

Szymon Trusewicz
Uniwersytet w Białymstoku

Wyobraźnia wyzwolona i oko Romana Honeta

Wstęp

Wyobraźnia poetycka to temat wciąż ważny zarówno dla autorów, jak i krytyków. Marcin Orliński w artykule *Sprawa wyobraźni*¹, przypominając losy polskiego imaginaryzmu, podejmuje problem przydatności tytułowej kategorii w dyskursie krytyczno-literackim. Orliński z rezerwą patrzy na renesans pojęcia samej wyobraźni, jak i węższej, historycznie ułożonej, „wyobraźni wyzwolonej”. Przede wszystkim stwierdza: „wyobraźnia jest jednym z podstawowych i w gruncie rzeczy nieusuwalnych składników wszelkiej poetyckiej mowy”². Równie słusznie zauważa Orliński, że „wyobraźnia i poezja w jednym stały domu. »Wyobrazić coś« znaczy przecież tyle, co »tworzyć obraz czegoś«. Osmielona wyobraźnia to wciąż wyobraźnia” i pyta „W którym momencie powinniśmy uznać jej autonomię?”³.

¹ M. Orliński, *Sprawa wyobraźni*, <http://www.marcinorlinski.pl/sprawawyobrazni.htm> [dostęp: 30.03.2017].

² Tamże.

³ Tamże.

Przyglądając się rozpoznaniom krytyków i nazwiskom poetów, których wskazuje się jako współczesnych „wyobraźniowców”, Orliński pokazuje, jak pojemny stał się nurt ośmielonej wyobraźni. Zalicza się do niego nie tylko tych, którzy korzystają z onirycznego i surrealistycznego rekwizytorium – pierwsze przykłady to Andrzej Sosnowski czy Bartłomiej Majzel – ale również tych, których poezja od takiego obrazowania stroni, jak Justyna Bargielska, Łukasz Jarosz czy Joanna Lech.

Czy wyobraźnia wyzwolona to pojęcie, które należałoby odrzucić? Przypomnienie jego historii pomaga na nowo zawęzić jego znaczenie i przypomnieć podstawowe cechy określonej za jego pomocą poezji. W samym dyskursie o tej twórczości można dostrzec dwie wyróżniające go tendencje. Po pierwsze, czytanie poezji przez pryzmat jej jakości wizualnych i przy pomocy wizualnej metaforyki. Po drugie, propozycję, aby mówić o osobowych typach wyobraźni, mimo wspólnoty wyobraźni wyzwolonej. Cofnięcie się do historii pojęcia może posłużyć za dobry punkt odbicia ku odświeżeniu lektury, zorientowanemu na jakości wizualne i imaginarium jednostki. Dlatego druga część tekstu zostanie poświęcona Romanowi Honetowi, poecie czerpiącemu z tradycji imaginaryzmu, a zarazem bardzo zindywidualizowanemu, który apeluje do wrażeń wzrokowych czytelnika. Jednocześnie jest to poeta, który proces percepcji problematyzuje, wskazując na wzrokocentryczny charakter kultury i odnosząc się do tego zjawiska w sposób krytyczny.

Wyobraźnia wyzwolona

Wyobraźnia w polskiej krytyce literackiej bywała zarówno przedmiotem interpretacji, jak i narzędziem opisu pewnych tendencji poetyckich. Zaliczyć poetę do grona „wyobraźniowców” znaczyło podkreślić rolę indywidualizmu w poetyckim rzemiośle, wagę mocy kreacyjnej, osadzonej jednocześnie w znanej este-

tyce – kontrastu, sprzeczności, swobody skojarzeniowej. Szczególnie nowe na scenie poetyckiej zjawiska rodzić miała wyobraźnia zwana „wyzwoloną” lub „ośmieloną”⁴. Krytyka literacka, posługując się tymi terminami, zapożycza je u samych poetów, spośród których w pierwszym rzędzie wymienić należy Jana Brzękowskiego z jego szkicem programowym *Wyobraźnia wyzwolona* z roku 1933. Według autora twórczość poetycką organizuje w istocie pojęcie wyobraźni, jej braku lub obecności, której podporządkowane są obrazy poetyckie. Brzękowski uznaje wyobraźnię za główny żywioł i istotę poezji: „Akt poetycki wyzwala tylko już istniejące elementy fantazji. Mówiąc pragmatycznie: poezja jest po prostu wyobraźnią wyzwoloną”⁵. Poeta używa pojęcia meta-realizmu, które zdecydowanie odróżnia od francuskiego nadrealizmu. Metarealizm, jak twierdzi Brzękowski, podobnie jak nadrealizm, miesza elementy realistyczne z czysto poetyckimi, jednak nie czyni tego w sposób chaotyczny, poddający akt twórczy przypadkowym skojarzeniom i automatyzmowi. Twórczość metarealistyczna powstaje dzięki wyobraźni „agresywnej i drapieżnej”, ale zorganizowanej i kontrolowanej. Jest to wyobraźnia aktywna i nowa, której obca jest konwencjonalizacja i zużyte klisze⁶.

Krytyka literacka podejmuje temat wyobraźni poetyckiej za sprawą „debiutu pięciu” w 1955 roku: Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego, Jerzego Harasymowicza, Stanisława Czyzcha i Bohdana Drozdowskiego. To właśnie twórczość niektórych z nich wprowadza do poezji polskiej nowe jakości, na które uwagę zwrócą krytycy. Jerzy Kwiatkowski, pisząc o wymienionych poetach w artykule *Młoda poezja polska (1956–1959)*, zwracał uwagę nie tylko na „nieprzeciętne indywidualności twór-

⁴ Będę używał tych terminów wymiennie.

⁵ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976, s. 63.

⁶ Tamże, s. 201.

cze”, ale również na narodziny nowych poetyk⁷. Pierwszą z nich jest „awangarda słowa” Białoszewskiego, drugą „ośmielona i zrewolucjonizowana wyobraźnia” Harasymowicza i Czycza, ale również debiutujących wcześniej Stanisława Grochowiaka i Tadeusza Nowaka. Poezja ośmielonej wyobraźni odznacza się subiektywizmem i ekspresjonizmem, jej źródła trzeba szukać w baroku, romantyzmie i modernizmie⁸. Zdaniem Kwiatkowskiego podstawą dla „wyobraźniowców” jest jednak „romantyzm XX stulecia”, czyli nurt nadrealizmu. Jest to widoczne za sprawą korzystania z „inspiracyjnej roli podświadomości”, przede wszystkim marzenia sennego, i odwoływania się do specyficznej wrażliwości estetycznej. Wrażliwość tę określają dwie tendencje: komizmu nonsensu i odkrywania piękna w wewnętrznych sprzecznościach i aporiach⁹. Doniosłe znaczenie marzenia sennego dla poetyki ośmielonej wyobraźni oznaczało w praktyce zmaćnienie układu abstrakt–konkret – udosłownienie metafory i wprowadzenie filmowej płynności wizualnego obrazu¹⁰. Skutkowało to również, jak zauważa Kwiatkowski, zwiększeniem luzu interpretacyjnego, nowym stosunkiem między znakiem i znaczeniem, jak również wzrostem kompresji poetyckiego skrótu¹¹.

Poeci, z których część zaliczyć można do grona wyobraźniowców, zostają docenieni przez Ludwika Flaszena, Bohdana Drozdowskiego, Juliana Przybosia, krytyków opiniotwórczego „Życia Literackiego”. W konsekwencji rozpoczyna się na łamach prasy debata na temat wyobraźni poetyckiej. Artykuł Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami* z roku 1958 rozpocznie, jak pisze Agata Stankowska, dyskusję skoncentrowaną wokół

⁷ J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 69.

⁸ Tamże, s. 82.

⁹ Tamże, s. 82–83.

¹⁰ Tamże, s. 84.

¹¹ Tamże.

problemu wyobraźni twórczej i antynomii między poetykami świadomie ograniczającymi liryczny, nieracjonalny żywioł wyobrażeń na rzecz ładu konstrukcji i poznawania pozapodmiotowego świata a dykcjami otwarcie sięgającymi ku temu, co podświadome, nieuświadzone, „wolne” i podmiototwórcze¹².

Kwiatkowski zapowiada rewolucyjnie: „Rodzi się liryka nowa i inna od poprzedniej. Tym samym – dziś – lepsza, tym samym – idąca ku panowaniu. Liryka wielkiej przygody, karnawał wyobraźni”¹³. Nowa poezja niosła ze sobą „wysokomodernistyczne wyobrażenia jednostki postrzeganej, z jednej strony, przez pryzmat jej psychicznej wyjątkowości, z drugiej, przedstawianej nie tyle nawet jako uczestnik, ile jako główny podmiot wielkiego metafizycznego spektaklu”¹⁴ – pisze Stankowska. Stwierdza jednak, że odnowienie wysokomodernistycznych kanonów sztuki – impresjonizmu i symbolizmu – to niejedyny cel krytyki Kwiatkowskiego. Oprócz bezpośrednich odwołań do poetyk surrealizmu Kwiatkowski odnosi się do tego nurtu, gdy pisze o romantycznym duchu współczesnej poezji wizyjnej¹⁵. Zamiast surrealistycznie automatycznego zapisu, Kwiatkowski pragnął bardziej zdyscyplinowanej „poetyki zautomatyzowanego symbolu”¹⁶, podobnej do opisywanego przez Brzękowskiego metarealizmu – zdyscyplinowanego, ale drapieżnego. W koncepcji Kwiatkowskiego takie zestawienie służyć miało połączeniu dwu konkurujących ze sobą jakości: oddaniu grozy i wewnętrznej prawdy podmiotowego istnienia oraz zachowaniu piękna sztuki. W efekcie spełnieniu ideału sztuki

¹² A. Stankowska, *„Wizja przeciw równaniu”*. Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą, Poznań 2013, s. 11.

¹³ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie” 1958, nr 3, s. 9.

¹⁴ A. Stankowska, *„Wizja przeciw równaniu”*, s. 31.

¹⁵ Tamże, s. 36.

¹⁶ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu*, s. 7.

modernistycznej – metafizycznie głębokiej, pięknej i wzniosłej zarazem¹⁷.

Debata zaangażowała nie tylko krytyków¹⁸, ale również poetów, a dialog między nimi toczył się przede wszystkim na łamach „Życia Literackiego”, co odbiło się szerokim echem również w okolicznościowych recenzjach, wywiadach i twórczości poetyckiej¹⁹. Pokłosiem tej dyskusji są również dwie monografie z wyobraźnią w tytule, Jerzego Kwiatkowskiego *Klucze do wyobraźni* (1964 I wyd., 1973 II wyd.) i Kazimierza Wyki *Rzecz wyobraźni* (1959 I wyd., 1977 II wyd.).

W drugim wydaniu *Kluczy do wyobraźni* Kwiatkowski zamieszcza omawiany wyżej artykuł opisujący młodą poezję drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Z kolei Wyka we wstępie do *Rzeczy wyobraźni* robi następujące rozpoznanie: „prawo wyobraźni, rzecz wyobraźni jako główne zadanie i podstawowy wyróżnik poezji pojawia się dopiero po romantycznej rewolucji indywidualności, przeniesionej z kolei w dziedzinę szczególnych praw kreacji poetyckiej”²⁰, zastrzegając, że jest to przekonanie subiektywne, wymagające zbadania. Dalej badacz zauważa:

Poznanie poetyckie jest poznaniem poprzez wyobraźnię. [...] Wygląda, że poezją nowoczesną, podobnie jak malarstwem nowoczesnym, rządzi prawo trudne do ujęcia w schematy. Prawo rozrastającego się świata, prawo rzeczywistości przybywającej²¹.

Nie mogło w *Rzeczy wyobraźni* zabraknąć omówienia twórczości najważniejszych dla końca lat 50. poetów. W rozdziale *Ponowny*

¹⁷ A. Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”, s. 39.

¹⁸ Oprócz wymienionych powyżej Kwiatkowskiego, Flaszena, Drozdowskiego i Przybosia będą to Włodzimierz Maciąg, Michał Głowiński i Zbigniew Bieńkowski. Zob. tamże, s. 13.

¹⁹ Tamże, s. 14.

²⁰ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 9.

²¹ Tamże, s. 10.

debiut Wyka zatrzymuje się nad zbiorem *Przejęcie kopii* Jerzego Harasymowicza, mówiąc o nim:

Jego poezjotwórstwo nie daje się opisać w kategoriach formalnych, gatunkowych, tym mniej w kategoriach społecznych, kategorie dokumentu psychicznego są niezbędne dla jego zrozumienia. Także dla zrozumienia poruszeń wyobraźni²².

Akcent zostaje więc położony na splot psychiki i wyobraźni. Doszukując się w poezji Harasymowicza wpływu szkoły nadrealistycznej, Wyka zauważa „skojarzenia luzem puszczone”, kontrolowane jednak przez „psychiczno-fantastyczną fabułę”, jak również „marzenia i kompleksy podmiotu przerażonego światem, zabłąkanego pośród jego grozy na jawie i we snach”²³. Podkreślając kilkakrotnie, że *Przejęcie kopii* to ponowny debiut poety ze względu na odejście od baśniowego, naiwnego tonu poprzednich dwóch zbiorów, Wyka akcentuje charakter wyobraźni Harasymowicza jako „niebywale polski”. Jest to „dukt wyobraźni” wyłożony polskim krajobrazem, ale też „polskimi stereotypami wyobrażeniowymi”, które poeta skutecznie obnaża. Ponownie, zostają one poddane prawom luźnego skojarzenia, ale jest to jedynie „filtr nadrealizmu”, który, według Wyki, nie powinien prowadzić do innego „izmu”: „Młodych poetów [...], dla których najważniejszy jest prymat luźnej wyobraźni oraz »ja« psychicznego, proponuję nazywać grochowiaki albo harasymuszki”²⁴. Wyka woli mówić o poezji wyobraźniowców jako o poezji pewnych typów wyobraźni niż nurtów myślowych.

²² Tamże, s. 177.

²³ Tamże, s. 180.

²⁴ Tamże, s. 185.

Romana Honeta percypowanie świata

Krytycy, mówiąc o wyobraźni wyzwolonej, podkreślali indywidualność nowych poetyckich języków. Wskazywali przy tym na Stanisława Czyzcha, Tadeusza Nowaka, Jerzego Harasymowicza czy Stanisława Grochowiaka. Ośmielona wyobraźnia to nurt, do którego nawiązuje również współczesna poezja. Marian Stala zapytany przez Piotra Mareckiego o młodych krakowskich poetów wskazał na Romana Honeta²⁵ jako na „najważniejszego i najoryginalniejszego” spośród tych, których wiersze „ucieszyłyby Jerzego Kwiatkowskiego”²⁶. Stala twierdzi, że poezja Honeta inspirowana jest dziełami Bataille’a, Klossowskiego i Blanchota. Stąd „rozbitcie świata, rozbitcie zdania, rozbitcie obrazu” i potwierdza, że „sposób w jaki gra wyobraźnią, ideami i ich rozbijaniem wiąże się z takimi właśnie lekturami”²⁷. W artykule *Nocna alchemia* badacz pisze:

Dawne i nowe wiersze Romana Honeta łączy ze sobą strategia tworzenia, którą można nazwać nastawieniem na obraz. Wiersze Honeta są na ogół mniej lub bardziej spójnymi (albo: mniej lub bardziej luźnymi) ciągami obrazów, czasami przekształcających się w urywkowe, raczej naszkicowane niż wyraźnie narysowane, zdarzenia i sytuacje. Niewiele w tych wierszach bezpośrednich wyznań i refleksji, nie ma wysuniętego na pierwszy plan portretu tego, kto mówi; są za to obrazowe sugestie i odpowiedniki przeżyć, jest mocna aura z których egzystencjalnych doświadczeń²⁸.

²⁵ Roman Honet to poeta średniego pokolenia (rocznik '74), autor sześciu tomów poetyckich. Nominowany do Nagrody Literackiej Nike 2009 za tom *baw się*, Nagrody Poetyckiej Silesius 2009 oraz Nagrody Literackiej Gdynia 2012. Wyróżniony w 2015 roku Nagrodą im. Wisławy Szymborskiej za tom *świat był mój* (2014) ex aequo z Jackiem Podsiadłą. W latach 1995–2008 redaktor dwumiesięcznika literacko-artystycznego „Studium”. Redaktor dwóch antologii poezji najnowszej i trzech zbiorów poezji debiutantów *Polów*.

²⁶ M. Stala, *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej polskiej poezji rozmawia P. Marecki*, w: *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, wyb. i oprac. P. Marecki, I. Stokiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002, s. 513.

²⁷ Tamże.

²⁸ M. Stala, *Nocna alchemia*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36, s. 36–37.

Honet to doskonały przykład poety tworzącego po roku 1989, dla którego obraz jest jednym z głównych środków wyrazu. Potwierdzają to również inni krytycy: Karol Maliszewski mówi wprost, że „logika obrazu dominuje nad logiką słowa”²⁹, a Monika Kocot pisze o „ryzomatycznej strukturze” złożonej z „rozsnuwanych” obrazów, które otwierają przed czytelnikiem przestrzeń do „(współ)konstruowania wiersza”³⁰.

Choć faktem jest, jak mówi Stala, że brak w twórczości Honeta jasno zarysowanego portretu tego, kto mówi, to „mocna aura czyichś doświadczeń” stanowi podstawę dla nieuporządkowanych obrazów. Poeta za pomocą konotujących percepcję wzrokową czasowników (widzę, zobaczyłem, patrzę) i rzeczowników (oko, wzrok) sygnalizuje, że następujący w wierszu opis jest wizją jednej osoby, zazwyczaj tej mówiącej w wierszu. W ten sposób zaznacza subiektywną i jednostkową perspektywę wypowiedzi, czym spełnia kryteria wyobraźniowca, ale również tematyzuje proces widzenia, bowiem „punkt widzenia obserwatora to nie tylko miejsce w przestrzeni, to także sposób percepcji świata”³¹. W recenzji tomiku *świat był mój* Jerzy Madejski dostrzega, że wiersze Honeta wiele mówią o zainteresowaniach współczesnej estetyki: sposobie opisu, punkcie obserwacji, rozproszeniu uwagi odbiorcy:

Jednym z najciekawszych utworów książki są *trasy kolejowe*. I to przynajmniej z kilku powodów. Roman Honet mówi w nim o świecie poprzez metaforykę kolei. A łączy w tym wierszu przynajmniej trzy ważne dla estetyki współczesnej wymiary. Przedstawia swój wymowny wariant liryki opisowej („w styczniu, nad zamarznąłą wodą przy torach”). Demonstruje nowoczesny sposób oglądu świata,

²⁹ K. Maliszewski, *Nowa poezja polska 1989–1999*, Wrocław 2005, s. 125

³⁰ M. Kocot, „Ostre fale głęboko w nas” – obrazy przejścia w „Piątym królestwie” Romana Honeta, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/ostre-fale-gleboko-w-nas-obrazy-przejscia-w-piatym-krolestwie-romana-honeta/> [dostęp: 30.03.2017].

³¹ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 36.

dla którego modelem jest ruch, czyli „oko” „skaczące” po „pokładach”. A w końcu sugestywnie manifestuje pewną wizję rzeczywistości („świat się pod nami rozproszył”)³².

W omawianym przez Madejskiego wierszu *trasy kolejowe* udział wzroku w percypowaniu świata zostaje wyrażony wprost: „ścigając oko skaczące po białych / podkładach – oko, które widziało: / świat się pod nami rozproszył”³³. Motyw oka pojawia się już w pierwszym wierszu z debiutanckiego tomu *alicja*: „tamta śmierć / z mlecznymi warkoczami śluzu w oczach” [M, 7], „wzrok prowadzi kobietę do czarnej piwnicy”. Obecność tego motywu w utworach Honeta, zarówno na początku utworu: „krajobrazy zastygłe w źrenicach” [M, 23], „dotąd nie sięga wzrok – za linię głów” [M, 38], jak i na końcu: „w kadrach oczu łęgnie się obraz, / najpiękniejszy, / jaki kiedykolwiek wymyślił” [M, 40], sprawia, że wiersz staje się zapisem percepcji świata za pomocą wzroku. Choć Honet najczęściej posługuje się motywem patrzącego oka, to wśród określeń konotujących percepcję wzrokową wymienić można słowa takie jak „zobaczyć”, „widzieć” i „widok”, „patrzeć”, „ujrzeć”, „zjawiać się”:

w dali zobaczone

białe hurdyce kościołów na spiesz [M, 52]

na nasypie kolejowym, na zachód

od miasteczka. z widokiem na semafor [M, 71]

a później widzę tę noc [M, 77]

patrzenie boli [BS, 53]

miasto ujrzałem o zmierzchu [PK, 6]

³² J. Madejski, *Kłębowska sensu*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/klebowiska-sensu/> [dostęp: 30.03.2017].

³³ R. Honet, *świat był mój*, Wrocław 2014, s. 39. Kolejne cytaty oznaczam w tekście za pomocą skrótu ŚBM. Inne zbiory: *moja*, Wrocław 2008 – M; *baw się*, Wrocław 2009 – BS; *piąte królestwo*, Wrocław 2011 – PK.

patrzę – nić
szarpana przez wiatr [PK, 8]

znowu widzę to miejsce [PK, 37]

zjawiasz się tam, gdzie byłaś
w moich oczach – wszędzie. [SBM, 10]

Poeta nie zawsze mówi o roli wzroku wprost, czasem, jak ma to miejsce w utworze *drzewo przeludnione* [BS, 74], proces parzenia implikuje kompozycja utworu. Dzieje się tak za sprawą zdań opisowych, skupiających uwagę na szczegółach przedmiotu. Rola opisu stanowi kwestię sporną wśród przeciwników i zwolenników teorii korespondencji sztuk. Z tezą o kluczowej roli opisu, służącego wizualizacji przedmiotu, nie zgodziłby się Gotthold Ephraim Lessing, według którego opis pozwala co prawda na przedstawienie fizycznego przedmiotu, jednak nie wywołuje nigdy ułudy. Wynikać by to miało z rozdzwiewku, jaki zachodzi między przestrzennym współlistnieniem elementów przedmiotu, a następowaniem po sobie jednostek tekstu³⁴. Tymczasem Seweryna Wysłouch w pracy *Literatura a sztuki wizualne* stwierdza, że to właśnie opis zaświadcza o „wspólnocie sztuk, wspólnych regułach i zasadach twórczości artystycznej”³⁵. Musi to być jednak „opis deformujący przestrzeń”, gdyż ma on swoje uzasadnienie w prawach percepcji wzrokowej, bardziej niż „zdrowo-

³⁴ „[...] nie odmawiam w ogóle mowie ludzkiej zdolności przedstawiania fizycznego przedmiotu poprzez opisanie kolejno składających się na niego części. Zdolność taką mowa ludzka posiada, ponieważ znaki jej, aczkolwiek następują po sobie w czasie, są jednakże dowolne. Odmawiam tej zdolności mowie jako narzędziu poezji, gdyż tego rodzaju słowne opisy przedmiotów nie wywołują nigdy ułudy, o co przede wszystkim chodzi w poezji. Nie mogą wywołać tej ułudy, powtarzam, ponieważ zachodzi tu rozdzwiewek między współlistnieniem elementów przedmiotu a następowaniem po sobie elementów mowy”. Zob. G. E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. M. Mencfel, przeł. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012, s. 68.

³⁵ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, s. 38.

rozsądkowy opis realistyczny”³⁶. W *drzewie przeludnionym* wyobrażenie ogólnego wyglądu opisywanego obiektu umożliwia tytuł, który wysuwa na pierwszy plan wizję drzewa jako ludzkiego mieszkania. Pierwsze strofy nie pokazują jednak obrazu w pełni, koncentrują uwagę odbiorcy na szczególe. Kolejne zdania, kadry, jeśli przyjąć metaforę filmową, odsłaniają fragmenty drzewa: „drzewo w zimowym szepcie”, „twarze wrosnięte w pień, zaplątane // w konarach ręce”, „krwiobiegi / lśniący jak zegar w podwodnej świątyni, // drżenie owadów w kościach”. Poszczególne fragmenty ciała-rośliny zostają pokazane w czasie. Stosowana przez Honeta technika pozwala rzucić nieco światła na zagadnienie korespondencji literatury i sztuk wizualnych. W sporze pomiędzy zwolennikami idei Horacego i idei Lessinga, przekonanych o wspólnej naturze sztuk i o ich odrębności, wiersz *drzewo przeludnione* wpisuje się w perspektywę Horacjańską. Jednym z argumentów Lessinga na rzecz odrębności literatury i malarstwa było przekonanie o czasowym charakterze pierwszej i przestrzennym drugiej. Nie jest to rozróżnienie słuszne z perspektywy osoby percypującej dzieło, na co uwagę zwrócił Oskar Walzel:

[...] dzieła sztuki, których cechą jest równoczesne występowanie elementów możemy ogarniać wzrokiem, stopniowo wodząc oczyma, a więc w pewnym następstwie oglądu, podobnie dzieło sztuki charakteryzujące się kolejnym występowaniem po sobie jego elementów staje się w końcu, kiedyśmy je stopniowo ogarnęli, czymś w rodzaju nieruchomej całości, której części charakteryzuje proporcja przestrzenna³⁷.

Pamięć służy przemianie następujących po sobie momentów w równoczesność, sekwencji w symultaniczność, czasu w prze-

³⁶ Tamże.

³⁷ O. Walzel, *Wzajemne oświetlanie się sztuk. Przyczynek do oceny pojęć z za kresu historii sztuki*, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opr. S. Skwarczyńska. Tom II, cz. I, Kraków 1974, s. 172.

strzeń³⁸. To jeden z głównych powodów, dla których w literaturze możliwa jest kreacja świata przedstawionego. Natomiast postrzeganie dzieła sztuki ma swój wymiar czasowy, percepcja przebiega etapami i polega na przenoszeniu uwagi na różne elementy. Honet czyni w wierszu aluzję do tych procesów. Na samym początku jest mowa o błysku nożyc, które „pracują w mroku nad długością barw”, jak gdyby przycinały powstającą wizję do odpowiednich proporcji, by dać się jej rozwinąć w czasie. Wiersz *drzewo przeludnione* zaczyna się od spostrzeżenia nie całości, nawet nie części przedmiotu, ale samego „błysku nożyc”. Można tę uwagę potraktować jako komentarz do procesu percepcyjnego – nożyce rozbłyskują w ciemnościach, przykuwają uwagę szczególnie, kierują uwagę odbiorcy na wrażenia wzrokowe, rozlokowane w przestrzeni dzięki synestezyjnej „długości barw”. Logika obrazu dominuje tu nad logiką słowa. Mówienie o sensie czy sensach skazuje odbiorcę na bezradność. Typowa dla wyobraźniowców swoboda skojarzeniowa również u Honeta podlega rygorom, efektem których jest przestrzenna kompozycja złożona z różnych obrazów, apeluujących do wrażeń wzrokowych czytelnika.

W wierszach Honeta wizje często mają charakter retrospektywny. Problem percepcji wiąże się tu z problemem pamięci. Poetka Honeta stawia pytanie o to, na ile wyobraźnia jest „funkcją nierzeczywistości”³⁹, a na ile rezerwuarem wspomnień. Często twierdzi się, że poeta czerpie przyjemność z mieszania naj-

³⁸ M. Poprzęcka, *Porównawcze badania sztuki i literatury*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz i in., Kraków 2009, s. 424. Jest to przedruk fragmentu pracy M. Poprzęckiej *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.

³⁹ „Do koncepcji wyobraźni, wypracowanej przez psychologię klasyczną, która widzi w wyobraźni funkcję rzeczywistości, określoną przez przeszłość, dodać trzeba równie istotną koncepcję wyobraźni jako funkcji nierzeczywistości [...]. Okaleczenie wyobraźni jako funkcji nierzeczywistości blokuje twórczą psychikę”. Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 378.

odleglejszych obrazów, „byle tylko osiągnąć olśniewający efekt napięcia między dźwiękiem a wizją”⁴⁰, co sprawia, że „wiemy, jak wiersze Romana Honeta są zrobione, ale nie bardzo umiemy powiedzieć, o czym one są”⁴¹. Krytycy pisząc o „szamaństwie”⁴², apelują o antyintelektualny, sensoryczny odbiór jego twórczości⁴³. Nie można jednak zapominać, że rozbudowane, częstokroć katechretyczne metafory, mają swoją podstawę we wspomnieniu. W poezji Honeta pamięć pobudzona zostaje również przez zapach albo dźwięk, ale dominujące są bodźce wzrokowe. Opisywane w sposób obrazowy wspomnienia zwracają uwagę starannie oddanym szczegółem. Tego rodzaju pamięć autobiograficzna nazywana jest „wspomnieniem fleszowym”⁴⁴:

Pamięć fleszowa, zwana także „efektem lampy błyskowej” (*flashbulb memories*), jest szczególnym rodzajem pamięci autobiograficznej. Termin ten określa niezwykle żywe, wyraźne, nasycone opisami wrażeń (głównie wzrokowych), trwałe i bardzo szczegółowe wspomnienia, które dotyczą ważnych, emocjonalnych zdarzeń, mających dla jednostki istotne konsekwencje⁴⁵.

Trudnym zadaniem byłaby próba odnalezienia w treści wierszy Honeta wątków autobiograficznych. Obecne tam wspomnienia wydają się być bardzo osobiste, jednak zostały zawarte w formie trudnych do rozszyfrowania obrazów. Brak tu bezpośrednich wyznań, nie sposób też jasno określić, kto mówi w wierszu.

⁴⁰ J. Winiarski, *Te ciche spazmy o podartych włóknach*, „Kwartalnik Artystyczny” 1997, nr 2, s. 35.

⁴¹ D. Soñnicki, *Mały demiurg*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/maly-demiurg/> [dostęp: 30.03.2017].

⁴² J. Winiarski, *Te ciche spazmy*, s. 35.

⁴³ M. Sierszyński, *Genetycznie sensualna fantazja Honeta*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/genetycznie-sensualna-fantazja-honeta/> [dostęp: 30.03.2017].

⁴⁴ R. Brown, J. Kulik, *Flashbulb memories*, „Cognition” 1977, nr 5, s. 73–99.

⁴⁵ A.M. Ziółkowska, *Czy wspomnienia fleszowe są szczególnym rodzajem pamięci autobiograficznej?*, „Przegląd Psychologiczny” 2006, nr 49 (2), s. 157–173.

Trudno jest rozpoznać konkretne wydarzenia czy sytuacje, których doświadcza podmiot, czytelnikowi towarzyszy raczej „aura czyichś doświadczeń”⁴⁶. Logiczne zatem, że Honet stroni od autorskich interpretacji: „wątpię w sens wyjaśniania własnych wierszy. Dla mnie to po prostu nie honor. Wobec czytelnika”⁴⁷. Zaskakująco pomocne okazują się opublikowane na stronie Portu Literackiego komentarze autora. Być może dlatego, że nie są typową eksplikacją, rozbiorem wiersza czy esejem o literaturze. W tekstach tych „poeta przedstawia okoliczności narodzin liryki, aby nieco ukierunkować trudzących się nad składaniem zdań poety w całość”⁴⁸, mają one zatem charakter autobiograficzny. Jeden z komentarzy dotyczy wiersza *nikt nie zaśnie* z tomu *świat był mój*, powstałego pewnej zimy jako efekt długiego przesiadywania przez Honeta w kotłowni przy palącym się piecu⁴⁹. Na przykładzie utworu *nikt nie zaśnie* dostrzec można „fleszowość” poetyckiego zapisu tego wspomnienia. Autor w komentarzu do wiersza pisze o nawiedzającej go myśli: „że mieszkam w miejscu, gdzie nikt ani nic nigdy nie przyjdzie: ani przez drzwi, ani przez okno”⁵⁰. Wyrwane z kontekstu wydarzenie zostało utrwalone ze względu na szczegóły – większa część wiersza to opis podziemia: pleśni, poskręcanych korzeni, klepiska w kotłowni, zardzewiałych rur od pieca, ten opis w ogólnej wymowie ma służyć oddaniu odczucia osamotnienia. Literackie reprezentacje wspomnień fleszowych Honeta często przypominają ujęcia filmowe: „najpierw jest patyk rzucony wysoko / ruch w spowolnionych sekwencjach jak opad kruszcu” [BS, 68], kiedy indziej

⁴⁶ M. Stala, *Nocna alchemia*, s. 37.

⁴⁷ R. Honet, *To ja posadziłem palmy i wybrałem małpy*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/to-ja-posadzilem-palmy-i-wybralem-malpy/> [dostęp 30.03.2017].

⁴⁸ J. Madejski, *Kłębowiska sensu*.

⁴⁹ R. Honet, *Komentarz do wiersza Romana Honeta*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/komentarz-do-wiersza-romana-honeta/> [dostęp: 30.03.2017].

⁵⁰ Tamże.

punktem wyjścia jest fotografia. Jednak i ona zostaje włączona w ruch obrazów:

może początek fotografii, może – uliczka,
wytaczająca się spomiędzy drzew, wiewiórki
zarażone wściekliczną, rdzawa blacha
z napisem: *uwaga!* blisko jest kościół żółty,
wygryziony w gorzkim muzeum szczawiu, w aniołach
tajemniczych jak łodzie podwodne

[...]

papier sam ścina się w kadry, tężeje. na samym dole
stary mężczyzna jego dłonie,
światłoczułe.

[...]

[M, 56]

dom kształtów. sepia łuszcząca się
na fotografiach rewolucjonistów w matowych
bluzach, jakby ktoś sypał talk na ich sine
głowy.

[M, 97]

a jednak dogoniło nas lato dawno minione,
weszliśmy nadzy do sepiowej wody

[M, s. 111]

Nawet kiedy, jak w pierwszym fragmencie, Honet mówi o fotografii wprost, to ruch kadrów i obiektów „wytaczających się” sugeruje ujęcie filmowe. Dla poety znacznie ważniejszy będzie przepływ obrazów. Statyczna fotografia – reprezentowana za sprawą sepia w powyższych fragmentach – staje się ruchoma na wzór intensywnego wspomnienia fleszowego.

Fascynacja spojrzeniem

W wierszach Honeta znajduje się wiele czasowników i rzeczowników konotujących percepcję wzrokową (dominują „zobaczyć”, „widzieć”, „patrzeć”, „ujrzeć”, „zjawiać się”, „widok”, „ob-

raz” „oko”). Jak wskazuje jednak przykład wiersza *drzewo przeludnione* poezja obrazowa może obejść się bez tego rodzaju słownictwa, opierając się raczej na kilku zabiegach formalnych. Wyróżnić trzeba przede wszystkim trzy: skoncentrowanie się na wyglądzie opisywanego przedmiotu, stosowanie opisu deformującego przestrzeń, w którym pewne cechy obiektów zostają wyeksponowane kosztem innych, i związane z tym zestawianie różnych punktów widzenia, przypominające filmową technikę kadrowania. Zabiegi formalne, które stosuje Honet, z pewnością wystarczyłyby, aby scharakteryzować tę poezję jako operującą obrazem. Zatem obecność pewnych motywów, przede wszystkim motywu oka, pełni dodatkową funkcję. Taka metaforyka odsyła do dyskursu krytycznego wobec wzroku.

Honet nie tylko mówi o subiektywizmie prezentowanej wizji, ale poddaje w wątpliwość jej status, jak w pierwszym wersie wiersza *jabłonie* [SBM, 47], gdy mówi „może widzę”. Nie chodzi jednak o przekonywanie, że „to wszystko przywidziało się i śniło” (*niebawem getta błysnęły w naszych dłoniach*) [M, 57]. Mogłoby się wydawać, że skoncentrowanie poety na widzeniu, szczególnie na wizyjności, które nosi znamię metafizyki, kieruje ku dowartościowaniu wzroku. Widać to na przykładzie dwuwersu z wiersza *wszyscy tutaj tęsknimy, leo*: „oczy, w których kołysze się / odbłask jeziora” [M, 88]. Zaznaczona zostaje tu rola „ja” mówiącego, które odbiera świat za pomocą wzroku. Jednocześnie ujawnia się wrażliwość podmiotu, który „ukrywa” blask jeziora w swojej pamięci. Oczy są w tym wypadku czymś na kształt Hegłowskiego zwierciadła duszy, o którym filozof pisał w *Estetyce*:

kiedy zapytamy (...), w którym z tych poszczególnych organów objawia się cała dusza jako dusza, to od razu wymienimy oko ludzkie; albowiem w oku ogniskuje się dusza, która nie tylko przez oko wзира, ale także daje się w nim widzieć⁵¹.

⁵¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przeł. J. Grabowski i A. Landman, objaśn. opatrzył A. Landman, Warszawa 1964, s. 253.

Jednak lektura innych wierszy, w których Honet posługuje się figurą oka, przeczy tej interpretacji. Dzieje się tak ze względu na kreację świata, który dobrze określa kategoria „robaczywości”, zaproponowana przez Marcina Jurzystę. Oznacza ona „skupienie się w obrazowaniu na rozkładzie, gniciu, fermentacji, zepsuciu, rzeczach trujących, owadach, owocach (głównie psujących się), chorobie”. Odnosić by ją trzeba, podążając za wskazówkami Jurzysty, również do ciała, fizjologii i aspektów biologicznych, które opisywane są z podobnej perspektywy⁵². Somatyczny opis ciała obejmuje narząd wzroku. „Krucze istnienie” i „cień ciała” w dalszej części wiersza *wszyscy tutaj tęsknimy, leo*, z którego pochodzi omawiany dwuwiers, można by odczytywać literalnie. Dlatego kołyszący się w oczach odbłask jeziora należy odnosić do oka martwego, które ze względu na swoje cechy korporalne – wilgotną, błyszczącą powierzchnię – również odbija odbłask jeziora. Hegłowska metafora żywego oka – zwierciadła duszy – pobrzmiewa tu jedynie echem.

Martin Jay, rekonstruując dyskurs antywizualny twierdzi, że „rozwój zachodniej filozofii nie może być w pełni zrozumiany bez uświadomienia sobie jego nawykowego wręcz uzależnienia od wizualnych metafor takiego czy innego rodzaju”⁵³, poczynając od Platona, przez św. Augustyna, Kartezjusza i oświeceniową wiarę w zmysły. Krytyka wzrokocentryzmu, podobnie jak w przypadku sprzeciwu wobec logocentryzmu czy fallocentryzmu, jest zwróceniem uwagi na uprzywilejowanie pewnych schematów poznawczych, metafor, sposobów ujmowania rzeczywistości i tworzenia sztuki⁵⁴.

⁵² M. Jurzysta, *Trzy wizje ośmielonej wyobraźni (fragment)*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/trzy-wizje-osmielonej-wyobrazni-tworczosc-romana-honeta-ra-doslawa-kobierskiego-i-bartlomieja-majzla-w-latach-1996-2008-fragment/> [dostęp: 30.03.2017].

⁵³ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 317.

⁵⁴ J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko*, w: *Odkrywanie modernizmu*, s. 331.

Dyskurs antywizualny w filozofii przejawiał się w trzech sferach: detranscendentalizacji perspektywy, rekorporalizacji podmiotu myślącego i rewaloryzacji czasu w stosunku do przestrzeni⁵⁵. W poezji Honeta odnaleźć można każdą z nich – zostało już nieco powiedziane o subiektywnej perspektywy patrzącego podmiotu, jak też o dynamicznie odmalowanych w poetyckim obrazie wspomnieniach. Interesujący jest jednak proces rekorporalizacji podmiotu, który przybiera postać uprzedmiotowienia oka. Honet podąża tu drogą George’a Bataille’a, którego pisma w oryginale, jak mówi Stala, poeta musi znać. W twórczości francuskiego filozofa powraca figura ślepego, wyłupionego oka, odczytywana jako symboliczna negacja ojcowskiej władzy, wyrażającej się w hierarchicznym porządku kultury⁵⁶. Wpisuje się ona w szerszy plan filozofii antyhumanizmu, kwestionującej zbudowany na pustym patosie idealny obraz człowieka⁵⁷. Twórczość autora *Erotyzmu* być może stanowi dla Honeta inspirację, obchodzi się on jednak z okiem w swojej poezji znacznie delikatniej, a dyskursy antywizualny czy antyhumanistyczny nie są dla tej poezji najważniejsze.

Wspólna jest natomiast obu twórcom, Honetowi i Bataille’owi, potrzeba operowania obrazem, aby... wiarę w obraz zakwestionować. Filozof, chcąc przeprowadzić swoją krytykę współczesnej kultury, ucieka od typowych idealistycznych i hierarchicznych dyskursów, co wyraża poprzez język nieprzejrzysty intelektualnie, oparty na figuratywności i metaforyzacji. W swoich literackich obrazach Bataille posługuje się figurą oka ze względu na jej doniosłe miejsce w tradycji filozoficznej. W swojej poezji

⁵⁵ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku*, s. 318.

⁵⁶ A. Rejniak-Majewska, „Niesubordinacja faktów materialnych”. *Informe Bataille’a – praktyka wizualna, krytyka, estetyka*, w: *Konteksty sztuki – konteksty estetyki*, t. 1: *Perspektywy estetyki*, red. K. Wilkoszewska, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011, s. 136.

⁵⁷ Tamże.

Honet stroni od obiektywizmu, podkreślając perspektywę patrzącego podmiotu, jednak i to spojrzenie zostanie poddane krytyce. Uprzedmiotowienie oka i uczynienie z niego obiektu percepcji jest tego symbolicznym wyrazem. Niesie to ze sobą szereg konsekwencji dla treści wierszy. Rodzi paradoks – oto poezja operująca obrazem, skoncentrowana na jakościach wizualnych, będąca tekstowym odpowiednikiem procesu percepcji wzrokowej obiektem zainteresowania czyni oko. Narząd wzroku przestaje być przezroczystym medium, nie należy już dłużej do podmiotu. Taka sytuacja poddaje w wątpliwość wiarygodność pamięci, która w przypadku Honeta również ma naturę wizualną.

Choć Honet w swoich wierszach nie posługuje się obrazami wylupywanego i kaleczonego oka, jak czyni to Bataille w swojej twórczości⁵⁸, to fascynuje się jego materialnymi właściwościami. Z opisów oka-przedmiotu można wysunąć przypuszczenia o rodzaju wyobraźni Honeta, którą cechuje upodobanie do płynów, metaforyki akwaticznej, jak też kształtu kuli:

zawiła geometria nieba, całe szeregi
zapyłonych ogrodów i sadów.

[...]

w biegu przez groble światła nie zostawiaj
miejsce, przez które idę do ciebie, jest kulą

[M, 109]

tego wieczoru niebo zebrało się w kulę,
podpartą rozwodnionym światłem wszystkich
okien grywałdu. szum autostrady
na betonowych obrzeżach mostów

jak gdyby szlifowano tam jądro obcego życia

[...]

⁵⁸ „Oko, na które Bataille każe patrzeć wprost, jako na dziwny, obdarzony własnym życiem przedmiot, doznaje w jego tekstach »gwałtownej degradacji« – opisywane jako niecodzienny, odrażający »przysmak«, wpatrująca się ślepo gałka, staje się oderwanym od ciała organem, przekłuwany, pochłanianym, lokowanym w najbardziej niestosownych dla niego miejscach”. Zob. tamże, s. 135.

trwał pochód czystych i doskonale okrągłych godzin.
nie myślałem o tobie. patrzyłem
[M, 112]

Fascynacja okiem jako przedmiotem estetycznym wyrażona jest także w nieco bardziej drapieżnych przedstawieniach:

[...] kto palił miasta,
ten leżał martwy w czeremchach,
a w jego oczach oddychały czerwie, to
przymknięte powieki, żar wznoszący
[M, 41]

nadeszło czterech mężczyzn,
czterech starców o oczach z gazu i ze szkła
[BS, 50]

języki niebieskich płomieni – samospalenie oka
lub benzynowej stacji
[M, 31]

Oko pełni podwójną funkcję – rejestratora obrazu i elementu obrazu. Honeta fascynuje jego materialny kształt: „oczy, w których kołysze się / odbłask jeziora, kobiety schodzą do wody / i przepadają łagodnie jak ogród światła” [M, 88], „bo unosiły się / i opadały łagodnie jak piórko na tafłę oka” [M, 115]. Szczególnie pociągający dla poety jest błysk oka: „rzeki odbite w wywróconych źrenicach” [M, 25], „podróż pośmiertna ma naturę fali / i zapach ziół, pamiątek odsłoniętych w blasku / dawno minionych oczu, ogrodów” [BS, 54]. Nie jest to oko błyszczące życiem, raczej martwe, nieobecne, bo wywrócone na drugą stronę i skierowane ku przeszłości.

Fascynacja materią organiczną i jej rozkładem jest w wierszach Honeta dobrze znana, a cechująca ją „robaczywość” obejmuje również narząd wzroku. W ostatnim z cytowanych fragmentów mowa jest o „samospaleniu oka”, figurze interesującej nie tylko ze względu na swoje antywizualne znaczenie, ale również autoteliczną treść, jaką niesie. Nie jest to gest wyłącznie

Bataille'owski, oznaczający negację wzrokocentrycznego kształtu kultury. Figura samospalenia oka najlepiej podsumowuje paradoks jego podwójnej roli – przedmiotu i podmiotu. Jest to przede wszystkim oko zwrócone samo na siebie. Zaciemnieniu ulega podział na oko jako element krajobrazu („rzeki odbite w wywróconych źrenicach” [M, 25]) i oko jako aktywny perceptor („patrzenie boli” [BS, 53]). Gdyby ostatecznym celem było „odczarowaniu wzroku”, gest reinkorporacji oka byłby wystarczający, tymczasem u Honeta pojawia się ono jeszcze w innej funkcji. Ostatecznie bowiem, po odrzuceniu naiwnego sposobu percypowania świata, skierowanego na zewnątrz, patrzenie przybiera kierunek ku wewnątrz:

oczy wracają z minionego czasu zawsze otwarte
[BS, 20]

Koncentracja na tym, co minione – ważny temat tej poezji – określa również refleksję Honeta nad wzrokiem. Oczy odwiedzają odległe miejsca i czasy, gdyż wspomnianie jest tu procesem wzrokowym:

z naszej wyprawy w głąb oka / nadal wracają tragarze [PK, 33]

Ponownie zwraca uwagę pewne powinowactwo z Bataille'em, jego teorią doświadczenia wewnętrznego. Oko – według Hegla najważniejszy organ poznawczy, utożsamiany z duszą i świadomością – w twórczości Bataille'a zostaje zdegradowane za sprawą obrazowych metafor – oka w roli przedmiotu: wyłupywanego lub umieszczanego w zaskakujących, zgoła pornograficznych, kontekstach. Profanacja oka nie przeszkadza Bataille'owi mówić jednocześnie o innym oku, szyszynkowym, które otwiera się w doświadczeniu transgresywnym:

obnażone oko, które, by patrzeć w słońce, pozostaje z nim sam na sam, otwiera się na całą jego chwałę, nie jest własnością mojego roztumu: to wyrwywający się ze mnie krzyk. W chwili bowiem, gdy blask

mnie poraża, jestem odpryskiem rozbitego życia, a życie to – trwoga i oszołomienie – otwierając się na nieskończoną pustkę, ulega rozdarciu i w jednej chwili wyczerpuje w tej pustce⁵⁹.

Transgresji doświadcza się łamiąc tabu, przy czym oprócz poczucia grzechu odczuwa się przyjemność zmysłową, która świadczyła, według Bataille'a, o innej religijności człowieka – pierwotnej i animalnej⁶⁰. Filozof dowartościowuje oko szyszynkowe również ze względu na jego apragmatyzujące ludzką egzystencję znaczenie, jak to określa Krzysztof Matuszewski:

człowiek dysponuje trzecim okiem – umieszczonym pod szczytem czaszki i wyposażonym niejako w intencję jej przebicia – które apragmatyzuje jego istnienie, gdyż wraca się ku całkiem absurdalnym (oderwanym od wszelkiej użyteczności, nie skorelowanym z żadnym koniecznym działaniem) niebu i słońcu (ku „bezmiernej pustce nieba”)⁶¹.

Również u Honeta jeden rodzaj patrzenia przeciwstawiony jest innemu. Oczy, które pojawiają się w jego poezji ze względu na swoje materialne właściwości – „oczy, w których rozlało się mleko” – wbrew pozorom działają i robią to w sposób szczególny, bo „zaglądają teraz w głąb siebie”. Mówi o tym najdobitniej wiersz *oczy* ze zbioru „*serce*” (*wiersze pewnego lata*):

oczy, w których rozlało się mleko
zaglądają teraz w głąb siebie. co widzą oczy?
one widza wszystkie odległe miejsca
widzą czystą grę czasu dzieciństwa
i jego wąskie ujście, bo ktoś pochylał się nad twoim oddechem
i pękały mu wargi od ważnych słów.
oczy widzą też padający ostrożnie,

⁵⁹ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 153.

⁶⁰ M. Kruszelnicki, *Drogi francuskiej heterologii*, Wrocław 2008, s. 204.

⁶¹ K. Matuszewski, *Wstęp*, w: G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, s. 18.

błyszczący śnieg, i widzą wodę,
 i tabakowe włosy dziewczyny,
 która umarła. oczy są od nas lepsze,
 bo oczy nie umierają, ale patrzą w głąb siebie
 i widzą wszystkich umarłych,
 wszystkie sprawy ubiegłe i rozwiązane
 a my? co my widzimy w szpitalach,
 trumnach, kiedy wiatr nawiewa ziemię
 do rozchylonych ust i w naszych
 zawiniątkach nie mieszczą się przeszklone
 tunele letnich prosektoriiów. co
 my widzimy, kiedy rośnie w nas gnój
 i brud, i tyle cienia, a obok roztapiają się opuszczone plaże,
 mężczyźni piją wermut o cieplej barwie bandaża
 i pergaminu. daleko nam do oczu,
 bo oto wiele zdobyliśmy orderów,
 wiele odległych braci
 i naprężonych od żaru sióstr,
 a oczy patrzą na nas jak na umarłych
 [oczy, M, 96]

Oczy w wierszu Honeta, które „patrzą w głąb siebie” wydają się spełniać podobną rolę, co trzecie oko w *Doświadczeniu wewnętrznym* Bataille’a. Poeta krytykując wrokocentryzm nie posługuje się rekwizytorium identycznym z Bataille’owskim, choć widoczna jest tu silna inspiracja pisarstwem autora *Historii oka*. Podobny jest natomiast wydzźwięk wygłoszanej przez Honeta pochwały dla oczu z dowartościowaniem trzeciego oka i apragmatyzacji istnienia człowieka w rozważaniach Bataille’a. Za metafizyką, zdaniem Bataille’a, kryje się bowiem siła redukująca człowieka do bytu widzianego wyłącznie w perspektywie jego celowych działań (użyteczności)⁶². Tymczasem figury trzeciego oka w teorii Bataille’a, czy też oczu „w których rozlało się mleko” w wierszu Honeta, sugerują raczej, że „trzeba myśleć poza kategoriami osiągnięcia i rezultatu, a raczej trzeba w ogóle przestać

⁶² Tamże.

myśleć, myślenie bowiem i uporządkowana refleksja mieszczą się w domenie tego co służebne, nie zaś suwerenne”⁶³. W wierszach Honeta wyłączone z widzenia „teraz” oczy przeciwstawione są „naszym” oczom, skupionym na teraźniejszości. Praca oczu opisywanych w pierwszej zwrotce, zorientowanych wstecz na „wszystkich umarłych” i „wszystkie sprawy ubiegłe i rozwiązane”, stanowi przeciwieństwo pracy wzroku „miłośników istniejącej pory”, którzy trwają „zebrani w magnetycznych łunach nagarów na przedmieściach – w aquaparkach, w marketach” [*motyle, dni pośmiertne i ptaki*, BS, 29]. Można więc mówić o krytyce społeczeństwa konsumpcyjnego, przede wszystkim wzrokocentrycznego, tworzonego przez opisanych w drugiej zwrotce oczu ludzi aktywnych, poruszających się, ale określanych jako „umarli”.

Zakończenie

Poezja Romana Honeta to przykład twórczości wyraźnie skoncentrowanej na skojarzeniach wizualnych, w której autor poetycko oddaje proces percepcji. Możliwe jest to dzięki odpowiednim zabiegom formalnym, przede wszystkim posługiwaniu się opisem deformującym oglądane obiekty, w którym pewne cechy są wyolbrzymiane, inne natomiast pomniejszane. Co istotne, obrazy w poezji Honeta można rozpatrywać ze względu na pracę pamięci autora. Trudno rozpoznać w tych utworach konkretne wspomnienia, są to raczej szczegóły zdarzeń, najczęściej opisane obrazowo. Intensywny ładunek emocjonalny, który ze sobą niosą, każe przypuszczać, że wyobraźnia poetycka Honeta opiera się na wspomnieniach fleszowych. Nie bez znaczenia dla lektury pozostaje nurt wyobraźni wyzwolonej, inspiracje twórczością

⁶³ M. Kruszelnicki, *Drogi francuskiej heterologii*, s. 192.

imaginarystów, ale również estetyką surrealizmu i ekspresjonizmu. W poezji Honeta ważną rolę odgrywają powtarzające się motywy, w tym przypadku jest to motyw oka. Rozpatrywany w świetle inspiracji lekturowych wskazuje na Bataille'a i dyskurs antywzrokocentryczny. Mając jednak na uwadze retrospektywny charakter wielu wierszy Honeta, nieufność wobec wzroku jako narzędzia poznania służy dowartościowaniu pamięci i innego „patrzenia”. W części opiera się ono na percepcji wizualnej, nie rości sobie jednak prawa do obiektywizmu i znacznie bardziej akcentuje emocje patrzącego. Taki sposób „patrzenia” przyzwala na wszelkiego rodzaju deformacje w opisie, co na gruncie literatury oznacza odejście od ciągu przyczynowo-skutkowego, skomplikowane metafory i luźne związki skojarzeniowe, cechy typowe dla poezji Honeta.