

*Violetta Wejs-Milewska*

## O kreatywnym znaczeniu wyobraźni poetyckiej i jej estetyczno-poznawczych dylematach

*Nic nie jest oczywiste. Nic nie jest dane. Wszystko jest zbudowane.*  
Gaston Bachelard

W *Studium przedmiotu* Zbigniewa Herberta czytamy:

Przy stole należy siedzieć spokojnie i nie marzyć. Pamiętajmy, ile trzeba było wysiłku, by wzburzone prądy morskie ułożyły się w spokojne słoje. Chwila nieuwagi, a wszystko może spłynąć. Nie wolno także ocierać się o stołowe nogi, gdyż są one bardzo wrażliwe. Wszystko, co się robi przy stole, należy załatwiać chłodno i rzeczowo. Nie można zasiadać tu z rzeczami nie przemyślanymi do końca. Do marzeń dano nam inne przedmioty z drzewa: las, łózko<sup>1</sup>.

Wydawać się może, że Herbertowska receptura poetyckiej kreacji wyłącza empatię i marzenie – kategorie skądinąd uznane za główne atrybuty artystycznego działania, i to niezależnie od tworzywa, w ramach którego realizuje się ów zamysł – pozostawiając na polu „estetycznej bitwy”, jak mówi poeta, „ręczy przemyślane chłodno”. Ale to oczywiście tylko pozór. Mamy tu bowiem do czynienia z głosem praktykującego poety i jego estetyczną licencją, przekorną stylistyką intelektualnej prowokacji autora podejrzliwego, ironicznego i powściągliwego, także twórcy nieufającego podszeptom fantazji, wytrwałego korektora myśli.

Taka strategia (można rzec, że typowa dla XX-wiecznej estetyki) prowadzi wprost do konstatacji, że akt twórczy zabarwiony gorzkim smakiem sceptycyzmu winien równocześnie zawierać w sobie konieczną, choć bolesną świadomość ograniczenia.

Poetycka wypowiedź Herberta odnosi się bowiem do samej istoty kreacji, jeśli rozumiemy ją jako akt stwarzania, powoływania do życia, zawsze jednak w pewnych ramach określonych celem i metodą, a w odniesieniu do sztuki chodzi oczywiście o „metodę artystyczną”. Kreacyjna aktywność to także (jeśli nie

---

1 Z. Herbert, *Ostrożnie ze stołem*, w: tegoż, *Studium przedmiotu*, wyd. 2 popr., Wrocław 1995, s. 81.

wyłącznie) prowokacja, rozumiana m.in. jako skupianie się autora na pokonywaniu ograniczeń własnych: psychicznych i fenomenologicznych oraz warsztatowych, co w konsekwencji prowadzi go ku estetyczno-poznawczej niepodległości. Aluzyjna i przekorna wypowiedź Herberta, sprawiająca z pozoru wrażenie żartobliwej i niezobowiązującej, w istocie swojej jednak dramatyczna i pełna dyskretnej powagi, rozpina się między tym, co stanowi jej bazę, tzn. marzenie i fantazjowanie, a efektem finalnym, jakim jest myśl już wypowiedziana, owo poetyckie „słowo wcielone” i jednorazowa alegoria – doprecyzowana i wysłowiona wizja.

Kreacja poetycka – bo o nią tu głównie chodzi – to efekt procesu, któremu z różnym natężeniem służą: zmysłowa obserwacja, natężenie uwagi i intelekt czerpiący garściami z daru analogii. Ale nie tylko. To bowiem, co w działaniu artystycznym wydaje się najważniejsze i najtrudniejsze zarazem, także poznawczo (ściśle naukowo) niedostępne, to szczególnego rodzaju napięcie charakteryzujące się ciągłym ruchem i mieszaniem się rozmaitych materii prowadzących ostatecznie ku wyrażeniu się w ramach nieostrych granic sztuk przedstawiających. Jego treścią są zarówno emocje kreatora, a właściwie pamięć owych emocji i przeżyć: duchowe rozluźnienie, także marzenie o charakterze sublimacyjnym, jak i preferencyjne stany skupienia – osobliwy i ekwiwalentny zestrój myśli ze słowem wypowiedzianym, włączonym w układ hierarchicznych sensów i obrazów, zestrój będący w istocie kompromisem w ramach wyboru warsztatu: formy, faktury, tradycji i stylu, również stylu własnego. Efektem finalnym zatem ma być metafora, usiłująca zwykle związać odległe i śmiałe obrazy nicią słowną, przeprowadzić czytelnika od tego, co znane, ku temu, co nieznanne, zadziwić go i wytrącić z komfortu poznawczej pewności.

Działaniu poety służy ponadto świadomość, że pisanie to nieustanna utrata obszarów możliwości, redukcja wielu wymiarów istnienia do kształtu kilku skreślonych wersów. Z innej strony rzecz ujmując, to także próba oddania istotnego i powszechnego dylematu artysty (i to niezależnie od szkół, tradycji, konwencji, mód, stylów, autorskiej sygnatury), w pełni przecież świadomego zarówno swojego rzemiosła, jego osiągnięć w ramach określonej tradycji, jak i specyfiki duchowego usytuowania człowieka w świecie przyrody, rzeczy, ludzi i zjawisk.

Nie jest moim celem pełne poznanie fenomenu poetyckiej kreacji rodzącej się na styku żywiołu fantazji i języka, a więc tworzywa w jego potencjalności. Będzie to raczej skromna i przyczynkowa próba pokazania współdziałania myślenia filozoficznego z myśleniem artystycznym i jednoczesnego zaakcentowania specyfiki poezji, jej nieuchwytnego trybu i jej tajemnicy, poezji jako tej, której cel najważniejszy ogniskuje się przede wszystkim wokół poszukiwań

sposobu wyrażenia stanu ducha poznającego podmiotu, tej, która staje się swoistą oryginalną ramą dla emocji sprzężonej z intelektem.

Wyobraźni poetyckiej jak dotąd poświęcono sporo miejsca w filozoficznych pracach dawnych i współczesnych, traktując ów problem raz jako kwestię centralną, innym razem peryferyjną, podnoszoną na marginesie rozważań teoretycznych – najczęściej jednak w ramach kompetencji hermeneutycznych, fenomenologicznych, egzystencjalistycznych. Przy pomocy narzędzi psychologii opisowej i psychoanalizy<sup>2</sup>, próbowano także uchwycić specyfikę związków i wpływów między tworzywem wyobraźni, jej uposażeniem, a poznaniem i rozumieniem. Jednak to dopiero myśl XX-wieczna, w ramach określonych metodologii i estetyk, najintensywniej upomniała się o status marzenia nie tylko w sztuce, ale i w nauce, i to nie tyle w celu wyparcia myśli jako zwyczajowej bazy wszelkiego poznania, ile dla jej wzbogacenia o pierwiastek irracjonalny i intuicyjny – przy okazji z pewną sugestią: poznanie nie musi mieć ciągłego, metodycznego i progresywnego charakteru, może być konsekwencją olśnienia, naglej, nawet obsesyjnej, powtarzającej się wizji, Jungowskiego „praprzęzycia” czy też głębokiej traumy. Może być także owocem nocnego marzenia, przez które manifestuje się nieświadomość, jak i marzenia dziennego, które Gaston Bachelard nazywa „gwiazdzistym” – skupionym na przedmiocie wyobraźni i zarazem marzeniem sublimującym, „powołującym” do życia przez metamorficzność przedmiot nowy.

I tak – dość naturalnie – wkracza w rzecz całą artysta-kreator, poeta-marzyciel, otwierając przed nami świat, który powstaje wskutek maksymalnej aktywności ducha dla wydobycia myśli, treści, idei, jak i intelektu. Adekwatność staje się celem kreacji zarówno w ramach określonego normatywnego warsztatu (w tradycyjnej poetyce), jak i wtedy, gdy wykracza poza jego ramy, zyskując oryginalność i ową najcenniejszą dla artysty wartość – sygnaturę „pierwszości” i kanoniczności zarazem.

- 
- 2 Dla przykładu podaję tylko niektóre ważniejsze pozycje: W. Dilthey, *Wyobraźnia poetycka*, w: tegoż, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, oprac. Z. Kuderowicz, Warszawa 1982; P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia. Egzegeza i hermeneutyka*, przeł. S. Cichowicz, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka*, wyb. i oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1985; tenże, *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, w: tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, wyb. i wstęp K. Rosner, Warszawa 1989; R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego. Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957; Z. Freud, *Poeta i fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 1, oprac. S. Skwarczyńska, Kraków 1974; K.G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego; Psychologia i literatura*, w: tegoż, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976; G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

## Złović świat na wędkę zaprzeczeń

Wszystko jest zbudowane – powiada Bachelard, a poszczególne wypowiedzi poetyckie (pojawiające się choćby w ramach polskiej XX-wiecznej tradycji wiersza) zdają się utwierdzać nas w tej supozycji francuskiego krytyka tematu. W stwierdzeniu, że nic nie jest oczywiste, kryje się wspólne źródło filozofii i poezji właśnie, jakim jest zdumienie, owo chwilowe zatrzymanie czasu i zarazem zapowiedź wejrzenia niejako poza czas, do *arche*<sup>3</sup>. W poezji jednak, bardziej niż w filozofii, daje się zawrzeć najwyższe i najbardziej skondensowane ujęcie elementarnego zdumienia, jakim jest zdumienie dziecka – rejestrowane, rzecz jasna, na różnych poziomach estetycznego wyrafinowania. Owo zdumienie właśnie wywiodło i filozofię (naukę), i poezję na ścieżki poznania. Zarówno poezja dawna, jak i współczesna stawała i staje nadal przed dylematem: co w istocie można poznać, ile można się dowiedzieć i ile zrozumieć? Jak istnieje (jeśli istnieje) świat, jaki jest wreszcie status patrzącego, przeżywającego i doświadczającego podmiotu?

Pytania natury ontologicznej i epistemologicznej, o których mowa była przed chwilą, ze swej istoty odnoszą się do prawdy, mają charakter weryfikujący, prowadzą ku osądowi – innymi słowy rzecz ujmując – są wołaniem rozumu o sens. Ale może jednak kreacja poetycka winna obywać się bez roszczeń natury poznawczej, a realizować się i spełniać – jak mówi Józef Tischner<sup>4</sup> – w samym żywiole piękna? Czy to jednak wystarcza? Kategoria piękna prowadzi nas przecież i w stronę poznania, niejako wywołuje prawdę, pod warunkiem – jak dowodzi Władysław Stróżewski – że prześwietla dzieło sztuki i budzi w nas uczucie zachwytu<sup>5</sup>.

Tak czy inaczej, na powrót powraca pytanie natury estetycznej: czy jest możliwe tworzenie dzieł poetyckich, opierając się na pojęciach filozoficznych<sup>6</sup>,

3 Por.: W. Stróżewski, *Pytania o arche*, w: tegoż, *Istnienie i sens*, Kraków 2005, s. 9-55 (także inne rozdziały).

4 Por.: J. Tischner, *Myślenie z wnętrza metafory, Myślenie w żywiole piękna*, w: tegoż, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982.

5 Por.: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka – piękno – forma – twórczość – odtwórczość – życie estetyczne*, Warszawa 1975; W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.

6 Pogląd, że poezja nie przystaje do filozofii podtrzymywany był przez wielu krytyków rozmaitych formacji kulturalnych i w odniesieniu do niektórych aspektów nadal jest dość rozpowszechniony. Np. koncepcje neoidealistyczne „czyste sztuki” Crocego stają w opozycji do prezentowanego wyżej sądu. Paul Valéry utrzymywał także, że poezja i filozofia nie mogą iść w parze – filozofia tworzy pojęcia – podkreślał – poezja wyraża stany ducha, szukając dla nich doskonałej formy. T.S. Eliot odwrotnie – nie widział sprzeczności, lecz rozróżniał materię, w jakiej te dwie dyscypliny działają. Zastrzegał jedynie, że wysiłki filozofa zajmującego się czystymi ideami i poety,

i jaki jest status marzącego poety w kontekście rozważań epistemologicznych? Czy sztuka i nauka posiada wspólną bazę, dzięki której możliwe się staje poznanie rzeczy nowych, czy też poznanie na nowo? Czy epistemologia jako owoc obserwacji ma status hierarchiczny, porządkujący, czy zatem wiedzie ku poznawczemu holizmowi? Wydaje się, że na wszystkie tak postawione pytania można udzielić odpowiedzi twierdzącej (choćby z racji przyjętego tu założenia o wspólnym źródle filozofii i poezji), jednakże z wieloma zastrzeżeniami, o których będzie tu jeszcze mowa.

Świat, do którego przywykliśmy, w którym dzisiaj żyjemy, jest w naszym odczuciu światem heterogenicznym, zdeintegrowanym, chaotycznym i o niepewnym statusie. Natomiast wszelkie próby idealizujące kulturę, pragnące widzieć ją jako całość doskonale zintegrowaną, w której – jak mówi Gilbert Durand<sup>7</sup> – religia, moralność, sztuka, naoczność ogniskują się wokół tego samego wyobrażeniowego wzoru, wyzbytego z elementów sprzecznych i wykluczających się, skłonni jesteśmy traktować w kategorii postulatów niemożliwych do spełnienia. Czy nie dlatego zatem wzór poety dawnego (starożytnego)<sup>8</sup> o temperamencie stoickim, pośredniczącego między sferami boskimi i człowiekiem, wtajemniczonego, oddającego się we władzę kultu wiedzy, w poetyce nowoczesnej zostaje radykalnie zakwestionowany? Także nauka w rozumieniu współczesnym (tak jak fizyka pierwszych filozofów) to pojęcie jedynie w przybliżeniu odpowiadające standardom metodologii nowoczesnej. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że tym, co łączy naukę ze sztuką, jest sfera inwencji (kreacji), twórczej wyobraźni, którą należy posłużyć się, by stworzyć rzecz oryginalną – pierwszą i nową, i to tak, by owo wspomniane *novum* usprawiedliwiało i zarazem zmodyfikowało aktywność (choćby w odniesieniu do metody) w zakresie epistemologii traktowanej szerzej niżli tylko jako poznanie *stricto* naukowe.

Problem poznania w poezji najnowszej – XX-wiecznej (także w myśl pewnych koncepcji dawnych) przyjmuje dziś głównie postać dramatycznie zarysowanych dylematów. Nie wystarczają jej epistemologiczne rozważania przytaczane przez Arystotelesa w *Metafizyce* w związku z poznaniem podobnego przez

---

który winien skupić się na wyrażaniu owych idei, nie mogą być podejmowane jednocześnie; G. Bachelard opowiada się jednak za włączeniem myśli poetyckiej (jako swobodnej gry marzenia i intelektu) do nauki; byłaby swoistym, ożywym antidotum na dogmatyzm, z jakim miewamy do czynienia w nauce. Badacz poświęca tej sprawie obszerną rozprawę: *Kształtowanie się umysłu naukowego. Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*, przeł. i posłowiem opatrzył D. Leszczyński, Gdańsk 2002.

7 Por.: G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 99 i n.

8 Por.: B. Bravo, E. Wipszycka, *Historia starożytnych Greków*, t. 3, *Okres hellenistyczny*, Warszawa 1992; K. Kerényi, *Poeta analityczny*, przeł. M. Kurecka, „Poezja” 1967, nr 9.

podobne, z metodą gromadzenia informacji o świecie na drodze analogii, ustalenia podobieństw między znanym a nowym, lub też na drodze odkrywania różnic i ich istoty. Słabość tego założenia, jak się wydaje, na gruncie zarówno filozofii, jak i estetyki bierze się stąd, że poznajemy to, co w istocie już znamy (ten moment poznania analizuje Hans Georg Gadamer zestawiający myśl hermeneutyczną z estetyką)<sup>9</sup>. Z kolei przy absorbowaniu jedynie różnic pojawia się problem inny – natury integracyjnej: nie sposób bowiem zasymilować tego, co jest różne, odmienne i niepodobne do siebie. Platońska teoria anamnezy próbuje zatem i dziś pogodzić sprzeczne stanowiska poznawcze: wprawdzie poznać możemy jedynie to, co już się zna, ale wrażenie nowości bierze się jedynie stąd, że wiedza ta ulega częściowemu lub całościowemu zapomnieniu.

Wydaje się jednak, że poezja – w przeciwieństwie do „twardej” nauki – lepiej radzi sobie z dylematami natury poznawczej. Nie próbuje ich bowiem przekraczać na gruncie intelektu, ale estetyki właśnie, nie stawia sobie za cel ich umniejszenia, ale z problemów zawężlonych, nierozstrzygalnych gołym okiem i dzięki przyjętej metodzie postawionych niejako na ostrzu noża, tworzy temat, ową dominantę, wokół której ogniskują się „działania” rozbudzonej „wczuwającej się” wyobraźni, „wewnętrznego słuchu” i słowa będących „okiem” otwartym na tajemniczą bytową rzeczywistość. Poeta wykorzystujący zasady rządzące językiem, w którym ze znanych formuł poprzez odwoływanie się do intuicji, fantazji, zdolności swobodnego kojarzenia (także u odbiorców) tworzy zatem i sensory nowe. A słowo-obraz, słowo-metafora, będąc swoistą informacją, zdobytą w estetycznym boju przekonaniem autora, prowadzi go ku poznaniu właśnie.

Świat w skali makro i mikro można zatem w pewnym sensie rozpoznać dzięki estetyce wzruszenia, dzięki temu także, że jest on uczłowieczony i ma w sobie zarazem cechy boskie i ludzkie. Oznacza to przyjęcie nowego założenia, że wszystkie rzeczy, ich stany są z istoty swojej rozumne oraz czujące. Myśl poetycka może wówczas spokojnie odrzucić język suchych pojęć. Poezja – w myśl takiego przekonania – zakłada bowiem, że podział natury na żywą i martwą nie jest niczym innym, jak przesądem nauki. Dowodem, że ów sąd może być prawomocny, jest przekonanie o istnieniu wyobraźni materialnej, która pozwala poecie być gdzie indziej, niż się jest fizycznie, i odczuwać intensywnie życie w każdej rzeczy, zgodnie z przesłaniem Empodeklesa, że wszystkie rzeczy w bycie posiadają świadomość i uczestniczą w myśleniu.

9 Por.: H.G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej, Egzystencja i hermeneutyka, Estetyka i hermeneutyka*, w: tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, wstęp i oprac. K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979.



Poznanie świata i rzeczy odbywa się zatem najpierw zgodnie z zasadą analogii poprzez pomniejszony analog kosmosu, jaki istnieje w ludzkim wnętrzu, a dociekliwość poety, jego ekspresyjność jawna – potraktowana jako strategiczna lub dyskretna cecha stylu – powodują, że wiedza, którą zdobywa na temat bytu, zyskuje rys antropologiczny, ludzki i zarazem jego własny. Szczególną wagę odgrywa także spostrzeżenie zmysłowe, wyobrażeniowe. Poecie nie wystarcza bowiem podobieństwo powierzchniowe; jego celem jest zawsze wnikięcie w ukryte, wewnętrzne mechanizmy rzeczy. Wzrok poety nie zatrzymuje się na powierzchni, lecz drąży głąb zjawisk, widzenie zmysłowe pogłębione jest o jego wymiar uwewnętrzniony; łączy, scala i – jak się zdaje – sięga istoty, bazy i stanu maksymalnego skupienia. Granice między przedmiotem poznania (tym samym przedmiotem marzenia) a poznającym podmiotem ulegają w tym akcie choćby chwilowemu zatarciu.

Sugestywną apologię wewnętrznego spostrzegania na gruncie poetyckiej *praxis*, pozwalającego dostrzec ukryty sens zjawisk, zawiera wypowiedź Zbigniewa Herberta na temat natury przedmiotów. W głównej roli z pozoru występuje tutaj umysł, który – zgodnie z naszym przyzwyczajeniem – winien wyprowadzać na czyste wody. Poeta podaje jednak w wątpliwość złudną naoczność widzenia; tym należy tłumaczyć powagę i powściągliwość, z jaką wypowiada się o rzeczach, które przecież lubi. Ironiczny trop jest tu cechą trzeźwej poetyki<sup>10</sup>. Ironia w istocie – i to nie tylko w odniesieniu do strategii Herberta – jest zazwyczaj oznaką wstydlivosti uczuć. Owa złudna naoczność i przywołana ironia sprowokowały jednakże myśl następującą:

Przedmioty martwe są zawsze w porządku – pisze Herbert – i nic im, niestety, nie można zarzucić. Nie udało mi się nigdy zauważyć krzesła, które przestępuje z nogi na nogę, ani łóżka, które staje dęba. Także stoły, nawet kiedy są zmęczone, nie odważą się przykłęknąć. Podejrzewam, że przedmioty robią to ze względów wychowawczych, aby wciąż nam wypominać naszą niestałość<sup>11</sup>.

Poetyckie poznanie, domagając się „wniknięcia” w rzecz i zachowania jej „wierności”, rodzi kłopot inny: jak przekazać tę trudno dostępną wiedzę wypływającą z doświadczenia wewnętrznego, by dotarła do zmysłu odbiorcy – choćby do jego „wewnętrznego oka”. I tak liryczny sposób myślenia o świecie jako zagadce i tajemnicy, o świecie, który pod zwyczajną i widoczną powierzchnią kryje głębsze – poeta chce wierzyć, że także prawdziwe – znaczenie, formuje drogę metaforze. Rozbudowane „słowo wcielone”, jakim jest właśnie metafora, staje się ostatecznym dowodem poetyckiej inwencji i kreacji: jest to wyobraź-

10 Por.: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.

11 Z. Herbert, *Przedmioty*, w: tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, wyd. 2 popr., Wrocław 1997, s. 113.

nia poznania i stwarzania zarazem. Świat w poezji jest bowiem kreowany, za każdym razem na nowo powoływany do życia i dźwigany z chaosu męczącego ruchu oraz bezformia, przypominany także zgodnie z zasadą antycznej anamnezji.

Dla przykładu choćby Miłoszowa *Nadzieja* apeluje do zmysłów, nie lekceważy jednak aktu zawierzenia, będącego tu tropem głównym, zasadą konstrukcji całości. Na jej fundamencie poeta buduje własną duchową rzeczywistość, na naszych oczach niejako przybliża się do niej i jednocześnie nas z nią oswaja. Wypowiedź Miłosza nie należy do sfery dobrodusznego fantazjowania, nie możemy być naiwni. Za jego słowem-obrazem stoi głębokie doświadczenie egzystencjalnego niepokoju; jakby powiedział Józef Tischner – stoi tragedia i ból radykalnej niepewności:

Nadzieja bywa, jeżeli ktoś wierzy,  
 Że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem,  
 I że wzrok, dotyk ani słuch nie kłamie.  
 A wszystkie rzeczy, które tutaj znałem,  
 Są niby ogród, kiedy stoisz w bramie.

Wejść tam nie można. Ale jest na pewno.  
 Gdybyśmy lepiej i mądrzej patrzyli,  
 Jeszcze kwiat nowy i gwiazdkę niejedną  
 W ogrodzie świata byśmy zobaczyli.

Niektórzy mówią, że nas oko ludzi  
 I że nic nie ma, tylko się wydaje,  
 Ale ci właśnie nie mają nadziei.  
 Myślą, że kiedy człowiek się odwróci,  
 Cały świat za nim zaraz być przestaje,  
 Jakby porwały go ręce złodziei<sup>12</sup>.

Niepewność poety co do istnienia podmiotu w stanie skupienia, w „sobości” i tożsamości zostaje rozpoznana jako uczucie dojmujące i męczące. W *Autoportrecie odczuwanym* Miron Białoszewski zabiera się do rozwiązania na gruncie poetyki tego egzystencjalnego kłopotu przy użyciu paradoksu. Wysławia zatem i zarazem ustanawia status człowieka w jego dynamicznej bytowości, wzmocnionej męką świadomości niedopoznania i niedookreślenia:

Patrzą na mnie,  
 więc pewnie mam twarz.

12 Cz. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 84.



Ze wszystkich znajomych twarzy  
najmniej pamiętam własną.

Nieraz mi ręce  
żyją zupełnie osobno.  
Może ich wtedy nie doliczać do siebie?

— — —

Gdzie są moje granice?

— — —

Porośnięty przecież jestem  
ruchem albo półzyciem.

Zawsze jednak  
pełza we mnie  
pełne czy też niepełne,  
ale istnienie.

Noszę sobą  
jakieś swoje własne  
miejsce.  
Kiedy je stracę,  
to znaczy, że mnie nie ma

— — —

Nie ma mnie  
więc nie wątpię<sup>13</sup>.

W *Spotkaniu* Julian Przyboś pragnie rozwikłać tajemnicę obrazu, uwolnić podmiot od metamorficznych fenomenów (w obrazie poetyckim, przeciwnie do ich filozoficznego umocowania, niezwykłych) i przebić się do ich esencjonalnej istoty. Ostatecznie – poeta pragnie afirmować, zatrzymać w akcji absolutnego zadziwienia i zachwytu obraz czysty, uwolniony od zmysłowych zniekształceń, będący tylko samą treścią. Paradoksalnie jednak owe percepcyjne zakłócenia w poetyckim doświadczeniu Przybosia stanowią nośny materiał estetyczny, stają się przede wszystkim źródłem świeżej i poruszającej metafory. Poetę – demiurga aktywizującego obraz, wprawiającego go w ruch, wywołującego bytową „akcję” w wielkiej kosmologii losu – tłumaczą choćby takie słowa:

Tamten widok jak trumnę grzebie linia  
horyzontu.  
A ten:  
tu małą płaszczyznę, karmioną jedną piersią wzgórze  
wypuszczasz z szerokich ramion.

13 M. Białoszewski, *Autoportret odczuwany*, w: tegoż, *Wiersze*, Warszawa 2003, s. 83.

O wschodzie księżycy krajobraz się wydłuża  
coraz  
ciąglej.  
Patrzysz – a on  
jak przechylona kołyska tobie się powierza.

To ja wabię do siebie oddal wyciągniętą ręką.

I  
chwyciwszy za krawędź widnokregu,  
ciągnę  
w dół  
dalszy krajobraz.  
(...)<sup>14</sup>

A może eksplorowana w poezji niepewność wynika z braku stabilności świata winna być przezwyciężona wiernością rzeczom? Głos Herberta brzmi w tej kwestii nader przekonująco i pozwala nam zadomowić się oraz odechnąć:

W końcu nie można ukryć tej miłości  
mały czworonóg na dębowych nogach  
o skórze szorstkiej i chłodnej nad podziw  
przedmiot codzienny bez oczu lecz z twarzą  
na której zmarszczki słoju są dojrzały znaczą  
(...)  
czuję pod ręką gdy go gładzę rano

– wiesz mój kochany byli szarlatani  
którzy mówili: kłamie ręka kłamie  
oko kiedy dotyka kształtów co są pustką –

to byli ludzie źli zawistni rzeczom  
świat chcieli złowić na wędkę zaprzeczeń

jak ci wyrazić moją wdzięczność podziw  
przychodzisz zawsze na wołanie oczu  
nieuchronnością wielką tłumacząc na migi  
biednemu rozumowi: jesteśmy prawdziwi –  
na koniec wierność rzeczy otwiera nam oczy<sup>15</sup>.

14 J. Przyboś, *Spotkanie*, w: tegoż, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wyb. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. 44.

15 Z. Herbert, *Stolek*, w: tegoż, *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 61.

Jeśli poeta uznaje, że świat współczesny przestał być „drzewem poznania”, zabiera się do jego stwarzania. W tym działaniu twórcza intencja koresponduje z aktywnością filozofii i „twardej” nauki. Poeta czuje się zobowiązany, by powoływać do życia nowe przedmioty, wypełnić pustkę, uciszyć samotność. Jego intuicja i wiedza o świecie sprowadzają się do następującej konstatacji: szczęście jako stan śnienia, niejako stan czystej nieświadomości i poczucia psychiczno-bytowej koherencji odeszło wraz z jego przedstawieniami – dobroduszną fantazją i poetyckim ornamentem, z adekwatnością formy i wiarą w model idealny, wyzwalający oraz skupiający estetyczną ekspresję. Tadeusz Różewicz, poeta sceptyczny i powściągliwy, człowiek, który wyłonił się ze zgliszczy i ruin wojennej pożogi, marzy, bo paradoksalnie wbrew naoczności i doświadczeniu pragnie wierzyć, kiedy mówi: „Byli szczęśliwi / dawniejsi poeci / świat był jak drzewo / a oni jak dzieci / (...) / dokoła drzewa / tańczyli jak dzieci / (...) / pod liściem dębu / śpiewali jak dzieci”<sup>16</sup>.

Pragnienie wchodzenia w rzeczywiste relacje i psychiczne więzi, także za cenę klęski, wyzwala słowną kreację poety. Stwarzające „ja” – jak mówi sarkastycznie Herbert – to:

Szczenię pustych obszarów  
nie gotowego świata  
ścieram ręce do krwi  
pracując nad początkiem

ziemię niepewną jak dmuchawiec  
pielgrzymią stopą ugniatałem

podwójnym oczu uderzeniem  
utwierdziłem niebo  
(...)

krzyknąłem kiedy obraz skały  
potwierdził najprawdziwszy dotyk  
i nie zapomnę chwili kiedy  
rozdarłem skórę o krzak głogu  
(...)

2

Nikomu nie przekażesz wiedzy  
twój tylko słuch jest i twój dotyk  
na nowo musi każdy stworzyć  
swą nieskończoność i początek  
(...)

16 T. Różewicz, *Drzewo*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, Warszawa 1988, s. 298.

jeśli zaufasz pięciu zmysłom  
świat zbiegnie się w laskowy orzech

jeśli powierzysz rwącym myślom  
na wielkich szczudłach teleskopów  
zajdziesz daleko w pewną ciemność

to właśnie chyba twoim losem  
być tworem bez gotowych kształtów  
który poznaje-zapomina  
(...)<sup>17</sup>

Wisława Szymborska dla przykładu mówi wprost: „obmyślam świat”; w niniejszym stwierdzeniu ukrywa się zapowiedź autonomicznych praw kreacji poetyckiej, charakterystycznych nie tylko przecież dla tej poetki, ale właściwie – jak widać – dla całej XX-wiecznej liryki. To także literackie *credo*, które zarówno odnosi się do atrybutów poety, jak i wyznacza zadania twórcze *stricte* innowacyjne, zogniskowane bowiem wokół niemożności wysłowienia, skupione na kryzysie ogarnięcia pełni, dotarcia do esencji. W konsekwencji też – w praktyce twórczej – staje się ono nie czym innym jak hiperbolizacją paradoksu<sup>18</sup>.

Fundamentalnym warunkiem poznania poetyckiego jest empatia, dar wglądu w cudzą psychikę, również sympatia i solidarność z odmiennością, dziwactwem, intymne współobcowanie z wytworami wyobraźni, przedmiotami uchwyconymi zmysłowo, przetworzonymi dzięki wizji.

Myślenie poetyckie (marzenie) ustanawia szczególny rodzaj wzajemności między podmiotem sublimującym a rzeczą, która doznawana bywa rozmaicie: jako afirmatywna, negatywna, w splocie i egzystencjalnym uwikłaniu, w sprzeczności, a towarzyszy tym relacjom atmosfera stającego się dramatu, często także narastającego:

Uwikłany – straszne słowo,  
Uwikłany – to ja:  
Uwikłany w przeszłość i przyszłość,  
We włosy dwu topielic,  
We wszystko czego nie mogę rozdzielić,  
Co na dno mnie pociąga  
I wydobywa z dna.

<sup>17</sup> Z. Herbert, *Kłopoty małego stwórcy*, w: tegoż, *Siruna światła*, dz. cyt., s. 56-58.

<sup>18</sup> Por.: W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001.

Uwikłany w to, czemu nie mogę dać rady,  
 Uwikłany w to, o czym błędząc marzę,  
 Uwikłany w miłość, bezsilę i gniew,  
 Przewijam te straszne słowa,  
 Myślę, że to bandażę,  
 Ludzie – to krew<sup>19</sup>.

Cóż najczęściej pozostaje w polu poetyckiej, „marzącej obserwacji”: z czym poezja sobie radzi, na czym skupia się empatia, co porusza wyobraźnię kreatora? Wydaje się, że fascynuje go skala m i k r o: bibeloty (tak częste w poezji i krytyce francuskiej umiłowanie dla imponderabiliów), przedmioty niepozorne, wysłużone, dalekie od doskonałości, zaprzeczenie piękna, ale za to „wierne” i dopominające się o wzajemność.

Herbertowskie studia przedmiotu, miłość do rzeczy osobliwych Białoszewskiego i Tymoteusza Karpowicza, afirmacja zwyczajności o turpistycznym kolorycie Grochowiaka, Szymborskiej zacieśniona perspektywa i skupienie na szczególnie niedostępnym zmysłom (przykładowe „ziarno piasku”) – to tylko nieliczne przykłady potwierdzające wagę psychicznej, jednoczącej więzi podmiotu z istnieniem „na wyciągnięcie ręki” – i to nawet za cenę jego „dowyoobrażenia”, to również próba usprawiedliwienia i określenia funkcji rzeczy (w skali makroświata) w ramach nieustannie weryfikowanego doświadczenia i modyfikowanego uczucia.

Nadawanie nowego sensu rzeczom (światu) wydaje się dziś esencją dążeń marzyciela-poety, który ruchem przybliżania (identyfikacji) i oddalania (alienacji) doprowadza do ich stabilizacji, stwarza ich substancjalno-psychiczną istotę. Identyfikacja tak powstałych rzeczy poprzez nadanie im imion sprawia że poeta poniekąd staje się nie tylko myślicielem-filozofem, nie tylko człowiekiem w roli, ale choćby przez moment ma poczucie bycia człowiekiem pełniejszym.

### W stronę warsztatu

Proces twórczy – powtórzmy zatem – to nieustanne przekraczanie ruchem wahadłowym dychotomii: od stanu rozluźniania się i skupiania, podróż od swobodnego, asocjacyjnego marzenia, fenomenalnymi i ciągle stwarzającymi się obrazami do ich dyscyplinowania, dla ważnego w poezji uzyskania efektu dominanty i kompozycyjnego zestroju. W nim hierarchiczność współtworzy jednorazową alegorię, ów poetycki kształt ostateczny, ekspresyjny w y r a z . Nie-

19 K. Wierzyński, *Uwikłany*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1974, s. 188.

bagatelną rolę co do charakteru artystycznego wyrazu odgrywa to, co Bachelard nazywa „temperamentem poetyckim”, specyficzną właściwością wyobraźni, jej kompleksem czy skłonnością. Kreacyjna sygnatura i osobliwości fantazji mogą stać się również przedmiotem opisu. Świetnie to widać choćby w Herbertowskiej *Kołatce*: „Są tacy – mówi poeta – którzy w głowie / Hodują ogrody / (...) // łatwo im pisać / zamykają oczy / a już z czoła spływają / ławice obrazów // moja wyobraźnia to kawałek deski...”<sup>20</sup>.

Stają tu: poeta-medium, poeta-ornamentator, twórca surrealistyczny wobec kreatora-rzemieślnika, ironisty, poety nieufnego i niepewnego instrumentów, jakimi przyszło mu się posługiwać, świadomego celu, jakim jest praca na rzecz odświeżenia i innowacji w ramach zastanej tradycji i konwencji. Jego wiedza jest wstydliva i skromna, a filozofia poezji zminimalizowana i zredukowana do receptury warsztatowej; należy zerwać nici, które łączą ją zbyt łatwo z tym, co znane, wtedy jedynie ma szansę usprawiedliwienia swojego istnienia. Receptura Różewicza z pozoru jedynie wydaje się nieskomplikowana, z każdą jednak kolejną linią wiersza odsłania program maksymalistyczny:

Utwór  
skończony  
trzeba złamać  
a kiedy się zrośnie  
jeszcze raz łamać  
w miejscach gdzie styka się z rzeczywistością  
usunąć elementy łączące  
przypadkowe  
które pochodzą z wyobraźni  
pozostałe powiązać  
milczeniem  
lub zostawić rozwiązane  
po skończeniu  
utworu  
usunąć fundament  
na którym się opiera  
– ponieważ fundamenty  
ograniczają ruch –  
wtedy konstrukcja  
uniesie się  
i będzie  
przez chwilę leciała  
nad rzeczywistością  
z którą wreszcie

20 Z. Herbert, *Kołatka*, w: tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, dz. cyt., s. 32.

się zderzy  
 zderzenie  
 będzie początkiem życia  
 utworu nowego  
 który jest obcy rzeczywistości  
 zaskakuje ją  
 rozbija  
 przekształca

i sam ulega  
 przekształceniu<sup>21</sup>.

A oto inny przykład – olśnienie jako niespodziewane „wynurzenie się” treści fantazji. Między olśnieniem, czy też jak chce poeta „objawieniem” a dokumentowaniem rodzi się dystans, który usiłuje wypełnić kreacja jako rekonstrukcja wizji – będąca w konsekwencji przykładem dramatycznej walki poety o wierność „przekładu” nieroniaącego nic z momentalnego i głębokiego jedno-razowego doznania. Znakomicie rzecz tę – w ramach poetyki, jak się okazuje, niewykonalną jednak – ilustrują dwa wiersze Herberta ze *Studium przedmiotu: Objawienie i Pisanie*. Autor nie bez przewrotnej ironii wyznaje:

dwa może trzy  
 razy  
 byłem pewny  
 że dotknę istoty rzeczy  
 i będę wiedział

tkanka mojej formuły  
 z aluzji jak w *Fedonie*  
 miała także ścisłość  
 równania Heisenberga

siedziałem nieruchomo  
 z załzawionymi oczami  
 czułem jak stos pacierzowy  
 wypełnia trzeźwa pewność

ziemia stanęła  
 niebo stanęło  
 moja nieruchomość  
 była prawie doskonała

21 T. Różewicz, *Propozycja druga*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 24-25.



zadzwoił listonosz  
musiałem wylać brudną wodę  
nastawić herbatę

Sziwa podniósł palec  
sprzęty nieba i ziemi  
zaczęły znowu wirować

wróciłem do pokoju  
gdzie ten pokój doskonały  
idea szklanki  
rozlewała się na stole

usiadłem nieruchomo  
z załzawionymi oczami  
wypełniony pustką  
to znaczy pożądaniem

jeśli zdarzy mi się to raz jeszcze  
nie ruszy mnie ani dzwonek listonosza  
ani wrzask aniołów

będę siedział  
nieruchomy  
zapatrzony  
w serce rzeczy

martwą gwiazdę

czarną kroplę nieskończoności<sup>22</sup>.

Pisanie jako działanie *ex post* wobec wizji jest w istocie pewnym procesem rekonstrukcji, próbą uchwycenia i zmaterializowania mglistej intencji i chwilowego błysku myśli. Praktyka potwierdza jednak głównie nieudane próby owego „odbudowania wrażenia”, jakie przez moment zawładnęło marzącym i sublimującym poetą. Okazuje się, że i ten stan dotkliwego kryzysu, estetycznego dyskomfortu może być świetnym materiałem dla wiersza, którego treść stanowi analiza. Oto przykład swoistego zapisu gry poety z własną wyobraźnią, z której twórca wychodzi zwyciężony:

---

22 Z. Herbert, *Objawienie*, w: tegoż, *Studium przedmiotu*, dz. cyt., s. 65-66.

kiedy dosiadam krzesła  
 aby przyłapać stół  
 i podnoszę palec  
 aby zatrzymać słońce  
 kiedy odgarniam skórę z twarzy  
 dom z ramion  
 i ciężko uczepiony  
 mojej przenośni  
 gęsiego pióra  
 z zębami wbitymi w powietrze  
 próbuję stworzyć  
 nową  
 samogłoskę –

na pustyni stołu  
 papierowe kwiaty  
 surdud ścian się zapina  
 na guzik małej przestrzeni  
 koniec koniec  
 nie udało się  
 wniebowstąpienie

jeszcze chwilę  
 pióro potyka się z kartką  
 i z nieba złośliwie żółtego  
 sączy się strużka  
 piasku<sup>23</sup>.

Z drugiej strony jednak, satysfakcjonujące poznanie jako adekwatność i dosłowność – to śmierć marzenia i poezji. Białoszewski postuluje bowiem:

nie wychylać się  
 dosłownie  
 nie rozruszać  
 dosłownie

mszczą się zużyte metafory  
 a dosłowności biologiczne  
 to potwory

ja – ich skrzyżowanie  
 pokrzyżowanie siebie sobie

23 Z. Herbert, *Pisanie*, w: tegoż, *Studium przedmiotu*, dz. cyt., s. 9-10.

czego się wypieram?  
 możliwości?  
 które się czaiły  
 jeszcze coś z czegoś wybieram  
 jeszcze się czają niemożliwości<sup>24</sup>.

Pora zatem na kilka uwag końcowych. Poetą jest ten, kto potrafi w sposób przekonujący przedstawić za pomocą języka obraz świata i natury ludzkiej, ożywić również i to, co wiedza i obserwacja uznały już za prawdziwe i ustabilizowane w swoich granicach i sensach. Najważniejszy dla jakości artystycznego przekazu jest jednak stan ducha poety, o którym przede wszystkim zaświadcza jego język. On zdradza światopogląd, nastawienie do rzeczy i zjawisk, afirmatywny lub nihilistyczny stosunek do świata, ludzkiego życia, działania i przyrody. Groteska, karykaturalny kontur, poetyka nonsensu – to rozmaite intencjonalne odcienie autorskiej filozofii, także tropy, które mówią o wrażliwości konkretnego autora. Ale poetyckość to również, a raczej równolegle, wsłuchiwanie się w słowa i zastanawianie się, co one w istocie wyrażają i jak się mają do wyobrażenia (wewnętrznego, nieprzekładalnego doświadczenia autora).

Poeta współczesny (czy też nowoczesny) nie tylko próbuje mówić o tym, co myśli, ale także próbuje wystawić własne myślenie na próbę, stąd nieustająca moda w XX wieku na ironię i potrzeba, by z niej jako tropu – również filozoficznego – korzystać. Czyni to z nadzieją, że ogień ironii, owo myślenie zawarte w poetyckiej wizji uszlachetni samego poetę, zaświadczy o jego przenikliwości i gotowości do życia w świecie bez złudzeń. Myślenie niesystemowe przecież, rozpięte między różnymi sprzecznościami dzięki poetyckiej metodzie, ma w ten sposób szansę się wzmocnić czy też „uprawomocnić”. Nowoczesny, XX-wieczny poeta pragnie pokazać – jak twierdzi choćby David Daiches<sup>25</sup> – że owa wizja (utrwalona w poetyckim przekazie), z natury dyskursywna, biorąca jednocześnie pod uwagę wszystkie postawy przeciwstawiające się jej i zarazem ją uwalniające od zarzutu naiwności, zabezpieczy go – jako autora – przed parodią i błazenadą innych. Metafora jako rozbudowany trop wchłaniający i podporządkowujący wspomniane zabiegi ponadto pozwala poecie mówić kilka rzeczy naraz, i to bez ryzyka pomylenia trybów dyskursu. Dynamika i potęgowanie sprzeczności to – jak się okazuje – istotne czy nawet ostateczne cele tego działania. Poza tym należy zauważyć i to, że zdziwienie (w poezji hiperbolizowane), dystans wobec tego, co zostało powszechnie uznane za prawdziwe i istotne, a zatem i nieufność, najczęściej goszczą w świecie ponowoczesnym

24 M. Białoszewski, *Choroba*, w: tegoż, *Wiersze*, dz. cyt., s. 439.

25 Por.: D. Daiches, *Krytyk i jego światy. Szkice literackie*, wyb. i przeł. M. Sprusiński, Warszawa 1976.

i dają się rozpoznać jako składowe wewnętrzznego doświadczenia człowieka właśnie dzięki poetyckiej kreacji.

Nauka – przeciwnie, ma skłonność do stabilizowania terminów i ich „zamrażania” w ścisłe znaczenia; mówi o wszystkim bezpośrednio, językiem znaczącym. Swoją siłą perswazji i metodologii uderza w przedmiot badań, czym różni się od sztuki, wyrażającej się zawsze pośrednio, zasłaniającej się niejako opowieścią czy też symbolicznym skrótem, mającym pełnić funkcję interpretacyjną, skrótem z istoty swojej intrygującym wrażliwego na świat i płynące zeń znaki odbiorcę. Poezja bowiem – drogą okrężną (niektórzy mówią, że wprost, bez metodologicznych ograniczeń i koniecznych założeń) i przy pomocy słów nowych i odnowionych znaczeń – staje się zarazem przygodą uczucia i przygodą intelektu, a więc i przygodą epistemologii.

Tak czy inaczej rzecz ujmując, poezja pyta mniej więcej o to samo, o co pyta nauka: przede wszystkim jednak o sens bytu i sens bycia człowieka w świecie. Robi to „po ludzku” za sprawą skojarzeń analogicznych i metafory, w bardzo konkretnej sytuacji egzystencjalnej: w horyzoncie niepewności, wobec tragicznej skończoności, w chwili cierpienia, w momencie niedowierzania zmysłom, kwestionowania nawet osobistego doświadczenia. Dlatego wydaje się nawet, że poeta bywa bardziej przekonujący od „trzeźwego” i anonimowego naukowca-metodologa. On – uzbrojony w uczucia, intuicje, supozycje, ironię – skłonny jest bez ryzyka dla sztuki wystawić myślenie naukowe i filozoficzne na wielką próbę.

Potwierdzeniem potęgi sztuki i kreacji estetycznej niech będzie wiersz Herberta, którym domykamy ten niesystemowy wywód. Tym razem wcielając się w naiwnego jak dziecko filozofa, poeta mówi tak oto:

Posiałem na gładkiej roli  
drewnianego stołka  
ideę nieskończoności  
patrzcie jak mi ona rośnie  
– mówi filozof zacierając rękę

Rzeczywiście rośnie  
jak groch  
Za trzy a może cztery  
kwadranse wieczności  
przerośnie nawet  
jego głowę

Zmajstrowałem także walec  
– mówi filozof

u szczytu walca wahadło  
rozumiecie już o co idzie  
walec to przestrzeń  
wahadło to czas  
tik – tik – tik  
– mówi filozof i śmiejąc się głośno  
macha małymi rączkami

wyśmiałem w końcu słowo byt  
słowo twarde i bezbarwne  
trzeba długo żywymi rękami rozgarniać ciepłe liście  
trzeba podeptać obrazy  
zachód słońca nazwać zjawiskiem  
by pod tym wszystkim odkryć  
martwy biały  
filozoficzny kamień

oczekujemy teraz  
że filozof zapłacze nad swoją mądrością  
ale nie zapłacze  
przecież byt się nie wzrusza  
przestrzeń nie rozplywa  
a czas nie stanie w ztraconym biegu<sup>26</sup>.

---

26 Z. Herbert, *Uprawa filozofii*, w: tegoż, *Struna światła*, dz. cyt., s. 51-52. Interesujące w kontekście badanych problemów na styku filozofii, nauki i poezji jest następujące omówienie twórczości Z. Herberta: K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, w: *Poznawanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 128-169. Także praca: *Herbert i znaki czasu*, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, t. 1, Białystok 2001, t. 2, Białystok 2002.