

Dwugłos w sprawie tradycji: Norwid i Wojaczek

Problem Wojaczka i Norwida, problem tego kłopotliwego związku między dwoma, tak dalece różniącymi się, poetami, zrodził się, jako czekające na odpowiedź pytanie, w momencie lektury tekstów autora *Nie skończonej krucjaty*, w których pojawiały się empiryczne świadectwa owej relacji: cytaty i aluzje. Istnienie tych „poszlak” tekstowych domagało się wyjaśnienia, dla którego wstępem stało się robocze pytanie: po co Wojaczkowi Norwid? Punkt wyjścia (cytaty i aluzje) wskazywałyby zatem na niemożliwy już dziś do wybaczenia anachronizm: próbę restytucji „wpływologii”, czy badań źródłowych. Formuła powyższego pytania odsuwa na bok takie podejrzenie – nie zamierzam się ograniczyć do prezentacji katalogu Norwidowskich *loci* w poezji Wojaczka, zresztą dostrzeżenie owych „śladów” nie wymaga ani nadzwyczajnej erudycji, ani skomplikowanej aparatury metodologicznej. Istotą mojego przedsięwzięcia była przede wszystkim próba odpowiedzi na pytanie o **funkcje** tych empirycznych zapożyczeń w dziele autora *Innej bajki*.

Sygnaly relacji między twórczością Norwida i Wojaczka można właściwie podzielić na dwie podgrupy. Do pierwszej zaliczyłbym wszystkie te „ślady obecności”, które mają neutralny charakter, tzn. stanowią integralną część „mowy własnej” mikołowskiego poety. Czasem niosą z sobą pewien naddatek sensu, wchodzą w dialog z myślą Norwida (jak w przypadku kryptocytatu z *Milczenia* czy też motto do *Róży*), ale jest to raczej, jeśli można rozszerzyć metaforę „rozmowy”, przyjazna wymiana pomysłów, wspólna „medytacja” aniżeli kłótnia. Do tej grupy zakwalifikowałbym także wszelkie pożyczki o charakterze reminiscencji, jak i niektóre zjawiska stylistyczne. Norwidowskie echa mieszają się w tej przestrzeni z pogłosami innych „kochanków – umarłych poetów”. Autor *Milczenia* nie zajmuje w takiej perspektywie jakiegś szczególnie wyjątkowej pozycji – jest tylko jednym z tych reprezentantów „zakonu”, którzy:

[...] umieli zmyslną ślinę pragnień
 – użyźniającą nieskończone wargi
 Naszych zazdrosnych rękopisów – tak

Przymusić, że się zamieniła w kurz,
 Co w mózgu siedzi rodząc nowotwory
 Nieodczynionych poematów

(*Inny zakon* WZ 186)¹

Można zatem powiedzieć: wspólnik, kochanek, członek wielkiego bractwa.

Norwid pojawia się jednak w dziele Wojaczka także jako antagonist, który nie może zostać przyjęty bez zastrzeżeń. Dlatego obok neutralnych „śladów” zaobserwować można także sygnały relacji dialogicznej i polemicznej, które dotyczą przede wszystkim sfery stosunku do tradycji oraz przestrzeni *sacrum*: problemu (nie)obecności Boga oraz figury Chrystusa. Wbrew wszelkim pozorom autor *Vade-mecum* nie jest bowiem czytany przez Wojaczka za pośrednictwem kliszy „poety przeklętego”, która współkształtowała recepcję jego twórczości np. w okresie Młodej Polski. Autor *Innej bajki* przenikliwie rekonstruuje podstawy Norwidowskiego buntu lub inaczej: spostrzega znaki głębokiego zaufania względem niebios. I nie traktuje ich z obojętnością, lecz poddaje rewizji bądź też – drastycznej parodii.

Chciałbym bliżej się przyjrzeć temu etapowi dialogu między Wojaczkiem a Norwidem w perspektywie wyznaczanej przez metodologię badań intertekstualnych i teorię Harolda Blooma. Najpierw jednak pozwolę sobie na krótki, literaturoznawczy egzorcyzm, który czasami zmuszony jestem ponawiać, gdy przywołuję nazwisko autora *Innej bajki*. Wciąż, mimo upływu niemal 40 lat, dzieło to bowiem czytane jest przez pryzmat nieznośnej i nieco już wyblakłej literackiej legendy. Swój żywot zawdzięcza ona przede wszystkim żyjącym wciąż przyjaciółom poety, z Bogusławem Kiercem na czele, który ostatnio postanowił podsumować swoje interpretacyjne dokonania na tym polu w monografii *Prawdziwe życie bohatera*². Chciałbym zaznaczyć, że „prawdziwe życie bohatera” interesuje mnie w minimalnym stopniu: nie pasjonuje mnie tropienie śladów obecności Losu lub Przeznaczenia w żywocie „świętego młodej poezji”, zagłębienie w pożółkłe kartoteki parafialne albo egzegeza pijackich ekscesów Wojaczka. Chcę uniknąć ewentualnych nieporozumień i przedstawić odmienny (i bardzo istotny dla wielu przeprowadzanych w tej pracy rozstrzygnięć) pomysł na lekturę całości dzieła autora *Sezonu*. Całości – jako konsekwentnie rozwijanego projektu, którego ostatecznym celem miała być, jak dowodzi Tomasz Kunz w ślad za Jackiem Łukasiewiczem,

¹ Cytaty z utworów Rafała Wojaczka lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie tytuł wiersza, skrót nazwy tomu oraz numer strony. Stosuję następujące skróty: WZ – *Wiersze zebrane*, red. B. Kierc, Wrocław 2005; UZ – *Utwory zebrane*, oprac. B. Kierc, wstęp T. Karłowicz, Wrocław 1976.

² Por. B. Kierc, *Prawdziwe życie bohatera*, Warszawa 2007.

doskonała transgresja – powołanie do istnienia podmiotowości, „na nowych, doskonalszych zasadach”³.

Projekt doskonałej transgresji

Punktem wyjścia projektu poetyckiego Wojaczka jest sytuacja zagrożenia „ja” (jego tożsamości i stabilności), której sygnałem, czy też pierwszym symptomem, jest świadomość nieuchronnej alienacji każdego aktu ekspresji. Precyzyjną diagnozę owego stanu zarysowuje Wojacek w tytułowym (i pierwszym) wierszu debiutanckiego tomu *Sezon*. „Ja”, które nie może skutecznie się utożsamić ze swoim „mnie”, na równi z dopełniaczowym wariantem ulega uprzedmiotowieniu. Ów rozziw jest etapem koniecznym w procesie konstituowania się tożsamości – zdolność do autoobserwacji, oglądu własnej jaźni (i własnego ciała) z zewnątrz to przecież właściwy moment narodzin podmiotowości jako takiej. W *Sezonie* ów „akt założycielski” zostaje jednak zakwestionowany. Moment narodzin świadomości to jednocześnie moment jej głębokiego kryzysu. Każda próba autorefleksji (a dalej – ekspresji i komunikacji) jest bowiem skazana na niepowodzenie, podlega nieuchronnej alienacji⁴.

Przez pryzmat „okaleczonej tożsamości” postrzegany jest także świat zewnętrzny, miejsce rozgrywającego się na naszych oczach dramatu świadomości⁵. Świat, który nie daje żadnej gwarancji stabilności, bezpieczeństwa, punktu oparcia. Kartezjański świat nietrwałych „rozciągniętych substancji”, radykalnie oddzielony od świata „czystej myśli” (świadomości), a zatem miejsce, w którym każda próba ocalenia „ja” odbywa się *in articulo mortis*. Przy tak zakreślonym horyzoncie niebezpieczeństw jedyną możliwością ratunku jest podjęcie szalonego trudu budowy nowego „ja”, czy też – jak powiada Jacek Łukasiewicz – powołanie do istnienia „ciała chwalebne”⁶. Miejscem realizacji takiego planu staje się dzieło poetyckie, podmiotem – „podmiot wszystkich napisanych przez poetę wierszy”⁷. Wydawać by się mogło, że mamy do czynienia z głęboko romantyczną wiarą w kreacyjną moc jaźni, w moc poetyckiej demiurgii. Daleko jednak Wojaczkowi do takiej „naiwności”⁸. Akt

³ T. Kunz, *Liryka Rafała Wojaczka: przemiany podmiotu poetyckiego* [w:] *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. R. Cudak i M. Melecki, Katowice 2001, s. 221.

⁴ *Ibidem*, s. 222–223.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J. Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczka* [w:] *Który jest...*, s. 164.

⁷ *Ibidem*, s. 162.

⁸ Określenia „naiwny” w odniesieniu do tak zrekonstruowanego przeświadczenia romantyków używam za Agatą Bielik-Robson. Warto jednak pamiętać, że romantyzm (w ujęciu Bielik-Robson i komentowanych przez nią „rewizjonistów”) niejedno ma imię. W opozycji do naiwnego przeświadczenia o wszechmocny kreacyjnej jaźni autorka wskazuje bowiem również na romantyczną tradycję „podmiotowości ironicznej”. Por. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 197 i n.

kreacji „ja” nowego, by być rzeczywiście skutecznym, musi zostać bowiem dopełniony unicestwieniem „ja” gorszego – stale zagrożonego samowyoobcowaniem i śmiercią.

To moment kluczowy dla zrozumienia wielu aspektów dzieła Wojaczka. „Ja” empiryczne (gorsze) musiało zostać złożone w ofierze (w sensie jak najbardziej dosłownym), by mógł się narodzić (zmartwychwstać) podmiot nowy:

Ileż to stronic nie zmazanych krwią głodną
Lecz ten, co stał się, mnie jedząc,

Wiersz rankiem napisany, nakarmiony nocą,
Czyż może nie być kobietą?

(Czy wiersz może nie być kobietą WZ 53)

„Ten, co stał się”, na różne sposoby bywa dookreślany. W powyższym tekście ujawniają się dwa niezwykle ważne jego „oblicza”. Po pierwsze – to **wiersz** stał się, „zjadając” tego, który do nas mówi (o tym, kto tak naprawdę mówi i do kogo, przyjdzie nam jeszcze powiedzieć). Po drugie – tenże wiersz właśnie jest **kobietą**. Do tak nakreślonej kondycji nowego „ja” należy dodać jeszcze jego, nieustannie podkreślaną przez Wojaczka, **cielesność**. Podsumowując te elementy, otrzymujemy następującą konstrukcję: wiersz-ciało-kobieta. Warto uzasadnić „przeznaczenie” każdego z tych elementów w poetyckim projekcie podmiotowej transgresji.

Zakwestionowana została tutaj już wcześniej możliwość utożsamienia „ja” empirycznego z jego językową reprezentacją („ja” fikcyjnym, podmiotem czynności twórczych, czy najkrócej – podmiotem lirycznym). Owa niezależność „podmiotu fikcyjnego” jest najbardziej widoczna w dwóch ostatnich tomach Wojaczka, wydanych tuż po jego samobójczej śmierci. Mam tu na myśli przede wszystkim cykl *Głos kobiecy* z tomu *Nie skończona krucjata* oraz całość tomu *Którego nie było* – w obydwu wypadkach podmiot wierszy jest żeński. Pojawienie się tej „pierwszej wreszcie kobiety między niewiastami” (*Zwiastowanie* WZ 131) było zresztą wcześniej wielokrotnie i na różne sposoby zapowiadane. Mówiąca do czytelników „kobieta” nie jest jednak liryczną *personą*:

Podmiot ten nie miał być rolą [...] nie miał być również maską, z za której mówiłby rzeczywisty Wojaczek, szczere i naprawdę prawdziwe autorskie „ja”. Nie; miał raczej stać się *alter ego*, drugim, lepszym „ja” – uczynionym z rozmysłem, z dobrego, sprawdzonego materiału⁹.

Tym „dobrym, sprawdzonym materiałem”, o którym mówi tutaj Jacek Łukasiewicz, było właśnie „ciało wiersza” albo lepiej: **wiersz-ciało**, z właściwą sobie „fizjologią”: z pulsującym jak tętno *metrum*; wyrzeźbione proporcjonalnie i kunsztowne jak całe bogactwo wersyfikacyjnych i stroficznych wzor-

⁹ J. Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczka...*, s. 162.

ców, które odnajdujemy na kartach dzieła Wojaczka. Te stylizacyjne zabiegi, których częstotliwość występowania wzrasta, począwszy od *Innej bajki*, same w sobie zasługiwać by mogły co najwyżej na pochwałę warsztatowej sprawności. Rzecz w tym, że nie stylizacyjna biegłość tu jest istotna, lecz ranga tych zabiegów, które podporządkowane zostały głównej potrzebie i marzeniu Rafała Wojaczka (takim, jakie ujawnia się nam ono przy lekturze jego tekstów) – marzeniu o doskonałej transgresji, powołaniu do istnienia silnego w swojej autonomii podmiotu.

Rozwój tego procesu (bo nie o jednorazowym akcie „ofiary” tu mowa) obserwować możemy, śledząc kolejne metamorfozy i wcielenia podmiotu lirycznego wierszy Wojaczka. Mamy tu bowiem do czynienia z (kłopotliwym przy próbie interpretacji) zróżnicowaniem instancji nadawczych (autor, podmiot liryczny, bohater liryczny), na które nakłada się owo wartościujące rozróżnienie na „ja” empiryczne (gorsze) i „ja” fikcyjne (nowe, „chwalebne”). Pamięć o punkcie docelowym tej ewolucji wydaje się konieczna przy próbie odpowiedzi na, pojawiające się niezwykle często podczas lektury wierszy autora *Sezonu*, kluczowe pytanie: kto do kogo mówi? Lub – jeśli sparafrazować tytuł znanej rozprawy Aleksandry Okopień-Sławińskiej: jak formy osobowe grają w teatrze mowy Rafała Wojaczka? We wspomnianym już tutaj cyklu *Głos kobiety* oraz tomie *Którego nie było* (a pamiętać należy, że teksty te, przygotowane do druku przez Rafała Wojaczka, udostępnione zostały publiczności literackiej dopiero po jego samobójczej śmierci) gramatyczne „ty” odnosi się do... nieżyjącego już autora owych tekstów. Logikę tej przerażającej komunikacji podkreśla ironicznie już sam tytuł ostatniego tomu.

Punktem wyjścia projektu poetyckiego Wojaczka, jak słusznie zauważali Łukasiewicz i Kunz, jest poczucie zagrożenia tożsamości (groźba depersonalizacji). W tym miejscu można do owego horyzontu zagrożeń (na które odpowiedzią staje się ów konsekwentnie rozwijany projekt) dodać jeszcze jedno poważne niebezpieczeństwo. Mówiąc językiem Harolda Blooma, można by określić owo zagrożenie jako lęk przed śmiercią „poety jako poety”, a idąc dalej – jako „lęk przed wpływem”. Czytając wiersze Wojaczka, znajduję się w tej uprzywilejowanej sytuacji, że nie muszę podejrzliwie owego „lęku” przypuszczać, zakładać, doszukiwać się – wiersze autora *Sezonu* zawierają żartobliwie rzecz ujmując, wyjątkowo precyzyjną „autoanalizę”:

Obrazy i wyrazy, ziemia i niebo, i jeszcze
Mózg i krew i nasienie, chleb, woda oraz powietrze,

Mężczyźni i kobiety, ptaki, robaki, owady,
Żydzi i Eskimosi, Murzyni i ludojady,

[...]

Rymy i asonanse, brak rymów, rytmy i wiersze
Wszystko mi odmawiało, bo nigdzie nie byłem pierwszy.

Więc, w śmiertelnej potrzebie nie wiedząc już, gdzie się zwrócić,
Wymyśliłem Wojaczka i to właśnie jest mój współnik.

(*W śmiertelnej potrzebie* WZ 280)

Kluczowe są tutaj trzy ostatnie wersy kończące długą, „litanią” enumerację. Ów „bełkotliwy” ciąg słów z różnych porządków znaczeniowych tylko pozornie wygląda na „nieposkromione słowolejstwo”, rażące niegdyś Jana Błońskiego¹⁰. Liczba nagromadzonych „obrazów” buduje bowiem wrażenie przytłaczającej potęgi, skontrastowanej z pragnieniem „pierwszeństwa” w „śmiertelnej” tego pierwszeństwa „potrzebie”. Zacytowane już tutaj wcześniej spostrzeżenia, dotyczące transgresyjnego projektu, jasnym czynią natomiast wers ostatni – wymyślony „wspólnik” to, jak można mniemać, jedno z wcieleń podmiotu na drodze do doskonałej przemiany¹¹. Do wyjaśnienia pozostaje problem „śmiertelnej potrzeby” i pierwszeństwa. Ostatnie pojęcie najprościej zestawzić z, ważną dla Blooma, opozycyjną kategorią „wtórności”:

[...] dla silnego poety, który nie chce być jedynie epigonem – powiada Bloom – pierwszeństwo w mocy wieszczania jest sprawą najwyższej wagi. [...] Poeta cierpiący na lęk przed wpływem błaga muzę o pomoc w wieszczaniu – czyli przepowiedaniu przyszłości i odwlekaniu, tak długo jak to możliwe, swojej śmierci jako poety i (w następnej kolejności) jako człowieka. [...] Celem poetyckiego wieszczania jest bowiem nieśmiertelność w sensie dosłownym, a każdy wiersz można traktować jako próbę wymknięcia się śmierci¹².

Ten krótki centon, złożony z fragmentów *Lęku przed wpływem*, przenikliwie opisuje sytuację wyjściową (każdego – w założeniu Blooma) adepta. „Potrzeba” istotnie jest „śmiertelna” – w tym samym momencie, w którym dochodzi do „wcielenia natury poetyckiej”, do narodzin „poety jako poety”, pojawia się bowiem zagrożenie śmierci – czyli realna groźba **wtórności**, bycia „jednym z wielu”. Źródłem owego niebezpieczeństwa jest przerażająca potęga „tego, co już było” – „brzemień tradycji”, która wcale nie czeka na dopełnienie bądź aktualizację. Przystępnie i precyzyjnie ujmuje ten aspekt teorii Blooma Agata Bielik-Robson:

Kultura w odczarowanym świecie kartezyjańskim, *the universe of death*, staje się więc osobnym źródłem opresji. Słaba, ledwo ukształtowana jednostka staje naprzeciw masywu prawdy, piękna i dobra ucieleśnionych w największych dokonaniach jej dziejowej kultury: „Martwi prekursorzy jawią się oburzająco bardziej żywi niż sami żyjący” (Bloom 1975, 11). Jej motywacje twórcze są już w zarodku tłumione: nie dlatego, że prekursorzy wydają się jej niezrównani w swej wielkości, ale dlatego, że inaczej niż mediator prawdziwie zewnętrzny – jak Bóg – wzywają swego adepta na pojedynek. Adept czuje się zmuszony do rywalizacji: musi do-

¹⁰ J. Błoński, *Inne lęki, inne bajki* [w:] *idem, Odmarsz*, Kraków 1978, s. 193.

¹¹ Por. T. Kunz, *Liryka Rafała Wojaczka...*, s. 238–239.

¹² H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002, s. 52, 104, 142.

równać tym, którym dorównać nie można, ponieważ on jest słaby, oni zaś reprezentują wszystko, co w jego kulturze najlepsze¹³.

„Martwi prekursorzy” w wierszu Wojaczka bezpośrednio się nie ujawniają – wyraźnie widoczne jest natomiast poczucie zagrożenia ze strony „tradycji”, co ważne: nie tylko „literackiej” (jedynie ostatnie trzy wersy przed kluczową konstatacją tak naprawdę dotyczą literackiego rzemiosła), co wcale nie podważa przeprowadzonej tu analogii. Bloomowska „teoria” jest bowiem przede wszystkim opowieścią o procesie konstituowania się podmiotowości – „tej jedynej w swoim rodzaju fantazji”¹⁴ – lub inaczej: o „piekle indywiduacji”, której przymus odczuwają nie tylko poeci. W pierwszym dystychu Wojaczek zaprzecza możliwości osiągnięcia takiej autonomii we wszystkich wymiarach ludzkiej egzystencji, które zostają dookreślone w kolejnych wersach, aż po kłamrzące się z pierwszym zestawieniem („obrazy i wyrazy”) wskazanie literackiej tradycji. Tutaj jednak, co ciekawe, w przestrzeni tejże tradycji, rozegra się właśnie dramat indywiduacji, na której potrzeby został wypreparowany ów *homunculus* – Rafał Wojaczek, „wspólnik”:

Pierwszy znak na tej karcie czyż nie jest rękawiczką
Ciśniętą mi przez tego Boga małpę złośliwą,
Który mieszkając w klatce
Czaszki okrutnym rankiem

Wzywa na wschodzącą ziemię tradycji polskiej,
Zmuszając, bym naprędce sporządził pewne ostrze
Giętkiej linijki? – Jeśli
Mam w starciu tym zwyciężyć,

Dopóty muszę noże ciągle hartować,
Póki nie spiszę wiersza na śmiech i drwiny Boga,
Który chociaż upadnie,
Przecież znów zmartwychwstanie

(***Pierwszy znak na tej karcie WZ 222)

Ten znakomity wiersz, niepomieszczony w żadnym z czterech tomów przygotowanych do druku przez Wojaczka, uzupełnia moje dotychczasowe uwagi o kluczowe dla Blooma zjawisko *agonu*. Miejscem „starcia” jest „wschodząca ziemia tradycji polskiej”, przeciwnikiem – Bóg „mieszkający w czaszce” – być może synekdochalne określenie „rzeczywistych” przeciwników. Sygnałem potwierdzającym taką interpretację jest już samo miejsce pojedynku (ziemia tradycji) oraz broń mówiącego do nas antagonisty: **wiersz** (wciąż „hartowane noże” służą jedynie jego powstaniu). Tak przedstawiony *agon* jest walką między nierównymi siłami z trzech powodów. Po pierwsze, to Bóg rzuca wyzwanie – nie da się zatem uniknąć pojedynku, chyba że przez

¹³ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 272–273.

¹⁴ *Ibidem*, s. 197.

kapitulację, czyli pokorną rezygnację z prawa do posiadania silnego „ja”. Po drugie, nie da się go uniknąć także dlatego, że przeciwnik nie jest „prawdziwie zewnętrzny” – zamieszkuje w „czaszce”, w poetyckiej jaźni. I wreszcie po trzecie – Boga nie można pokonać, bo „choć upadnie, / Przecież znów zmartwychwstanie”, jednym słowem: paradoksalnie żyje, choć jest martwy. Na samym początku starcia jego wynik wydaje się przesądzony.

Wbrew wszelkiej nadziei poeta odpowiada jednak na wyzwanie – „zwiera szyki wśród tego, co mu pozostało” – jak Szatan z wielokrotnie przywołwanego przez Blooma poematu *Raj utracony* J. Milтона¹⁵. Amerykański krytyk w tym miejscu rozpoczyna swoją opowieść o sześciu „zabiegach rewizyjnych” (mechanizmach obronnych), które pozwalają silnemu poecie ocalić własną autonomię. Nie czas i miejsce na to, by rozwijać tutaj pomysły autora *Lęku przed wpływem*. Nie ze wszystkimi zresztą potrafię się zgodzić – Bloom balansuje bowiem na, częstokroć trudno dostrzegalnej, granicy między racjonalistycznym dyskursem a para-religijną refleksją. W tym miejscu chciałbym tylko zwrócić uwagę na „mechanizm obronny”, który projektuje w cytowanym powyżej utworze sam Wojacek. Jest nim wiersz, który zdoła potężnego przeciwnika upokorzyć, który wymknie się z owego „uniwersum śmierci” (a zatem: oprze się potędze czasu)¹⁶. W ten sposób wróciliśmy do, omawianego tutaj na początku, projektu doskonałej transgresji: przemiany stale zagrożonego samowyołcowaniem podmiotu w nowe, doskonalsze „ja”, które w dwóch ostatnich tomach przyjmuje postać wyrazistej, suwerennej konstrukcji: ciało-wiersz-kobieta. Nic nie stoi na przeszkodzie, by ów „wiersz”, pojawiający się w komentowanym powyżej utworze, utożsamiać z tym, który został „rankiem napisany, nakarmiony nocą”.

Vademecum Norwida i Wojaczka

Tytuł wiersza *Vademecum* Wojaczka, przynajmniej w obszarze polskiej tradycji literackiej, jest „własnością” Norwida – określenie to odsyła nas w sposób bezpośredni i oczywisty do wielkiego projektu autora *Menego*. Pozwoliłem sobie określić poetycki cykl autora *Assunty* mianem „projektu” nie bez powodu. Po pierwsze: do dziś nie jest nam znany kształt całości tomu, który, jak wiadomo, z różnych powodów nie mógł zostać wydany za życia autora. Dzięki starannej pracy edytorów, z Juliuszem Wiktorem Gomulickim na czele, udało się odtworzyć zarys tej misternej architektury – wciąż natomiast trwają spory o miejsce poszczególnych ogniów w obrębie cyklu, a także o utwory, których brakuje w podniszczonym rękopisie. *De facto* czytamy zatem rekonstruowany na różne sposoby „projekt” dzieła, które miało się ukazać w oficynie Brock-

¹⁵ Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 65–66.

¹⁶ Por. obraz „śmierci za murem wzniesionym z dwuwierszy” w utworze *Że lampa, że krąg światła* (WZ 197).

haus¹⁷. Drugim powodem, dla którego się zdecydowałem na takie określenie *Vade-mecum* jest ranga, jaką przypisywał swojemu dziełu sam Norwid – tom przygotowywany do wydania na emigracji w latach sześćdziesiątych XIX wieku miał dokonać zasadniczego „skrętu” w poezji polskiej – był zatem **projektem** literatury nowego typu, niejako zapowiedzią jej przyszłości. W liście do Henryka Merzbacha Norwid w następujący sposób pisze o tym „przewrocie”:

Wstęp do *Vade-mecum* określa, jaki? czas jest poezji polskiej i w które strony odtąd pójdzie fragmentów sto, a mianowicie onych główna część, są jakoby idącą już w te strony nową poezją (PW V 580)¹⁸.

Vade-mecum pojawia się zatem w przełomowym momencie historii poezji polskiej i jednocześnie samo stanowi „punkt przełomowy”. Wyznacznikiem nowej epoki, jak się dowiadujemy ze wzmiankowanego powyżej wstępu, miała być nowoczesna „moralistyka” – podjęcie w literaturze „strony obowiązków” w opozycji do „strony praw” (VM 8). W owym wstępie pojawia się jednak jeszcze jeden, istotny powód, który legł u podstaw tego projektu. Przyczyna ta dochodzi do głosu także w niektórych lirykach Norwida zamieszczonych w *Vade-mecum*. Najkrócej można by ją określić – słowami Zdzisława Łapińskiego, które przytaczam, myśląc również o Bloomowskiej teorii agonu – jako poczucie zagrożenia ze strony „poprzedników”:

To, co [Norwida] różniło od jego wielkich poprzedników, był to przede wszystkim fakt, że pisał po nich. Oni to stanowili główne dziedzictwo, wobec którego musiał się określić: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Nietrudno zrozumieć to urzeczenie pisarzami, których dzieła dotąd zachowały tak wielki ładunek wybuchowy. I nietrudno zrozumieć towarzyszące Norwidowi poczucie zagrożenia. W obliczu żyjącej jeszcze i tworzącej takiej trójcy, polski poeta mógł się czuć bezsilny. Ale Norwid się buntował. Można śledzić w jego pismach całą grę ambivalentnych uczuć¹⁹.

Sprowadzanie całej historii poezji do starć między poprzednikami i następcami nie jest bynajmniej moją prywatną obsesją. Przytaczam jedynie słowa monografisty Norwida, które zwięźle opisują frapujący aspekt twórczości autora *Stygmatu*. I choć przedmiotem tych rozważań nie jest złożony problem stosunku Norwida do polskiego romantyzmu, sądzę, że należy owo zagadnienie poruszyć. Pozostaje ono bowiem w interpretacyjnym horyzoncie wyznaczanym przez tytuł cyklu, który został przez Wojaczka w jakimś celu

¹⁷ Por. J.W. Gomułicki, *Wiersze. Dodatek krytyczny* [w:] C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. II, Warszawa 1966, s. 136 i n.

¹⁸ Cytaty z utworów Cypriana Norwida lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie tytuł wiersza i numer strony (w przypadku *Pism wybranych* także numer tomu). Stosuję następujące skróty: PW – *Pisma wybrane*, t. I–V, Warszawa 1983; VM – *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990.

¹⁹ Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1984, s. 24.

wykorzystany. Ponadto z racji głębokiego związku twórczości autora *Sezonu* z tradycją romantyzmu (o której to relacji obszernie pisze w swojej książce Romuald Cudak²⁰) ustalenie pozycji Norwida względem tego dziedzictwa wydaje się koniecznym krokiem na drodze do określenia lekturowej strategii Wojaczka.

Wróćmy do „gry ambiwalentnych uczuć”, o której mówi Łapiński. W żartobliwy sposób opisał ją niegdyś również Tadeusz Różewicz w jednym z wierszy z tomu *Uśmiechy*, gdzie padają słowa dotyczące Norwida: „mimo że kochał wszystkich / naszych Wieszców / nie wziął od nich nic / nawet jednego laurowego listka”²¹. Wiedział bowiem, że nawet „laurowy listek” może się okazać śmiertelną dawką trucizny:

[...] chroń się Mistrzów-wielkich, co dziś nuca,
Bo oni klątwę swej wybujałości
Na twoje młode ramiona zarzuca
I, zamiast tobie dać błogosławieństwo,
Przytulić słowem i ogrzać wyznaniem,
Oni ci laurów swych dadzą przekleństwo.

(*Rzeczywistość i marzenia (!)* PW I 204)

Takie ostrzeżenie kieruje podmiot liryczny w stronę tego, kto „dzisiaj dotknąć strun się ośmiela”. Tu pojawia się problem kłopotliwego stosunku Norwida do tradycji literackiej. Z jednej strony, każdy czytelnik *Quidama* czy *A Dorio ad Phrygium* zdaje sobie sprawę, że właśnie oryginalna aktualizacja różnego rodzaju tradycji buduje potęgę dzieła Norwida – że rodzi się ono w dialogu²², a nie w „agonicznym starciu” z całą rzeszą martwych prekursorów, takich jak Homer, Dante czy Cervantes (choć, oczywiście, Bloom z pewnością odkryłby i tutaj „utajony” agon). Z drugiej strony, ta praktyka „dialogu” sąsiaduje z pesymistycznym przekonaniem o upadku poezji w wieku dziewiętnastym – tak jakby właśnie wówczas doszło do nagłego wyczerpania możliwości twórczych. Najbardziej wymownym przykładem takiego przekonania jest centon z pism Byrona, umieszczony jako motto dla wstępu do *Vade-mecum* (VM 7). A zatem (choć może zabrzmie to małodusznie) im bliżej czasów Norwida, tym bardziej trapią poezję rozmaite dolegliwości. Przy czym nie należy się tu doszukiwać osobistych pretensji autora *Czarnych kwiatów* do „synów” tej epoki, którzy „minęli pismo”. Rzeczą dotyczy bardzo istotnego, kluczowego dla rozwoju historii literatury polskiej, sporu Norwida ze „szkołą romantyczną”. Linia graniczna przebiega tutaj, jak słusznie zauważa Arent van Nieukerken, między „emotywną, natchnieniową koncepcją aktu poetyckiego” a stylem „in-

²⁰ R. Cudak, *Wobec tradycji romantycznej na przykładzie „Innej bajki”* [w:] *idem, Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka*, Katowice 2004, s. 230 i n.

²¹ T. Różewicz, *Cyprian K. Norwid* [w:] *idem, Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000, s. 100–101.

²² Por. Z. Łapiński, *Norwid...*, s. 21.

telektualnym i logicznym”, który zaczyna dominować w twórczości autora *Cywilizacji* od momentu rozpoczęcia pracy nad omawianym cyklem²³.

Na kartach *Vade-mecum* wielokrotnie wyrażony zostaje sprzeciw wobec szeroko rozumianej „szkoły romantycznej” – najbardziej dosadnie w wierszowanym epilogu *Do Walentego Pomiana Z.*, gdzie padają słowa: „sercem tym – szkołą tą – gardzę!” (VM 202). Nie zamierzam kwestionować intelektualnych podstaw owej polemiki, chciałbym natomiast wskazać na nieco odmienny sposób jej rozumienia. Czy nie jest tak, że Norwid prowadził ów spór kosztem świadomego wyrzeczenia? Czy przypadkiem u źródeł tego buntu nie tkwi również (wynikająca z poczucia zagrożenia, o którym pisze Łapiński) rezygnacja z naturalnych możliwości jego talentu – rodzaj **zdrady** dokonywanej na samym sobie w imię ocalenia autonomii głosu? Łatwo to zauważyć, gdy się czyta te utwory Norwida, w których jego pióro staje się „żaglem anielskiego skrzydła / I czarodziejskich zdrojów Mojżeszowych łaską” (*Pióro* PW I 248–249) – gdy porówna się z sobą właśnie młodzieńcze *Pióro* z późniejszymi o kilkanaście lat *Ogólnikami*. Pod tym względem ambiwalentne jest zresztą także *Vade-mecum* (by przywołać choćby *Czynownicy* i *Fortepian Szopena*). Motyw „zdrady na samym sobie” pojawia się w jednym z ostatnich ogniw tego cyklu, zatytułowanym *Finis*:

...Pod sobą samym wykopawszy zdradę,
Coś z życia kończę, kończąc – mecum – vade,
Złożone ze stu perełek nawlekłych,
Logicznie w siebie, jak we lżę lza, wiekłych.
Wstrzymuję pióro... niżeli... niżeli
Zniecierpliwiony się wstrzyma czytelnik:
Poszyt zamykam cicho, jak drzwi celi – –

(*XCVII. Finis* VM 158)

W licznych komentarzach poświęconych *Finis* nie natrafiłem na przekonujące wyjaśnienie zagadkowego motywu „zdrady”. Krytycy zwracają uwagę raczej na metapoetycką refleksję o cyklicznym charakterze *Vade-mecum* („sto perełek nawlekłych”) lub na problem „śmierci” i „śmiertelnych tworów”. Wobec niejasnych rozstrzygnięć norwidologów chciałbym zaproponować na poły własną, na poły Bloomowską hipotezę. Kieruje mną przekonanie, że motyw „zdrady”, który pojawia się w jednym z ostatnich ogniw *Vade-mecum*, należy umieścić w bezpośrednim kontekście wstępu omawianego cyklu. Zdrada łączy się z pragnieniem wyznaczenia nowego etapu rozwoju poezji. By gest taki był rzeczywiście skuteczny, konieczne jest radykalne **samoograniczenie**, które w różny sposób można dookreślać. Wspomniałem już o rezygnacji z naturalnych możliwości talentu²⁴ (czyli o wyborze poetyki jaskrawo odbiegającej

²³ A. van Nieuwerkerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998, s. 27–28.

²⁴ Przypominają się w tym miejscu Bloomowskie „mechanizmy obronne”, a w szczególności: *askesis*. Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 155–177.

od założeń „szkoły romantycznej”), ale owo „samoograniczenie” równie dobrze mogłoby dotyczyć tematycznego spektrum cyklu Norwida. Za Jackiem Trznadlem można by tu wskazać np. na całkowitą (i programową) nieobecność typowo romantycznego żywiołu „fantastyki”²⁵. „Dowodem” nie jest li tylko wiersz *Finis*:

[...] A cóż więcej Ci powiem na wstępie?
 Oto, że w świat wchodziłem, gdy w największej sile
 Poetów trzech (co właśnie zasnęli w mogile)
 Śpiewało! – że milczałem – i znów pióro strzępię,
 Jak kłos o sierpu ostrze; [...]
 Bo jam nie deptał wszystkich mędrców i proroków...
 Ale mię huśtał wicher, ssałem u obłoków
 I czułem prochów atom na twarzy upadłej;
 Sfinksy znam, czerwieniły się skąd? czemu bladły...
 Boga? – że znikający nam przez doskonałość –
 Nie widziałem, zaprawdę – jak widzi się całość –
 Alem był na przedmieściach w jego Jerozalem,
 W wodzie obłoków krzyżem pławiąc się czerwonym,
 Żwierzokrzewowe psalmy mówiłem z korałem,
 Z delfinem pacierz, z orłem? – glorię – uskrzydłonym...
 I właśnie gdy rzecz wszczynam poziomego toru,
 To nie przeto, ażebym sługą był wyboru,
 Lecz że mię wciąż dolata trumny zatrzask nowój;
 Dziennik donosi: ten się struł, zabił się owy –
 Pracował w Ossolińskich księgozbiornie sporo.
 Zbyt czuwał – konstytucję nie dość krzepił chorą...

 Prawda! Prawda! Lecz jakże może być inaczej??
 Skoro na grobie każdym, rozwartym z rozpaczy,
 Porzucawszy gałązki – zasłonicie przepaść,
 Mówiąc: „idź... uszczknij listek!” – ale któż ci powie,
 Że się załamię ziemia – i nie możesz nie paść
 Nogą na obróconej ku niebiosom głowie –
 Owszem – tę prawdy stronę uważając za rdzę –
 Malowany samotrzask zostawia ci w rowie...
 Na korzyść serca...
 ... sercem tym – szkołą tą – gardzę!

(Do Walentego Pomiana Z... VM 188)

Pozwoliłem sobie zacytować dłuższy fragment właściwego epilogu *Vademecum*, ponieważ pozwoli on dopełnić moje rozważania o pragnieniu „pierwszeństwa” i motywie „zdrady”. Warto zwrócić szczególną uwagę na opozycję między ciągiem „fantastycznych” obrazów (o wyraźnie romantycznej prowe-

²⁵ J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978, s. 304 i n.

nienieci, co podkreśla Józef Fert²⁶) a „rzeczą poziomego toru”. Norwid manifestuje umiejętność posługiwania się „cudzym słowem”, dokonuje znakomitego pastiszu poetyki wieszczów. Mówi: tak też potrafię, bo i mnie „huśtał wicher, ssałem u obłoków”, ale świadomie „obniżam” swoje „loty”: „rzecz wszczynam poziomego toru”. I w zaskakujący sposób precyzuje powody takiej decyzji – to nie kwestia preferencji, lecz realnego **zagrożenia**. „Nowej trumny zatrask” to specyficzny rodzaj niebezpieczeństwa, który wiąże się wyłącznie z działalnością artystyczną (przywołany zostaje fakt samobójczej śmierci pisarza i malarza Felicjana Łobeskiego [VM 202]). Dalsze wersy kontynuują tę myśl – pojawia się obraz „listka” (nawiązujący do motywu z *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*), którego choćby uszczknięcie kończy się sromotną klęską artysty.

Wszystkie te uwagi okażą się za moment bardzo pomocne przy analizie *Vade-mecum* Wojaczka. Zanim do niej przejdę, chciałbym jeszcze podkreślić znaczenie tytułu cyklu Norwida. Łacińska formuła „chodź za mną”, wokół której trwa dyskusja znawców twórczości autora *Milczenia*²⁷, z łatwością wpisuje się w poczynione powyżej spostrzeżenia. Jak „ustrzec się” Mistrzów? Samemu obwołując się Mistrzem, rewelatorem, przewodnikiem, prorokiem w „wieku upadku”. *Vade-mecum* to nie tylko zaproszenie do wspólnej wędrówki czy medytacji, lecz także (o czym nie należy zapominać) świadome podkreślenie własnej pozycji, dumny gest wywyższenia, akt założycielski nowej „szkoły”. Samotna wędrówka przez drogi „zarosłe w piołun, mech i szalej”, o której mowa w pierwszym ogniwie *Vade-mecum* (VM 35), jedynie pozornie jawi się jako skutek odrzucenia. Powraca tutaj dialektyka dumy i pokory, na której opiera się także znany wiersz Norwida *Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj*, dedykowany Lenartowiczowi (i cytowany w innym miejscu przez Wojaczka!). Żaden prorok nie jest kochany we własnym kraju – tym gorzej dla kraju! Odrzucenie w świecie „umarłych formuł” jest tylko, zgodnie z myślą Jana Ewangelisty, dowodem wywyższenia. Dlatego moment rozpoczęcia wędrówki zostaje określony jako chwila, „Gdy Boży-palec zaświtał nade mną [...] / Życ mi rozkazał w żywota pustyni!” Myślę, że tak zrekonstruowany za-

²⁶ Wers rozpoczynający się od słów „Ale mię huśtał wicher...” Józef Fert komentuje w przypisie w następujący sposób: „Wyraz romantycznej wiary w szczególnie związek poety z Bogiem i z naturą; por. *Dziady* cz. III (II 27–28)” (VM 201).

²⁷ Juliusz W. Gomulicki znaczenie tego zwrotu wiąże z jedną ze scen *Boskiej komedii* – w piekle Wergiliusz zwraca się do Dantego słowami: „Przeto idź za mną, ja-ć będę przodkował” (*Piekło* I, 112; fragment w tłumaczeniu Norwida, PW II 390). Por. J.W. Gomulicki, *Wiersze. Dodatek krytyczny...*, s. 729 i n. Józef Fert jako patrona całego cyklu wskazuje natomiast proroka Ezechiela – co stanowi tylko zmianę akcentu w stosunku do propozycji Gomulickiego. Obaj badacze traktują Norwidowską „wędrówkę” jako rodzaj krytycznego przeglądu zjawisk współczesnej cywilizacji. Por. J. Fert, *Wstęp* [w:] VM, s. LXIX. Z kolei dla Elżbiety Feliksiak formuła „chodź za mną” jest zaproszeniem do „wspólnego bycia w drodze”. W takim ujęciu pielgrzymowanie – życie jako droga (*via vitae*) – stanowi ukrytą strukturę całego cyklu. Por. E. Feliksiak, *Ukryta struktura Vade-mecum* [w:] *Norwid a chrześcijaństwo*, red. P. Chlebowski, J. Fert, Lublin 2002, s. 222; 229–232.

rys projektu Norwida, a nie „zawartość” cyklu, jest przedmiotem odniesienia w *Vademecum* Rafała Wojaczka:

Kto ma dać czarnym białą kobietę dnia
Ten wszystko od początku zacząć musi jak ja

Komu królestwo świętej zgody marzy się
Ten śmierć wpierv musi wynaleźć i zaufać jej

Zwłaszcza nie bać się noża który w okolicy
Piątego żebra tętno pilnie liczy

I nie lękać się ani drwić z owej prawdy
Że narzędziem jest wiernym a także poważnym

I nie kazać mu czekać bowiem rdzą zapłacze
Śniedzią spleśnieje wykruszy się z czasem

Ale musi go ująć w religijną dłoń
I z niebywałą siłą i radością go pchnąć

Gdyż na początek z sobą musi walczyć
Kto – biegly w piśmie klęski – klęskę chce mieć za nic

(*Vademecum* WZ 292)²⁸

Nie należy zapominać o pozaliterackim kontekście tytułu tego wiersza – jak łatwo zauważyć, pierwsze dwa dystychy utworu Wojaczka zbudowane zostały na zasadzie „dobrej rady”: kto chce osiągnąć taki a taki cel powinien się zastosować do poniższych zaleceń. Gra z tą konwencją ma jednak charakter przewrotny – recepta na szczęście czy spokój ducha („królestwo świętej zgody”) sprowadza się tutaj przecież do samobójczego zamiaru. *Vademecum*

²⁸ Wiersz ten nie został opublikowany w żadnym z czterech tomów poezji Wojaczka. Pojawił się natomiast w *Utworach zebranych* (UZ 88) wśród ineditów. Pierwotnie wchodził w skład cyklu (tomu) *Piosenka z najwyższej wieży*, a jego druk został być może zatrzymany z powodów cenzuralnych. Wspomina o nim krótko Bogusław Kierc w *Nocie edytorskiej* (UZ, s. 352), twierdząc, że była to jedna z wersji *Nie skończonej krucjaty* – co raczej jest pomyłką lub kolejnym skutkiem działań GUKPPiW-u, albo dotyczy tomu, w którego posiadaniu jest wyłącznie Bogusław Kierc. Dzięki uprzejmości dra Bronisława Maja, któremu tu chciałbym bardzo gorąco podziękować, mogłem się zapoznać z indeksem utworów włączonych w skład tego cyklu (maszynopis oraz jego kopia z odręcznymi poprawkami Wojaczka zostały zarejestrowane w archiwum Ossolineum pod sygnaturą 18293/II). Rzecz najważniejsza: w jego skład wchodzi cztery „norwidowskie” teksty. Oprócz *Vade-mecum* (które znajduje się na pierwszej karcie) zostały tam umieszczone utwory *Moja piosenka* (A.D. 1969) (tytuł zmieniony), *Ogólniki* oraz *Ranny wiersz* (ostatnie ogniwo). Ponadto odnaleźć tam można niezwykle istotne (już tutaj omawiane) wiersze: *W śmiertelnej potrzebie* oraz *Pierwszy znak [na tej karcie]* (który następuje zaraz po *Vade-mecum*). Ideą organizującą całość wydaje się refleksja metapoetycka (tutaj m.in. *Do młodego poety*, *Poeta mówi jakże ironicznie*), a także „medytacja nad pierwszeństwem” – jakby powiedział Bloom – w której partnerem okazuje się Norwid. Pozwoliłem sobie na dłuższą dygresję paratekstualną, ponieważ zarys tego układu (jak we wszystkich cyklicznych układach w twórczości Wojaczka) okazać się może bardzo pomocny przy próbie interpretacji interesujących mnie tutaj wierszy.

Wojaczka jest wezwaniem do naśladowania w celu potwierdzenia własnego statusu – „podręcznikiem” wyłącznie dla „jednego” – podobnie jak Norwidska formuła nie jest wyłącznie zachętą do „wspólnego wędrowania”. Czy projekt, o którym tu mowa, może znaleźć „twórczych” naśladowców? Czy jesteśmy w stanie wyobrazić sobie „skuteczną” powtórkę „gestu” Wojaczka? Raczej nie – i na tym polega przewrotność wezwania do „bycia-takim-jak-ja”. Wszystko się bowiem odbywa w dziedzinie, którą rządzi pragnienie odmienności i pierwszeństwa – w przestrzeni walki o autonomię głosu, gdzie nie można pozwolić sobie nawet na niewinne „uszcknięcie listka”. Doskonale zdaje sobie z tego sprawę Rafał Wojacek – autor wierszy *W śmiertelnej potrzebie* oraz ****Pierwszy znak na tej karcie*, należących pierwotnie do tego samego cyklu co *Vademecum*.

„Przekleństwo laurów” to przede wszystkim, jakby powiedział Harold Bloom, skutek działania złowrogiej potęgi czasu, którego nieprzejdany bieg stawia kolejne rzesze adeptów w coraz gorszej sytuacji. W wierszu *Dydaktyczne* padają jednak stanowcze słowa: „zakląłem czas w zegar kobiecego ciała” (WZ 75). A zatem istnieje możliwość zastosowania zdumiewającego podstępu („oszustwa wobec czasu”), zmiany jego kierunku, wyznaczenia nowego początku:

Linneusz idzie pod prąd czasu, aby
znów się urodzić i między owady,
ryby i słowa wpisać wasze imię

(Nieznane plemię WZ 74)

Dążenie „pod prąd czasu” nie jest raczej subtelną metaforą „powrotu do źródła” – ożywczego dialogu z istniejącą tradycją – ta zastanawiająca wędrówka odbywa się bowiem wbrew ustalonemu porządkowi („pod prąd”, a nie „w zgodzie”). Tym, co tak naprawdę pozwala ją urzeczywistnić, jest „zegar kobiecego ciała”. Dlatego pierwsze zdanie z *Vademecum* Wojaczka ma budowę lustrzaną. Można równie dobrze zamienić oba wersy miejscami, by otrzymać formułę: „kto chce wszystko od początku zacząć, musi jak ja dać czarnym białą kobietę dnia”. Usprawiedliwia takie myślenie dystych ostatni, gdzie pada określenie tego, kto jest „biegły w piśmie kłęski”. Zarówno obraz „białej kobiety dnia”, jak i owego „pisma kłęski” można potraktować jako czytelną aluzję do istoty projektu poetyckiej transgresji. Pragnienie pierwszeństwa rodzi się w „śmiertelnej potrzebie” – sytuacja wyjściowa jest stanem potencjalnej kłęski. Nie wystarczy bowiem prosty wybór jakiejś metody twórczej. Wszystkie te zabiegi – jak pamiętamy – „odmawiają” prawa do pierwszeństwa. Trzeba posunąć się do najbardziej radykalnego wyrzeczenia – ująć nóż w rękę z żarliwą wiarą (w dłoń „religijną”) i pchnąć go „z niebywałą siłą i radością” w okolice piątego żebra. Jest to „zdrada na samym sobie” doprowadzona do granicy obłądzenia – dosłownie rozumiana „walka” z samym sobą, aż do ostatecznego unicestwienia, czy też – jak wierzył Wojacek – do doskonałej „przemiany”.

Pragnienie wyznaczenia „nowego początku” stanowi o dialogowej relacji między Norwidowskim projektem nowoczesnej „moralistyki” (u którego źródeł także pojawia się zagrożenie autonomii „głosu”) i dziełem Wojaczka. Autor *Quidama* wybiera jednak, choć także za cenę „zdrady”, mniej radykalne rozwiązanie. Krytyka kultury nowoczesnej (świata „umarłych formuł”), budowanie spójnego światopoglądu poetyckiego, nowa koncepcja języka poetyckiego (opozycyjna w stosunku do modelu wyznaczanego przez „szkołę romantyczną”²⁹) – na tak szeroki horyzont zagadnień Norwid może sobie jeszcze pozwolić, by przezwyciężyć „przekleństwo laurów”, by móc powiedzieć, że *Vade-mecum* rozpoczyna nową epokę w dziejach poezji. Gwarantem ostatecznego zwycięstwa jest zresztą Ten, który „rozkazał żyć w żywota pustyni” – Bóg – stale i „aktywnie” obecny w twórczości Norwida. W świadomości autora *Sezonu* ta droga rozwoju jawi się jako niedostępna. Na to jest już „za późno”. Dlatego nie można czekać, by nóż „rdzą zapłakał” i „śniedzią spleśniał” (jak pamiętamy – trzeba ciągle „noże hartować”).

Polem walki jest zarówno jaźń udreżonego pragnieniem pierwszeństwa solipsysty, jak i „wschodząca ziemia tradycji polskiej”. Perspektywa *Vade-mecum* Norwida wykracza poza źródłowy problem indywidualnego głosu w stronę krytyki kultury, filozofii historii itd. – u Wojaczka zagadnienie „ja” ma status centralny. Dla Blooma, który patrzy z przerażeniem na upływający czas i bynajmniej nie wierzy w możliwość „twórczego dialogu” (nie mówiąc już o „postępie”), owo przejście od szerokiego uniwersum zagadnień do coraz bardziej zacieśniającego się kręgu problemów „ja” jest tylko jednym z koronnych dowodów nieuchronnie zbliżającej się zagłady poezji. Narodziny „silnego poety” za każdym kolejnym razem wiążą się z ograniczeniem „horyzontu” i z jeszcze dalej idącą „ascezą”³⁰. Wojczkowi towarzyszy podobne przekonanie:

Kto jeszcze pisać śmie wiersze?
Poemat to nóż w plecy
Własne Siekiera w skroń
Rozprucie sobie brzucha

Bo wtedy już niczego
Nie da się zaokrąglić
Jak zaokrągłasz wiersz
Gdyś słaby czy się przestraszysz

(Dwie strofki do młodego poety WZ 362)

Pytanie z pierwszego wersu ma oczywiście charakter retoryczny. Nie można już pisać wierszy, nawet za cenę takich wyrzeczeń, o których mówi w dal-

²⁹ Na jeszcze jeden punkt odniesienia wskazuje J.W. Gomulicki, który dowodzi, że *Vade-mecum* stanowi także opozycyjną propozycję w stosunku do *Les Fleurs du Mal* Baudelaire’a, wydanych po raz pierwszy w roku 1857. Por. J.W. Gomulicki, *Wiersze. Dodatek krytyczny...*, s. 742 i n.

³⁰ Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 54–55; 162–163.

szej części wiersza podmiot liryczny. Przecież **powtórzenie** „gestu” Wojaczka potwierdziłoby jedynie potęgę prekursora. Powyższy utwór nie jest zatem aktem założycielskim „nowej szkoły” czy normatywną poetyką „rozprutego brzucha”, stworzoną na użytek adepta – „młodego poety”. To dumna uzurpacja poety-mistrza, który mówi „chodź za mną” tylko po to, by potwierdzić własną pozycję. Dlatego *Vade-mecum* Norwida pojawiło się w tytule pierwszego utworu cyklu *Piosenka z najwyższej wieży*. Stanowi ono wyrazisty punkt odniesienia (nie wzorzec!) w namyśle Wojaczka nad problemem „pierwszeństwa”.

Uwagi te można już w tym momencie dopełnić ostatnim tekstem noszącym „norwidowski” tytuł, który w tym cyklu następuje zaraz po utworze *Dwie strofki do młodego poety*:

Moje słowo, Twego słowa pogłos
 Jakże wąty, przecież sprzymierzony
 Z wiernym rymem, rytmem wspomozony,
 Bywa czasem nie tylko ulotką.

Moja nędza, Twojej nędzy siostra
 Młodsza, jeszcze jej sukienki nosi,
 Lecz doprasza się – pilnie podnosi –
 Ręki, która by do szczętu zwlokła.

Moja wina, Twojej winy krewna
 Biedna, jednak gdy okrucieństwo splendoru
 Połknie, wtedy biorąc się na sposób,
 Sama sobie na krzyż składa drewna.

Moja wiara, Twojej wiary córka
 – nie wiem: mądra czy głupia; imienia
 Nie przyzywa, milcząc się uśmiecha,
 Jakby tylko łaskotała włócznia.

(*Moja piosenka* [A.D. 1969] WZ 282)

Tytuł ten przywołuje dwa utwory Norwida – jeden z nich (*Moja piosenka* [III] PW I 200) to niezwykle popularny wiersz, nawiązujący do *Hymnu Słowackiego*, z powracającym refrenem „tęskno mi, Panie” – myślę, że przytaczanie go w tym miejscu nie jest konieczne. Zresztą – utwory Norwida i powyższa „piosenka” nie są z sobą powiązane „dialogowo”. Wspólna dla nich jest jedynie „przewrotna” funkcja tytułu. Zabieg celowej dysharmonii między przedmiotem wypowiedzi a jej formą (wzorcem genologicznym, metaforyką) odgrywa istotną rolę w twórczości Wojaczka i stanowi równie charakterystyczną cechę poetyckiego języka Norwida – jego melancholijne „piosnki” są najlepszym tego przykładem. Warto także pamiętać, że podtytuł debiutanckiego tomu *Sezon* mikołowskiego poety (w którym pojawia się omawiana już aluzja do *Mojej piosnki*) brzmi: „piosnki”.

Uwagi te, choć ważne w perspektywie problemu stylu, to zaledwie wstęp do rozważań nad przytoczonym powyżej wierszem. Wyjaśnienia domaga się bowiem po raz kolejny sytuacja nadawczo-odbiorcza. Na pierwszy rzut oka kuszącą wydaje się możliwość utożsamienia lirycznego „ty” z Cyprianem Norwidem – nie sądzę jednak, by przemawiały za tym jakiegokolwiek argumenty tekstowe poza tytułem i pozycją owego wiersza w omawianym (bezsprzecznie najbardziej „norwidowskim”) cyklu. Sylwetka adresata tej wypowiedzi, choć skonstruowana za pomocą skromnych aluzji, powinna raczej przywołać w wyobraźni czytelnika obraz cierpiącego Chrystusa, a konkretnie: trzy ewangeliczne sceny pasyjne – obnażenie Jezusa, ukrzyżowanie i przebicie boku. Dodatkowym argumentem wspomagającym taką interpretację jest nietypowe dla Wojaczka datowanie – łacińska formuła *Anno Domini* umieszczona w tytule.

Jezus nie jest oczywiście dla podmiotu lirycznego wzorem etycznym. *Imitatio Christi* ma tutaj charakter profanacji – mówiący rości sobie prawa do podobnego statusu, podkreśla własną „wyjątkowość”, rangę własnej „nędzy”, dla której osiągnięcia sam składa sobie krzyż z drewna. W strofie ostatniej natomiast ironicznie bagatelizuje swoją „mękę” (włócznie tylko „łaskocze”). Nie zamierza również wołać: *Eli...* jak umierający Nazarejczyk – „imienia nie przyzywa”. „Błudniertze” obrazowanie dopełnia tytuł (wprowadzając ową dysharmonię, o której była mowa), jak i wzorzec wersyfikacyjny – 10-sylabowiec istotnie „rytmem wspomózony” (skoczny), tj. oparty w pierwszych wersach każdej strofy na metrum trocheicznym. Powyższa transpozycja wzorca chrystologicznego jest drastyczną parodią Norwidowskiego myślenia³¹. Podmiot liryczny nie tylko radykalnie obniża ciemną tonację pasyjnych scen, ale i przewrotnie czyni postać Jezusa wzorem „bohaterstwa nędzy” (potwierdza to także obecność „piosenek” bohaterów, które następują w tym cyklu zaraz po omawianym utworze) oraz patronem obłąkanej „religii śmierci”. Ukrzyżowanie w naśladowujących (przedrzeźniających?) gestach podmiotu lirycznego jawi się jako świadome samobójstwo, przyjmowane z uśmiechem (w *Vademecum* „religijna dłoń” z radością wbijała nóż w okolice piątego żebra). Pokorne wyznanie podległości („moje słowo” jest tylko „wątlym” pogłosem Twojego, nędza – młodszą siostrą, wina – biedną krewną, a wiara – córką, być może „głupią”), rezygnacja z prawa do bycia kimś wyjątkowym, jest w istocie zawłaszczeniem postaci Chrystusa, błudniertczą interpretacją tego wzorca, a zatem – paradoksalnie – dumnym gestem profana.

Wśród komentarzy poświęconych twórczości autora *Milczenia* pojawiają się głosy sugerujące heterodoksyjny charakter jego teologicznej refleksji. Świadomej herezji w zakresie chrystologii doszukiwał się swego czasu w Norwidowskim myśleniu mentor Rafała Wojaczka – Tymoteusz Karpowicz³². Nie-

³¹ O funkcji i znaczeniu motywu ukrzyżowania zob. F. Corliss, *Czas i ukrzyżowania w Norwidowskim Vade-mecum*, „Poezja” 1971, nr 9.

³² Por. T. Karpowicz, *Pielgrzym i jego veritas* [w:] *Norwid bezdomny*, red. J. Kopciński, Warszawa 2002, s. 60–62. Na heterodoksyjne „obszary” Norwidowskiej teologii (w tym chrystologii) wskazują również, aczkolwiek z większą ostrożnością niż Karpowicz, Jacek Trznadel

zależnie od sporów wokół problemu „ortodoksji” należy jednak podkreślić, że nic nie wskazuje na to, by Norwid w poetyckim światopoglądzie autora *Nie skończonej krucjaty* był bezpośrednim źródłem „błuznierczych” inspiracji. Od heterodoksji do bluźnierstwa daleka droga. Profanacyjne *Imitatio Christi* zostaje usytuowane w opozycji do idei autora *Vade-mecum* – ma wyraźnie szyderczy charakter. Zabieg taki jest oczywiście kolejnym wariantem „gestu wywyższenia”. Poeta-mistrz-prorok Rafała Wojaczka nie potrzebuje dodatkowego sojusznika w walce o „moc” swojego Słowa – lub inaczej: Chrystus jest mu potrzebny jedynie jako wzorzec negatywny. Skoro ów model zostaje „zawłaszczony”, „podstępnie” przetransponowany, to i Norwidowska myśl, ściśle z nim związana, zostaje poddana rewizji.

A DIALOGUE CONCERNING TRADITION: NORWID AND WOJACZEK

The article constitutes an attempt to present a new interpretation of the works of Rafał Wojaczek and Cyprian Norwid along the plane which is marked out by the inter-textual relations between the writings of the two, it would seem, so radically different poets. In this context, the individual interpretative concepts of the works of the author of *Sezon* (High Season), grow out of the alternative thinking (to the continually influential “mythical” concepts) about the work of the author of *Sezon*, which is perceived as a cohesive and consistently developed poetic project, comprising the entirety of his poetic achievements. The key motif of the article is the attitude of both poets to the literary tradition, or else, to use the language of Harold Bloom, who serves as the model for various interpretative solutions adopted by the author of the article, reflection on the issue of priority and the struggle for the autonomy and purity of the poetic expression. The article constitutes a part of a more extensive dissertation devoted to the issue of the inter-textual relation between the works of both poets, entitled *The Traces of Presence. On the Inter-Textual Presence of Norwid in the Literary Works of Rafał Wojaczek*.

(*Czytanie Norwida...*, s. 312 i n.) oraz Zdzisław Łapiński (*Norwid...*, s. 98–99.). Problem to niezwykle ciekawy, ale wykracza zdecydowanie poza ramy tego wywodu. Szerzej na ten temat: I. Sławińska, *Chrześcijaństwo w pismach Norwida*, „Znak” 1966, nr 6, s. 721–732, S. Sawicki, *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida*, Lublin 1986.