

# Arabeska w wierszu Adama Zagajewskiego *W drzewach*

Joanna Dembińska-Pawelec

## **Arabeska w wierszu Adama Zagajewskiego *W drzewach***

Drzewo, Drzewo Wszechświata, Drzewo Kosmiczne, Drzewo Wiadomości, Drzewo Życia. Drzewo-metafora, drzewo-symbol, topos drzewa. Czy współcześnie można napisać jeszcze wiersz odwołujący się do tej tematyki, świadomie wpisujący się w jej konteksty? Jaka myśl zainspirowała Adama Zagajewskiego do napisania wiersza zatytułowanego *W drzewach*?

### ***W drzewach***

W drzewach, w koronach drzew, pod sutymi  
sukniami liści, pod sutannami blasku,  
pod zmysłami, pod skrzydłami, pod berłami,  
w drzewach kryje się, oddycha, kołuje  
ciche senne życie, szkic wieczności.  
Syte królestwa rosną w ambonach  
dębów. Wiewiórki biegną nieruchomo  
jak małe rude zachody słońca, schowane  
pod powieką. Niewidoczni zakładnicy  
mrowią się pod łuskami żołądzi,  
niewolnicy znoszą kosze owoców i srebra,  
wielbłądy kołyszają się jak arabski  
uczony nad manuskrypcem, studnie piją  
wodę i ocet, cierpka Europa sączy się  
jak żywica z drewna, Vermeer maluje  
szaty i światło, którego nie ubywa.  
Pod kopułą cyrku tańczą drozdy.  
Słowacki już mieszka w Paryżu  
i gra wytrwale na giełdzie. Bogacz  
przeciska się przez ucho igielne  
i stęka ach jaka męka, Sokrates  
wyjaśnia poszukiwaczom złota, czym

jest kłamstwo, czym dobro, czym cnota.  
Wioślarze powoli wiosłują. Żeglarze  
powoli żeglują. Uciekinierzy z Powstania  
Warszawskiego piją słodką herbatę,  
na gałęziach suszy się bielizna,  
ktoś pyta przez sen gdzie jest moja  
ojczyzna. Zielony żaglowiec stoi na  
rdzawej kotwicy. Chór dusz nieśmiertelnych  
ćwiczy kantatę Bacha, całkiem niemo.  
Obok na wąskiej kozetce śpi zmęczony  
kapitan Nemo. Dzieciół nadaje pilny  
telegram z wiadomością o zdobyciu  
Kartaginy i o herbatce w Bostonie.  
Łasica wcale się w lady Makbet nie  
przemienia, w koronach drzew nie ma  
wyrzutów sumienia. Ikar spokojnie tonie.  
Bóg cofa taśmę. Ekspedycje karne  
wracają do koszar. Będziemy żyli  
długo w liniach arabeski, w bełkocie  
puszczyka, w pożądaniu, w echu, które  
jest bezdomne, pod sutymi sukniami liści,  
w koronach drzew, w czyimś oddechu.<sup>1</sup>

Wiersz kreuje pewną plastyczną wizję. Podmiot wypowiadający spogląda w górę i kontempluje zawiły, splecione pejzaż. Zatapia wzrok „w koronach drzew”, „pod sutymi sukniami liści”, „pod sutannami blasku”, „pod kopułą cyrku”, pod którą „tańczą drozdy”. Dokoła rozpościerają się „syte królestwa w ambonach dębów”. Słychać „bełkot puszczyka”, dziecięcia, który „nadaje pilny telegram”. Przebiegają wiewiórki i łasice. Metafory, animizacje, epitety. Przepych świata natury podkreślany jest bogactwem poetyckiego wyrazu. Ale to nie wszystko. Oto bowiem w wypowiedzi podmiotu lirycznego odnajdujemy takie sformułowanie: „wiewiórki biegną n i e r u c h o m o”. Trochę zdumiewa użycie oksymoronu, powodującego przecież dysonans w łagodnie zarysowującym się krajobrazie. Powróćmy do porzuconego cytatu: „wiewiórki biegną nieruchomo / jak małe rude zachody słońca schowane / p o d p o w i e k ą”. I zaraz pojawiają się następne składniki pejzażu: „niewidoczni zakładnicy”, którzy „mrowią się pod łuskami żołądzi”, „niewolnicy”, którzy „znoszą kosze owoców i srebra”, „wielbłądy”, które „kołyszają się jak arabski / uczony nad manuskrypcją”. Rodzące się powoli domysły potwierdzają słowa: „ktoś pyta przez s e n gdzie jest moja ojczyzna”. Wiersz Adama Zagajewskiego to zatem nie liryk pejzażowy, ale zapis wizji sennej. Podmiot mówiący znajduje się w stanie półsnu, półjawy, przeżywa sen somnambuliczny<sup>2</sup>, marzenie senne, jak je określa

Gaston Bachelard.<sup>3</sup> Dlatego też wyraźnie widać dwa przenikające się wzajemnie plany: rzeczywistości zewnętrznej („łuski żołądzi”, „mrowią się”, „owoce”) oraz tworów psychicznych, fantazmatów („zakładnicy”, „niewolnicy”, „kosze owoców i srebra”, „arabski / uczone nad manuskrytem”).

Współwystępowanie obu wymiarów przypadkowo zderza ze sobą przynależące do nich elementy. Powstaje metafora, jak choćby ta, wzbogacona porównaniem: „cierpka Europa sączy się / jak żywica z drewna”. Ów synekdochiczny obraz to wyraźny impuls sygnalizujący problematykę cierpienia. A jednocześnie w wierszu wciąż obecna jest rzeczywistość zewnętrzna – splecione gałęzie drzewa.

Sen, jak się przyjmuje, stanowi projekcję podświadomości, wydobywa ukryte, nieznane warstwy psychiki, lęki i doznania. Powracają dawno przeżyte chwile, problemy, przemyślenia. Obrazuje to dobrze przytoczony przykład „gorzkiej Europy”. Oprócz niego psychika podmiotu wydobywa na wierzch sprawy związane z demityzacją uznanych postaci. Dotyczy to uświęconego tradycją wieszczka, który pojawia się w kontekście profanum, zawładnięty chęcią posiadania pieniędzy: „Słowacki już mieszka w Paryżu / i gra wytrwale na giełdzie”.<sup>4</sup> W ironicznym świetle pojawia się Sokrates oraz biblijny bogacz, który przeciska się przez ucho igielne.

W wierszu *W drzewach* przewija się cały szereg postaci, sytuacji i zdarzeń, które, jak to bywa we śnie, wprowadzone są na zasadzie alogiczności i swobodnego procesu asocjacyjnego. Jest wspomniany Słowacki, są Vermeer i Sokrates, ale także biblijny bogacz, kapitan Nemo, lady Makbet i Ikar, jakby wprost wyjęty z obrazu Bruegela. Są uciekinierzy z powstania warszawskiego, wioślarze, żeglarze, chór dusz nieśmiertelnych, są niewidoczni zakładnicy, niewolnicy oraz kompanie karne. Tradycyjnie uznawane wartości, postawy etyczne i moralne reprezentowane przez większość z nich ulegają szyderczemu odwróceniu.

Myślę, że wszystkie przytoczone przykłady pozwalają zaobserwować zarysowujące się coraz bardziej splecenie obrazu. Rzeczywistość miesza się z fikcją literacką, prawda z kłamstwem, powaga ze śmiesznością, tragizm z groteską. W jednym porządku przeplatane są sprawy wielkiej wagi i okruchy codzienności. Wspomnieć również wypada, że mieszają się tu także porządki czasowe oraz kulturowe – orientalne, śródziemnomorskie i amerykańskie. Nie może to zresztą dziwić, ponieważ wyłaniający się, złożony i wielobarwny obraz to, jak czytamy w wierszu, „szkic wieczności”.

Unaoczniająca się w trakcie czytania, oniryczna wizja przybiera kształt obrazu świata – nieuporządkowanego, chaotycznego, anarchicznego. „Jeśli świat jest chaosem” – pisze Marianne Thalmann – „to labirynt staje się sposobem artystycznego uporządkowania tego chaosu”.<sup>5</sup> I podobnie jak w romantycznej powieści spiskowej, labirynt w wierszu Zagajewskiego utworzony jest z nadmiaru

motywów i ich powtarzania, co – jak podkreśla Thalmann – „działa zatrważająco”.<sup>6</sup> W utworze *W drzewach* splatanie wydaje się jeszcze bardziej spotęgowane, przenikające, niemożliwe wręcz do jakiegokolwiek uporządkowania. Ta zawiła struktura dla Renaty Gorczyńskiej ma właściwości hipnotyczne:

Poeta stwarza rzeczywistość na samej granicy snu i jawy, łącząc dyskurs i oniryczność. Ta cecha jego poezji jest może najbardziej widoczna w wierszu *W drzewach*, który wprowadza w trans rytmiczną i melodyjną frazą, delikatnymi aliteracjami, sensualnością obrazów, przemieniających się i nakładających na siebie jak w marzeniu sennym.<sup>7</sup>

W onirycznej wizji poszczególne obrazy pojawiają się na zasadzie przypadku, nieuporządkowanego ciągu, zaskakującej zbieżności. Bachelard zauważa, że „marzenie na jawie rozwija się gwiazdziście. Wraca do swego centrum, by wyrzucić nowe promienie.” W wierszu Zagajewskiego skojarzenia powstają między innymi wskutek zbieżności fonetycznych („całkiem niemo” – „kapitan Nemo”) lub z pomocą rymu („suszy się bielizna” – „gdzie jest moja / ojczyzna”). Tradycyjnie pojmowane związki przyczynowe uległy tu zerwaniu. Miejsce linearnego porządku zajął zbiór odrębnych obrazów, który dopiero sumuje się w całość. Na poszczególne istnienie wpływ w równej mierze ma teraźniejszość, historia, mit, legenda, fikcja literacka, wytwór sztuki. Zdarzenia następują w sposób niezamierzony, wszystkim rządzi przypadek, a jak podkreśla Marianne Thalmann, stanowi on nierozplanowaną „sieć dróg i bezdroży”, które łączą się „ze sobą, tworząc swoistą plecionkę życia”.<sup>8</sup>

Podstawowe napięcie w wierszu Zagajewskiego powstaje wskutek zestawienia dwu planów: natury i istnienia jednostkowego. Świat flory w utworze obdarzony jest królewskim majestatem – „syte królestwa”, „w koronach drzew”, „pod sutymi sukniami liści”, „pod berłami” konarów drzew. Towarzyszy temu orientalny przepych: „niewolnicy”, „kosze owoców i srebra”, „wielbłądy”, „arabski / uczone nad manuskrytem”. Natura jest ponadto przestrzenią sakralizowaną, stąd „ambony dębów”, „sutanny blasku”. Dziedzinę sacrum ustanawia także przywołanie biblijnego kontekstu śmierci Chrystusa na krzyżu: „piją / wodę i ocet, cierpka Europa sączy się / jak żywica z drewna”. W ten sposób kreowana w wierszu wizja świata okazuje się naznaczona piętnem niezawinionego cierpienia Chrystusowego.

Bogactwu świata natury zostaje przeciwstawione życie ludzkie – ułomne, karykaturalne, groteskowe. Wtopione jest w świat przyrody, stanowi jego integralną część, jednak człowiek tego nie dostrzega. Nie potrafi zespolić się z naturą, rozmija się, jakby absurdalnie, z jej Boskim porządkiem.

Zarysowany w wierszu obraz istnieje w dwu przenikających się planach. Pierwszy wyznacza świat przyrody, splatanych gałęzi drzewa i wplecionych węń istnień. Drugi to świat w ujęciu ontologicznym, labirynt przypadków i zbieżności, przestrzeń wiecznego wikłania i ciągłego plenienia. Czy trzeba więcej pisać, by wreszcie określić zarysowującą się tu wizję mianem arabeski, w uznaniu Friedricha Schlegla obrazującej „najstarszą i najpierwotniejszą formę ludzkiej fantazji”?<sup>9</sup> Ten filozof i krytyk sztuki tak oto zachwycał się jej zasadą:

ten kunsztownie uporządkowany zamęt, ta podniecająca symetria sprzeczności, to cudowne, wieczne następstwo entuzjazmu i ironii.<sup>10</sup>

Arabeska, czyli ornament ze stylizowanych wici roślinnych, wywodzący się z późnoantycznej kultury grecko-rzymskiej, rozpowszechniony był w krajach islamu, w Europie na powrót stał się obecny od czasów renesansu.<sup>11</sup> Sławą cieszyły się arabeski Rafaela namalowane w Loggiach w Watykanie, o których wspominał między innymi Goethe w napisanym w 1789 roku szkicu *Von Arabesken*. Friedrich Schlegel, zainspirowany lekturą szkicu Goethego, odnalazł w nim odkrywczą myślowo metaforę. Arabeska, jak zauważał Jacek Woźniakowski, przekształciła się w pismach Schlegla w „istny kamień filozoficzny romantyzmu”.<sup>12</sup> „Zmyślne kompozycje malarskie, zwane arabeskami” – jak pisał romantyczny filozof w *Liście o powieści* – zrodziła fantazja „o wiele bardziej chorobliwa, a zatem daleko bardziej osobliwa i fantastyczna”.<sup>13</sup>

Jak zauważał Jacek Woźniakowski: „»Arabeska« – dziwaczna trochę, nieprecyzyjna kategoria ideomorficzna – jest symptomem świadomości tych zasadniczych zmian, jakie u progu nowego stulecia przynosił romantyzm”.<sup>14</sup> W literaturze europejskiej arabeska pojawiła się na początku dziewiętnastego wieku za sprawą twórczości Clemensa Brentano.<sup>15</sup> Krystyna Kardyni-Pelikánová pisze, że nazwy „arabeska”, która „pochodzi od F. Schlegla, używano [...] na oznaczenie krótkiego utworu odznaczającego się bogactwem fantazji, niekiedy baśniowością, lekkością ujęcia, ironizującym podejściem do tematu”.<sup>16</sup> We *Fragmentach z „Athenaeum”* Schlegel w następujący sposób definiował poezję romantyczną:

Chce ona i powinna także poezję i prozę, genialność i krytykę, poezję kunsztowną i poezję naturalną, już to mieszać, już to stapiać, poezję czynić żywą i towarzyską, a życie i towarzyskość uczynić poetyckimi, upoetyczniać dowcip, formy sztuki zaś, dzięki wahaniom humoru, napępiać, nasycać i

ożywiać solidnym materiałem dla formowania wszelkiego rodzaju.<sup>17</sup>

Zmieszanie i stapianie w nową jakość rodzajów i gatunków miałyby prowadzić do złączenia pierwotnych form i pobudzenia fantazji. Schlegel tak pisze o efektach tych przeobrażeń:

Wtedy by dawne istoty ożyły w nowych postaciach, wtedy by święty cień Dantego podniósł się ze swych podziemi, Laura przechadzałaby się bosko przed nami, a Szekspir z Cervantesem prowadzili poufałe rozmowy; i wtedy od nowa Sancho żartowałby z Don Kichotem. Byłyby to prawdziwe arabeski.<sup>18</sup>

W wierszu *W drzewach*, za sprawą mimetyzmu formalnego<sup>19</sup> i zasad ikonologii<sup>20</sup>, przez odwołanie do wskazanej przez Mario Prazę „pamięci estetycznej”, dzięki której dochodzi do spotkania Sztuki jako całości<sup>21</sup>, możemy dostrzec arabeskę o cechach manierystycznych. Wskazuje na to podobieństwo struktury i wspólne sztuce oraz literaturze reguły widzenia traktowane, jak proponuje – Seweryna Wysłouch – w sposób symboliczny.<sup>22</sup> Napięcie i kontrast, zawilść, skłócenie, kontrasty, a także kapryśność to przecież charakterystyczne znamiona arabeski, ale także zarysowanej w wierszu Zagajewskiego wizji świata. Możemy ponadto mówić o wykorzystaniu formuły figura serpentinata, która realizowałaby się w postaci alogicznego ciągu wywodu i przenikania metaforycznych obrazów. Zgodnie z życzeniem Schlegla dochodzi tu do zmieszania powagi ze śmiesznością, wyzwania ironii, pobudzania fantazji. Przez wiersz przewija się, jak chciał filozof, korowód postaci: Vermeer, Słowacki, bogacz, Sokrates, kapitan Nemo, lady Makbet. Genologiczny trop interpretacji podsuwa zresztą sam Zagajewski, który zapisał w jednym z wersów: „Będziemy żyli / długo w liniach arabeski”.

Utwór *W drzewach* nie wyczerpuje zagadnienia arabeski wyłącznie w sferze przedstawionej. Ten poetycko ujęty stylizowany ornament uwidacznia się przede wszystkim dzięki formie. Friedrich Schlegel w *Liście o powieści* notował z przekonaniem: „uważam arabeskę za całkiem określoną i istotną formę lub rodzaj wypowiedzi poetyckiej”.<sup>23</sup> Podziwiał w niej irracjonalną zdolność do przenoszenia „w piękny zamęt fantazji, w pierwotny chaos ludzkiej natury”.<sup>24</sup> Forma arabeski – jak podkreślała Kardyni-Pelikánová – „umożliwiła ukazanie świata jako zbioru różnorodnych szczegółów, zestawionych najczęściej kontrastowo (prawda i konwencjonalna fikcja, tragizm i humor, sentyment i ironia) [...], łączonych bądź łańcuchowo, bądź ramowo i układających się w pstrą mozaikę wieloaspektowych

ujęć rzeczywistości”.<sup>25</sup>

W wierszu *W drzewach* poetycko kształtowany „szkic wieczności” również odznacza się mozaikową formą. Kunsztowność i uporządkowanie osiągnął poeta za sprawą budowy kłamrowej. Pozostałą przestrzeń tekstu wypełniają ciągi wyliczeniowe, szeregi metafor, piętrzące się epitety, zdania wielokrotnie złożone, tautologie, paralelizmy, odległe rymy wewnętrzne i spajające wszystko przerzutnie. Pojawiają się też zdania pojedyncze, oksymorony, antytezy, kontrasty oraz dokładne rymy żeńskie, wprowadzające ironiczny dystans. W tekście cały czas toczy się gra stylów wypowiedzi. Tak przedstawia się dialektyka meandrycznej arabeski manierizmu. Jednak oniryczny natłok obrazów w wierszu Zagajewskiego układa się w pewien powiązany przebieg, przypominający splątana wić roślinną ornamentu, ale także kapryśną linię melodyczną utworu muzycznego. Zwracał na to uwagę Tadeusz Nyczek, pisząc, że w kompozycję zaprojektowaną przez poetę „został wpleciony pewien bardzo wyrazisty rytm – toniczny, sylabiczny, tworzą go też pauzy, przecinki i kropki – nadający lekturze pewien określony tok wewnętrzny, niewidoczną, ale wyraźną muzyczność”.<sup>26</sup> Może więc uprawniony jest domysł, że zasłyszana kiedyś przez Zagajewskiego *Arabeska* Roberta Schumanna, czy Claude Debussy’ego stała się inspiracją do literackiego przetworzenia w postać wiersza *W drzewach*.

W renesansowym rzemiośle artystycznym wyszywano arabeski i prezentowano je w postaci haftów. Stąd być może arabeska kojarzona jest także ze splataniem nici-głosów tworzących tkaninę tekstu. W takim kontekście Anna Czabanowska-Wróbel odczytuje wiersz *W drzewach*, wpisując go w szereg utworów odwołujących się do metafory tkaniny<sup>27</sup> i konkludując:

W poezji Zagajewskiego [...] panuje zasada łączenia i splatania w gęstą sieć metafor pojęć abstrakcyjnych, słów należących do języka filozofii z konkretnymi nazwami. Łączy się z tym upodobanie do pewnych metafor i motywów, arabesek, ornamentów roślinno-architektonicznych.<sup>28</sup>

Na splątana w poetycki sposób naturę wierszy autora *Jechać do Lwowa* wskazywał także Czesław Miłosz:

nowsze wiersze Zagajewskiego nabierają właściwości sutej tkaniny, będącej dziełem wytrawnego tkacza. Przypominają gobeliny, na których drzewa, kwiaty i postacie ludzkie układają się w skomplikowany wzór.<sup>29</sup>

Utworzony w *W drzewach* obraz splecionego haftu tekstowej tkaniny prowadzi także, zgodnie z istotą arabeski, do zagadnień metafizycznych. Karl K. Polheim w książce poświęconej pojęciu arabeski w tekstach Schlegla zauważa:

wspólnym mianownikiem tego chaosu [w obrębie arabeski] jest synteza sprzeczności, która w różnych postaciach obrazuje zawsze to samo: nieskończoną wielość w nieskończonej jedności.<sup>30</sup>

Tak pojmowana jest również rola arabeski w krajach islamu, gdzie pokryte ornamentem roślinnym budowle o niezliczonych wzorach, z charakterystycznym rytmem powtórzeń, czasami z misternie wplecionym pismem kufickim czy naschijskim (na przykład w postaci liter „kwitnącej kufi”), mają znaczenie nie tylko estetyczne, ale może przede wszystkim symboliczne. Są świadectwem nieskończonej mocy Allaha.<sup>31</sup> Barwny wizerunek arabeski *W drzewach* również staje się obrazem stwórczego działania Boga.

Jacek Woźniakowski w przywoływanym wyżej szkicu wspomina cykl wczesnoromantycznych arabesek Philippa Rungego, zatytułowany *Pory dnia*. W cyklu tym malarz próbował połączyć charakterystyczne rozizgranie z wielością treści filozoficznych i religijnych, co spowodowało, że przez współczesnych jego arabeski odbierane były jako nazbyt dowolne i niezrozumiałe.<sup>32</sup> Obrazy określono mianem hieroglifu. Jednak Runge sądził właśnie, że hieroglificzna funkcja przydaje arabeskom wartości najbardziej istotnej. W tym czasie szeroko komentowano pisma Schlegla, w których głosił on między innymi, że „każdy wartościowy obraz winien być hieroglifem, czyli bożą podobizną”.<sup>33</sup> Arabeska zatem w swoim założeniu jako znak-hieroglif miała stać się odbiciem Bożego porządku, a także świadectwem poznania prawdy przez artystę w stanie duchowego oglądu, jak mawiał Schlegel.

W romantyzmie panowało przekonanie o możliwości duchowego poznania i, co istotne, dochodziło do niego w trakcie snu. „Nie była to już warstwa marzenia sennego lecz »pokład« snu” – pisała Maria Piasecka.<sup>34</sup> Przeżywający stany wizyjne i ekstatyczne „nie czuli wówczas rozdziału między jawą, marzeniem sennym oraz mistycznym »dnem« snu wyprowadzającym poza »ja«”. Celem stawało się „dotknięcie TRANSCENDENCJI, czyli przekroczenie planu zróżnicowanego życia, by zrosnąć się w jedność ze Wszystkim. [...] Sen oznaczał stan umysłu przed osiągnięciem gotowości do »prawdziwego życia«, do uczestnictwa w duchowej rzeczywistości”.<sup>35</sup>



Wydaje się, że wiersz Adama Zagajewskiego kreuje sytuację owego onirycznego uczestnictwa, objaśniania tajemnicy bytu, czy może wyjawiania Boskiego porządku wszechświata, układającego się w odtwarzany w utworze „szkic wieczności”.<sup>36</sup> Przed oczami mówiącego „ja” przesuwają się niemal filmowo poszczególne obrazy i sekwencje wizji. W pewnym momencie pada w wierszu stwierdzenie: „Bóg c o f a taśmę. Ekspedycje karne / w r a c a j ą do koszar”. Wizja zostaje przerwana i jak w trakcie przewijania filmu wszystko biegnie w odwrotnej kolejności, w kapryśnym, splątanym biegu arabski.

Na zakończenie przeplatającego się ciągu onirycznych obrazów pojawia się wspomniana - porządkująca i zamykająca - klamra wiersza. Ale nie jest ona powtórzona identycznie. Wyrażenie „w drzewach”, które rozpoczynało wiersz, finalnie zostało wymienione na zwrot „w czymś oddechu”. Spójrzmy na to zestawienie. Otwarcie:

W drzewach, w koronach drzew, pod sutymi  
sukniami liści

Zamkniecie:

pod sutymi sukniami liści,  
w koronach drzew, w czymś oddechu.

Wyrażenie zamykające utwór Zagajewskiego stało się także niespodziewanie jego otwarciem. Wpisuje bowiem wiersz *W drzewach* w kontekst poezji pokolenia '68, w której „oddech” to jedno ze słów kluczy.<sup>37</sup> „Metafora ta” - pisał o „oddechu” Stanisław Barańczak - „była dla twórców czymś w rodzaju klucza do otaczającej ich rzeczywistości”.<sup>38</sup> W latach siedemdziesiątych oznaczała ona świat, który objawił się, zdaniem tego poety i krytyka, „poprzez elementarną reakcję obronną duszących się płuc”.<sup>39</sup> Poetycki wyraz tej reakcji znajdziemy na przykład w *Pieśni* Leszka Aleksandra Moczulskiego, w której padają słowa: „zacerpnąć powietrza w płuca / oddychać, oddychać, oddychać”.<sup>40</sup> W *Hymnie porannym* Stanisława Barańczaka możemy przeczytać: „Powietrze którym wszyscy oddychamy / Powietrze którym dusimy się wszyscy”.<sup>41</sup> Wraz z ewolucją światopoglądu twórców pokolenia marcowego użycie tego kluczowego słowa otwierało się na nowe konteksty. W wierszach z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pojawiają się następujące stwierdzenia: „Oddech [...] jest częścią - moją tylko na chwilę - całego

powietrza, które otacza świat: niepodzielny” (Bronisław Maj)<sup>42</sup>; „otoczyłem ich wspólnym powietrzem” (Bronisław Maj)<sup>43</sup>; „Te wiersze [...] One stoją w powietrzu, / którym wspólnie oddychamy” (Leszek Aleksander Moczulski)<sup>44</sup>; „nieco lżej mi oddychać” (Ryszard Krynicki)<sup>45</sup>; „świat to tylko powietrze / świetliste, sypkie, przezroczyste rzeczy, / łopoczący oddech, przez który widzę / czas” (Jan Polkowski)<sup>46</sup>.

Metafora „oddechu” to zaledwie jeden z elementów kreowanej w wierszach poetów pokolenia ’68 wizji świata. W dotychczasowych rozpoznaniach krytycznych podkreśla się ponadto rolę takich metafor kluczowych, jak: „prawda”, „język”, „krew”, „ogień”, „śmierć”, „ciało”, „gazeta”. Wraz z ewolucją pokoleniowej dykcji pojawiło się także „drzewo”, uobecnione nawet w tytule tomu Jana Polkowskiego zatytułowanego właśnie *Drzewa*.<sup>47</sup> Przeczytajmy kilka przykładów z wierszy przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych: „chłodne powietrze pełne zapachu i skrzypienia sosen” (Bronisław Maj)<sup>48</sup>; „Słońce, chłód wody, tatarak, wierzby i sosny - to / jest: rzeczywiste i wspólne” (Bronisław Maj)<sup>49</sup>; „za oknem - / w jasności, stają powoli drzewa” (Leszek Aleksander Moczulski)<sup>50</sup>; „Drzewo oddycha. Podejź, nie zrobi ci krzywdy” (Leszek Aleksander Moczulski)<sup>51</sup>; „drzewa / które otwierają się tak przejmująco” (Ryszard Krynicki)<sup>52</sup>; „Nie przeminęłyście drzewa lecz ja przeminąłem” (Jan Polkowski)<sup>53</sup>; „Sadzenie drzew czy nie jest przyzywaniem śmierci?” (Jan Polkowski)<sup>54</sup>.

Plątanie się „w drzewach” Adama Zagajewskiego pozwoliło odkryć nie tylko poetycką arabeskę, w którą wpisany jest oniryczny „szkic wieczności”. Doprowadziło także - zaskakująco, ale też w sposób nieunikniony - w obszary innego splotu: historii pokolenia ’68.

Joanna Dembińska-Pawelec

## przypisy

<sup>1</sup> A. Zagajewski, *W drzewach*, w: idem, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londyn 1985, s. 32-33.

<sup>2</sup> O literackim śnie somnambulicznym vide: M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy - Dekadenci - Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 150.

<sup>3</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H.

Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 32. Vide także: M. Baranowska, Surrealna wyobraźnia i poezja, Warszawa 1984, s. 35-40, 157-170.

<sup>4</sup> Zapiski giełdowe Słowackiego odnotowują na przykład w roku 1843: „zyskałem na akcjach 1800 fr.”, „zysk na akcjach 5300”; w roku 1847: „30 akcji drogi Lyon podług kursu 6330”; w 1848: „straty na akcjach 3500” (vide: J. Słowacki, *Pisma prozą*, w: idem, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 11, oprac. W. Floryan, Wrocław 1959, s. 323).

<sup>5</sup> M. Thalmann, *Labirynt*, przeł. A. Sąpoliński, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 345.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 349.

<sup>7</sup> R. Gorczyńska, *Szkic wieczności*, „Zeszyty Literackie” 1986, nr 14, s. 144.

<sup>8</sup> M. Thalmann, *Labirynt...*, s. 352.

<sup>9</sup> F. Schlegel, *Mowa o mitologii*, w: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1975, s. 154.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> J. Pijoan, *Sztuka islamu*, przeł. R. Kalicki, w: *Sztuka świata*, t. 4, red. J. Mrozek, Warszawa 1990, s. 205-250; H. de Morant, *Historia sztuki zdobniczej od pradziejów do współczesności*, przeł. E. Birkenmajer, Warszawa 1983, s. 13-22, 135-148.

<sup>12</sup> J. Woźniakowski, *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 194.

<sup>13</sup> F. Schlegel, *List o powieści*, w: *Manifesty romantyzmu...*, s. 162-163.

<sup>14</sup> J. Woźniakowski, *Arabeska w literaturze i sztuce...*, s. 202.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 192-193.

<sup>16</sup> K. Kardyni-Pelikánová, *Arabeska*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1988, z. 1-2, s. 241-242; przedruk w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 43-44.

<sup>17</sup> F. Schlegel, *Fragmenty z „Athenaeum”*, w: idem, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. i komentarzami opatrzył M. P. Markowski, Kraków 2009, s. 60-61.

- <sup>18</sup> F. Schlegel, *List o powieści...*, s. 194.
- <sup>19</sup> Na temat mimetyzmu formalnego vide: M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, w: idem, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 86-89.
- <sup>20</sup> S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, w: *Między tekstami*, pod red. J. Ziomka, Warszawa 1992, s. 348-349.
- <sup>21</sup> M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 64.
- <sup>22</sup> Vide: S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne....*
- <sup>23</sup> F. Schlegel, *List o powieści...*, s. 162.
- <sup>24</sup> F. Schlegel, *Mowa o mitologii...*, s. 154.
- <sup>25</sup> K. Kardyni-Pelikánová, *Arabeska...*, s. 242.
- <sup>26</sup> T. Nyczek, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków 2002, s. 110-111.
- <sup>27</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005, s. 204-205.
- <sup>28</sup> Ibidem, s. 203.
- <sup>29</sup> Słowa Czesława Miłosza przywołuje w recenzji tomu *Jechać do Lwowa* Renata Gorczyńska (vide: R. Gorczyńska, *Szkic wieczności...*, s. 138).
- <sup>30</sup> Cyt. za: J. Woźniakowski, *Arabeska w literaturze i sztuce...*, s. 194.
- <sup>31</sup> J. Pijoan, *Sztuka islamu...*, s. 224-240.
- <sup>32</sup> J. Woźniakowski, *Arabeska w literaturze i sztuce...*, s. 198.
- <sup>33</sup> Ibidem.
- <sup>34</sup> M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz - Słowacki - Krasiński*, Wrocław 1992, s. 15.
- <sup>35</sup> Ibidem, s. 15-17.
- <sup>36</sup> Perspektywę metafizyczną obecną w wierszu *W drzewach* akcentuje Jarosław Klejnocki (vide: J. Klejnocki, *Bez Utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*,

Wałbrzych 2002, s. 188-198).

<sup>37</sup> Na temat „oddechu” jako słowa kluczowego w poezji pokolenia '68 vide: D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 123-124.

<sup>38</sup> S. Barańczak, *Wspólne powietrze. O wierszach Bronisława Maja*, w: idem, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 168.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> L. A. Moczulski, *Pieśń*, w: idem, *Narzędzia i instrumenty*, Kraków 1978, s. 51.

<sup>41</sup> S. Barańczak, *Hymn poranny* w: idem, *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997, s. 81.

<sup>42</sup> B. Maj, *Świat: cały i niepodzielny...*, w: idem, *Zmęczenie*, Kraków 1986, s. 22.

<sup>43</sup> B. Maj, *Widzę szary dom...*, w: ibidem, s. 20.

<sup>44</sup> L. A. Moczulski, *Proszę cię, usiądźmy razem...*, w: idem, *Powitania*, Kraków 1983, s. 11.

<sup>45</sup> R. Krynicki, *Nie wysłany list do Adama Michnika*, w: idem, *Niepodlegli nicości. Wybrane i poprawione wiersze i przekłady*, Warszawa 1988, s. 194.

<sup>46</sup> J. Polkowski, *Świat to tylko powietrze...*, w: idem, *Oddychaj głęboko*, Kraków 1981, s. 38.

<sup>47</sup> J. Polkowski, *Drzewa. Wiersze 1983-1987*, Kraków 1987.

<sup>48</sup> B. Maj, *Widzę szary dom...*, w: idem, *Zmęczenie...*, s. 20.

<sup>49</sup> B. Maj, *Leniwe letnie popołudnie...*, w: ibidem, s. 18.

<sup>50</sup> L. A. Moczulski, *Zieleń czysta po zimie...*, w: idem, *Powitania...*, s. 35.

<sup>51</sup> L. A. Moczulski, *Pochylam się nad trawy bratem...*, w: ibidem, s. 32.

<sup>52</sup> R. Krynicki, *Z Maxa Holzera*, w: idem: *Niepodlegli nicości...*, s. 15.

<sup>53</sup> J. Polkowski, *Nie ma ich jeszcze...*, w: idem, *Drzewa...*, s. 21.

<sup>54</sup> J. Polkowski, *Sadzenie drzew*, w: *ibidem*, s. 29.

**nota**

za: J. Dembińska-Pawelec, *Arabeska. Szkice o poezji*, Katowice 2013, s. 61-77