

Joanna Warońska  
Akademia im. Jana Długosza  
w Częstochowie

## „Zagrożona, bajeczna, święta...” Sposoby konstruowania przestrzeni w twórczości Tadeusza Gajcego

Jak istnieje przestrzeń? Obiektywnie czy subiektywnie? Czy są to tylko kierunki świata, horyzont, odległości między przedmiotami, barwy i kształty? A może także historia i tradycje narodów oraz emocje poszczególnych ludzi, ich wartości i światopoglądy? Przestrzeń definiowana jest rozmaicie – jako dekoracje wydarzeń, miejsce, schemat, ale także jako element budujący narracyjną i biograficzną tożsamość. W swoim artykule zrekonstruuję to pojęcie na podstawie twórczości Tadeusza Gajcego, jednego z najbardziej znanych poetów pokolenia 1920. Kreowane przez niego obrazy poprzez uaktywnienie społecznej retoryki<sup>1</sup> (wykorzystującej rozmaite tradycje kulturowe) ujawniają tęsknoty oraz wybory młodego twórcy. Wielość przywoływanych porządków powoduje niejednoznaczność i migotliwość świata oraz dowodzi potrzeby uchwycenia jego złożoności choćby w poetyckim słowie.

Przestrzeń w utworach Gajcego jest dynamiczna (przedtem – potem), a w jej kształtowaniu dużą rolę odegrały wspomnienia

---

<sup>1</sup> O społecznej retoryce przestrzeni zob. G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 229.

(dom i ogród<sup>2</sup>) oraz dawne opowieści, przede wszystkim baśnie, ballady, legendy. Poeta wyodrębnia „tutaj” i „tam”, zazwyczaj położone powyżej naszego świata (podział góra – dół, granica wertykalna, wywodząca się z tradycji chrześcijańskiej<sup>3</sup>) albo w oddaleniu. „Tam” jest bowiem przestrzenią dominującą, określa zasady, według których toczy się życie. W świecie ukształtowanym na wzór baśni bohater wyrusza (ruch wertykalny lub horyzontalny) na poszukiwanie jakiegoś magicznego przedmiotu lub tłumaczącej reguły<sup>4</sup>. Destrukcja „tutaj” okazuje się konsekwencją wybuchu wojny, ale także kryzysu rozgrywającego się „tam” (zaśnięcie Boga gdzieś za kosmiczną bramą (*Widma*) lub naznaczenie przestrzeni baśniowej śmiercią (*Bajka druga*)). Katastrofę zapowiada niebo schodzące na ziemię, burząc naturalny podział świata, a nadzieję przynoszą wiersze do potomnego, gdy niebo ponownie staje się „gwiazdiste i proste” (*Do potomnego*).

Wybuch II wojny wyznacza wyraźną cezurę w pojmowaniu przestrzeni przez Gajcego. Wczesne wiersze podejmują typowe motywy – przezwyciężana słabość, człowiek przypominający zwierzę w klatce (jak *Pantera* R. M. Rilkego), pożądanie dionizyjskości. Świat, według poety, podzielony jest na Ziemię (zmysłowość, użycie, radość) i Niebo (prawda, ale także wyrzeczenie, ograniczenie, cierpienie). Między dwiema sferami pośredniczą aniołowie i ogłaszają wyroki Stwórcy (*Wizja*), natomiast życie człowieka jest ciągłym wyborem między prawdą zmysłów a poszukiwaniem rozwiązania zagadki bytu. Wiersze *Pytanie* i *Rebus* eksponują zagadnienia:

---

<sup>2</sup> Pisze o tym W. P. Szymański, *Przerwana młodość (Poezja Tadeusza Gajcego)*, w: tegoż, *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998, s. 350–355.

<sup>3</sup> Plan boski określający moralno-religijny wymiar bytu i plan ziemski rozróżniał w swoich podręcznikach m.in. Ignacy Chrzanowski; pisze o tym: B. Truchlińska, *Romantyczne fascynacje a edukacja narodu. Ignacy Chrzanowski*, w: tejże, *Filozofia polska. Twórcy – idee – wartości. Wybrane zagadnienia z dziejów myśli polskiej*, Kielce 2001, s. 129; por. J. M. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 215–216.

<sup>4</sup> Zob. na temat przestrzeni baśniowej: P. Grochowski, *Przestrzeń i czas jako elementy baśniowej wizji świata*, „Literatura Ludowa” 1999, nr 1, s. 3–13.

kim jestem i po co jestem? oraz proponują poszukiwanie znaczeń swojej egzystencji. Fundamentalny problem: kto ja? – unieważnia codzienność i wtrąca bohatera w „labirynt zdań”, „piasek liter”, „pył definicji” i „wir słów”. Przestrzenią groźną, zwodniczą staje się tutaj słowo zdialogizowane, pozostające w obiegu społecznym. To ono potęguje niebezpieczeństwo, ale jak w ruchu wirowym szamana jest to jedyny sposób osiągnięcia prawdy. Bohater oczekuje swego rodzaju iluminacji, która wyzwoliłaby go od świata i dręczących myśli, dlatego tytułowe pytanie ma charakter ambiwalentny (przynosi udrękę, ale jednocześnie daje możliwość zdobycia wiedzy o sobie):

Kto ja? Kto ja?

Kusi myśl: zgódź się, zgódź się, że jesteś, abyś był. Przyjmij życie jako barwę, ton i uczucie.

Żyj!

Przeszywa mnie wówczas słodka świadomość, że jestem, że czuję, patrzę, słucham.

Porywam kielich radości i piję jednym haustem,

A przecież...

Jutro spojrzę w niebo błękitne i spytam, by dręczyć się dalej:

Kto ja?

[Pytanie, s. 3–4]<sup>5</sup>

Podobny nastrój znajdziemy także w utworze z 1938 roku *Zwierzę ludzkie*, gdy życie zostaje zdefiniowane jako klatka przesądów, pojęć, paragrafów. Dominują w nim elementy ograniczające ruch człowieka w przestrzeni, a przez to uniemożliwiające prawdziwe poznanie: kraty, granice myślowe, ciasne drożynki dociekań, tafla urojeń i błysków, która nie zapewnia wiernego odbicia świata. Zniechęcona współczesną kulturą jednostka mogłaby uciec tylko wzwyż jak romantyczny bohater *Ody do młodości*, ale do tego brakuje jej pewności siebie, a zwłaszcza wiary w swoje posłannictwo.

---

<sup>5</sup> Wszystkie cytaty przywołuję za wydaniem: T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, oprac. S. Bereś, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992.

Wierszem przełomowym jest *Ziemia* (1939–1941). Bohater wciąż znajduje się między niebem i ziemią, snem a jawą<sup>6</sup> i następuje tu swoista apoteoza tego stanu. Ziemia nie jest już postrzegana jako przeszkoda w osiągnięciu ideału, stanu pełni, nie stanowi alternatywy nieba (tutaj nazwanego „portem Nieznanych”), ale raczej przystań, której nie można ominąć w swojej wędrówce. Ta dwuczęściowa modlitwa, składająca się odpowiednio z 12 i 14 tetrastychów pisanych niemal regularnym 13-zgłoskowcem (7+6), definiuje życie za pomocą tradycyjnego motywu żeglugi. Zantropomorfizowana Ziemia staje się niemal sobowtorem osoby mówiącej, przenika do jego krwiobiegu, co podkreślają zastosowane przerzutnie i powtórzenia czasownikowe:

Całuję czarną ziemię dotknięciami stopy,  
oczami ją pokrapiam – cudownym hyzopem  
i sercem porwany w górne podobłocze  
pojony jej oddechem nieczłowieczy kroczę.

Pulsują złote łany. Krew pulsuje w żyłach;  
jak lepkie krople soku w poranionych drzewach  
ściekają moje słowa. I dojrzewa siła  
wraz z pieśnią, która w ustach soczyście dojrzewa.

[*Ziemia*, s. 6]

W porównaniu z wczesnymi wierszami obserwujemy dowartościowanie pejzażu, który przestaje być wyłącznie scenografią dla działań i życia postaci, a przekształca się w element jednostkowej biografii. Osoba mówiąca zaczyna akceptować poznanie zmysłowe. Podczas gdy w *Pytaniu* występowały tylko dwa kolory: błękit (niebo) i szarość (życie), tutaj ziemską sferę określa szereg pozytywnych przymiotników: łany są złote, droga ludzka, rozświetniona, a pola łaskawe. Bohater, doceniając urodę świata, ostrzega jednak przed zbytnią afirmacją, która mogłaby zatrzymać go w drodze.

---

<sup>6</sup> Zob. np. W. P. Szymański, *Przerwana młodość (Poezja Tadeusza Gajcego)*, s. 345, 357.

W pierwszej części modlitwy, zgodnie z chrześcijańską religią, Ziemia ma być tylko przystanią, etapem. Świadomość przemijalności świata każe poszukiwać wartości trwalszych:

A daj obwisnąć pięściom, sercu się zaśłuchać  
I duszę przeobrażać w niebo, wodę, błonie –  
Ominiesz dom, swych braci, gdy wzrok cię oszuka  
I ginąc będziesz smutny, że na ziemi toniesz.

[*Ziemia*, s. 6]

Część druga modlitwy jest natomiast obrazoburczym wyborem Ziemi przeciwko „twardym, zaświatowym bramom” [s. 9]. To ona okazuje się czułą matką i piękną kochanką. Tym samym poeta opowiada się za prawdą i doświadczeniem swojego ciała<sup>7</sup>, „ja zmysłowe” przedkłada nad „ja rozumowe”, a wyznanie wiary zostaje zaznaczone strofą otwartą (jedyną w utworze):

Już śmierci się nie boję. Z cichym rozrzewnieniem  
opiewam jej litosne, zimnem tchnące ręce.  
Lecz przedtem... zanim serce przywałą kamieniem,  
lecz przedtem... zanim ciało zastygnie w bezmęce,  
niech wargi się nasycą, serce się napoi  
i usta niech zapłoną w pieśni jak pochodnia,  
ramiona uweselą w żądzy niepokoju  
i oczy niech się cieszą co nocy i co dnia.

[*Ziemia*, s. 8]

Bohater nie odrzuca wymagań nieba i drogowskazów gwiazd, ale zaczyna doceniać swoje istnienie „tu i teraz” (dwukrotnie pojawia się zaimek wskazujący „tu”), kwestionuje wartość snów (rozumianych jako oczekiwania społeczne wynikające z historii i tradycji narodu), które od tej pory staną się synonimem świata ułudy, rezygnuje z przywoływanej postaci anioła (część pierwsza) i prooka (początek części drugiej), by dowartościować doświadczenie

---

<sup>7</sup> Zob. A. Nasilowska, *Historia modernistycznego podmiotu*, w: tejże, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 42–46.

cielesności. Teraz już ziemską wędrówka odbywa się nie tylko ze względu na cel, ale staje się także możliwością doświadczenia zapachów, smaków, barw i dźwięków, które kształtują jego emocje i uczucia<sup>8</sup>. Powietrze przestaje być tylko dolną warstwą pożądanego nieba, staje się gęste i ciężkie, dlatego podmiot porównuje się do okrętu pokonującego fale. „Ja” liryczne coraz chętniej mówi o sobie i swoim ciele: ustach, oczach, czole, ramionach, sercu, piersiach, nogach, a w swoim zachwycie światem doświadcza uczucia prawie mistycznego. Ziemskie piękno zaspokaja jej poczucie estetyki oraz pozwala osiągnąć stan pełni:

Swym ciałem prężnomłodym przedzieram się w przestrzeń  
otwartymi ustami chłonąc oddech świata.  
Zostawiam sny grożące bezwładem złowieszczym  
i sercem jak rakieta w zachwycie ulatam.

Niczego już nie żądam, nie pragnę nic więcej,  
muzycznie zda się płynę, bezszelestnie niosę,  
dźwigając w dziękczynieniu rozmodlone ręce  
pochwalam czar młodości: 19 wiosen.

[*Ziemia*, s. 9]

Od tej chwili bohater wierszy Gajcego docenia ruch horyzontalny. Ziemia jest dla niego miejscem życia, ale także przyszłego powrotu, projektowanego według wzoru romantycznych duchów. W przeciwieństwie do nich od napotkanych ludzi nie oczekuje jednak pomocy w przedostaniu się do nieba, ale wybiera sferę „pomiędzy”. Odkrywa bowiem, że jako twórca staje się elementem tradycji dla przyszłego pokolenia (Horacjańskie *Non omnis moriar...*), co zapisuje w wierszach *Przystań* czy *Na progu*:

ten sam głos mnie na progu powita  
i powietrze rozchyli jak bramę  
i ta sama otworzy kobieta  
pismo moje jak trudny ornament. [...]

<sup>8</sup> Przypomina mi się tutaj piękna bajka Brunona Winawera *Mądry i głupi*.

Każde imię odczytam z powietrza,  
każdą rzecz oczom podam jak niebo,  
więc już złudę i sen ucieleśniam  
w ciemnym żalu pytając – dlaczego.

[Przystań, s. 162]

Taka postawa wywołuje chęć utrwalenia swojego życia, a nad retorykę poeta przedkłada doświadczane barwy, dźwięki i smaki. Przestrzeń może być gorzka (*Czas, Do potomnego*), kraj cierpki (*Przystań*), a powietrze słone (*Z listu*). Każde z tych określeń przywołuje rozmaite skojarzenia – łązy, spaleniznę i pożar, obowiązki wobec zagrożonej ojczyzny albo odrętwienie łączone z cierpieniem czy cierpiętnictwem. Żadne jednak nie ma charakteru pejoratywnego, ale ujawnia raczej niejednoznaczność koniecznych wyborów:

[...] krajem cierpkim, gdzie krzyże jak brzozy  
i gdzie ludzie jak czarny różaniec  
ziemię wiją pod niebem nucąc,  
deski smutne radośnie zbijają  
zapatrzeni w wysokość jak Chrystus.

Ten sam dzięcioł zastuka mi w konar  
i wiewiórka jak ręka smukła  
przemknie dołem, gdzie ciężko na modrej  
dłoni liścia – leniwy skorupiak, [...]

[Przystań, s. 162]

W cytowanym fragmencie zadziwia kontrast między terażniejszym zachowaniem ludzi i przyszlą aktywnością zwierząt. Oba obrazy są przepełnione dźwiękiem, kolorem, ale także metaforami ujawniającymi emocje bohatera. Część poświęcona ludziom zawiera w sobie emocje sprzeczne – ludzie radośnie zbijają smutne deski (prawdopodobnie na krzyż), co ujawnia ich dobrowolne poświęcenie.

Wybór sfery „pomiędzy”, naznaczonej wybuchem II wojny, powoduje także przyjęcie niejednoznaczności świata, w którym

można się zagubić – niebo schodzi w dół, ziemia ulatuje w powietrze – a niezwykle metafory, często piętrowe, o czym pisał Jerzy Kwiatkowski, ujawniają chaos wojennej rzeczywistości i nieadekwatność języka przedwojennego, np.:

Nieśmiałej trawy lazur  
 jutro mnie chłodem określi,  
 ku niebu przegnie małemu  
 i złamie mój głos doczesny, [...]

[*Po raz pierwszy modlitwa*, s. 167]

O niejednoznaczności metafory „trawy lazur” zastosowanej w tym fragmencie pisał już Stanisław Bereś<sup>9</sup>, ale warto podkreślić, że pojawia się ona tuż obok sformułowania „małe niebo” oraz zapowiedzi ogołacania człowieka z doczesności zamiast oczekiwanego ubogacania wiecznością. Również w innych wierszach niebo istnieje przede wszystkim jako kraina cieni, czym autor nawiązuje do obrazowania starożytnych twórców („Błyskawicy srebrnej koronka/ cień mój toczy wysmukłym niebem”, *Oczyszczenie*) i aktualizuje motyw wanitatywny. Tym samym niebo okazuje się synonimem śmierci, grobu, więc alternatywa wyżej – niżej traci sens. Życie istnieje tylko na Ziemi:

Zejdę niżej – a kamień i próchno  
 nowe niebo utworzą, by zasnąć.  
 Chłodne niebo i smutne. Gdy w górę  
 pójdę – obszar bez granic mnie wchłonie  
 i stanie nagle się światłość  
 mała jak okna płomień.  
 Chłodny płomień i smutny.

[*Oczyszczenie*, s. 143]

---

<sup>9</sup> S. Bereś, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, Warszawa 1992, s. 177.



Tym samym „cień” nabiera rozmaitych znaczeń – to motyw wanitatywny, przypisany przestrzeni ziemskiej, ale także sposób ujawniania się rzeczywistości metafizycznej<sup>10</sup>, fatum, które każe zastanowić się nad znaczeniem działań człowieka. Argument taki umieścił Gajcy w artykule *O wawrzyn*, by dowartościować poezję żagarystów. To oni „w ładzie nieba, w porządku spraw ziemskich dostrzegli cień przeznaczenia nieuchronny i groźny”<sup>11</sup>. Wiersze autora *Misterium niedzielnego* ujawniały więc wątpliwości, czy w czasie wojny należy wypatrywać znaków proroczych i oczekiwać wybawienia, czy też aktywnie działać zgodnie z własną wolą. W ten sposób kształtowała się alternatywa: bierność – działanie.

Bohater Gajcego bezpiecznie czuje się w domu (określanym za pomocą przymiotnika: jasny (\*\*\*) [*Jestem tutaj, ot, niedbały...*]), zbudowanym niemal z chwil ahistorycznych, pozbawionych projekcji czasu przyszłego, przeszłego i wojennej rzeczywistości (dom wojenny przypomina szafot lub krzyż, *Przesłanie*), kojarzonym także z ludzkim ciałem<sup>12</sup>. Ważnym elementem jest więc próg, wyznaczający granicę świata człowieka. Pojawia się on w poemacie *Wczorajszemu*, w wierszach: *Na progu* oraz (\*\*\*) [*Jestem tutaj, ot, niedbały...*]), często aktywnie wpływa na postępowanie jednostki, próbując ją zatrzymać (rzymskim bogiem był Janus, a otwarcie drzwi jego świątyni wyznaczało wojnę). Tym samym bezpieczna przystań może okazać się stanem izolacji, niegodnym człowieka. Jego obowiązkiem, co wielokrotnie podkreśla poeta, jest bowiem wędrówka przez świat (ruch i motyw drogi pojawia się w tytułach wielu wierszy) wbrew niebezpieczeństwu czyhającemu za oknem (*Czarne okna*), które staje się „krawędzią dwu odmiennych światów” (*Czas*),

---

<sup>10</sup> Cień to motyw barokowy, por. M. Rowińska, *Wiersze o Rzymie miejscem spotkania Jarosława Marka Rymkiewicza z Mikołajem Sępem Szarzyńskim*, w: *Barok i barokowość w literaturze polskiej. Referaty i komunikaty przedstawione na sesji naukowej w dniach 13–14 kwietnia 1983 r.*, red. M. Kaczmarek, Opole 1985, s. 121.

<sup>11</sup> Pisze o tym S. Beres, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, s. 60.

<sup>12</sup> Zob. sonet M. Sępa Szarzyńskiego *O wojnie naszej, którą wiedziemy z szatanem, światem i ciałem*.

oddzielając przestrzeń ludzi od „ciemnej pogoni planet”, „milczenia kamienia” i dymów zaścielających niebo (*Czas*). W ten sposób dom przekształca się w schronienie pozorne i zaczyna wyznaczać królestwo nocy utożsamianej przez Gajcego ze śmiercią (*Poemat letargiczny*). Jest azylem i pułapką – chroni wprawdzie przed błyskawicą, która grozi śmiercią, ale jednocześnie pozbawia bohatera jedyne sposoby doświadczenia piękna (tylko błyskawica została określona takim epitetem):

Tak; w tych ścianach, za którymi piękna  
błyskawica jak głóg ostra miota znaki smutnym,  
noc trwa ciągle: to jej usta uporczywe zostały na sękach,  
to jej palce widzę w deskach czarne jak na płótnie.

Świat odrębny, ach, poznaję: ludzkie  
śpiewy śmieszne i zawile, lot ptaków, skrzyń studzien,  
klaskają bicze nad drogą, którą już nigdy nie pójdę,  
drzewa przystają, a kształt ich jakże mi jest znajomy.

[*Poemat letargiczny*, s. 126]

Poczucie zagrożenia, przed którym nie chroni dom, narasta w kolejnych strofach, a za sprawą porównań przestrzeni ta przekształca się w las, podlegający tajemniczemu i mściwemu bóstwu. W tej sytuacji jedynym wyjściem jest odważne przeciwstawienie się światu, a lęk zostaje uznany za jedną z podstawowych przyczyn klęski:

Tu roślinność z milczenia wzory rysuje płaskie:  
księżyc pośrodku drobny, wokół zielony puch,  
stół mój i lustro sine porosło pyłem jak lasem,  
dywan kosmaty i ufny jak trawa leży u nóg.

Lecz nad gontem, lecz nad głową krąży niewidzialny  
głaz kosmiczny w bieg rzucony wolą ręki mściwej.  
Wiem, że warczy – lecz w tym domu, gdzie puszyste palmy  
jak na strunach drżą na cieniu – głos pęka wśród ścian  
i opada na me ręce omszałe jak grzyby.

[*Poemat letargiczny*, s. 126]

Część druga ujawnia konsekwencje rezygnacji z aktywnego oporu przeciwko światu – milczenie, zapomnienie, ciszę..., a wreszcie sen, który wbrew freudowskim teoriom nie zapewni poznania duszy/siebie przywołanej za pomocą młodopolskiego obrazu złotowłosej (zob. *W mroku gwiazd* Tadeusza Micińskiego):

Zapomnę, pewnie zapomnę – i sen mój tym samym grozi,  
nie czeka w nim złotowłosa,  
a dom mój krąży nade mną bez głosu, senny jak puch.

[*Poemat letargiczny*, s. 126]

Pozytywnym bohaterem zamkniętym w pomieszczeniu, ale jednocześnie wystawionym odważnie na działanie nocy i aktywizujących się wówczas widziadeł sennych jest szewc z wiersza *O szewcu zadumany*, który zdaje się być potomkiem Dratewki, wyruszającego na spotkanie ze smokiem. I tutaj pojawia się groza głębokiego czarnego okna, ale jest ona unieważniana przez heroizm bohatera. Noc budzi głosy niewiadomego pochodzenia („a za nocą – jeziora wołań”), gdy brzask zapewnia powrót do normalności. Szewc, aby pozostać wiernym swojemu powołaniu, oczekuje pomocy i pokrzepienia od poety:

Zanurzony w nocy jak pływak  
sny rozgarniam palcami na dratwie,  
a za snami – pustka szczęśliwa,  
a za pustką – już śpiewać potrafię.

[*O szewcu zadumany*, s. 19]

Przywoływana pustka to przyszłość nienazwana, nieokreślona żadną ideologią, to odważne wystawienie siebie na działanie przestrzeni. Zastosowane porównanie podkreśla przecież przestrzenność nocy, ale także aktywność postaci, która marzy o tym, by pokój „zaludnić/ twarzą moją lub moim śpiewem”.

Jako przykład negatywny służą postaci biernie oczekujące na los, skrywające się przed obowiązkiem żeglowania/wędrówki. Od-

trącenie niezrozumiałej terażniejszości istniejącej w wierszu *Korale* jako baśniowe chaszczce oznacza wejście w strefę wpływów starca, który jest „barwny jak witraż” [s. 12] i kusi możliwością snu. To chyba jeden z pierwszych utworów Gajcego przeciwstawiających się bierności oczekiwania na cud, ocalenia przez jakąś nieokreśloną moc. Pojawia się tu baśniowość negatywna, nie tyle motywująca do działania, ile raczej powstrzymująca od dalszej wędrówki. Zapadanie w sen, zatrzymanie się w drodze obrazuje także kształt wiersza: wersy najkrótsze zostają skonfrontowane z rozkaznikami skierowanymi do adresatki utworu i czasownikami w czasie przyszłym:

I sny związane na senną nić  
 będą opadać ku skroniom prędkim –  
 iść – żal  
 żal iść –  
 Senne są stopy giętkie jak pręty,  
 przebyć nie mogą szeptu gałęzi – – –  
 żal iść  
 żal.

Zamknij pejzaż jak okno ruchem uśpionej ręki,  
 do szeptu nachyl się czule – tak poznasz tę chwilę soczystą  
 i rozerwiesz koralu sznurek i odnajdziesz się w własnym uśmiechu  
 podwojona przez sen jak przez lustro.

[*Korale*, s. 12–13]

Przestrzenie marzeń sennych występują w wielu utworach. W wierszu *Jezioro* na wędrowca czyha w głębinie zwierz zakłęty, który ma „kudły z długich wierzb” [s. 14], co przypomina majaki z *Króla olch* J. W. Goethego i jednocześnie przywołuje najbardziej polski element pejzażu. Woda staje się niebezpieczeństwem, zagraża jak w *Zatrutej studni* Jacka Malczewskiego. Baśniowy i groźny pejzaż tworzą: głębokie jezioro bez dna, które grozi utonięciem, oraz lilie (element ballady Mickiewicza). Ambiwalentny stosunek do takiego pejzażu (pięknego i strasznego zarazem) może wywo-

łać bierność słuchacza, dlatego podmiot doradza ucieczkę skrajem jawy.

Przestrzeń rzeczywista pojawia się przede wszystkim w poemacie *Widma* i *Z dna*. W pierwszym z nich refreniczna formuła „Czy znasz ten kraj?” (aluzja do utworu Mickiewicza *Do H\*\*\* wezwanie do Neapolu*. (Naśladowanie z Goethego) oraz parafraza tytułowej formuły zbioru wspomnień Boya<sup>13</sup>) jest próbą rozpoznania w teraźniejszości miasta kraju dawnego, ale także nawiązuje do twórczości tyrtejskiej, choćby poematu *Tyrteusz* Władysława Ludwika Anczyca (1862), przypomnianego m.in. przez Janusza Korczaka w *Pedagogice żartobliwej* (maj–czerwiec 1939). W wyodrębnionej w tekście *Pieśni Tyrteusza* również w czterech początkowych tetrastychach pojawia się fraza „Znacie ten kraj...?”, by uzmysłowić Spartanom ich słabość militarną, ale przede wszystkim moralną. Kulawy Tyrteusz Ateńczyk przypomina im obowiązki wobec ojczyzny, włącznie z koniecznością poświęcenia życia. Tymczasem oni biernie oczekują (zastygli i nasłuchują jak w wierszu Gajcego *Bajka druga*) na pomoc armii ateńskiej, do której zwrócono się za radą Pytii:

[...] próżno uchem męże  
Pytają ziemi – w ziemi spokój głuchy...  
Czasami zda się że dźwięczą oręże...  
Nie... To wół w jarzmie potrząsa łańcuchy...<sup>14</sup>

U Gajcego przestrzeń nie została nazwana, choć dzięki wprowadzeniu do poematu nazwy rzeki Wisła [s. 25] przestaje być ona fikcyjna. Do jej konstrukcji zostały wykorzystane apokaliptyczne wizje, elementy historii Polski (Syberia, Traugutt), tradycji biblijnej (mury Jerycha, Kain, potop, szatan), ale także marzenia i wspomnienia indywidualne. Podmiot próbuje w ten sposób od-

---

<sup>13</sup> S. Bereś, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, s. 109.

<sup>14</sup> J. Korczak, *Tyrteusz*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 10: *Senat szaleńców. Proza poetycka. Utwory radiowe*, Warszawa 1994, s. 255.

należć w nieznanym znane, zrozumieć terażniejszość za pomocą tradycyjnych znaków i rozpoznać przyszłość. *Widma* pokazują zagładę świata spowodowaną kosmiczną walką dobra ze złem, natomiast niewiele jest w poemacie elementów wojennych – jedynie szatan wspomina „ludzi w złych hełmach” [s. 31]. W części I poematu ja liryczne przedstawia świat terażniejszy, w części II (*Pieśni mimowolnej*) opisuje reakcje na agresję ciemności (strach, niepewność, odczucie niezwykłości), niszczącej jego organy poetyckie (usta i mózg). Zamiast doświadczenia zmysłów pojawiają się utrwalone przez lata scenariusze, obecne w świadomości zbiorowej filtry kulturowe, zniekształcające jednak rzeczywistość. Motyw biblijnego Jerycha, miasta ciemnych katedr, domów rozpusty, placów pełnych fałszywych proroków powinien przekształcić aktualne zdarzenia w zemstę Boga, by w ten sposób ocalić jego panowanie nad światem.

Osoba mówiąca rezygnuje z sielankowej wizji świata, zaprzeczając niemal każdy jej element. Przestrzeń zapamiętana pojawia się jedynie na początku poematu i w śpiewie koguta, który jako wysłannik szatana próbuje zwieść bohatera. Pod wpływem tych wizji zaczyna on tęsknić za przeszłością:

Gdzie płaski wypasał krajobraz  
 stulone uśmiechy wiosek  
 i kwitły długo przy ustach łąki łagodne jak flety – [...]  
 [Widma, s. 21]

Obok nas,  
 tam gdzie płaski wypasał krajobraz  
 stulone uśmiechy wiosek –  
 schodziły ku drogom modre  
 krowy, cielęta i owce.

Śliwy, jabłonie i grusze  
 były w sadach o ziemię mocno  
 i melodie przystawały pastusze  
 miedzy zmierzchem razowym a nocą.

[Widma, s. 36–37]

Teraźniejszość nie przypomina spokojnych równin, ale raczej barokową<sup>15</sup> rzeźbę pełną ekspresji i dynamiki – to miasto pogięte, pomarszczone, pokręcone, dotknięte pożarem i naznaczone śmiercią, dlatego jego językowy obraz wyznaczony został także przez inwersję, np.: „oto latarnie uliczne w ślimaki skręcone leżą”, „w szczelinach grzmoty podziemne niebo kaleczą niskie” [s. 22]. To przestrzeń apokalipsy. Flety pasterzy zastąpił szatan grający na piszczeli [s. 40]. Poszczególne elementy globu zostają ożywione, uczłowiczone lub przemienione w zwierzęta (animizacja, animalizacja – „na próżno człowiek z łbem sępa ręką zakwitał jak laurem”, „schodziły w ziemię latarnie wciąż parszające” [s. 25], antropomorfizacja – „gołębie z płaczem wprost ludzkim” [s. 25]). Jako zwierzęcy lejtmotiw występuje nietoperz, a powtórzenie frazy „noce wtulone w skrzydła nietoperzy ogromnych/ kołyszają kraj” [s. 23] wyraża grozę i ujawnia groteskowość świata, o czym pisał Wolfgang Kayser<sup>16</sup>, podkreśla również odwrócenie antropologicznego i humanistycznego porządku<sup>17</sup>.

W poemacie *Widma* zaprzeczona została możliwość znalezienia azylu, zachowania dystansu do zdarzeń i pozostania wyłącz-

---

<sup>15</sup> Por. także wiersz Gajcego *Wezwanie*, w którym pojawia się określenie: „ciała mego smutny barok”; barokowość promowali poetyccy opiekunowie pokolenia 1920 – Juliusz Słowacki i Cyprian Kamil Norwid; zob. artykuły Haliny Stankowskiej i Alfreda Wolnego zawarte w tomie *Barok i barokowość w literaturze polskiej*; o barokowości Gajcego zob. J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*, w: tegoż, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, posłowie M. Stala, Kraków 1995, s. 102; J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 40; W. P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973, s. 247 oraz S. Beres, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, s. 72, 100. Trzeba jednak pamiętać, że negatywna ocena baroku obowiązywała niemal do poł. XX wieku; B. Żurkowski, *Mit baroku a poezja S. Grochowiaka*, w: *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, s. 80.

<sup>16</sup> W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 274–275.

<sup>17</sup> J. Kwiatkowski w motywie tym dostrzegał również niepokojący powrót prehistorii i jednocześnie katastroficznej wizji; J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*, s. 104.

nie obserwatorem. Część III (*Pieśń ostateczna*) rozpoczyna się słowami:

Strzaskałeś kroplami głuchymi jak młot  
kuty w powietrzu sarkofag,  
gdziem leżał w kwietnym puchu  
czekający na nową noc,  
kiedy ręce twe spoczną na chlebie i koszach.

[*Widma*, s. 27]

Urokliwość tego fragmentu wynika z kunsztownej kompozycji – pierwszy wers rozpoczyna się wyrazem dźwiękonaśladowczym tworzącym kontrast z porównaniem „głuche jak młot”, oraz ze sposobu pokazania zadań jednostki. Gajcy domaga się od człowieka aktywności, a pomnikowość kojarzy mu się z grobem i śmiercią dla świata. Życie jest bowiem ciągłym wyborem prawdy i wartości istotnych. Funkcję kusiciela spełnia tradycyjnie szatan. To on prowadzi bohatera na szczyt (jak Chrystusa w Ewangelii), by pokazać mu miasto oraz jego przyszłość – głód, śmierć, pragnienie, zarazę..., i nakłonić do odrzucenia ziemi:

A tu spójrz: chociaż góra bezludna  
są fontanny i zamki na lodzie,  
kwiatom zagon, owoce kuliste  
i jak tam – karuzele i lodzie  
i jak tam – szał, zabawa i gwizdy.

[*Widma*, s. 31–32]

*Widma* przynoszą także pogodzenie się Gajcego z ojczyzną. Dzięki słowom matki (a pełnią one rolę podobną jak w *Trenach* Jana Kochanowskiego) kraj przestaje być wartością wyłącznie uniwersalną, a zostaje uznany za przestrzeń osobistych wrażeń, za którą należy poświęcić życie. Matka uświadamia mu, że zło wpisane w świat terażniejszy (ogień, pocisk, wróg) powinno kształtować w nim postawy pozytywne, wyodrębnione w wersach zamykających trzy strofy: bohater, miłość, Ojczyzna. Przestrzeń ta wraz ze wszystkimi znaczeniami ogólnymi staje się jedną z determinant ży-



cia. Gajcy odrzuca przekonanie, że można ją dowolnie kształtować. Nie zależy ona ani od poznającego podmiotu ani od poety-wieszczka jak w *Wielkiej Improwizacji*. Z przeciwnikami rozprawia się w początkowej części wiersza *Wczorajszemu*:

Ufałeś: na niebo jak na strunę miękko położysz dłoń,  
muzykę podasz ustom, utoczysz dotknięciem,  
łukiem wiersza wysokie księżycowe tło  
wprowadzisz w bezmiar dolin –  
Modlitwę nocnych cieni rozwieszisz jak więcierz  
na słodkich oczach dziewann i szumach topolich.

Ufałeś: trzepot ptaków rozsiejesz ziarnisty,  
rozległą pierś ujmiesz horyzonty, w których świat  
pływa mały jak z dzieciństwa okręciak.

[*Wczorajszemu*, s. 43]

Anachroniczna postawa kształtowana obrazami sielanki (słowi, woń siana, liliowe zmierschcy) wywołuje fałszywe wzruszenia i oddziela człowieka od rzeczywistości. Tymczasem przestrzeń „walczącej/ Warszawy” opiera się na dysonansie: dzień się przełamwał, ornamenty łun rozwiódły się nad miastem wyznaczanym przez złote kolce wież i bełkoczącą Wisłę, a zamiast muzyki rozbrzmiewa skowyt strażaków. Dlatego projektując przyszłość w *Przesłaniu*, utworze otwierającym tom *Grom powszedni* (1944), poeta zapowiada, że w powojennej przestrzeni pod gwiazdozbiorem Niedźwiedzicy (co wyznacza punkt orientacyjny) będzie opowiadał o przeszłości jako przestrodze.

„Pomiędzy” Gajcego to przestrzeń między jawą a snem, przeszłością a przyszłością, doczesnością a wiecznością, dzieciństwem<sup>18</sup> a dojrzałością służącą opisaniu egzystencjalnego doświadczenia. To próba zatrzymania chwili<sup>19</sup>. Poeta unieważnia punkt wyjścia i doj-

---

<sup>18</sup> Gajcy inaczej niż Gombrowicz nie traktuje dzieciństwa i młodości jako okresu opresji kulturowej; zob. S. Bereś, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, s. 68.

<sup>19</sup> Zob. tamże, s. 167.

ścia, a koncentruje się na wędrowaniu (zgodnie z myślą Plutarcha: „Żeglować jest konieczne, żyć nie jest konieczne”, potwierdzoną obecnością motywu łodzi (*Po raz pierwszy modlitwa, Opowieść z innego świata*)). Z tego powodu postać mówiąca w wierszu *Na progu*, projektując czas przyszły, przeciwstawia głos obłoku, porównany do jabłoni i nakłaniający do powrotu (co nawiązuje do biblijnego raju), głosowi „lekkiej kości”. Życie okazuje się ciągłym dorastaniem w czasie, ruchem naprzód, ale także kumulacją wrażeń, co podmiot opisuje słowami:

Bo jestem tutaj płodnym pyłem  
by miłość rośła, kiedy runą,  
i trwoga wielka, gdy zabijać  
będą wpatrzeni w zbrojne jutro.

[*Na progu*, s. 161]

Przestrzeń nie jest dla poety wyłącznie scenografią życia. To także element współtworzący jego egzystencję. Nie dziwi więc, że po śmierci człowieka pozostaje pustka:

Pusty po tobie powietrza słup  
oczy mi mrozem przekuł;  
dochodzi do mnie świergot twych stóp  
gołębic; szelest  
sukni najłżejszy, koralu dźwięk  
okrągły, nikły jak dzwonek pęk  
u głowy twojej w kościele.

[*Do zmarłej*, s. 123]

Brak ciepła ludzkiego, kolorów i dotkliwie milczenie tworzą „dźwięczącą ciszę”, która wywołuje słuchowe omamy także za pomocą wyrazów dźwiękonaśladowczych, a przerzutnia podkreśla niemożność przekroczenia powstałej granicy. Bohaterka przypomina Eurydykę, która wezwana tajemniczym głosem porzuciła świat („miejsce miłe”, s. 124) i swoje ciało. Poeta nie porównuje się jednak do Orfeusza, rozpamiętuje stratę i zastanawia się nad istotą śmierci. Jest bezradny wobec wyroków nieba,

a pod wpływem tego doświadczenia przyjmuje w siebie „noc wilgotną”, bliską odrętwieniu. Wierzy jednak w pośmiertne spotkanie z dziewczyną.

W niektórych wierszach Gajcego ja liryczne usytuowane jest jakby w niebie (wieczność), a mimo to wciąż tęskni za urokami ziemi, jej zmysłowym pięknem, choć ma świadomość, że to cienie w jaskini Platońskiej. Rozmowa podmiotu z jasnością (Bogiem)<sup>20</sup> na temat opuszczonego domu ujawnia różne punkty widzenia. Z perspektywy wieczności dom i ogród to przestrzeń zamknięta i przemijająca (pieniądz, cień, „królestwo nietrwałych obrazków”), wyznaczana aktywnością człowieka, ale także prosta, naiwna i milcząca:

– Ten dom – mówiła jasność – o dachu jak pieniądz  
i drzwiach jak płomień rudych przy ścianie, ten dom  
zamyka twe bogactwo pod cieniem obłoku,  
zdobyte trudnym słowem i oddane śnieniu.  
Więc mowa jego prosta i pełna milczenia  
jak światło szyb złotych i ciężkich jak z miodu.

[*Pieśń nostalgiczna*, s. 128]

Takiemu obrazowi przeciwstawia się podmiot. Po kolei kwestionuje cechy ujawniane przez jasność prawdą swojego wspomnienia: dom był „jak trawa spokojny i co dzień otwarty wołaniu/ czterech stron świata” (otwarcie, a nie zamknięcie), podnosząca się mgła ozdabiała ogród niczym diamenty, a gesty matki znaczyły więcej niż słowa (milczenie nie jest więc ograniczeniem). Idealizacja pejzażu zostaje uzupełniona obecnością tęczy. Podmiot nie próbuje jednak przekształcić świata swojego dzieciństwa w statyczny raj, dlatego eksponuje motyw transgresji, czasu i doświadczenia. W tym celu posługuje się obrazem zjedzenia owocu, co nawiązuje do grzechu pierworodnego:

---

<sup>20</sup> Zob. J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*, s. 113.

Tam czas pomarszczył groźny bezsilnej dłoni dno  
i owoc ziemski podał głodowi ciemnych warg,  
jak liść znalazłem serce w mej piersi – i ten głos  
przyzywa znowu ostry i woła mi: to kraj  
ojczysty twoich źrenic, w których pomieścisz pamięć  
czerwonych dłoni brzasku i czarnych dłoni nocy.

[*Pieśń nostalgiczna*, s. 130]

Bohater czuje się odpowiedzialny za tę przestrzeń (nawet rośliny nazywa przyjaciółmi), dlatego jego pamięć zdaje się być obroną tego świata i ukochanych zmarłych. Miejsce, w którym przebywa obecnie, nie wywołuje w nim żadnej emocjonalnej relacji, dlatego nad bezpieczne „podniebie” przedkłada on wspomnienia. Spór toczony z jasnością o wartość i jakość rzeczy zapamiętanych prowadzi do patosu – część trzecia jest niemal regularnym sylabotoniem.

Również kolejny wiersz w tomie *Grom powszedni – Czas* konfrontuje przestrzeń doświadczaną z zapamiętaną. Podmiot usiłuje utrwalić przerażenie adresata (współczesnego) „ogromnym powietrzem/ kulistym bardzo”, katastrofą kosmiczną, co w następnej strofie podkreśla sformułowanie: „nie chwila staje w ogniu, lecz horyzont ziemski”. To próba zastąpienia kamiennego miasta przestrzenią marzeń, snów i wspomnień z dzieciństwa, „ojczyzną z drżącego promienia”. Wprawdzie przeszłość to złuda, ale tylko ona ocala piękno świata. Trwogę wzbudza jedynie doświadczana przez innych gorycz przestrzeni:

Ten obszar pełen głosów to ojczyzna ludzka  
i nad nią jest granica z księżycą i chmur.  
Rozwarte chodzą gwiazdy, powietrze jak z piór  
pod niebem danym ustom jak niebieskie płuca  
granice co z obłoków dokładnie wypełnia  
i kraj zaludnia chłodny farbami marzenia.  
I chociaż bije ziemia skalista i srebrna  
pod tobą jest ojczyzna z drżącego promienia.

[*Czas*, s. 134]

Teraźniejszości wojny: płomieniom, krzykom ludzi i szczękowi broni, strażnik pamięci przeciwstawia wewnętrzną „wieczną ciszę”. I nawet groza ataku nieba (przedstawianego jako morze uderzające o ląd, gdy woda oznacza także wspomnienia) nie wywołuje w nim trwogi. To kolejna forma ulubionej przez poetę sfery „pomiędzy” – terażniejszością a przeszłością, rzeczywistością a przypomnieniem. Taką sytuację eksponuje także wiersz *Oczyszczenie* i wydaje się, że tytułowy stan oznacza przede wszystkim akceptację egzystencji i odrzucenie zarówno możliwości zejścia w dół, jak i wejścia wzwyż (obie przynoszą chłód i smutek). Niejednoznaczną sytuację postaci ujawnia obraz nawiązujący do groteskowych lub mitologicznych wyobrażeń: „pół-człowiek, pół-drzewo” oraz życie opisane określeniem „trwać [...] na cierpliwej powietrza wadze”.

Wielokrotnie życie definiowane jest jako podążanie za ideałem mającym na horyzoncie. W wierszu *Przejście* wędrowanie kończy się wraz z przyjęciem ojczyzny i symboliczną metamorfozą podmiotu w element patriotycznego kodu:

    Za grotem mojej dłoni – tam przestrzeń wiecznie błąda,  
    w której przejrzyści księżyc jest  
    jak fragment białej chmury albo anioła sandała  
    zgubiony na powietrzu. Nieść  
    cierpliwie trzeba obraz kończący się u wrót  
    nikłego horyzontu – lecz dłoń przegina ciężar  
    i ciało błyska trwożnie kiedy obłoczny strój  
    opada bez szelestu i dana jest nam wiedza  
    tym dłoniom, które niosą,  
    tym ciałom, które drżą:  
    nie przejdiesz cienia ręki powietrzem niby mostem  
    i w obraz się zamienisz twych ojczystych stron.

[*Przejście*, s. 138]

Doświadczenie ziemi skutkuje otwarciem się na niebo, a chęć doskonalenia siebie i doświadczenia pełni prowadzi do odkrycia prawdy ponadziemskiej. Podmiot wielokrotnie próbuje pogodzić alternatywę tych sfer, odnaleźć *sacrum* w *profanum*. W końcowej

części wiersza powtórzono fragment początkowy, by podkreślić zmianę postawy mówiącego. Zamiast niepewności pojawia się błogosławieństwo przestrzeni i zmagające się z nią człowieka.

W swoich wierszach Gajcy próbuje odtworzyć „chmurny pejzaż upartej młodości” (*Wstecz*), by przez zapamiętaną żołnierską piosenkę odnaleźć odwagę potrzebną do udźwignięcia rzeczywistości. Finałowe porównanie, gdy pejzaż zapamiętany ma zastąpić serce jest pozytywną odpowiedzią wobec części drugiej. Tu osoba mówiąca doświadcza destrukcji – strachu, braku wiary i nadziei w zwycięstwo („serce zmarszczone”). Dawny świat zmienia sposób postrzegania przestrzeni przez podmiot (w cytowanym fragmencie drugim następuje jakby podniesienie widnokładu, co wymaga zmiany postawy osoby mówiącej), przedstawiona perspektywa staje się bardziej rozległa i choć świat budowany jest z tych samych elementów (grom, kwiat) nie wzbudza już przerażenia:

Nad tych kwiatów wysokich sierścią  
grom cieniutki, a jednak stuka  
i w widnokład jak w strzechę lub w pierścien  
wpływa zwięzły jak chłodna jaskółka.  
[...]

Pod obłoków jaskrawym wypluskiem  
grom pogodny opada jak kwiat  
i nad słowem mierzonym męsko,  
w którym dym szeleszczący ostygł  
– tak być musi – oznajmia – do kresu  
twego żalu i śmiesznej miłości.

[...]  
Nad kwiatów orszakiem  
rozchylonych płomieniem trojakim  
stoję czujny. Ptaka płynny cień  
wprost weselny – [...]

[*Wstecz*, s. 137–138]

Przyjęcie obowiązku walki o niepodległość, pobrzmiwającego wciąż żywą tradycją romantyczną, było możliwe tylko dzięki wspo-

mnieniu przestrzeni zapamiętanych. Deklaracja walki nie realizowała wyłącznie obiektywnych i apriorycznych norm i nakazów moralnych (trzeba, należy, wypada), ale przede wszystkim wynikała z chęci ocalenia przestrzeni doświadczanej i wspomianej. Sprawa narodowa stawała się jednocześnie obroną własnej jednostkowości, nie ograniczającej się jednak wyłącznie do instynktu przeżycia. Szymański w zakończeniu swojego szkicu podkreślał niedorosłość wojennego pokolenia, która powodowała w nich konflikt moralny i etyczny. Ich wątpliwości i rozterki świadczyły o braku „postawy męskiej”<sup>21</sup>. Wydaje się jednak, że pamięć barw, zapachów i dźwięków, przeciwstawiana terażniejszości oraz ciszy, bezbarwności śmierci i nieba była dla nich zachętą do obrony człowieczeństwa, także przeciwko jakiemuś obiektywnemu patriotyzmowi (jeśli taki w ogóle istnieje). Taką postawę deklaruje Gajcy również w wierszu *Temu, który przyjdzie*<sup>22</sup>. Dokonany wybór jest nieodwołalny:

Bo wystarczy nam jedna ziemia,  
choć stron cztery i nieba obszar  
dziwnie płaski stoi jak z cienia.  
Tylko jednej za mało miłości,  
by sen przeżyć i stanąć powtórnie  
dłoń bezbronną unosząc jak strunę.

[*Temu, który przyjdzie*, s. 144]

Osoba mówiąca w wierszach Gajcego stara się połączyć dwie sfery – czas wojny i czas pokoju, czas doświadczeń zmysłowych i czas obowiązku wobec ojczyzny. Odnajduje rozmaite kładki i mosty między nimi – przede wszystkim zestawianie słów należących do różnych pól semantycznych. W wierszu *Przez zamieć wiosenną* wojna istnieje wyłącznie w subiektywnym filtrze metaforycz-

---

<sup>21</sup> W. P. Szymański, *Przerwana młodość*, s. 368.

<sup>22</sup> W wierszu o śmierci postaci może świadczyć określenie „gdzie mała kolumna/ nieba świeci”, będące aluzją do wypowiedzi Fantazego „śmierć jest tą kolumną złotą/ powietrza” (J. Słowacki, *Fantazy*, akt V, w. 107–108).

nym, nie w zmysłowym doświadczeniu świata, ale raczej w próbie jego wypowiedzenia (Kwiatkowski przypisał motywy wojenne do warstwy *definies*<sup>23</sup>).

Wiersze Gajcego pokazują przestrzenie rozmaite – realne, fikcyjne, przeszłe, teraźniejsze i przyszłe. Są one jednak coraz bardziej określone i osobiste: od Ziemi jako przeciwieństwa Nieba, przez kraj, aż po ojczyznę, za którą warto umrzeć także ze względu na osobiste przeżycia. Ojczyzna nie jest już dla niego wyłącznie retorycznym obowiązkiem, ale okazuje się najbliższym otoczeniem, którego obrona jest równoznaczna z zachowaniem życia. Gajcy stosuje różnorodną stylistykę w opisach, choć i tu zachowuje pozycję „pomiędzy” – pokazując świat rzeczywisty wprowadza filtr kulturowy, przynależący do tradycji sztuk pięknych, opisując natomiast świat wyobrażony czy wspomniany posługuje się swoim doświadczeniem wojennym. W ten sposób staje się łącznikiem między czasoprzestrzeniami, realizując podstawowy obowiązek wędrowania/żeglowania.

„Zagrożona, bajeczna, święta...”

The Mode of Constructing Space in the Works  
of Tadeusz Gajcy

Summary

In the article author shows the different spatial forms created by Tadeusz Gajcy in his poetics. They manifest his dreams, points of view, and the styles of social rhetoric. These are real or fictitious, past, present or prospective. His spatial forms become more and more private: the earth, the country, the motherland.

---

<sup>23</sup> J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*, s. 114–115.