

BACZYŃSKIEGO MIT POCZĄTKU

PRZYPOWIEŚĆ

Matce

Pan Bóg uśmiechnął się i wtedy powstała ziemia,
podobna do jabłka złotego i do zwierciadła przemian.
Po niej powoli się sączą zwierząt dojrzałe krople
wstępując z wód w powietrza – drgające srebrem – stopnie.
A śpiew najcichszego z ptaków zamienia się w miękki obłok
i wtedy powstają chmury do ziemi i gwiazd podobne.
Więc knieje do mórz przychodzą i kładą włosy na wodę
i wtedy fale się barwią na kolor dojrzałej jagody.
Światło przenika do ziemi, a ziemia blask przygarnia;
bory wrastają w powietrze, powietrze od lasów – czarne.
Zwierzęta wnikają w korę, a kora porasta życie
i niewidzialne, w przestrzeni, wiruje ziemi odbicie.
Wtedy są wszystkie kolory, każdy od innych różny,
które są wszystkie te same pod szklaną kopułą próżni.
I zafrasował się Bóg, że sam swych dzieł nie ogarnie,
więc cisza złożyła się w fałdy, a światło stało się czarne
i z ciężkich kowadeł gór rosły łodygi ogniste,
a gromy w wysiłku kuły, zmarszczone w groźnym namyśle,
aż się wykrzesał z kuźni pod niebo od huku białe
z chmur i ziemi ulany – człowiek ciemny i mały.
Teraz uśmiechnął się Bóg i we śnie znużony oniemiał
i do dziś błądzi wśród grozy człowiek ciemny jak ziemia.

14 XI 1941 r.

Jesień 1941 roku stanowi w twórczości Baczyńskiego jedną z najistotniejszych cezur wewnętrznych. Inicjuje w jego poezji okres pełnej dojrzałości artystycznej i intelektualnej. Przynosi, jak pisze Kazimierz Wyka, „nagły wybuch dojrzałego całkowicie talentu”, jest okresem, w którym ewolucja podstawowych dla poezji Baczyńskiego kręgów tematycznych oraz metod ich artystycznej realizacji wytworzyła nową jakość poetycką¹. Datowany na trzecią jesień wojny przełom nie narusza jednak uniwersalnych kategorii, które składają się na świat wyobraźni poetyckiej Jana Bugaja. One to wyznaczają – właściwe dla całej twórczości Baczyńskiego –

¹ K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921-1944)*, [w:] *Baczyński i Różewicz*, Kraków 1994, s. 34.

fundamentalne cechy jego poetyki oraz determinują dobór charakterystycznych motywów tematycznych i emocjonalnych.

Napisana w listopadzie 1941 roku *Przypowieść* pozwala się czytać w obu wymienionych porządkach. Stanowi zarówno ogniwo ideowej oraz poetyckiej ewolucji, jak i świadectwo uniwersalnych praw rządzących światem poetyckim Jana Bugaja. Każde z tych ujęć sytuuje wymieniony utwór w nieco odmiennych perspektywach, które jednak wzajemnie się uzupełniają. Toteż oba punkty widzenia będą wyznaczać tok przedstawionego tu postępowania interpretacyjnego². Powyższe względy, jak również tematyka, a nade wszystko artystyczna jakość tekstu nakazują potraktować *Przypowieść* jako utwór o szczególnej doniosłości.

Przypowieść jest poetycką opowieścią o genezie świata i człowieka, a jej podstawowe konteksty literackie wyznacza system nawiązań do *Biblii*, stylizacja biblijna³. Odniesienia do *Biblii* obejmują w tym wierszu następujące płaszczyzny: tematyczną, kompozycyjną i stylistyczną. *Przypowieść*, jako poetycka wizja stworzenia świata i człowieka, wykazuje liczne analogie z pierwszym opisem stworzenia rozpoczynającym *Księgę Rodzaju* (*Rdż* 1,1 – 2,4a). W omawianym wierszu, podobnie jak w *Biblii*, świat tworzony jest w zależności od tego, jaką postawę przyjmuje Bóg-Stwórca, choć w *Biblii* aktem kreacyjnym jest słowo Boga, a w *Przypowieści* – Jego uśmiech lub zafrasowanie. Zauważalne są tu również inne podobieństwa kompozycyjne. Aluzję do biblijnego porządku stworzenia może sugerować także budowa wersyfikacyjno-syntaktyczna pierwszej „części” utworu. Składa się ona z siedmiu dystychów, z których każdy – na wzór wersetów biblijnych – tworzy autonomiczną całość obrazową i tematyczną, ich liczba może zaś sugerować biblijny porządek siedmiu dni stworzenia. Wspomnianą paralelę należy traktować, rzecz jasna, z należytą ostrożnością, ale też trudno przypuścić, aby ta zbieżność była przypadkowa.

Baczyński nawiązuje do *Biblii* jeszcze na innym planie – stylizuje na język biblijny, między innymi poprzez archaizację realizowaną za pomocą paralelizmów leksykalnych (np. „Światło przenika do ziemi, a ziemia blask przygarnia; // bory wrastają w powietrze, powietrze od lasów – czarne”) i syntaktycznych (zwłaszcza poprzez anaforyczność toku składniowego, którą konstytuują: sekwencja spójni-

² Niniejsza interpretacja wiele zawdzięcza fundamentalnym ustaleniom znakomitych badaczy twórczości Baczyńskiego, przede wszystkim znanym pracom K. Wyki, J. Kwiatkowskiego, M. Tatary, J. Sławińskiego, I. Opackiego, S. Burkota, A. Okopień-Sławińskiej, J. Błońskiego, J. Świącha, S. Stabry. Liczba sugestii interpretacyjnych płynących z wymienionych studiów jest tak znaczna, że nie wszystkie mogły zostać w sposób zadowalający poświadczone w przypisach.

³ Na wszechobecność stylizacji biblijnej w poezji Baczyńskiego zwraca uwagę J. Kwiatkowski, *Potop i posąg*, [w:] *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 7, 19-21. Zagadnienie „biblijności” poezji Baczyńskiego zostało opisane również przez innych badaczy twórczości Jana Bugaja. Por. M. T a t a r a, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918-1968*, Wrocław 1973, s. 239-241; a także – w kontekście ewolucji postawy religijnej Baczyńskiego – J. Ś w i ę c h, *Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny*, [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki i P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 487-522.

kowo-zaimkowa „i wtedy”, a także wielokrotne użycie samodzielnych spójników „i” oraz „a”⁴. Przy pomocy wymienionych metod poeta buduje wizję artystyczną pełną podniosłości i patosu. Ale ta cecha stylu jest również rezultatem zastosowania w *Przypowieści* regularnego, heksametrycznego toku wersyfikacyjnego, a więc konwencji niebiblijnej.

Bardziej skomplikowane wydaje się natomiast zagadnienie nawiązań genologicznych w utworze Baczyńskiego. Po *przypowieść*, pierwotnie gatunek biblijny, sięgało wszakże wielu pisarzy, obarczając ją różnymi funkcjami, nie tylko religijno-moralistycznymi, przez co jej struktura gatunkowa uległa pewnej modyfikacji. *Przypowieść* Baczyńskiego wykazuje właśnie mniej odległe pokrewieństwa czasowe niż te, na które dotąd zwróciliśmy uwagę. Nieobecność w utworze warszawskiego poety tendencji moralistycznej wyraźnie oddala bowiem ten utwór od pierwowzoru biblijnego, zbliża zaś do praktyki romantyków⁵. W kwestii genologii mamy zatem do czynienia tylko z biblijnością zapośredniczoną.

Jak więc widać, stylizacja biblijna nie wyczerpuje poetyki immanentnej *Przypowieści*. Dająca się łatwo zauważyć różnorodność, a więc i niejednorodność omawianych nawiązań dowodzi zaś, że poeta wykorzystał w wierszu przede wszystkim szeroko rozumiany język przekazów, które uczynił podstawą stylizacji w wierszu⁶. Istnieją one jako zbiór konwencji odsyłających raczej do metafizycznych niż religijnych sensów, kanwa, na której Baczyński osnuwa własną, oryginalną wersję mitu kosmogonicznego. Albowiem to właśnie m i t y c z n o ś ć jest kategorią ewokowaną przez wymienione strategie stylizacyjne i ona skupia oraz funkcjonalizuje bogaty wymiar intertekstualny *Przypowieści*⁷.

Zgodnie z poetyką gatunku, *Przypowieść* jest głęboko zanurzona w żywiole epickim. Wyznaczników epickości jest tu przynajmniej kilka: i podmiot poetycki posiadający wszelkie cechy narratora (trzecioosobowego, wszechwiedzącego),

⁴ W *Przypowieści* trzynastą razę został użyty spójnik „i”, pięć razy „a”. Predylekcja Baczyńskiego do stosowania tych spójników stanowi zresztą charakterystyczną właściwość jego składni poetyckiej, poświadczoną w wielu innych utworach, niekoniecznie eksploatujących stylizację biblijną. Por. A. Okopień-Sławińska, *Semantyka poetycka a metoda jej opisu. Na przykładzie poezji Baczyńskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, t. XIX, z. 1, s. 303. Uwaga A. Okopień-Sławińskiej nie wydaje się jednak sprzeczna – choć z pewnością nie jest tożsama – z przytoczoną wcześniej opinią J. Kwiatkowskiego o stylizacji biblijnej jako typowym medium wypowiedzi poetyckiej Baczyńskiego.

⁵ M. Tatar zwraca uwagę, że gatunek *przypowieści* został przejęty przez Baczyńskiego nie tyle bezpośrednio z *Biblii*, ile raczej za pośrednictwem poezji romantycznej, w której – pod piórem Mickiewicza, a zwłaszcza Słowackiego – *przypowieść* uległa daleko idącej laicyzacji (*op.cit.*, s. 240).

⁶ *Przypowieściowość*, paraboliczność kompozycji poetyckich Baczyńskiego zgodnie podkreślają badacze jego twórczości. Por. np. S. Burkot, *Spotkania z poezją współczesną*, Warszawa 1977, s. 32; J. Świąch, *Wstęp*, [w:] K. K. Baczyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. XLI.

⁷ Mit jest szczególnie atrakcyjnym wzorcem dla kompozycji poetyckich Baczyńskiego w tym okresie (1941/42). Por. K. W y k a, *op. cit.*, s. 52. Mit, magia – to również słowa-klucze w poezji Jana Bugaja. Por. I. O p a c k i, *Elegia optymistyczna*, [w:] *Poetyckie dialogi z kontekstem*, Katowice 1979, s. 295.

i patetyczna, wizyjna narracja⁸, przedstawiająca zdarzenia w porządku fabularnym, i perspektywa czasowa (potwierdzona w wierszu przez użycie czasów: przeszłego oraz *praesens historicum*). Świat przedstawiony *Przypowieści*, choć zbudowany z sekwencji obrazów, kształtuje się według dość jasno sprecyzowanej logiki rozwojowej, opartej na mechanizmie przyczyn i skutków, „zdarzeń” i ich następstw. Dzięki temu fabuła utworu przedstawia wyraźne narastanie napięcia (pierwszy opis stworzenia świata), aż do jego kulminacji (ostatni dystych pierwszego opisu), katastrofę (drugi proces autokreacji świata, zakończony stworzeniem człowieka), wreszcie rozwiązanie (ostatni dwuwiersz utworu, *pointa-epilog*).

Trzykrotnie prezentowana przez narratora postawa, którą przyjmuje Bóg, sprawia, że *Przypowieść* posiada budowę trójdzielną. Dwie pierwsze całości – wyraźnie skonstrastowane ze sobą – przedstawiają dwa etapy stworzenia świata przez Boga. Część ostatnia, dwuwersowa, zawiera podsumowanie utworu. Taki układ treści podkreślony jest także przez wersyfikacyjno-syntaktyczne ukształtowanie tekstu. Pierwszy opis stworzenia świata zbudowany jest mianowicie z siedmiu identycznych dystychów, spiętych rymami nieregularnymi oraz każdorazowo zwieńczonych kadencją. Drugi opis wprowadza charakterystyczną nieregularność. Obejmuje sześć wersów, tworzących rozbudowane zdanie wielokrotnie złożone, którego jedność tematyczną, obrazową i emocjonalną podkreśla seria antykadencji w pozycjach rymowych. *Pointa Przypowieści* natomiast znów powraca do struktury pierwszej części wiersza – zawiera się w jednym dystychu. Jak widać, kompozycja trzech „odsłon” uwypukla jeszcze walory fabularne utworu: poszczególne części są coraz krótsze, zdarzenia płyną więc coraz szybciej, aż do ich tragicznego rozwiązania.

Ośią kompozycyjną *Przypowieści* jest postawa Boga-Stwórcy, ukazanego za każdym razem w inny sposób. O ile jednak w *Księdze Rodzaju* Bóg rzeczywiście stwarza świat, powołując swoim słowem do istnienia poszczególne byty, o tyle Bóg w *Przypowieści* zdaje się tylko u r u c h a m i a ć proces stworzenia, który potem przebiega już niezależnie od Jego woli. Decyduje o tym sam charakter Boskich aktów kreacyjnych: uśmiech i zafrasowanie są znacznie mniej „zdecydowane”, bardziej chwiejne niż słowo. Toteż wzajemne relacje między reakcją Boga a naturą tworzącego się świata nie wykazują takiej ciągłości, jak w opisie biblijnym.

Pierwszemu aktowi stworzenia towarzyszy uśmiech Boga, ale już od samego początku Boski twór wykazuje znaczną autonomię. Przejawia się ona w intrygującej dwudzielności wykreowanego świata. Ziemia, powołana do istnienia przez Boski uśmiech, jest podobna nie tylko do „jabłka złotego”, lecz także do „zwier-

⁸ O wizyjności por. K. Wyka, *List do Jana Bugaja*, [w:] *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 60; J. Sławiński, *Krzysztof Kamil Baczyński: Historia*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Kraków 1971, s. 420.

ciadła przemian”. Na mocy stwórczego aktu Boga powstały przeto nie jedna, ale dwie ziemie⁹ – „prawdziwa” oraz jej zwierciadlane odbicie.

Odbicie ziemi powstaje prawdopodobnie w „szklanej kopule próżni”. Wymienione sformułowanie sugeruje zaś, że przedstawiony w utworze akt stworzenia świata przez Boga ma również znamiona praktyki alchemicznej, co jeszcze bardziej podkreśla mityczność relacji w *Przypowieści*. Obrazowa wartość określenia „szklana kopuła próżni” jest bowiem dwojaka. Z perspektywy ziemskiej może oznaczać firmament niebieski zawieszony nad ziemią, natomiast z perspektywy „boskiej” jest magiczną, czarodziejską kulą. A jednocześnie – w obu przypadkach – zwierciadłem, w którym istnieje „druga”, odbita ziemia.

Warto w tym miejscu zauważyć, że sugestię podwójności przedstawianych w wierszu zjawisk Baczyński osiąga i potęguje nie poprzez konsekwentnie budowaną konstrukcję dwóch wyraźnie oddzielonych od siebie obrazów, „prawdziwej” ziemi oraz jej odbicia. Poeta dokonuje tego w inny sposób, poprzez *per se werację efektu dwudzielności*, i to zarówno na płaszczyźnie wersyfikacyjnej, syntaktycznej, jak i obrazowej¹⁰. Dwudzielność pierwszego opisu stworzenia świata w *Przypowieści* (aż do słów: „I zafrasował się Bóg, że sam swych dzieł nie ogarnie”) wyakcentowana jest, po pierwsze, na płaszczyźnie wersyfikacyjnej. Poszczególne dystychy stanowią odrębne całości obrazowe i syntaktyczne, a każdy wers, wskutek zastosowania toku heksametrycznego z wyraźną średniówką, rozpada się dodatkowo na dwie symetryczne części. Taki układ wersyfikacyjny utworu podkreśla jego zawartość treściową: pierwsza część każdego wersu (aż do średniówki) odnosić się będzie z reguły do „prawdziwej” ziemi, natomiast druga – do jej kształtu odbitego w zwierciadle. Wrażenie podwójności oddaje narrator nawet wówczas, gdy części przed- i pośredniówkowa pod względem semantycznym nie odnoszą się do „dwóch” ziem, lecz przedstawiają kontynuację tego samego procesu ruchowego („Więc knieje do mórz przychodzą i kładą włosy na wodę // i wtedy fale się barwią na kolor dojrzałej jagody”).

Po drugie, poeta osiąga zjawisko podwójności przez realizację zasady paralelizmu, która podkreślać ma jednak nie łączliwość, lecz rozłączność zestawianych konstrukcji syntaktycznych. Ów mechanizm paralelizmu został opisany już wcze-

⁹ Rola i sensy motywu odbicia w twórczości Baczyńskiego są analizowane niemal przez wszystkich interpretatorów jego poezji. Najobszerniej pisali o tej właściwości wyobraźni Jana Bugaja: E. Szmigielska, *Motyw odbicia* (w niniejszym tomie) oraz J. Świech, *Wstęp*, [w:] K. K. Baczyński, *Wybór poezji*, s. LVI-LVII. Wykorzystanie sytuacji lustrzanego odbicia jest też – jak wiadomo – nawiązaniem do romantycznego sposobu obrazowania. Por. I. Opacki, *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*, [w:] *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979, s. 5-154; M. Thalmann, *Labirynt*, „Pamiętnik Literacki” 1978, LXIX, z. 3, s. 345-374. Niniejsze studium obficie korzysta z sugestii zawartych w wymienionych pracach.

¹⁰ Niepełność obrazowania jest również typową cechą wyobraźni tego poety. Por. J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 18-19.

śniej. Tu warto jeszcze zwrócić uwagę na zastosowanie techniki układów chiazmowych, która polega na ścisłym odwróceniu kolejności tych samych słów (np. „Światło przenika do ziemi, a ziemia blask przygarnia”; „Zwierzęta wnikają w korę, // a kora porasta życie”) lub ich odpowiedników znaczeniowych (konstrukcja tautologiczna: „[...] i wtedy fale się barwią // na kolor dojrzalej jagody”). W ten sposób chiazmy potwierdzają sugestię obrazu odbitego w lustrze.

Określenia: „złote jabłko” i „zwierciadło przemian” będą stale ewokować – ale także porządkować – wrażenie podwójności, które Baczyński osiąga również na inne sposoby. Trzecią metodę stanowi konsekwentnie wertykalna organizacja przestrzeni, w której opozycja góra-dół wyznacza kryterium przyporządkowania ukazywanych zjawisk według zasady: „pierwowzór” – na dole, odbicie – na górze (widoczne jest to zwłaszcza w trzecim dystychu: „A śpiew najcichszego z ptaków zamienia się w miękki obłok // i wtedy powstają chmury do ziemi i gwiazd podobne”; także w drugim i piątym).

Po czwarte, efekt podwojenia wywołany jest poprzez dwudzielność układów „międzysłownych”. Mówiąc ściślej, polega ona na wprzęgnięciu naturalnej struktury figur poetyckich w grę semantyczną, której efektem ma być właśnie – posłużmy się formułą Maurycego Mochnackiego – „roznoszenie się na dwoje”. Rzecz dotyczy głównie takiej konstrukcji metafor, aby ich znaczenie literalne można było odnieść do „prawdziwej” ziemi, zaś znaczenie przenośne – do jej nierzeczywistego obrazu odbitego w zwierciadlanej, „szklanej kopule próżni” („[po ziemi, jak po złotym jabłku i lustrze] sączą się zwierząt dojrzale krople”; zwierzęta to „drgające srebrem stopnie”; śpiew ptaka zamienia się w „miękki obłok”, „kora porasta życie”; podobnie w porównaniu chmur do „ziemi i gwiazd”). W tym sensie obydwie człony metafory ilustrują początkowy i końcowy etap jednego procesu ewolucyjnego, jego punkt wyjścia oraz punkt dojścia¹¹.

Dopiero jednym z wielu sposobów wywoływania efektu dwudzielności jest ukazanie ziemi oraz jej odbicia w postaci równoległych projekcji obrazowych. Wszelako nawet wówczas istnienie odrębnych bytów nie jest jednoznacznie nazwane (jak choćby w znanym fragmencie *Świtezii* Adama Mickiewicza: „Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą, // I dwa obaczysz księżycy”), lecz tylko zasugerowane. Najwyraźniej widać to w dystychach piątym i szóstym, gdzie Baczyński nie kreśli wyraźnie dwóch ziem, ale buduje obraz, który rozpada się na odrębne całości dopiero w wyniku rozszyfrowania mechanizmu nim rządzącego. Obraz ten jest bowiem zapisem złudzenia optycznego, które powstaje w wyniku porównania „pierwowzoru” ziemi z jej odbiciem w lustrze:

Światło przenika do ziemi, a ziemia blask przygarnia;
bory wrastają w powietrze, powietrze od lasów – czarne.
Zwierzęta wnikają w korę, a kora porasta życie
i niewidzialne, w przestrzeni, wiruje ziemi odbicie.

¹¹ Na tę cechę metaforyki Baczyńskiego zwrócił uwagę I. Opacki, *Elegia optymistyczna*, s. 293, 317.

Światło, które przenika do ziemi, w odbiciu lustrzanym wygląda tak, jakby było przez nią przygarniane, lasy wrastają w powietrze, ale w „szklanej kopule próżni” nie one, lecz powietrze wysuwa się na plan pierwszy i na tle lasów nabiera ciemnej barwy. Kora zaś, w którą wnikają zwierzęta, w pośredniówkowej części wersu współtworzy odrealnioną wizję i nabiera metaforycznych sensów¹².

Jak staraliśmy się udowodnić, podstawową cechą pierwszej „części” *Przypowieści* jest nieustanne wywoływanie i potwierdzanie efektu rozdwojenia, co sugeruje, że stwarzanie świata odbywa się równocześnie na „rzeczywistej” ziemi oraz na jej zwierciadlanym odbiciu. To wrażenie jest jednak znacznie spotęgowane, gdyż podmiot mówiący ukazuje istniejące na „prawdziwej” ziemi przedmioty i zjawiska dodatkowo w uwarunkowaniach całego systemu „wewnętrznych” odbić. Zasygnalizowaną sugestią obrazową ewokują motywy akwaticzne. Jest ich w pierwszym opisie kilka („[po ziemi] się sączą zwierząt dojrzale kropłe”; „[zwierzęta] wstępują z wód w powietrze”; „knieje do mórz przychodzą”; „kładą włosy na wodę”; „fale się barwią”; motywami akwaticznymi są także „obłok” i „chmury”¹³). Jak zwykle u Baczyńskiego, hipostazują one efekty zwierciadlanych odbić. W ten sposób wpisane w tekst *Przypowieści* odbicia nakładają się na siebie. Dochodzi wówczas już nawet nie do podwojenia, ale do ich multiplikacji, opalizowania całego ich systemu.

Należy jeszcze raz podkreślić, że jednoznacznego podziału na dwie wykończone całości obrazowe nie da się w *Przypowieści* dokonać. Mimo wskazanych powyżej dyferencjacji kontury obrazowe ziemi oraz jej odbicia nie są ostre. I z pewnością nie o to tu chodzi. Rzeczywistość przedstawiona układa się tu raczej w porządek obrazowej i aksjologicznej sugestii. Innymi słowy, poeta skupia uwagę na procesach wizualnych, które towarzyszą systemowi zwierciadlanych odbić, a nie na wyraźnej charakterystyce ziemi „rzeczywistej” i „niereczywistej”. Właśnie pod tym względem *Przypowieść* wykazuje niezwyklej wprost koherencję. Ważna i znacząca jest tu bowiem chwiejność statusu ontycznego nie tylko lustrzanego odbicia ziemi („i niewidzialne, w przestrzeni, wiruje ziemi odbicie”), ale także całego stworzonego przez Boga uniwersum.

Temu właśnie celowi służy zastosowana przez Baczyńskiego technika lustrzanego „podwajania” świata. Jan Bugaj kroczył zresztą szlakami już przetartymi – zwłaszcza przez poetów romantycznych. W poezji tego okresu (a jak wiadomo, stanowiła ona dla Baczyńskiego żywotny punkt odniesienia) motyw odbicia

¹² Użyty w znaczeniu przenośnym motyw kory oznacza u poety martwą powłokę dla ducha (por. „kora bez duszy” z poematu [inc.] *Świat – kryształowa kula, gdzie ogromne raki*, pocz. maja 1942). Nasuwa to na myśl pokrewieństwa z techniką poetycką J. Słowackiego.

¹³ Ich fizyczna pochodność od wody jest oczywista, ale została ona dodatkowo podkreślona przez podobne funkcje, którymi chmury i obłoki obdarzone są w systemie poetyckim Baczyńskiego. Podobnie bowiem jak w przypadku motywów *stricte* akwaticznych, również one wywołują odbicia lub są ich rezultatem (por. „lejących chmur zwierciadła” z poematu *Serce jak obłok*, ukończ. 30 VIII 1941 r.).

obarczony był kilkoma funkcjami. Przede wszystkim służył poszerzeniu możliwości „widzenia”, urozmaicając i wzbogacając świat przedstawiony utworu poetyckiego, który w ten sposób uzyskiwał wymiar metafizyczny, otwierał perspektywy na nieskończoność¹⁴. Jako forma oglądu świata odbicie dawało także możliwość oryginalnej charakterystyki postrzeganego przedmiotu, gdyż pozwalało ujrzeć ów przedmiot w nowej, często zaskakującej i nie spodziewanej perspektywie. Było przeto skuteczną i nośną artystycznie metodą introspekcji oraz autocharakterystyki. Użyty w tych funkcjach motyw odbicia umożliwiał uzyskanie dystansu do obserwowanego świata (lub samego siebie), wywoływał zatem efekt obcości, do wymienionych celów szczególnie przydatny¹⁵.

W motyw zwierciadlanego odbicia prawie zawsze wpisana była metamorfoza przedmiotu oglądanego, która wytwarzała dialektykę tożsamości i odmienności. Odbicie dynamizowało bowiem świat przedstawiony – „zlewając” lub „rozszerzając” przedmioty – i również dzięki temu wyłaniało nowe, ukryte cechy rzeczy i zjawisk. Metamorfozy w lustrze często objawiały istnienie jakiejś tajemnicy, nieznanego, a mrocznego atrybutu świata, rzeczy lub człowieka. We wszystkich wymienionych sytuacjach funkcja estetyczna omawianego motywu nierozdzielnie spletała się z jego aspektem poznawczym.

Powszechny w poezji Baczyńskiego motyw odbicia¹⁶ aktualizuje wszystkie wymienione znaczenia i funkcje. Wydaje się jednak, że w *Przypowieści* służy on w pierwszym rzędzie wywołaniu takich efektów wizualnych, które stwarzają wrażenie niepewności i dezorientacji, zdają się tym samym przekraczać możliwości percepcyjne czytelnika, ale także powodują – dość bezradne przecież – zakłopotanie Boga. Obecność lustrzanego obrazu ziemi odkrywa bowiem skomplikowaną i niejednoznaczną naturę kosmosu, nowy i nie oczekiwany wymiar stworzonego świata. W rezultacie nie wiadomo do końca, co Bóg powołał do istnienia i za jakie zjawiska jest odpowiedzialny, ponieważ akt stworzenia przeradza się w znacznej mierze w proces – odbywającej się na zasadzie ciągłej przemiany¹⁷ – autokreacji świata.

¹⁴ Nieskończoność to jedna z fundamentalnych kategorii estetyki i filozofii romantycznej. Por. Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm*, [w:] *Wybór pism*, t. 1, opr. H. Markiewicz, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 153-175; Cz. Zgorzelski, *Romantyzm w Polsce*, Lublin 1957, s. 7-11.

¹⁵ Na temat efektu obcości jako rezultatu romantycznej poetyki odbicia por. M. Thalmann, *op. cit.*, s. 349-353, 372-373.

¹⁶ Ów motyw eksploatuje poeta również w swojej twórczości plastycznej. Dobrze znane są dwa rysunki, które nim się posługują. *Pokolenie* przedstawia przeglądających się w lustrze trzech młodych mężczyzn, którzy widzą przed sobą nie własne twarze, lecz – ubrane w przetrzelone kulami hełmy – trupy czaszki. Jeden z ekslibrisów zaprojektowanych przez Baczyńskiego ukazuje natomiast człowieka trzymającego miecz w ręce i zamierzającego się na wroga. Broń skierowana przeciwko nieprzyjacielowi na odbiciu godzi jednak w niego samego, ów człowiek widzi bowiem swój cień, na którym miecz staje się narzędziem samobójczym.

¹⁷ Ruch płynny oraz ciągła metamorfoza to, obok odbicia, dwie inne fundamentalne zasady organizujące świat poetycki Baczyńskiego, wielokrotnie zresztą przez badaczy tej twórczości opisywane, od *Listu do Jana Bugaja* począwszy.

Świat arkadii z pierwszej części wiersza zbudowany jest z takich motywów, które ewokują dodatnie skojarzenia emocjonalne. Ziemia przypomina złote jabłko – to twór piękny, jasny, doskonały i skończony¹⁸. Jej mieszkańcami są zwierzęta i ptaki, które – podobnie jak obłoki, drzewa i liście – ewokują w poezji Jana Bugaja wyobrażenie mitu rajskiego¹⁹. Pozytywną waloryzację emocjonalną wywołują zatem i wymienione słowa-klucze, i zastosowane tu figury stylistyczne: metafory (analizowane wcześniej), epitety („dojrzały”, dwukrotnie użyty, sugeruje doskonałość stworzonego świata; „miękki”). Epitet „miękki” wchodzi w skład synestezji („śpiew najcichszego z ptaków zamienia się w miękki obłok”), która dodatkowo podkreśla mityczny walor opowieści poprzez zwrócenie uwagi na irracjonalny charakter mechanizmów autokreacyjnych.

Również kolorystyka wywołuje pozytywne nasycenie emocjonalne pierwszego opisu stworzenia świata. Dominują tu, co typowe dla arkadyjskich wizji Baczyńskiego, kolory jasne: złoty, srebrny, „jasność” światła, biel²⁰. Kolorystyka ma jednak dodatkową funkcję, która harmonizuje z wykorzystaniem motywów zwierciadlanych odbić. Ziemia początkowo mieni się barwami srebrną i złotą (zwierzęta to „drgające srebrem stopnie”, ziemia jest podobna do zwierciadła, chmury zaś do ziemi i gwiazd), ale z biegiem czasu również pod tym względem wypełnia się i komplikuje. Odbywa się to w wyniku uzupełnienia obrazu ziemi o ciemną tonację kolorystyczną – ciemnogrnatowe fale i czarne lasy:

Więc knieje do mórz przychodzą i kładą włosy na wodę
i wtedy fale się barwią na kolor dojrzałej jagody.
Światło przenika do ziemi, a ziemia blask przygarnia;
bory wrastają w powietrze, powietrze od lasów – czarne.

Metamorfozy barw, podobnie jak motywy odbicia, także respektują wrażenie dwudzielności. Toteż ostateczny efekt obydwu zastosowanych tu technik obrazowania wydaje się podobny – oddają one komplikację i niejednoznaczność świata. Podobnie jak odbicie, obie tonacje kolorystyczne, ciemna i jasna, ilustrują jedno zjawisko, ukazują niejako dwie strony tych samych przedmiotów (jak w dystychu piątym, cytowanym przed chwilą). Metamorfozy barw i kształtów są przyczyną ambiwalentnej istoty stworzonego świata. Ukazują, że rozmaite zjawiska tkwią w niej jako p o t e n c j a l n o ś ć, stanowią zatem skalę jakości możliwych

¹⁸ Jabłko to jeden z odwiecznych rekwizytów rajskich. Podobną funkcję pełni w systemie poetyckim autora *Przypowieści*.

¹⁹ Jak podkreśla J. Święch, zwierzęta i ptaki są w systemie wartości poetyckich Baczyńskiego „doskonałymi twórcami przyrody”. Por. *Wstęp*, [w:] K. K. Baczyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. LXXXIII. Por. także J. Święch, *Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny*, s. 507-508. Sam Baczyński pisał w „Przypiskach bibliograficznych” do Kodeksu 39/42: „zwierzęta są idealnie piękne”.

²⁰ Użyte tu barwy jasne stanowią tyleż słowa-klucze poezji autora *Mazowsza*, co głęboko tradycyjne metody wytwarzania dodatniego zabarwienia emocjonalnego.

do zaistnienia, które mogą się uaktualnić w dowolnej chwili. Najdobitniej uwydatnia to dystych siódmy, jednocześnie kulminacja pierwszego opisu stworzenia:

Wtedy są wszystkie kolory, każdy od innych różny,
które są wszystkie te same pod szklaną kopułą próżni.

W cytowanym dwuwierszu współprzenikanie obrazu i sensu jest szczególnie widoczne. Zawiera on rozbudowaną peryfrazę²¹, która tylko z pozoru ilustruje stagnację, w rzeczywistości natomiast oddaje wrażenie maksymalnego natężenia ruchu. W analizowanej figurze skumulowane zostały bowiem zarówno wizualne efekty odbić, jak i dotychczasowe komplikacje kolorystyczne. „Wirowanie” wszystkich kolorów wywołuje tu sugestię białego widma świetlnego, z którego, jak wiadomo, można wyprowadzić całą paletę barw, a zatem – wyłonić „wszystko” (w sensie literalnym – wszystkie kolory: i te jasne, nacechowane dodatnio, jak w pierwszej części wiersza, i te ciemne, o nacechowaniu ujemnym, jak zwłaszcza w części drugiej). Osiągnięty dzięki temu rezultat artystyczny jest zdumiewający: ów dwuwiersz uzyskuje charakter podwójnej kulminacji – jako element fabuły utworu oraz jako kondensacja poetyki pierwszego opisu. Stanowi jego podsumowanie, a zarazem uzasadnienie dalszego ciągu *Przypowieści*. Symbolizuje jednak również doskonałość stworzonego świata, która stanowi jego istotę. W komentarzu do *Przypowieści* poeta następująco dopowiada swoje myśli:

doskonałość i celność przyrody. W niej wszystko jest wszystkim. Wszystko przenika się nawzajem. Przyroda nie zawiera zła i dobra; jak można opanować coś ponad-etycznego? Trzeba stworzyć segregator – człowieka, ciemnego człowieka, który stanie jeden niedoskonały wśród przepychu doskonałości i marność jego stworzy pojęcie zła i dobra, a podciągając pod nie przyrodę, zabrudzi ją, ale uprości.

Istnieje jeszcze jedna zasada, nadrzędna wobec motywów odbicia i gry kolorów, która wyznacza podstawowe mechanizmy rządzące omówionymi motywami, towarzyszy im oraz je uzupełnia. Pierwszą i fundamentalną właściwością stworzonej przez Boga ziemi jest bowiem jej ciągła m e t a m o r f o z a. W sposób niezwykle sugestywny oddają ją przemiany odbitych kształtów i kolorystyki. Ów efekt dodatkowo potęguje się natomiast dzięki silnie z d y n a m i z o w a n e j strukturze samej narracji. Przedstawia ona wszystkie zjawiska w ciągłym ruchu, który z każdą chwilą nasila się, a nawet potęguje (zwierzęta „sączą się powoli”, „drgają” w zwierciadle, śpiew „zamienia się” w obłok, „powstają chmury”, „knieje do mórz przychodzą i kładą włosy na wodę”, „światło przenika do ziemi”, „bory wrastają w powietrze”, „zwierzęta wnikają w korę”, wreszcie odbicie ziemi „wiruje”) – aż osiąga swą kulminację w siódmym dystychu. Kosmos w *Przypowieści* jest więc bytem stale zmieniającym się, ewoluującym.

²¹ Krzysztof Baczyński cenił sobie peryfrazę jako nośny środek artystyczny, idąc w ten sposób w ślady swego ojca, wybitnego krytyka. Jak podaje J. Święch, Stanisław Baczyński dostrzegał w peryfracie „środek służący «wyrażeniu przede wszystkim ruchu»”. Cyt. za: J. Ś w i e c h, *Wstęp*, [w:] K. K. B a c z y ń s k i, *Wybór poezji*, s. XXII.

Kluczowa dla tej części utworu symbolika mechanizmów rządzących uniwersum (ciągła metamorfoza, systemy odbić, współistnienie kolorów) ma jednak dalej idące konsekwencje niż te, które Baczyński sformułował *explicite* w autokomentarzu. Interakcja zjawisk i procesów, nawet przeciwnych sobie, zwraca uwagę na skomplikowanie i niejednoznaczność stworzonego świata, ukazuje, że jego istotę stanowi jedność w wielości. Oznacza to również potencjalne, choć „ponadetyczne” współistnienie żywiołów dobra i zła, które, jak w biblijnym raju, nie zostały jeszcze oddzielone od siebie. O b i e j a k o ś c i są wszakże wpisane w strukturę wykreowanej przez Boga rzeczywistości. Zasugerowana niejednoznaczność świata odzwierciedli się na Boskim obliczu i wyzwoli tragiczne konsekwencje. Jak się bowiem wkrótce okaże, system odbić, symboliczne wymieszanie kolorów, ciągła metamorfoza świata wreszcie pozwalają się odczytać jako – wpisana w „przypowieściowe” uniwersum – przyczyna frasunku Boga.

Wszechświat stanowi bowiem nie tylko odcisnięcie kształtu Boskiego, emanację bóstwa, lecz także niemal równoprawny element w systemie zależności stworzenia i Stwórcy. Dlatego też druga część wiersza jest również – rozciągniętym z osi przestrzeni na oś czasu – rezultatem odbicia²². Nowa reakcja Boga, tym razem jest nią frasunek spowodowany niemożliwością opanowania kosmicznych przemian („I zafrasował się Bóg, że sam swych dzieł nie ogarnie”), również o k a z u j e s i ę aktem stwórczym. Ale na mocy powtórnego aktu kreacji uruchomione zostały procesy groźne i nie oczekiwane – pierwotnie piękna i jasna ziemia przekształca się w ziemię trwogi, ognia i ciemności. Doskonałe uniwersum stało się żywiołem zniszczenia²³. Mit rajski uzyskał w ten sposób tragiczną kontynuację.

Omawiany fragment *Przypowieści* zbudowany jest z zupełnie odmiennej materii poetyckiej niż pierwszy opis stworzenia. Dalszy ciąg kształtowania się świata, tym razem wywołany frasunkiem Boga, przeradza się w wizję apokaliptyczną. Toteż szczególnie wyraźne ujawniają się w nim pokrewieństwa z poetyką katastrofistów.

O ile w pierwszym akcie stworzenia świata Bóg powoływał uśmiechem do istnienia rajską przyrodę, o tyle w akcie drugim Jego frasunek wytworzył coś w rodzaju antyprzyrody, która ze swej istoty jest zaprzeczeniem rajskiej flory: „z ciężkich kowadeł g ó r r o s ł y ł o d y g i o g n i s t e”. Zniknął efekt odbicia, a z nim także motywy akwaticzne, zniknęła również różnorodność barw (ale z wyraźną przewagą jasnych) z pierwszego opisu, która obrazowała – wprawdzie chwiejną i zmienną, ale jednak – doskonałość. W drugiej „części” *Przypowieści*

²² Ukazanie w wierszu dwóch etapów (procesów) stwarzania może być jeszcze jednym potwierdzeniem, że dwudzielność stanowi podstawowy mechanizm regulujący kompozycję i poetykę *Przypowieści*.

²³ O współistnieniu dwóch światów, arkadii i grozy, w czasowo pokrewnych *Przypowieści* poematach mitycznych Baczyńskiego por. B. L a c h - K o k o t, *Dwa światy poematów Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Prace Historycznoliterackie”, t. 10: *Studia romantyczne*, red. I. Opacki, Katowice 1978, s. 57-81.

dominantę kolorystyczną stanowią barwy ognia (tu: symbolu śmierci, grozy i trwogi) – wyraźnie oddzielonego od światła (symbolu boskości)²⁴. Kolorystyka odzwierciedla dramatyczną jednolitość przedstawianych zjawisk. Nawet ruch, który zawsze w poezji Baczyńskiego stanowi fundamentalny atrybut kosmosu i symbolizuje powolny przepływ czasu, przemijanie²⁵, zmienił swoją zasadę. W pierwszym opisie, mimo stopniowego narastania dynamiki, zachował on płynność i dostojność. Początkowo powolny, jednostajny, z czasem nabierał wprawdzie przyspieszenia, ale w drugiej części spotęgował się aż do gwałtowności. Wymienione cechy, a także dobór słownictwa, sprawiają więc, iż mamy tu do czynienia z jednoznacznie skryształizowanym polem semantycznym, którego nasycenie emotywnie ukierunkowane jest na wywoływanie negatywnych skojarzeń („frasu nek”, „czarny”, „ciężki”, „ognisty”, „wysilek”, „zmarszczone”, „groźny”; człowiek „ciemny i mały”).

Tajemniczość dokonujących się procesów wyrażają także zastosowane w tej części wiersza środki poetyckie. Zmienia się zatem zasada ich konstrukcji – w przeciwieństwie do jednolitości obrazowo-emocjonalnej z pierwszej części wiersza, mechanizm figur stylistycznych konstytuujących drugi opis zbudowany jest na zasadzie oksymoroniczności (obok oksymoronu: „światło stało się czarne” – synestezje: „cisza złożyła się w fałdy”, „niebo od huk białe”²⁶). Środki wyrazu poetyckiego odzwierciedlają teraz inną niż dotąd regułę przemian, zgodnie z którą dana rzecz przeradza się w swoje przeciwieństwo. Ich struktura wyraża jednak także niemożność opisanego oraz intelektualnego ogarnięcia, wreszcie – dojścia prawdziwych przyczyn tragicznych metamorfóz świata. Analizowane figury stylistyczne istnieją nie tylko na płaszczyźnie poetyki, lecz ewokują również określone sensy ideowe utworu – potęgują nastroj grozy, gdyż nie oddają następstwa zdarzeń w porządku jasno wskazanych

²⁴ Na temat oddzielenia ognia od światła w poezji Baczyńskiego por. M. T a t a r a, *op. cit.*, s. 261-264.

²⁵ S. B u r k o t, *op. cit.*, s. 25, 27.

²⁶ W poezji Jana Bugaja biel występuje w przeciwnych sobie kontekstach – charakteryzuje zarówno świat grozy, jak i arkadii. *Przypowieść*, w której przedstawione są obie rzeczywistości, dobrze ilustruje tę ambiwalencję. Biel w drugiej części wiersza ma przyporządkowanie odmienne niż w pierwszej, w której zresztą nie została ani razu wymieniona z nazwy. Jak udowadnia M. T a t a r a, kolor bieli jest dobrze zadomowiony w chrześcijańskiej symbolice apokaliptycznej, a jej źródłem jest *Objawienie św. Jana* (Ap 1, 14). Toteż właściwym kontekstem oświetlającym sens analizowanej figury „niebo od huk białe” może być fragment wiersza Baczyńskiego [inc.] *Świat kryształowa kula – gdzie ogromne raki*, w którym biel użyta jest właśnie do spotęgowania apokaliptycznego nastroju grozy: „Ale z nich są anioły-mściciele, co głosy // takie w górę uniosą, że zbieleją włosy”. W późniejszym od *Przypowieści* o jeden dzień wierszu *Bez imienia* (powst. 15 XI 1941) „barwa” huk połączone jest z symboliką ognia: „Nie odróżnisz postaci w cieniach, // w huk jak w ogniu jasnym” (cyt. za: M. T a t a r a, *op. cit.*, s. 250, 261). Podobnie w *Cieniu z obozu* (powst. 17 VIII 1943): „A rano świt nadymał ogromne, białe niebo, // na oknach szorstki puch i chłód trumienny szedł.”

przyczyn i skutków. Wszystko zaś, co nieprzewidywalne, tajemnicze, niemożliwe do uchwycenia, jest również groźne²⁷.

W takim właśnie momencie, gdy Bóg stracił już kontrolę nad zdarzeniami, rozpoczyna się stwarzanie człowieka. Świat, z którego „wykrzesze się” człowiek, jest zaprzeczeniem zamiaru Bożego – „światło stało się czarne”. Przy czym słowo „światło” można tu rozumieć co najmniej trojako: jako symbol raj, dobra i piękna, a przede wszystkim jako boską siłę (Bóg to według *Pisma św.* „Światłość świata”).

Ostatni akt katastrofy kosmicznej wypełnia się zatem w stworzeniu człowieka, który powstaje nie z bezpośredniego aktu Boskiej kreacji, lecz za sprawą ciemnych i groźnych żywiołów panujących niepodzielnie na ziemi. Człowiek stanowi twór wykuty przez „ciężkie kowadła gór” oraz – nieprzypadkowo upersonifikowane! – „gromy zmarszczone w groźnym namyśle”. Jest „z chmur i ziemi ulany” (mechanizm oksymoroniczności!), „ciemny i mały”, brak w nim zatem boskiego pierwiastka. Toteż jest w istotnym sensie niedopełniony, ponieważ – w odróżnieniu od człowieka biblijnego – nie został ożywiony boskim tchnieniem życia (por. drugi, biblijny opis stworzenia człowieka; *Rdz 2,5-7*). Nie został przeto stworzony „na obraz i podobieństwo Boże”. *Przypowieść* zawiera więc taką koncepcję natury ludzkiej, która jest zupełnie odmienna od antropologii zakorzenionej w myśli i wyobraźni chrześcijańskiej, gdzie człowiek stanowi *imago Dei*.

Ostateczne przyporządkowanie człowieka do sfery ziemskiej jest wyrażone jeszcze dosadniej w poincie utworu, gdzie znika nawet ta dwudzielność, jakże przecież ambiwalentna. Ostateczny rezultat stworzenia określa pochodzenie człowieka już nie „z chmur i ziemi”, ale jedynie podobieństwo do „ciemnej” ziemi²⁸. A jak wiadomo, ciemna tonacja kolorystyczna ekwiwalentyzuje u Baczyńskiego tragizm egzystencji ludzkiej²⁹.

Kompozycja *Przypowieści* podkreśla szczególną rangę refleksji antropologicznej. Pointa utworu, najważniejsza wszakże dla przesłania gatunku, którego omawiany wiersz jest realizacją, dotyczy właśnie problemu człowieka. Rezultaty przedstawionego w *Przypowieści* procesu stwarzania świata ciągle obowiązują – obcujemy przecie z prawdą mitu, w której jednoczy się sens przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Konkretna uwarunkowania historyczne jedynie ową prawdę uaktualniają. Skoro rozdarcie świata pomiędzy dobro i zło, światło i ciem-

²⁷ Osiągnięciu wrażenia grozy podporządkowana jest także instrumentacja głoskowa, akcentowana w tym fragmencie szczególnym nasileniem spółgłosek szczelinowych i zwarto-szczelinowych oraz onomatopejami: „a gromy w wysiłku kuły, zmarszczone w groźnym namyśle, // aż się wykrzeszał z kuźni pod niebo od huku białe”.

²⁸ „Ciemną” naturę człowieka wyraźniej uwidacznia wcześniejsza wersja tego utworu, znana z ofiarowanego matce autografu poety. Ostatni wers brzmi tam: „I do dziś błądzi wśród grozy człowiek czarny jak ziemia.”

²⁹ S. Burkot, *op. cit.*, s. 24.

ność wnosi ze sobą człowiek, to jego istotę stanowiąc będzie odtąd cierpienie, które z owego rozdarcia wynika³⁰.

Z chwilą pojawienia się człowieka realizuje się nowa opozycja przestrzenna. Monstrualność i groza świata zewnętrznego kontrastuje ze znikomością i bezsilnością osoby ludzkiej. Wielkość uniwersum przeciwstawiona jest małości człowieka, wielość bytów i żywiołów przyrody – ludzkiej pojedynczości i samotności (opozycja liczby mnogiej, która jest zastosowana do wszystkich potęg przyrody, i pojedynczej, zastosowanej do człowieka)³¹, ciągła metamorfoza wszechświata – ostatecznemu ukształtowaniu człowieka³². Istota natury ludzkiej jest więc speyfikowana, ustalona „na zawsze”. Jest nią skażenie i rozdarcie na stronę jasną i ciemną, dobro i zło. Z tego też powodu tragizm egzystencji człowieka stanowi jakość ponadhistoryczną.

Akt stworzenia człowieka wyjawia jeszcze jeden ukryty sens. W powtarzalny i doskonały rytm przyrody, w jej mityczną, a więc istniejącą poza czasem rzeczywistość, brutalnie wkracza historia. Oprócz wymienionych już metod, ilustrujących odmiennosć dwóch procesów stworzenia, Baczyński dokonuje jeszcze jednej wewnętrznej specyfikacji w obrębie – w całości mitycznego – świata *Przypowieści*. Narracja pierwszej „części” utworu prowadzona jest konsekwentnie w czasie *praesens historicum*³³, zaś drugiej – w czasie przeszłym niedokonanym. Zatem konflikt prawdy mitu (a w mit początku wpisany jest również mit rajski) z prawdą historii.

Opozycje: kosmos-ziemia, przyroda-człowiek, mit arkadyjski-historia są w twórczości Baczyńskiego wszechobecne. Ich waloryzacja emocjonalna – również jasno określona. Nietrudno więc odnaleźć w poezji Jana Bugaja przykłady ilustrujące jego przekonanie, iż zło przychodzi na świat wraz z działalnością człowieka, który zaburza naturalny i doskonały rytm przyrody. *Przypowieść*, która pre-

³⁰ Rozdarcie na „część” niebieską i ziemską stanowi w tej poezji czytelną figurę cierpienia. Dobrze ilustruje to apostrofa do Matki Boskiej z *Modlitwy do Bogarodzicy* (powst. 21 III 1944): „Któraś serce jak morze rozdarła // w synu ziemi i synu nieba, // o, naucz matki nasze, // jak cierpieć trzeba”.

³¹ J. Świąch podkreśla, że „«mrówcza» perspektywa nieodmiennie towarzyszy refleksji historiozoficznej Baczyńskiego”. Por. *Wstęp*, [w:] K. K. Baczyński, *Wybór poezji*, s. LXXV.

³² Przemiany świata relacjonowane są przez narratora przy użyciu form czasownikowych w funkcji czasu przeszłego: *praesens historicum* (pierwszy etap stworzenia świata) i przeszłego niedokonanego (drugi etap). Natomiast stworzenie człowieka ma znamiona faktu jednorazowego: człowiek „wykrzesał się” z kuźni żywiołów (czas przeszły dokonany), ale przy tym wiecznie obowiązujące: „do dziś błądzi wśród grozy” (czas teraźniejszy). O znaczeniu form czasownikowych w twórczości Baczyńskiego wspomina I. Opacki, *Elegia optymistyczna*, s. 291.

³³ Konflikt pomiędzy mitycznie zarysowaną wizją przyrody a historycznością, która wkracza w świat wraz ze stworzeniem człowieka, potwierdza czterokrotne użycie w pierwszym opisie stworzenia zaimka „wtedy”, który podkreśla okazjonalność wizji i, jak pisze J. Świąch, oznacza u Baczyńskiego „niemożność usytuowania zjawiska w jakiegokolwiek zwykłej przestrzeni i czasie” (*Wstęp*, [w:] K. K. Baczyński, *Wybór poezji*, s. LI). Znamienny jest zatem fakt, iż w drugiej części wiersza poeta całkowicie rezygnuje z zaimka „wtedy”.

zentuje podobną diagnozę, idzie jednak głębiej, stawia problem człowieka w nieco inny sposób. Poeta pyta w niej nie tylko o pochodzenie zła na świecie, ale także o źródło zła w człowieku. A to nie jest już pytanie natury historiozoficznej czy antropologicznej, lecz zagadnienie z gruntu teologiczne. Dotyczy ono współodpowiedzialności Boga za stworzenie świata i zła. Albowiem Baczyński, na wzór przekazów mitycznych, poszukuje w *Przypowieści* odpowiedzi na cały szereg fundamentalnych problemów egzystencjalnych: rozważa problem natury i sensu świata, dobra i zła, istoty oraz powołania człowieka, pyta również o miejsce i udział Boga w świecie oraz o Jego odpowiedzialność za stworzenie.

Bóg jest przeto – obok kosmosu, przyrody i człowieka – kolejnym bohaterem *Przypowieści*. Na płaszczyźnie poetyki stanowi On przedmiot obserwacji wszechwiedzącego narratora. Już zatem sama konstrukcja podmiotu mówiącego w utworze sytuuje Boga niżej, w obrębie świata przedstawionego, ujmuje go jako byt nieautonomiczny. To jeszcze jeden dowód, iż Bóg jest nie tyle nadrzędną instancją nad światem, ile raczej jeszcze jedną personą dramatu, uwikłaną w stworzenie niemal tak samo jak człowiek. Stanowi On zresztą w pewnym sensie pochodną uniwersum, jest niejako współtworzony przez metamorfozy samokreującego się świata.

Jego ograniczona moc szczególnie uwidacznia się w zakończeniu utworu, w którym Stwórca jest uspiomy i oniemiały ze znużenia. Sen zaś wyraża tu bezruch, brak aktywności, a milczenie jest symbolem utraty władzy kreacyjnej. To też powracający na Boskie oblicze uśmiech niczego już nie może „stworzyć”. Potwierdza tylko bezradność Boga i ostateczne zamarcie świata i człowieka w grozie. „Cisza bez przemian” (*Święto umarłych*, powst. 16 V 1944) to w *Przypowieści* najgłębsze dno katastrofy.

Zasadne jednak wydaje się rozważenie problemu, na ile aktualna pozostała dla Baczyńskiego udzielona w *Przypowieści* odpowiedź na pytania o pochodzenie zła i sens świata. Nie jest to bowiem z całą pewnością diagnoza ostateczna i wyczerpująca. Co więcej, właśnie wizja człowieka i Boga skłaniają do tego, aby myśleć o *Przypowieści* jako o etapie pośrednim w duchowej ewolucji Baczyńskiego. Analizowany wiersz może bowiem stanowić symboliczny punkt wyjścia dwóch nurtów refleksji w twórczości Baczyńskiego – antropologicznej i religijnej. Inicjację, która wymaga jednak dopełnienia.

W tym sensie *Przypowieść* jest utworem, który buduje dopiero przestrzeń dla personalistycznej wizji natury ludzkiej. „Ciemny i mały” człowiek z *Przypowieści* przede wszystkim nie zna jeszcze potrzeby kształtowania siebie, a przez to – doskonalenia świata, jak to już będzie nawet w niewiele późniejszych wierszach poety. Jest „tworem gotowym”, a nie „zespołem możliwości”³⁴, a wykuwanie, rzeźbienie dokonuje się tylko w jedną stronę, jedynie do niego się stosuje.

³⁴ I. Opacki, *op. cit.*, s. 304.

Modelowana zgodnie z regułami katastrofizmu historiozofia, w której człowiek jest tylko bezwolnym przedmiotem, ustąpi na rzecz innej wizji. Dzięki lekcji Słowackiego (z okresu mistycznego) Baczyński dojrzy konieczność „współudziału człowieka w kreowaniu i w ciągłym doskonaleniu wszechświata”³⁵, dzięki lekcji Norwida (a *Przypowieści* całkowicie obcy jest Norwid) pogłębi swą antropologię o chrześcijańską perspektywę personalistyczną. O dwa i pół miesiąca późniejszy wiersz pt. *Bohater* (powst. 28 I 1942) tworzy dla *Przypowieści* zaskakujące ideowo dopełnienie. Człowiek wpisany (jak w *Przypowieści*) w grozę świata zachowuje wobec niego niezależność, a więc także możliwość wyboru postawy etycznej:

On w wielości stoi pośród rzeczy,
które rosną w potwornej przemianie (...).

Toteż właśnie w akcie jego świadomego wyboru i pragnieniu wykuwania swojej osobowości dokonuje się pojednanie ziemi i nieba, a więc tych żywiołów, które w *Przypowieści* były metaforą rozdarcia:

Ręce prosto kładąc w tęczę tonu
sklepi ziemię z niebem na kształt domu.

Magiczna władza połączenia „spopielających elementów z niebem”, a więc pojednania sprzecznych pierwiastków ziemi i nieba w jedną, symboliczną całość „u końca czasów”, władza wybawienia człowieka od cierpień i trwogi stanie się wtedy na powrót przymiotem Boga. Figurę apokatastazy odnajdziemy także w niewiele późniejszym od *Przypowieści* wierszu pt. *Śnieg* (powst. 8 XII 1941):

Bóg jest śniegiem, on ziemię połączy
z niebem na kształt liści milczących,
które z drzewa ostatecznych zamilczeń
szczerzą oczy – pół-boskie, pół-wilcze.

Moc pojednania pozostanie więc własnością Boga oraz Tej, „w której ziemia jak niebo się stała”, która jest „jak nad czarnym lasem blask – pogody słonecznej kościół” (*Modlitwa do Bogarodzicy*) – Matki Bożej. Poezja spotka się wówczas z teodyceą.

W gruncie rzeczy bowiem dopiero te ujęcia poświadczają otwarcie się Baczyńskiego na prawdziwie religijny wymiar rzeczywistości – obcy jeszcze *Przypowieści*. Na planie poetyki religijność oznaczać zaś będzie rezygnację z uniwersalizujących konstrukcji mitycznych³⁶, na planie etyki – przyniesie pogłębienie refleksji antropologicznej w duchu chrześcijańskiego egzystencjalizmu

³⁵ M. T a t a r a, *op. cit.*, s. 249.

³⁶ Por. K. W y k a, *Krzysztof Baczyński*, s. 54-55; M. T a t a r a, *op. cit.*, s. 261.

i personalizmu³⁷. Szczególnie znamienne dla dalszego duchowego i poetyckiego dojrzenia Jana Bugaja stanie się bowiem głębokie doświadczenie własnego istnienia, świadome zanurzenia w dziejącej się historii, ale mimo to – najautentyczniej osobiste.

³⁷ Por. S. Stabro, *Krzysztof Baczyński wobec problematyki moralnej pokolenia*, „Ruch Literacki” 1977, z. 3, s. 179-199; J. Święch, *Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny*, *passim*.