,
228, 234, 235, 237
Lisowski Jerzy 40, 300
Lisowski Krzysztof 90
Lisowski Zbigniew 109, 114
Lissowski Jerzy 24
Lowry Malcolm 295

Ł

Łapiński Zdzisław 12, 259
Łatuszyński Grzegorz 45, 370, 375,
376
Łebkowska Anna 99, 269, 293
Łoch Eugenia 71
Łotman Jurij M. 146
Łukasiewicz Jacek 165, 248, 336

Łukasiewicz Małgorzata 211, 225
Łukasiewicz Michał 278

M

Macharski Franciszek 139
Maciąg Kazimierz 358, 369, 391
Maciąg Włodzimierz 231
Mackiewicz Józef 341
Mackiewicz Paweł 278
Mackiewicz Tomasz 225
Maczek Stanisław 371
Maj Bronisław 202
Majchrowski Zbigniew 337, 338, 340
Majerski Paweł 30, 31, 78
Malamud Bernard 321, 322
Mallarmé Stéphane 120, 236
Malraux André 310, 332
Małczyński Bartosz 164, 166
Marcel Gabriel 291
Margański Janusz 211, 269
Markiewicz Henryk 67
Markowski Michał Paweł 241, 253,
361
Martin du Gard, Roger 308
Masłoń Krzysztof 45
Maśliński Józef 69
Matejko Teresa 53
Matisse Henri 128
Matuszewski Ignacy 68, 69
Matuszewski Ryszard 25, 47, 70, 99,
160
Mayewski Paweł 105
Mazur Elżbieta 9, 391
McCarthy Mary 317
McLuhan Marshall 315
Mencwel Andrzej 19, 20
Merleau-Ponty Maurice 291
Mętrak Krzysztof 298, 318
Michalski Bronisław Ludwik 72, 73

- Michalski Krzysztof 225
 Michał Anioł, właśc. Michelangelo di
 Lodovico Buonarroti Simoni 332
 Michałowska Maria 20
 Michaux Henri 296, 299, 301, 302
 Miciński Tadeusz 72
 Mickiewicz Adam 17, 21, 30, 32–34,
 38, 40, 52, 55, 100, 148, 149, 152,
 187, 203, 300, 325, 371
 Międzyrzecki Artur 300
 Mikołajczak Małgorzata 112, 139
 Mikurda Kuba 164
 Miller Henry 295
 Miłosz Czesław 16, 19, 20, 25, 35, 36,
 38–40, 69, 81, 82, 86, 89–91, 93,
 94, 100, 101, 104, 105, 110, 115,
 126, 127, 203, 242, 256, 270, 278,
 315, 316, 337, 340, 341, 343, 344,
 351
 Miś Andrzej 202, 210, 254
 Mitosek Zofia 182
 Mizerkiewicz Tomasz 124, 282, 368
 Młodożeniec Stanisław 56
 Mocarski Tadeusz 376
 Modzelewska Natalia 226
 Morawińska Agnieszka 147
 Morrison Toni 317
 Morton Józef 56, 338
 Mozart Wolfgang Amadeusz, właśc.
 Joannes Chrysostomus Wolfgang-
 gus Theophilus Mozart 380
 Mrówczyński Piotr 269
 Mueller Joanna 164
 Musset Alfred Louis Charles de 305
 Myśliwski Wiesław 56, 338, 339
- N**
- Nałkowska Zofia 47, 338
 Napierski Stefan, właśc. Stefan Marek
 Eiger 30, 300
- Nasilowska Anna 95, 167, 191, 192,
 346
 Neruda Pablo 62
 Nerval Gérard de 300
 Nęcka Agnieszka 391
 Nietresta Agnieszka 48, 49
 Nietzsche Friedrich 244
 Niewiadomski Andrzej 9, 12, 160, 161
 Nin Anaïs 318
 Norwid Cyprian Kamil 15, 37, 38, 86,
 92, 133, 165, 169, 171, 172, 174,
 175, 181, 182, 184, 187, 205, 225,
 268, 287, 325, 385, 387
 Novalis, właśc. Georg Philipp Fried-
 rich Freiherr von Hardenberg 207
 Nowacki Dariusz 273, 276, 291, 293,
 361
 Nowak Tadeusz 56, 75, 338, 339
 Nowosielski Kazimierz 17, 69, 369,
 370, 372, 373, 375
 Nycz Ryszard 11, 12, 28, 65, 66, 168,
 169, 184, 197, 384
 Nyczek Tadeusz 44, 47, 337, 341, 348,
 354
- O**
- O'Neill Eugene 317
 Oates Joyce Carol 322
 Odojewski Włodzimierz 338, 340, 344,
 346–349
 Okopień-Sławińska Aleksandra 146,
 184, 259
 Opacki Ireneusz 195
 Orska Joanna 66, 67, 112, 120, 127,
 166, 257, 282, 369
 Ortwin Ostap 289
 Ostasz Gustaw 17, 64, 68, 69, 78, 82,
 86, 110, 172, 187, 222, 234, 391
 Ostrowska Bronisława 49

Ostrowski Stanisław 49
Ożóg Jan Bolesław 71, 338–340
Ożóg Zenon 192

P

Paluchowski Andrzej 104
Panofsky Erwin 332
Parmenides 217
Pascal Blaise 254
Pasterska Jolanta 36
Pasterski Janusz 30
Paustowski Konstantin 314
Pawlikowska-Jasnorzevska Maria 325
Paźniewski Włodzimierz, 338, 346,
355
Peiper Tadeusz 13, 67, 72, 80, 99, 122,
123, 126, 136, 159, 166, 182, 325
Picasso Pablo 29
Piekarski Michał 180
Piętaś Stanisław 56, 69, 70, 314, 338–
340
Pilch Anna 137
Pilat Robert 253
Platon, właśc. Arystokles 205–207,
215, 225, 226
Pleśniarowicz Jerzy 90
Płuciennik Jarosław 259, 262, 283
Podbielski Henryk 206
Podraza-Kwiatkowska Maria 99, 120,
195, 283, 293
Poe Edgar Allan 317
Polsakiewicz Zdzisław 51
Pomian Krzysztof 311
Ponge Francis 296, 299, 304
Poprawa Adam 112, 369
Poulet Georges 274, 289
Prokop Jan 280, 300
Proust Marcel 19, 304, 305, 312
Próchniak Paweł 242

Przełęcki Marian 209
Przyboś Julian 8, 12–15, 20, 21, 29–36,
57, 59, 62, 65, 67, 69–71, 81, 83,
87, 91, 107, 116, 119–127, 130,
131, 133, 134, 136, 137, 143–145,
149, 152–154, 156, 157, 159, 161–
163, 165, 166, 168, 169, 178, 183–
185, 187, 188, 205, 237, 238, 248,
249, 259, 260, 267, 268, 281, 314,
324–326, 328, 335, 338, 340, 372,
373, 385, 387

Przyboś Uta 59
Przybylski Ryszard K. 345
Przymuszała Beata 227, 233, 242, 243
Przywara Paweł 337, 354
Putrament Jerzy 22, 35, 36
Pytlakowski Jerzy 338, 340

R

Rabizo-Birek Magdalena 369
Redliński Edward 56, 338
Rembowski Józef 283
Richard Jean-Pierre 274
Ricoeur Paul 185, 269, 291, 357
Rilke Rainer Maria 36, 124, 125, 217,
236, 373
Rimbaud Jean Arthur 73, 151, 188,
236, 299, 300, 304, 309, 376
Robbe-Grillet Alain 312, 318
Rodak Paweł 19, 20, 25, 278, 340
Rodowska Krystyna 43
Rogoziński Julian 9, 76, 275, 300,
313
Rohner Ludwig 337
Rorty Richard 211
Roth Philip 321, 322
Rousset Jean 274
Różewicz Janusz 116

Różewicz Tadeusz 13, 15, 16, 49, 60,
75, 82–85, 91, 108–119, 124, 149,
188, 192, 205, 242, 256, 335, 385,
387
Rudnicki Adolf 338, 352, 353
Rymkiewicz Aleksander 90
Rymkiewicz Jarosław Marek 242, 378
Rzepkowska Aleksandra 355, 356

S

Sade Donatien-Alphonse-François de
306
Sadkowski Wacław 40, 42, 43, 323
Sadowski Michał 42
Sadowski Witold 180
Saenredam Pieter Jansz 329
Saint-Cheron Michaël de 252
Saint-Exupéry Antoine de 24, 305
Saint-John Perse, właśc. Alexis Léger,
24, 62, 178, 179, 296, 299, 303,
304
Salinger Jerome David 321
Salska Agnieszka 321
Sandauer Artur 99, 334, 335, 338, 340,
352
Sandler Samuel 69
Sarna Paweł 9, 10, 249
Sarraute Nathalie 312, 318
Sartre Jean-Paul 210, 249, 251, 252,
258, 265, 294, 307, 308, 311, 314
Sawicki Stefan 172, 202
Schlegel Friedrich 207
Schulz Bruno 241, 345
Sebyła Władysław 69, 86
Sendyka Roma 327
Sicard Michel 210
Sidorek Janusz 213
Sienkiewicz Barbara 168, 169, 210, 211
Sienkiewicz Henryk 343, 344
Sierokosz Ewa 56
Simon Claude 312
Singer Isaac Bashevis 321
Sinko Tadeusz 289
Skórnicki Jerzy 110
Skrendo Andrzej 11, 149, 163, 167,
171, 282
Skřęt Rościsław 31, 156
Skrzeszewski Stanisław 314
Skwarnicki Marek 139, 192
Sławiński Janusz 8, 27, 64, 129, 146,
159, 160, 176, 209, 245, 280, 291
Słonimski Antoni 40
Słowacki Juliusz 68, 69, 101, 117,
141, 148, 165, 187, 204, 325
Smith Sydney Bernard 37, 39
Smolka Iwona 44
Sobieraj Tomasz 210, 211
Sobolewska Anna 208, 209
Sokrates 225
Solecki Mariusz 381
Sosnowski Andrzej 163, 164
Sowiński Grzegorz 211
Stabro Stanisław 81
Stachura Edward 208
Staff Leopold 110, 117, 204, 223, 287
Stala Marian 66, 99, 100, 162, 203, 223,
229, 232, 233, 277, 280, 293, 299
Stanisz Marek 212, 358, 369, 391
Stankowska Agata 9, 124, 125, 201
Stefanowska Zofia 104
Steinbeck John 287, 316–319
Stelmaszczyk Barbara 211
Stempowski Jerzy 35, 337
Stendhal, właśc. Henri Beyle 301
Sterna-Wachowiak Sergiusz 337, 343
Stępień Tomasz 202
Stojowski Andrzej 355
Stroiński Zdzisław 191

Stróżewski Władysław 201
Strykowski Julian, właśc. Pesach Jakub
Stark 338, 340, 344, 346, 351, 355
Strzemiński Władysław 328
Styron William 316, 320
Subko Barbara 174
Supervielle Jules 24, 31, 62, 72, 133,
154–156, 299, 301–304
Surma-Gawłowska Monika 134
Szahaj Andrzej 211
Szałagan Alicja 18, 47
Szczepański Jan Józef 39, 315
Szczukowski Dariusz 112
Szewc Piotr 42, 54, 57, 338, 346, 355,
356
Sztachelska Jolanta 48
Szulczyński Henryk 336
Szurek Piotr 376
Szymańska Adriana 17, 19, 23, 41, 42,
44, 45, 47, 50, 51, 53, 54, 57, 58,
94, 277, 315, 316, 369, 370, 376–
378, 381, 382
Szymański Wiesław Paweł 61, 62, 70,
79, 326
Szyborska Wisława 16, 30, 205, 335
Szymczyk Grażyna 196

Ś

Śliwiński Piotr 167, 183
Śniedziewski Piotr 247
Śpiewak Jan 70, 335
Świeściak Alina 9, 246
Święch Jerzy 11, 12, 66, 88
Świrek Anna 161, 179
Świrszczyńska Anna 242

T

Tales 213, 215
Tannery Jules 215

Tatara Marian 69
Tatarkiewicz Anna 138
Tatarkiewicz Władysław 214, 218,
221, 254
Terlecki Tymon 46, 48, 49, 290, 296
Tetmajer Kazimierz Przerwa 168
Tiendriakow Władimir 314
Tischner Józef 265
Tokarz Bożena 112, 157, 163
Tolstoj Aleksiej Konstantinowicz 308
Tomsia Teresa 369, 376, 377
Traczyk Gracja, pseud., właśc. Zbi-
gniew Bieńkowski 340, 354
Treugutt Stefan 364
Triolet Elsa 48
Trzaskowski Zbigniew 307
Trzebiński Andrzej 191
Trznadel Jacek 200, 235, 247, 300
Tuan Yi-Fu 147
Tuwim Julian 133
Twardowski Jan 302

U

Uliasz Stanisław 36, 343, 344
Uniłowski Krzysztof 276, 282, 291,
293
Urbanowski Maciej 293

V

Valéry Paul 141, 236, 299, 300, 303
Vattimo Gianni 134, 211
Vercors, właśc. Jean Bruller 24
Vico Giambattista 206, 207
Villon François 301
Vincenz Stanisław 337, 341, 346

W

Waškiewicz Andrzej Krzysztof 72, 74,
86, 118, 173

Wat Aleksander, właśc. Aleksander Chwat 75, 208
Wążyk Adam 27, 30, 39, 299, 300, 325, 334
Weinrich Harald 357
Weretiuk Oksana 391
Wergiliusz, właśc. Publius Vergilius Maro 124, 309
Węgrzyniakowa Anna 202, 235
Wieczorek Milena 336
Wiegandt Ewa 345
Wierzyński Kazimierz 83, 92
Winfrey Oprah 317
Winiecka Elżbieta 244
Wirpsza Witold 160
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 237, 241
Wojciechowski Krzysztof 147
Wojdowski Bohdan 351
Wolski Jan 35, 36, 391
Wołoszynowski Julian 38, 338, 346, 347
Woźniak Wojciech 23
Wójcik Tomasz 89, 114, 115
Wójcik Włodzimierz 112
Wójcikiewicz Michał 336
Wunenburger Jean-Jacques 137
Wyka Kazimierz 8, 39, 60, 75, 86, 90, 91, 93, 94, 99, 111, 126, 135, 219, 220, 273, 274, 278–281, 299, 388

Wyka Marta 8, 9, 11, 60, 88, 89, 274, 275, 280, 290, 293, 295, 298, 329, 362
Wysłouch Seweryna 113

Y

Yacine Kateb 305

Z

Zabłocki Cyprian Franciszek 180
Zagórski Jerzy 86, 90, 126, 127
Zajączkowski Ryszard 212
Zaleski Marek 25, 68, 99
Zalewski Witold 338
Załęska Aniela 96
Zawadzki Andrzej 134, 341, 357
Zawodziński Karol Wiktor 289
Zaworska Helena 355
Zeler Bogdan 112
Zieliński Jan 371
Zieniewicz Andrzej 89, 115
Zola Émile 301

Ż

Żakiewicz Zbigniew 338, 344, 346
Żeleński-Boy Tadeusz 221, 300
Żukowski Tomasz 9, 300
Żuliński Leszek 43
Żurowski Maciej 141

Summary

The aim of the study of *Oswajanie nowoczesności. Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego* (*Taming the Modernity. Poetry and Criticism of Zbigniew Bieńkowski*) was to analyse the work of the Polish writer who lived between 1913–1994 and to present its important place among the various developments in Polish literature of the twentieth century.

The titular phrase of "taming modernity" primarily means a specific, active approach of the creator towards the phenomena in the literature of the past century, but also symbolizes his presence in the literary culture, where he undertook various roles, primarily as a poet, essayist and critic, but also as a translator, editor and many others. In the *Wstęp* (*Introduction*) the author of the book emphasises that her aim is to restore the importance of the Bieńkowski's poetry to the awareness of readers, against modernity, and to look analytically at his literary criticism works.

The monograph begins with a chapter containing biographical information, in which the real "I" is clashed with the created "I". *Szkic do portretu* (*Study for the Portrait*) is completed by Bieńkowski's fragments of correspondence with Julian Przyboś and Jan Brzękowski, as well as materials coming from the radio broadcasts and talking to the family of the poet, impressions of friends, and reviews and notes in the style of digressive memories.

In the second chapter titled *Wobec tradycji* (*Towards the Tradition*), the author of the study shows that Bieńkowski – an avant-garde poet, in search of his own poetry, drew from a variety of experiences. She begins with discussing the debut poems, published in the years 1936–1939 in the literary press and those published in the *Arkusz poetycki* (*Poetry Sheet*), confirming early modernistic traditions, or the heritage of the symbolism and avant-garde relationships with authenticists, surrealism and catastrophists. Then she highlights the varia of *Sprawa wyobraźni* (*Matter of Imagination*), matching the after-war phenomenon of determination the world of poetry by the history (in earlier readings analysed mainly due to the imaginative tendencies).

She emphasises the ruthlessness of a historical experience noticeable in these lines, then she compares the "poetry of death and destruction," to the works by Tadeusz Różewicz relating to the experience of war. In this part of the book she also discusses the key for Bieńkowski tradition of Przyboś, who was considered the master by the author of *Trzy poematy* (*Three Poems*).

Another, third chapter: *Moje narzędzie – wyobraźnia, słowo* (*My Tool – Imagination, Word*) focuses on the problems of the poetic (creative) imagination, the category of space, appearing here and there temporal topic. By interpreting the *Wstęp do poetyki* (*Introduction to the Poetry*), the researcher forms an opinion that Bieńkowski can be defined as "the poet" – "worder", notes his relationships with the linguistic poetry, but also takes issue concerning references to Norwid's concept of the word. In addition, she analyses the poetic skills, paying attention to prose poem and styling references, including the affective tone of the litany-styled work.

The subject of the fourth chapter titled „*Tak dalece niepojęta*” *nieskończoność. Problematyka filozoficzna* ("So Inconceivable" *Infinity. Philosophical Problems*) is the presence of philosophy in the selected works of the *Trzy poematy*. Elżbieta Mazur first presents the problem of the relationship between the poetry and philosophy, then discusses the references to the Ionian philosophy of nature, to Anaximander and his "arche" – the beginning and "apeiron" – infinity, she consecutively shows the relationships with the tradition of seventeenth-century French philosophy and emphasises the filiations with the twentieth-century existentialism. By interpreting the poem of *Nieskończoność* (*Infinity*), she draws the attention to the special privilege of a dialogue in this poetry, indicating references to the existence philosophers and Bolesław Leśmian tradition. In contrast, through readings of selected works included in the *Poezje zebrane* (*Collected Poetry*), matching, in some way, through a subjective, retrospective look at the poet's own destiny, the order related to the senile poetry, the researcher argues that in the late works of Bieńkowski, there is noticeable experiencing of the old age, the presence of the topos of transition and somatic problems.

„*Kocham literaturę miłością anachroniczną*”. *O krytyce i esejach* ("I Love the Literature Anachronistically". *About the Criticism and Essays*) is a part of the book devoted to the determination of the place of Bieńkowski on the map of the Polish literary criticism of the twentieth century. First, the attention was drawn to the references to the expressionist criticism, then to the fact that Bieńkowski was a translator and a Romanist, he represented the

"French line" in Polish literary criticism, wrote a lot about the Western literature, and his texts were filled informational and cognitive function. The author notes that the majority of the criticism and literary works of the creator of *Modelunki (Plasticities)*, were created in the Polish People's Republic, difficult times for the criticism; she highlights the essays on the poetry and Borderlands' literature, as well as the critical discourse of Bieńkowski, which can be distinguished by its characteristic imagery, aphorisms and metacritical maxims that contribute to the writing skills.

In addition, in the gloss, the author of the book indicates the issue of dialogue of poets, or styling references to Bieńkowski-poet as a lyrical character and recipient of poems by, e.g. Adriana Szymańska, Kazimierz Nowosielski, Krzysztof Karasek, and making a summary, she highlights the role of creating of the author of *Poezja i niepoezja (Poetry and Non-Poetry)* situated against the modernity. The monograph is supplemented by the literary iconography and bibliographic documentation.

Résumé

L'objectif de l'étude *Oswajanie nowoczesności. Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego* (*Apprivoiser la modernité. Poésie et critique de Zbigniew Bieńkowski*) a été d'examiner l'œuvre de l'écrivain polonais, qui a vécu dans les années 1913–1994 et de présenter la place notable de son travail parmi les différentes tendances de développements dans la littérature polonaise du XXe siècle.

La formule titre «apprivoiser la modernité» signifie principalement une attitude active bien précise de l'artiste face aux phénomènes existant dans la littérature du siècle passé, mais elle symbolise aussi sa présence dans la culture littéraire, où il a joué divers rôles, essentiellement de poète, essayiste et critique, mais également de traducteur, éditeur et encore. Dans *Wstęp* (*l'Introduction*), l'auteur du livre souligne qu'elle tient à rétablir aux lecteurs la conscience de l'importance de la poésie de Bieńkowski sur un fond contemporain, ainsi qu'à jeter un œil analytique sur son œuvre de critique et d'homme de lettres.

La monographie s'ouvre par un chapitre contenant des informations biographiques, où le «moi» réel est confronté au «moi» créé. *Szkic do portretu* (*L'Esquisse pour un portrait*) est complétée par des extraits de correspondance de Bieńkowski avec Julian Przyboś et Jan Brzękowski, ainsi que des matériaux provenant des émissions radio et des conversations avec la famille du poète, par des impressions d'amis, tout comme des recensions et notes maintenues dans un style poétique de mémoires dégressives.

Dans le deuxième chapitre, intitulé *Wobec tradycji* (*Face à la tradition*), l'auteur de l'étude démontre que Bieńkowski – poète avant-gardiste, s'est lancé à la recherche de son propre style de poésie en puisant dans de nombreuses expériences. Elle commence par l'analyse des poèmes de débutant, publiés dans les années 1936–1939 dans la presse littéraire, et de ceux annoncés dans *Arkusz poetycki* (*la Fiche Poétique*), confirmant les traditions du modernisme précoce, c'est à dire l'héritage du symbolisme et les parentèles d'avant-garde avec les authentistes, surréalistes et catastrophistes. Ensuite, l'auteur attire l'attention sur le recueil *Sprawa wyobraźni* (*Affaire*

d'*imagination*), qui s'inscrit dans le phénomène caractéristique de la période d'après-guerre, consistant à déterminer l'univers de la lyrique par l'histoire (dans les lectures antérieures, analysé principalement en raison des tendances imaginaires). Elle souligne la cruauté de l'expérience historique qui se manifeste dans ces poèmes, puis elle compare la «poésie de la mort et de l'extermination» aux œuvres de Tadeusz Różewicz, où sont visibles des expériences de guerre. Dans cette partie de l'ouvrage, l'auteure aborde également la tradition de Przyboś, personnalité d'une importance capitale pour Bieńkowski et que l'auteur des *Trzy poematy* (*Trois poèmes*) considèrerait comme son maître.

À son tour, le troisième chapitre: *Moje narzędzie – wyobraźnia, słowo* (*Mon outil – l'imagination, la parole*) se concentre sur la problématique de l'imagination poétique (créative), qui est une catégorie de l'espace, une topique temporelle qui se manifeste par-ci par-là. Dans son interprétation de *Wstęp do poetyki* (*L'Introduction à la poétique*), la chercheuse formule une opinion prétendant que Bieńkowski peut être qualifié de «poète-parolier». Elle évoque ses affinités avec la poésie linguistique, mais elle aborde aussi la question des références au concept de parole de Norwid. En outre, elle examine le métier poétique de l'artiste, attirant l'attention sur son poème en prose et ses références de style, y compris la tonalité affective d'une œuvre stylisée à la litanie.

Le thème du quatrième chapitre, intitulé „*Tak dalece niepojęta nieskończoność. Problematyka filozoficzna* («*Si inconcevable*») *l'infinité. Problématique philosophique*), est la présence de la philosophie dans les œuvres choisies des *Trois poèmes*. Dans un premier temps, Elżbieta Mazur présente le problème de la relation entre la poésie et la philosophie, elle examine ensuite les références à la philosophie ionienne de la nature, à Anaximandre et son «arche» – le début et «apeiron» – l'infini, montre tout à tour les liens avec la tradition de la philosophie française du XVIIIe siècle, puis met l'accent sur les filiations avec l'existentialisme du XXe siècle. Lors de son interprétation du poème *Nieskończoność* (*Infinité*), elle souligne le privilège du dialogue, caractéristique de cette poésie, témoignant des références aux philosophes existentialistes et à la tradition de Bolesław Leśmian. En revanche, au travers des lectures d'œuvres choisies appartenant aux *Poezje zebrane* (*Poésies complètes*), s'inscrivant en quelque sorte, en raison du regard subjectif et rétrospectif du poète sur son propre destin, dans un ordre apparenté à la poésie sénile, la chercheuse démontre que les œuvres tardives de Bieńkowski laissent apparaître l'expérience de la vieillesse, la présence du topos de la transition et des questions somatiques.

Par contre, „*Kocham literaturę miłością anachroniczną*”. *O krytyce i esejach* («*J'aime la littérature d'un amour anachronique*». *À propos de la critique et des essais*) est une partie du livre consacrée à la délimitation de la place de Bieńkowski sur la carte de la critique littéraire polonaise du XXe siècle. Tout d'abord, l'attention a été attirée sur les références à la critique expressionniste, ensuite sur le fait que Bieńkowski était traducteur et romainiste, qu'il représentait la ligne dite «française» dans la critique littéraire polonaise, qu'il écrivait beaucoup sur la littérature occidentale et que ses textes étaient destinés à jouer un rôle informatif et cognitif. La monographe souligne qu'une partie écrasante de l'œuvre critique et littéraire de l'auteur des *Modelunki* (*Modelages*) a été créée aux temps de la République Populaire de Pologne – temps difficiles pour la critique. Elle se penche sur les essais consacrés à la poésie et à la littérature des confins orientaux de la Pologne, ainsi que sur le discours critique de Bieńkowski, qui se distingue par des métaphores caractéristiques, aphorismes et sentences métacritiques contribuant à la qualité du métier de l'écrivain.

En outre, dans la glose, l'auteure du livre signale la question du dialogue des poètes, c.-à-d. les références stylistiques à Bieńkowski-poète comme un héros lyrique et destinataire des poèmes des auteurs tels que Adriana Szymańska, Kazimierz Nowosielski, Krzysztof Karasek et, pour résumer, elle souligne le rôle des ouvrages de l'auteur de la *Poezja i niepoezja* (*Poésie et non-poésie*), positionné face à la modernité. La monographie est complétée par l'iconographie littéraire et les notices bibliographiques.

Studium Elżbiety Mazur poświęcone pisarstwu Zbigniewa Bieńkowskiego pięknie wpisuje się w ciąg prac, których sensem głównym jest przywracanie pamięci pisarzom wybitnym, lecz – z jakiegoś powodu – przez współczesnych zapomnianym. Historyka literatury polskiej wieku XX cieszy decyzja badaczki, by pochylić się nad dziełem Zbigniewa Bieńkowskiego. Piszę: „nad dziełem”, ponieważ autor *Nieskończoności* był nie tylko wybitnym i fascynującym poetą, jednym z prawodawców nurtu poezji lingwistycznej, ale także czułym, sumiennym, przenikliwym i mądrym krytykiem, eseistą umiejącym wnikać w odmienne poetyki, światy poznawcze, światyobrazy.

Praca tworzy pełny portret pisarza, a usytuowanie go wobec nowoczesności znakomicie uzasadnia jego wybory literackie i światopoglądowe. Istotne jest tutaj skoncentrowanie się na podmiocie/podmiotowości. Bez tego widzenia formuła „ekspresyjności” Bieńkowskiego byłaby niepełna.

Elżbieta Mazur napisała monografię tradycyjną i nowoczesną jednocześnie. Tradycyjność wyrażona została na dwóch płaszczyznach: warsztatu badawczego i troski o dokumentację bibliograficzną, nowoczesność – na płaszczyźnie odniesień do kontekstów kulturowych. Wynikiem tego połączenia jest studium bardzo ciekawe, mądre i szeroko pokazujące osobowość Zbigniewa Bieńkowskiego jako pisarza.

Z recenzji prof. zw. dra hab. Mariana Kisiela

ISBN 978-83-7996-139-9

