

W przestrzeni znaków i symboli – poezja Andrzeja Buszy

(...) przybyliśmy z Bogdanem na ten brzeg
szlakiem szalbierzy drwali lemingów
Eldorado hiszpańskich żeglarzy
dawno zaszło na zachodnim widnokręgu
dla nas po zmroku wschodzą puszyste gwiazdy
zawsze z ośmiogodzinnym opóźnieniem
cypel którym niby kończy się ląd
jest tylko jednym z wielu łańcucha przylądków
co biegnie daleko na północ
nad kamienną podkwa zatoki
z latarnią morską i rykiem syreny we mgle

(A. Busza, *Kohelet* 20)¹

Tymi słowami Andrzej Busza zamyka swój poemat zatytułowany *Kohelet*, wskazując na wspólny z Bogdanem Czaykowskim fragment biografii związany z wyjazdem do Kanady. Epizod ten poeta jednocześnie mitologizuje i przekształca w poetycką opowieść epicką.

Busza, podobnie jak Czaykowski, w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych zdecydował się na opuszczenie Londynu i wyjazd do Kolumbii Brytyjskiej. Nieprzypadkowo punktem docelowym okazało się również Vancouver, do którego Busza mógł się przenieść wraz z rodziną, dzięki staraniom Czaykowskiego. W jednej z rozmów mówi, że wyjazd traktował jak swoiste wyzwolenie „z mordęgi nauczania w londyńskim gimnazjum”². Prywatny exodus wiązał też Busza z poprawą warunków bytowych.

Jak słusznie zauważa Janusz Pasterski, niektóre wątki biografii Buszy i Czaykowskiego, jak chociażby doświadczenia wojenne i emigracyjne, zażębiają się, ale „równie silnie różnicuje je absolutna wyjątkowość jednostkowych losów”³ wieloletnich przyjaciół, współpracujących ze sobą w dzie-

-
- 1 A. Busza, *Kohelet*, oprac. i posłowie B. Tarnowska, Toronto – Rzeszów 2008, s. 20.
 - 2 A. Busza, B. Czaykowski, *Pelnia i przesilenie. Full Moon and Summer Solstice*, Toronto – Rzeszów 2008, s. 9.
 - 3 J. Pasterski, *Szlakiem szalbierzy drwali lemingów... O poezji Bogdana Czaykowskiego, Andrzeja Buszy i Floriana Śmieji [w:] Epoka przemian. Wiek XX w literaturze polskiej. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Zbigniewowi Andresowi*, red. Z. Ożóg, J. Wolski, Rzeszów 2005, s. 30.

dzinie nauki i literatury⁴. Niewątpliwie w obu biografiach mocno zaznaczają się epizody podróży i z nimi związane dyslokacje w czasie i przestrzeni. Andrzej Busza, podobnie jak Bogdan Czaykowski, nie nazywa siebie „tułaczem”, o czym przeczytamy w zapisie rozmowy z Edwardem Zymanem⁵. Określenie „emigrant” również zdaje się tu nieadekwatne, wszakże pierwszą samodzielną decyzję o opuszczeniu kraju Busza podjął dopiero w Anglii i to nie ze względów politycznych. Nie był więc przymuszony przez historię czy system społeczny, wyboru dokonał z uwagi na odczuwaną potrzebę zmiany, a zatem był to akt w pełni suwerenny.

W tym wypadku kłopotliwe jest również pytanie, jak można by zdefiniować pojęcie „ojczyzny”. Być może powinniśmy tu mówić o „ojczyźnie rozproszonej”? W granicach osobistego terytorium mieściłaby się zarówno Polska – jako miejsce urodzenia⁶, Palestyna, kraina wspomnień z dzieciństwa, Anglia, gdzie rozpoczęła się fascynacja poety kulturą europejską, a w szczególności brytyjską, wreszcie Vancouver, położone „po drugiej stronie globu” w Kolumbii Brytyjskiej. Nad Pacyfikiem poeta przebywa wraz z rodziną od 1965 roku. Jednak dyskusja na temat ojczyzny Andrzeja Buszy byłaby niepełna bez ważnego dopowiedzenia, które wskazuje nie tylko na „geograficzny wymiar” tego pojęcia, ale także na jego znaczenie symboliczne, związane z przestrzenią kulturową, będącą dla poety ojczyzną i domem.

Kraje i miasta przywoływane w liryce Andrzeja Buszy: Kraków, Palestyna, Liverpool, Londyn, w końcu Kanada – wywołują u poety różne emocje, a sama idea przestrzeni zamieszkiwanej, czyli konkretnych punktów na mapie świata, do których Andrzej Busza kolejno dociera, najczęściej jest przedstawiana jako doświadczenie kulturowe, stymulujące poetycką wyobraźnię. Dodajmy, że natura kanadyjska nie uczestniczy tutaj, jak w wypadku Czaykowskiego, w procesie zadomowienia w nowej przestrzeni; pojawia się w twórczości Buszy zazwyczaj w tle przemysłów związanych ze sztuką malarską czy muzyczną, przy czym poeta swój namysł wyraża w dwóch językach – polskim i angielskim. Po wydaniu *Koheleta* (1975), ostatniego, jak dotąd, polskojęzycznego utworu, Busza zdecydował się pisać po angielsku. Po latach w jednej z rozmów wyznał: „(...) nie przewiduję powrotu do języka

4 Obaj poeci wykładali na Uniwersytecie Kolumbii Brytyjskiej w Vancouver. Andrzej Busza prowadził zajęcia z zakresu literatury brytyjskiej, Bogdan Czaykowski wykładał historię i literaturę polską. Busza jest autorem przekładów wielu wierszy Czaykowskiego, który z kolei tłumaczył na język polski anglojęzyczne wiersze przyjaciela.

5 *Komu dany jest czas... Rozmowa z Andrzejem Buszą* [w:] A. Busza, B. Czaykowski, dz. cyt., s. 7.

6 Poeta opuścił Polskę, mając niecały rok, i wraz z rodzicami dotarł do Palestyny, gdzie mieszkał w latach 1941–1947.

polskiego, co nie znaczy, że nic po polsku nie będę pisał, ale przypuszczam, że **jeżeli** (podkr. B. Tarnowska) będę pisał, to raczej prace krytyczne”⁷. Tarnowska nazywa Buszę angielskim poetą, choć on sam mówi, że jest polskim poetą piszącym po angielsku.

Świat poetycki Andrzeja Buszy w *Znakach wodnych (Zw)*, *Astrologu w metrze, Glosach i refrakcjach*, w poematach *Obrazy z życia Laquedema i Kohelecie* oraz ostatnio wydanym, dwujęzycznym tomie *Pelnia i przesilenie. Full Moon and Summer Solstice* (Pp), podobnie jak u Czaykowskiego, fascynuje nie tylko swą rozpiętością tematyczną, ale przede wszystkim mocnym osadzeniem w kulturze europejskiej, a zwłaszcza brytyjskiej (bliższej wszystkim twórcom z londyńskiej grupy „Kontynenty”). Spośród wielu składników kultury poeta szczególnie wyróżnia literaturę, malarstwo i muzykę. Każdy zbiór poetycki Buszy wymaga bardzo uważnej lektury, która ułatwia zrozumienie jego skomplikowanej formy i złożonej symboliki. We wszystkich tomach napotkamy wskazane lekturowe trudności, ale najbardziej charakterystyczny pod tym względem pozostaje debiutancki zbiór *Znaki wodne*. Istotną cechą poezji Buszy jest operowanie obrazami, nierzadko w intensywnym zagęszczeniu, jak chociażby w *Glosach i refrakcjach*, gdzie twórca przedstawia czternaście scen, przenoszących odbiorcę w świat malarstwa, muzyki i literatury. Każda z nich wpisana jest w inną sferę czasową odnoszącą się zarówno do przeszłości, nieraz odległej, jak i do czasów współczesnych, a także w inną rzeczywistość kulturową. Poetyckie kompozycje Buszy przez swą różnorodność przywodzą na myśl artystyczną technikę kolażu⁸, w której poszczególne elementy nakładają się na siebie, współtworząc wielointerpretacyjną całość.

W szerokim kontekście kulturowym umieszczona zostaje refleksja poety nad światem współczesnym, cywilizacją postępu, której często towarzyszy uczucie lęku skrywane pod maską ironii i sarkazmu. Podmiot liryczny (*porte parole* autora) większości wierszy Buszy jawi się zatem jako niestrudzony wędrowiec, podróżny w czasie i przestrzeni, kontemplujący urodę świata, podejmujący filozoficzne rozważania na temat ludzkiej egzystencji. Wspomniane kwestie najczęściej ujmowane są w perspektywie uniwersalnej, w której określenie siebie w relacji z konkretnym miejscem zdaje się mniej istotne.

7 Fragment rozmowy B. Tarnowskiej z Andrzejem Buszą z 27 kwietnia 2001 roku, Monmouth, Walia, zob. tejsze, *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*, Olsztyn 2004, s. 133.

8 Pisze o tym B. Tarnowska w szkicu „*Et in Arcadia Ego*”. *Obraz i słowo w angielskiej poezji Andrzeja Buszy* [w:] tejsze, dz. cyt., s. 212.

Oryginalność twórczości poety związana jest w dużej mierze ze sposobem reagowania na świat, co obejmuje także doświadczenie zadomowienia i wyobcowania. Należy postawić pytanie, do jakiego stopnia poetyckie obrazy Buszy, odwołujące się do rozmaitych sztuk, wzbogacone refleksją nad istotą życia ludzkiego, implikują rozważania na temat przestrzeni i konkretnych miejsc? Czy poeta mógłby powtórzyć wyznanie Bogdana Czaykowskiego: „Urodzony wiele razy, urodziłem się raz jeszcze / Przywiązałem do miejsca”⁹?

Problematyka przestrzeni w poezji Andrzeja Buszy podejmowana jest najczęściej w perspektywie ogólnoludzkiej, rzadziej zaś jednostkowej, która w znacznie większym stopniu charakteryzuje poezję Czaykowskiego.

W szkicu pragnę przedstawić rozważania dotyczące jednostki przeżywającej dylemat nieprzynależności; jedną z jego konsekwencji może być brak potrzeby zakorzenienia. Jako punkt wyjścia wskazuję poetyckie przemyślenia Buszy na temat „tułaczego losu człowieka”, być może na zawsze uwikłanego w dramat bezdomności. W prezentowanym ujęciu trudno pominąć pytania o źródła takiej sytuacji oraz artystyczne i myślowe sposoby względnej przynajmniej akceptacji losu „wygnańców Ewy”.

Ontologiczne niezakorzenienie

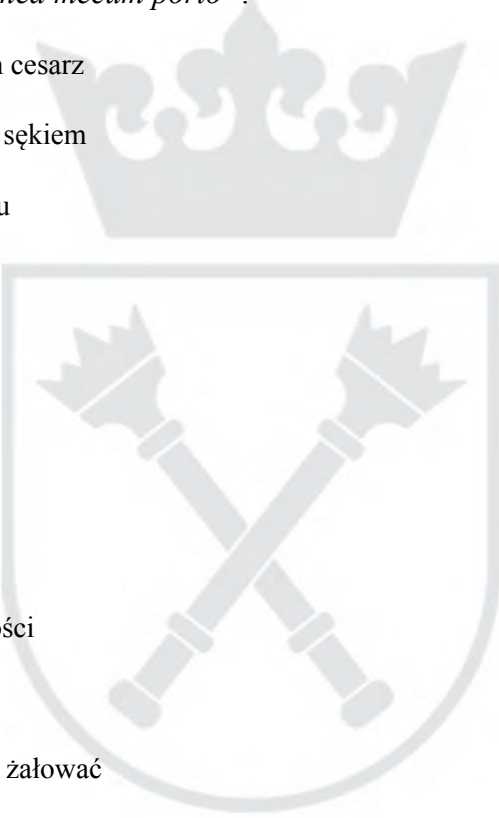
Problematyka przestrzeni i miejsca w wypadku poezji Andrzeja Buszy jest słabo uchwytna, gdyby pojmować obie kategorie jako konkretne punkty na mapie. Trudno odnaleźć u Buszy wiele szkiców z natury kanadyjskiej, która tak zachwyca Bogdana Czaykowskiego. Autor *Okanagańskich sadów* eksponuje bowiem związki „ja” ze światem, który go otacza, ponieważ właśnie w świecie urzekającym urodą udaje się poecie odnaleźć kojącą i „zespalałą” moc. Wówczas zabliznienie rany wygnania staje się możliwe. Natomiast u Andrzeja Buszy podobnych relacji nie znajdziemy, co nie zmienia faktu, że malarskość zapisów poetyckich pozostaje jednym z niezaprzeczalnych walorów tej twórczości. Nie wiąże się ona jednak z opisem konkretnych miejsc, gdzie na pierwszym planie pojawia się natura.

W tekstach krytycznoliterackich poświęconych twórczości Andrzeja Buszy często podkreśla się, że jest to poezja „bezczasu i bezmiejsca”¹⁰, że podmiot liryczny jego wierszy nawet jeśli sytuuje siebie w jakimś konkretnym miejscu w świecie, to nie dlatego, że się z nim identyfikuje. Za każdym ra-

9 B. Czaykowski, *Okanagańskie sady* [w:] *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, wyb., oprac. i przedmowa B. Szalasta-Rogowska, Kraków 2007, s. 199.

10 M.M. Rudiuk, *Między marnością świata a niemarnością pragnień – poezja Andrzeja Buszy*, „Faza” 2005, nr 3 (49), s. 16.

zem sensory kulturowe przeważają nad znaczeniami peryferyjnymi związanymi z usytuowaniem podmiotu w określonej przestrzeni fizycznej. Osobną kwestią jest to, czy Busza w ogóle odczuwa takie pragnienie. Podmiot liryczny jego wierszy najczęściej „wtapia się” w większą zbiorowość ludzką i wówczas zaznaczanie poszczególnego „ja” nie odgrywa istotnej roli. W jednej z rozmów autor *Koheleta* wyznaje bez żalu, że wszędzie czuje się zaledwie lokatorem, że wizyta tranzytowa, pozwalająca być w konkretnym „tu” czy „tam” tylko przejazdem, w zupełności mu wystarcza¹¹, o czym pisze w wierszu *Omnia mea mecum porto*¹²:



jak przykazał pan cesarz
noszę kostur
z przymrużonym sękiem
i ojczyzną
składaną w worku
(...)
królestwo moje
to krąg
wokół fotela
łokieć tu
łokieć tam
tylko czasem
poczubią mi się
nad głową
niby orły
syjamskie
niedorzeczywistości
dwie
(...)
a tym
którzy chcą mnie żałować
powiadam
mądre zęby mądrości
nigdy nie mają długich korzeni
my tu i tak
tylko tranzytem

11 Poeta wypowiedział się na ten temat w jednej z rozmów ze mną w Vancouver, 24 września 2007 roku.

12 Utwór został opublikowany wraz z rozmową, jaką z Andrzejem Buszą przeprowadził Andrzej Niewiadomski, zob. *Wyznania plaza. Z Andrzejem Buszą rozmawia Andrzej Niewiadomski* [w:] *Londyn – Toronto – Vancouver. Rozmowy z pisarzami emigracyjnym*, oprac. i wstęp A. Niewiadomski, Lublin 1992, s. 143–144.

Idea miejsca splata się z pojęciem ojczyzny, co autor zaznacza już w tytule *Omnia mea mecum porto*, czyli wszystko co moje, noszę w sobie. Pisząc zaś o „ojczyźnie przenośnej”, nie podaje ani dokładnej lokalizacji, ani nazwy własnej. Jednakże można poczuć się jak u siebie, nie zapuszczając długich korzeni, ponieważ jak pisze Maria Magdalena Rudiuk, cała mądrość tkwi w niezakorzeniu¹³. Obecność ma tutaj wymiar symboliczny. Prywatne królestwo zajmuje u Buszy jedynie (pozornie) niewielką przestrzeń, rozciągającą się wokół fotela. Wiersz *Omnia mea mecum porto* można odczytywać jak wyznanie programowe poety, któremu obca jest potrzeba zakorzenia w jakimś stałym „tu i teraz”. Wypowiadając myśl: „my tu i tak / tylko tranzystem”, poeta daje wyraz swej akceptacji nieuchronności losu, który może w każdej chwili przenieść człowieka na obcy, daleki łąd. Jaki zatem sens byłby w nazywaniu tego czy innego skrawka ziemi upragnioną Itaką? Ostatni dystych w odczytywanym wierszu pozbawia jakichkolwiek nadziei na to, że podmiot liryczny kiedyś dobieje do ostatniej przystani. W słowach tych nie odczuwamy jednak żalu, poeta wskazuje bowiem drogę alternatywną, odrzucając poczucie zadomowienia w czasie i miejscu.

Warto również zwrócić uwagę na odniesienia w tekście, które, podobnie jak w innych wierszach autora *Astrologa w metrze*, wzbogacają poetycki przekaz o kontekst kulturowy. „Pan cesarz” to Napoleon Bonaparte, który mawiał, że żołnierz nosi buławę marszałkowską w plecaku, Busza zaś w swym podróżnym worku umieścił na zawsze „składaną ojczyznę”. Wers zaczynający się od słów: „konia nie mam” to odwołanie do klasyki, a konkretnie do słów Ryszarda III z tragedii Williama Szekspira *Król Ryszard III*. Gdy konia króla zabito podczas walki pod Bolsworth, wówczas władca wypowiedział słowa: „Konia! Hej konia! Królestwo za konia!”¹⁴. Ukojeniem i antidotum na smutek, jak pisze twórca, okazuje się również świat kultury, tym razem polskiej – muzyka Fryderyka Chopina i jego preludia deszczowe („kiedy mi smutno / leję sobie / z tranzystora / preludia deszczowe / jak sok malinowy / do herbaty”). Można przypuszczać, że właśnie takie odniesienia współtworzą prywatną „ojczyznę składaną w worku”. Nie sposób pominąć również intertekstualnego dialogu z Bogdanem Czaykowskim, wszak Busza pisze o dwóch „niedorzeczywistościach”. Bezpośrednie nawiązanie do dylematu, z jakim zmagał się autor *Argumentu* dzielący dwie niedorzeczywistości „ni tu ni tam”, potwierdza jedynie spostrzeżenie, że wizja świata Buszy kształtuje się w dialogu z liryką Czaykowskiego.

13 M.M. Rudiuk, dz. cyt., s. 19.

14 W. Shakespeare, *Król Ryszard III*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1996, akt V, scena IV, s. 203.

Brak potrzeby zadomowienia w określonej przestrzeni fizycznej w wypadku Andrzeja Buszy w sposób oczywisty wiąże się z jego biografią, w którą wpisują się pobyty w wielu miejscach na świecie. Wskażmy też związek z tradycjami kultury, jednak, mimo iż poeta przyznaje, że w największym stopniu identyfikuje się z kulturą brytyjską, nigdzie nie pojawia się sugestia, że właśnie w Anglii czuł się najbardziej zakorzeniony i że tam najchętniej odbyłby podróż sentymentalną¹⁵. Jak podkreśla, „(...) ktoś kto był już gdzieś zadomowiony, może ten proces powtórzyć”¹⁶. Jednakże trudno twierdzić, że tego rodzaju dążenia są pocie bliskie, pojmując on bowiem swoje życie jako proces przemieszczania się z jednej kultury – w inną¹⁷. Taka forma podróży ma kilka zalet, gdyż osoba „w tranzyście” ma dużo sposobności do przyglądania się światu i może występować w wielu zmiennych rolach. Wówczas jej ogląd rzeczywistości jest bogaty, dostarcza rozmaitych, niekiedy skrajnych, emocji, ale ponad wszystko przyjęty styl uczy otwartości na świat, w którym człowiek jest zaledwie „tymczasowym lokatorem”. Oto jedno z istotnych wyznań Buszy: „Nigdy nie byłem zainteresowany tym, by spróbować znaleźć dla siebie miejsce, powiedzmy w Kanadzie, częściowo dlatego, że ja bez przerwy się przemieszczam i żadne miejsce nie jest dla mnie tym ostatecznym”¹⁸.

Podobnie odczytuje sytuację poety Beata Tarnowska w eseju *Bezdomność i wykorzenie. O motywie Ahaswera w poezji Andrzeja Buszy* poświęconym poematowi *Obrazy z życia Laquedema*. Pojawia się tu „oniryczny pochód miast”¹⁹: Gomora – Kraków – Jerozolima – Londyn – Kartagina – Babilon, a poeta każdą kolejną część tytułuje inną nazwą miasta. Centralną postacią w zapisie poetyckim Buszy jest Laquedem – Żyd Wieczny Tułacz²⁰, który według jednej z najczęściej powtarzających się wersji legendy był albo stróżem Piłata, albo szewcem. Miał on popędzać Chrystusa niosącego krzyż na Kalwarię. Wtedy usłyszał słowa Zbawiciela: „Idę, idę, ale ty poczekaś aż do mego powrotu”, które miały zapowiadać nieustanną wędrówkę Ahaswera aż do dnia Sądu Ostatecznego. Mimo iż postać Laquedema pojawia się w wielu

15 Jednak w rozmowie z B. Tarnowską przeprowadzonej 12 października 2002 roku poeta wyznaje: „Palestyna to moje dzieciństwo i gdybym miał okazję, na pewno bym tam mieszkał”, zob. też, *Bezdomność i wykorzenie. O motywie Ahaswera w poezji Andrzeja Buszy* [w:] tejsze, dz. cyt., s. 225.

16 Z mojej rozmowy z A. Buszą, Vancouver 24 września 2007 roku.

17 Tamże.

18 Tamże.

19 Określenie użyte przez B. Tarnowską, zob. *Bezdomność i wykorzenie...*, dz. cyt., s. 217.

20 B. Tarnowska przedstawia obszerny wywód na temat znaczenia imienia Laquedem, jak również samej historii z nim związanej, zob. tamże, s. 214–216.

kontekstach kulturowych i literackich, motto poematu Buszy wskazuje konkretne źródło inspiracji. Jest nim fragment wiersza *Emigrant z Landor Road* Guillaume Apollinaire'a, w którym przeczytamy: „Jutro (...) poniesie mnie ster i / Nie powrócę z drogi”²¹. Laquedem staje się nie tylko symbolem skazanego na wieczną tułaczkę i bezdomność narodu żydowskiego, jego los jest bowiem również metaforą ludzkiej bezdomności postrzeganej w kategoriach egzystencjalnych. Nie chodzi już zatem wyłącznie o niemożność określenia siebie względem jakiegoś konkretnego miejsca, ale o nieustanne poczucie wyobcowania i osamotnienia, jakie człowiekowi towarzyszyło od zawsze, niezależnie od czasu i przestrzeni, w której przebywał.

Obie sfery: mitu, gdzie mieszczą się Gomora – miasto-infernum²² i Kartagina, która w 146 roku p.n.e. po serii przegranych wojen z Rzymem przestała istnieć, oraz osobistych doświadczeń podmiotu (*alter ego* autora) przywoływanych w części *Jerozolima*²³, wciąż przenikają się w poemacie. Utwór otwiera obraz Gomory „miasta skazanego”²⁴ – które ginie w „strugach ognistego powietrza”, a każde kolejne wyobrażenie potęguje poczucie klęski. Gomora ginęła w ogniu, nad Krakowem unosiły się „gorliwe Messerschmitty”²⁵, Jerozolima okazała się „miastem dziecięcych koszmarów” również, podobnie jak Londyn²⁶, dotkniętym przez ognisty płomień. Kartagina i Babilon stają się dla Andrzeja Buszy metaforą zniszczeń moralnych i duchowych, zwiastujących ostateczną zagładę.

Beata Tarnowska zwraca uwagę na trzy sfery czasowe w poemacie Buszy, zauważając przy tym, iż poszczególne obrazy miast mogą być przyporządkowane do konkretnych wydarzeń znanych z historii, ale nie jest to jedyne możliwe odczytanie tego obszaru znaczeń. Okazuje się bowiem, że najbardziej

21 G. Apollinaire, *Wybór poezji*, tłum. A. Ważyk, wstęp i oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975, s. 146.

22 Terminu użyła B. Tarnowska, zob. *Bezdomność i wykorzenie...*, dz. cyt., s. 243.

23 Głos podmiotu lirycznego jest tu zarazem głosem poety, który wspomina traumatyczne wydarzenie z dzieciństwa, dotyczące zamachu bombowego, jaki został zorganizowany 22 lipca 1946 roku o godzinie 12.37 w Jerozolimie. Celem ataku miała być siedziba brytyjskiego sztabu wojskowego znajdująca się w hotelu Król Dawid. Poeta był wówczas wraz z bratem pod opieką znajomej rodziny, która planowała zabrać chłopców na lody do hotelu, potem zaś wszyscy mieli się spotkać z mamą poety. Nastąpiła jednak zmiana planów, Andrzej Busza chciał wracać, udali się więc na przystanek autobusowy, w tym czasie na terenie hotelu Król Dawid nastąpiły dwie eksplozje ładunków wybuchowych, w której zginęły 92 osoby. Dokładny opis całego zdarzenia przywołuje w swym szkicu B. Tarnowska, zob. *Bezdomność i wykorzenie...*, dz. cyt., s. 227.

24 Tamże, s. 218.

25 Mowa o okresie II wojny światowej.

26 Poeta pisze tu o pożarze, jaki strawił miasto w 1666 roku. Opis pożaru kojarzy się również z tzw. Blitzem, czyli bombardowaniami Londynu w 1940 roku podczas II wojny światowej.

odległe w czasie zdarzenia znajdują swoje odwzorowania w teraźniejszości bądź też dopiero nadejdą. Autorka szkicu *Bezdomność i wykorzenienie* pisze o katastrofie, „która się dokonała (Gomora), dzieje się właśnie (Londyn) lub – zapowiedziana – ma nastąpić w nieokreślonej bliżej przyszłości (Kartagina, Babilon)”²⁷. Na głos Laquedema, relacjonującego każde ze zdarzeń, nakładają się głosy tych wszystkich, którzy czują się wygnani i bezdomni w świecie pozbawionym wartości oraz nadziei na jakąś stabilizację. Podmiot *Obrazów z życia Laquedema* nieustannie dokądsz zmierza, a jego cierpienie wiąże się z „wiecznym niezakorzeniem”²⁸. Poemat wieńczy gorzka ironiczna refleksja, którą snuje Ahaswer, stąpając po ziemi babilońskiej. „Wirtualny Babilon” naszych czasów, oferujący rzeczy wielkie, pozornie trwałe, niezniszczalne, zdaje się rajski, a przy tym tak bardzo rzeczywisty, że może już wcale nie trzeba wyznaczać sobie dalszej trasy wędrówki „(...) skoro jesteśmy / wszędzie i nigdzie / nie ma potrzeby” (*Babilon*, Pp 44). Babilon, o którym pisze poeta, może być odczytywany jako metafora czasów współczesnych, a zatem jest to miasto niedające szans na zakorzenie. Należy jednak zapytać, czy współczesny Babilon ma cokolwiek wspólnego z arkadyjskim Babilonem oznaczającym „bramę nieba” i czy „ogniste fatum” kiedyś znowu nadejdzie?²⁹ Pesymistyczne zakończenie odczytywanego utworu Andrzeja Buszy ujawnia „podskórny katastrofizm”³⁰ poety, któremu daje wyraz również w innych utworach. Bogdan Czaykowski pisał o swej nieprzystawalności „ani tu ani tam”, u Buszy „wieczne trwanie w polu ujemnym”³¹ określane jest jako paradoksalne bycie wszędzie i nigdzie. Poczucie to dodatkowo intensyfikuje obraz współczesnego świata, w którym człowiek nie znajduje miejsca dla siebie³². Sama idea zadowolenia jest zaledwie mirażem. Jeśli więc w sensie filozoficznym wszyscy jesteśmy potomkami Żyda Wiecznego Tułacza, to być może również każdy z osobna skazany jest na conradowską samotność, „(...) brak przynależności, wyobcowanie (...),

27 B. Tarnowska, *Bezdomność i wykorzenienie...*, dz. cyt., s. 219.

28 Tamże, s. 216.

29 W. Lięża pisze o Babilonie „mieście wygnania”, a jego współczesny obraz tak komentuje: „Współczesny Babilon poraża bezsens. Obezwładnia skalą swego rozwoju, zabija ludzki sposób pojmowania świata urbanistyczną geometrią. Współczesny Babilon to siedlisko degradujących człowieka wszelkich grzechów cywilizacji”, zob. tegoż, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 21.

30 Określenia użył A. Niewiadomski w rozmowie z poetą, zob. *Wyznania plaza...*, s. 138.

31 J. Abramowska, *Peregrynacja* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 129.

32 W rozmowie, jaką przeprowadziłam z Andrzejem Buszą 17 września 2008 roku w Cieszynie, poeta powiedział: „Nie jestem zakorzeniony w żadnej rzeczywistości”.

ciągłe poczucie własnej inności, nieprzystawalności³³, a jednocześnie nieustanne trwanie w zadumie nad nieprzeniknionym sensem egzystencji ludzkiej, a tym samym nad problemem kondycji człowieka bezbronno wobec spełniającego się losu.

W sferze znaczeń niedopowiedzianych

Poezja obrazów – typowa dla imażystów – znajduje odbicie zwłaszcza we wczesnej twórczości Andrzeja Buszy. W swym debiutanckim tomie tworzy on serię pozornie niezwiązanych ze sobą obrazów-symboli³⁴, które spina egzystencjalna refleksja „ja” lirycznego.

Ezra Pound w manifeście imagistowskim podkreśla, że „(...) ‘obraz’ to coś, co w jednej krótkiej chwili przedstawia pewien intelektualny i emocjonalny kompleks³⁵. Ta myśl najpełniej określa wczesną poezję Buszy, w której intelektualny namysł ściśle łączy się ze sferą emocji, jakie obraz poetycki powinien wywołać, wszak „(...) <<image>> nie jest jednowymiarowym opisem czy impresją, ale stanowi kompleks reakcji wraz z przedmiotem lub sceną, która je wywołała³⁶. U Andrzeja Buszy obraz, wbrew imagistowskim założeniom, staje się jednocześnie symbolem lub znakiem, którego rozszyfrowanie odsłania kolejne wymiary ludzkiej egzystencji. Labirynt sensów tworzy trudny do odczytania szyfr, stąd prawie każdy obraz w *Znakach wodnych* oprócz „intelektualnego i emocjonalnego kompleksu” kryje w sobie tyleż samo niepokoju i napięcia. Andrzej Niewiadomski w rozmowie z poetą wskazuje na wyczuwalny w tomiku „(...) wewnętrzny dramat, napięcie za-

33 B. Karwowska, *Kategoria wygnania w anglojęzycznych dyskursach krytycznoliterackich* (Czesław Miłosz, Josif Brodski) [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A.S. Kowalczyk, Warszawa 2005, s. 89. Autorka cytuje słowa Edwarda Saída na temat doświadczenia wygnania, które zdaniem krytyka ma również związek z poczuciem „nieprzystawalności do otaczającej kultury i obyczajów”, zob. tamże, s. 89. Saída, z którym Andrzej Busza przyjaźnił się do jego śmierci w 2003 roku, poeta poznał na sesji Conradowskiej w Krakowie w 1973 roku. Krytyk znał i cenił cykl *Obrazy z życia Laquedema*. (Informację tę zawdzięczam poecie).

34 Ezra Pound twierdził, że „obraz to nie symbol, imażyniści to nie symboliści. (...) Poezja nie jest ani religią, ani filozofią. Jej funkcja polega na tak precyzyjnym przekazaniu przeżycia, żeby obraz – przekaz wymusił identyczne przeżycie u czytelnika”, zob. *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, Kraków 2003, t. 1, s. 100. W jednej z rozmów Andrzej Busza mówił o zainteresowaniu symbolizmem (rozmowę odbyłam z poetą dnia 20 maja 2009 roku), stąd można przypuszczać, że w swej poezji łączy oba podejścia: obrazowość poszczególnych przedstawień z ich symbolicznym przekazem, który, przeciwnie do założeń Ezry Pounda, może wywoływać różne przeżycia u odbiorcy.

35 E. Pound, *Pavannes and Divisions* (1918), podają za: „Literatura na Świecie” 1984, nr 1, s. 162.

36 Tamże.

rysowujące tragiczność, czy wręcz podskórny katastrofizm³⁷. Warto zastanowić się nad genezą i znaczeniem takiego „poetyckiego napięcia”. Istotnie, jedna z wielu warstw znaczeniowych *Znaków wodnych* obrazuje osobisty dramat i powiązany z nim pesymizm poety. Wskazują na to już same tytuły niektórych wierszy, jak chociażby *Pożegnanie lata*, *Staruch*, *Kiedy opuścił go anioł*. Inne utwory ewokują również za sprawą tytułu (*Ptaki*, *Operacja*, *Kruk*, *Staw*, *Łabędzie*, *Znaki wodne*) konkretne obrazy i asocjacje w wyobraźni odbiorcy – o wymowie pesymistycznej.

Można przypuszczać, że wyczuwalne napięcie nie jest obciążone wyłącznie negatywnymi refleksjami podmiotu wypowiedzi lirycznej. Często rodzi się ono na styku skrajnych emocji, które przeplatają się w całym omawianym zbiorze. Symbolika wpisana w tytuł wiersza może wywoływać na przemian pozytywne i negatywne odczucia, nie musi to jednak oznaczać, że obraz, jaki Busza szkicuje w konkretnym utworze, zawsze odpowiada pierwotnym wrażeniom wywołanym przez tytuł. Skojarzenia związane na przykład z tytułowymi *Łabędziami* (utożsamianymi najczęściej z wewnętrzną harmonią, dostojnością, spokojem) czy *Ptakami*, które w ujęciu najbardziej elementarnym symbolizują wolność, ruch, podążanie w konkretnym kierunku, docieranie do nowych lądów, okazują się zupełnie nieadekwatne w kontekście ukrytych w obu wierszach sensów. Ptaki nawiedzają nocami i „wydziobują z oczu sen / o królestwie słończników” (Zw 16), łabędzie płyną „czarne / do cieni przybite / czarnych / żagle sloty / oprawne w słońce” (Zw 15). Warto również przypomnieć tu interpretację wiersza *Ptaki* zaproponowaną przez Janusza Pasterskiego, w której krytyk koncentruje się na nieco innym aspekcie znaczeniowym utworu. Wskazuje on na „wewnętrzne i zewnętrzne ograniczenia”, jakie narzucać może „sytuacja egzystencjalna każdej jednostki redukująca jej możliwości poznawcze, komunikatywne, a nawet artystyczne³⁸”, co wprowadza aurę niepokoju.

Natomiast napięcie, o którym pisał Niewiadomski, wynika w znacznej mierze ze zderzenia stereotypów myślowych z zaskakującymi, przeciwstawnymi rozstrzygnięciami, jakie proponuje Busza, czego przykładem może być chociażby wiersz tytułowy *Znaki wodne*. Wszystko, co aktualne, związane z rzeczywistością, wprawiać może w zdumienie, obnażając jednocześnie bezsilność człowieka wobec przypisanego mu losu, a przede wszystkim wobec śmierci. Każde ludzkie istnienie jest tak samo ulotne i nietrwałe jak znak na

37 *Wyznania płaza...*, dz. cyt., s. 138.

38 J. Pasterski, „*Żagle sloty oprawne w słońce*”. *O wierszach Andrzeja Buszy* [w:] *Poetycki krąg „Kontynentów”*. *Artykuły i szkice*, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 1997, s. 46.

wodzie. Być może każdy z nas, nawet jeśli nie do końca świadomie, siedzi nad brzegiem Siloe, zwanej również Owczą sadzawką, która, jak pisze Busza, z niejasnych powodów zamiast uzdrawiać wchodzących do niej, gdy anioł porusza wody, zostaje obdarzona mocą przeciwną: odbiera życie i siły, zamiast je dawać. Niezrozumiałe znaki wodne stają się symbolem tego, co niepojęte i niemożliwe do ogarnięcia ludzkimi zmysłami. Bezradny człowiek musi podjąć trud określenia swego „miejsca w świecie (...) poprzez odnajdywanie sensu w >>znakach wodnych<< – >>znakach na wodzie<<, niedostępnych ludzkiej logice, niezrozumiałych, nietrwałych. Efekt takiej refleksji to jednak kolejny >>znak wodny<<, utwierdzający w daremności podjętego trudu”³⁹. Można też odczytywać tę metaforę jako odniesienie do rysunku czy symbolu na papierze widocznego dopiero pod światło. Wówczas chodziłoby o nakładanie się czy „prześwitywanie” znaczeń.

W *Znakach wodnych* dominuje tematyka związana z odchodzeniem i śmiercią. Kwestie te wyrażane są wprost (*Znaki wodne*) lub odwołują się do intuicyjnie wyczuwanych zapowiedzi. Tak dzieje się w wierszu *Kiedy opuścił go anioł*, w którym poeta posługuje się następstwem obrazów zapowiadających śmierć:

któregoś wieczoru
opuścił go anioł
pofrunął z wiatrem
jak muślinowa chorągiew
(...)
w piekącym mule
w niewodzie oleistych alg
biały butwieje manekin
z czasem i szafirowe błyski
na dnie źrenic
zmatowieją

(Zw 24)

Istotną rolę odgrywa tu również apokaliptyczna wyobraźnia poety, który niezwykle plastycznie szkicuje swą wizję końca świata, jak chociażby w *Małej apokalipsie*, gdzie opis „pełzającej góry”⁴⁰ dodatkowo wzbogacają dynamiczne formy czasownikowe, określające ruch w przestrzeni:

zgarbiona

39 Tenże, *Szlakiem szalbierzy, drwali...*, dz. cyt., s. 342.

40 J. Pasternski wskazuje na podwójne znaczenie „czarnej góry”, która symbolizować ma śmierć i pustkę, zob. tegoż, „*Żagle słoty...*”, dz. cyt., s. 43.

nieforemna jak asfalt
pełnie z sykiem
przez świerki
ku naszym dolinom
(...)
dobrze że góra ruszyła
w dzień powszedni
(Zw 22)

W *Małej apokalipsie*, która naturalnie budzi skojarzenia z Księgą Objawienia, zwaną również Apokalipsą świętego Jana, poeta nie ujawnia bezpośrednio podejmowanej problematyki. Nie używa określeń, które jednoznacznie wiążą się z mającym kiedyś nadejść dniem Sądu Ostatecznego. Pozostawia jednak dwa istotne tropy i to dzięki nim można przypuszczać, że jego myśli krążą właśnie wokół spraw ostatecznych. Jednym z nich jest symbol czarnej góry, ona „czeka na nas (...) / jest niczym / brakiem błękitu / nocami / dziurą w niebie” (Zw 22). Z kolei mówiący, „obejmując wzrokiem / po raz ostatni / budynki folwarczne”, robi „(...) krótki rachunek sumienia” (Zw 22), co wskazywałoby na drugi trop – rozstania, zamknięcia spraw ziemskich. Zaskakujące jest zakończenie utworu, gdyż (jak w *Piosence o końcu świata* Miłosza) narusza powszechnie przyjęte wyobrażenia eschatologiczne. Okazuje się bowiem, że kres, który nadchodzi, nie potrzebuje szczególnej nocnej scenerii. Apokalipsa dokonuje się – „rusza i pełnie” – w dzień powszedni.

Symbolicznie nacechowane odcienie szarości, przechodzące często w granat, czerń pojawiają się również w innych utworach z omawianego cyklu.

W wierszu *Wyrosło nade mną niebo* poeta pisze o groźnym, granatowym niebie, ale już w kolejnych wersach nastrój się zmienia, łagodnieje, dzięki refleksji na temat jasnego powietrza, w którym pragnie się „zanurzyć dłoń”.

W wierszach *Czarna róża*, *Róża*, *Czerwona róża*, połączonych przez wykorzystanie tego samego symbolu, istotną rolę odgrywają również kontrastujące ze sobą barwy – czerń i czerwień. *Czarna róża* budzi jednoznaczne skojarzenia z *Chorą różą* Williama Blake’a – utworem, który romantyczny poeta zaczyna słowami:

O rose, thou art sick!
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,
(W. Blake, *The Sick Rose*)⁴¹

41 W. Blake, *The Sick Rose* [w:] tegoż, *Wiersze i poematy*, wyb., oprac. K. Puławski, tłum. T. Basiuk, J. Kozak, K. Puławski, J. Waczków, Izabelin 1997, s. 32.

Rózo, tyś chora:
Czerw niewidoczny,
Niesiony nocą
Przez wichur mroczny,
(tłum. S. Barańczak)⁴²

Refleksyjność wpisana w wiersz Buszy ma podobnie pesymistyczny wydźwięk:

różo czarna
wymykasz mi się
z palców pamięci
(...)
a nie trwasz
obecna
w swej nieobecności

jak twarz
szcerniała choć jasna
na negatywie
zdjęcia

(*Czarna róża, Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*)⁴³

Róża może tu być metaforą uczucia, które wygasa, umiera, na co wskazuje również jej kolor.

W *Znakach wodnych* wciąż ścierają się dwie sfery – horyzontalna i wertykalna. Andrzej Busza pisze o niebie, które wyrasta nad człowiekiem, ale jednocześnie w tym samym utworze wspomina o ziemi, uciekającej spod stóp. Innym razem niebo zawieszono jest nad stawem, w którym odbija się, niczym w lustrze, a „sosny / wybuchają / raz po raz / słońcem” (*Staw*, Zw 14). Bezpośrednie odwołania do żywiołów, takich jak ogień, woda, też nie są w rozważanym kontekście przypadkowe. Nawet jeśli poeta nie pisze dosłownie o ognistej mocy, wiele fragmentów jego wierszy wywołuje takie konotacje. Na szczególną uwagę zasługuje utwór *Tygrys* (Zw), który z uwagi na swą warstwę znaczeniową, ale i kompozycję zdaje się korespondować

42 Tenże, *Chora róża (Z Pieśni doświadczenia)*, tłum. S. Barańczak [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, oprac., tłum. i wyb. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 261.

43 *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*, wyb., oprac., przedm. B. Czaykowski, Warszawa – Toronto 2002, s. 527.

z wierszem Blake’a o tym samym tytule, pochodzącym ze zbioru *Pieśni doświadczenia* (*Songs of Experience*), który otwiera czterowiersz:

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?
(W. Blake, *The Tyger*)⁴⁴

Tygrys, tygrys w puszczech nocy
Świeci blaskiem pełnym mocy.
Czyj wzrok, czyja dłoń przelała
Grozę tę w symetrię ciała?
(tłum. J. Pietrkiewicz)⁴⁵

Nawiązanie do żywiołu ognia pojawia się u Blake’a bezpośrednio, gdy poeta pisze: “In what distant deeps or skies / Burnt the fire of thine eyes” („W jakiej głębi i przezroczu / Płonął ogień twoich oczu”; tłum. J. Pietrkiewicz). Tygrys staje się tu symbolem natury, w którą wpisany jest przerażający dziki zew. Ogień zaś łączyć ma w sobie zarówno destrukcyjną moc, jak i pierwiastek twórczy, boski, co wskazuje na jego podwójną, jakże sprzeczną naturę⁴⁶. Wiersz Blake’a staje się inspiracją do podjęcia intelektualnego dialogu z romantycznym poetą brytyjskim. Interpretacja utworu *Tygrys* Andrzeja Buszy może być zbliżona do przywołanej wcześniej w kontekście Blake’a. Wanda Krajewska pisze o roli doświadczenia, które potrafi stłumić wyobraźnię, czystość, niewinność; doświadczenia, które może symbolizować tygrys⁴⁷. W ujęciu Buszy problem ten nabiera osobistego wymiaru, co autor sugeruje już w pierwszych wersach utworu, pisząc:

mój tygrys
woła
na mnie we mgle
(...)
zakryłem oczy
uszy i usta

44 W. Blake, *The Tyger* [w:] tegoż, *Wiersze i poematy*, dz. cyt., s. 36.

45 Tenże, *Tygrys*, tłum. J. Pietrkiewicz, zob. *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, wyb., tłum. J. Pietrkiewicz, Warszawa 1987, s. 133.

46 Taką interpretację przedstawia Wanda Krajewska, zob. teźże, *English Poetry of the Nineteenth Century*, Warszawa 1978, s. 20–21.

47 Tamże.

czekam
w koronie
gasnących drzew
(...)
pod żebrem serce
swędzi
jak działło

(*Tygrys*, Zw 25)

Cały obraz poetycki może być tutaj interpretowany jako metafora wewnętrznego rozdźwięku odczuwanego przez jednostkę, która doświadcza skrajnych emocji. Kuszą ją intensywne doznania, pragnie zrzucić z siebie kajdany ograniczeń, a jednocześnie wciąż się waha, próbując wyciszyć w sobie głos kusiciela⁴⁸. *Tygrys* jest jednym z wierszy, w których Busza rezygnuje z obecności zbiorowego podmiotu wypowiedzi lirycznej. Dzięki temu wiersz nabiera o wiele bardziej osobistego tonu, co również zmniejsza dystans między przekazem a jego wyrazicielem. Utwór ten po raz kolejny potwierdza poetyckie przemyślenia Buszy na temat fenomenu egzystencji, które dodatkowo zostają pogłębione o refleksję odnoszącą się do nieprzeniknionej natury ludzkiej; staje się ona kolejnym znakiem na wodzie zostawiającym „po sobie / duże koło / zdziwienia” (*Znaki na wodzie*, Zw 13).

Ontologiczne rozważania poety, mimo iż tak często powiązane z wodą obdarzoną życiodajną mocą, zdają się pozbawione nadziei i wiary w los łaskawy dla człowieka. Świadomość przemijania i nieuchronności kresu ludzkiego życia wyklucza możliwość zakorzenienia się gdzieś na stałe. Na przykład w wierszu *Atol* uczestnicy morskiej wyprawy docierają do portu, ale zatoka wita ich: „kirem ciszy / i kleszczami / wulkanicznych skał” (Zw 50). Okazuje się bowiem, że sam fakt dotarcia do brzegu niewiele zmienia w sytuacji wędrowców. Nagle oczywiste staje się, że w tym miejscu nie można zarzucić kotwicy:

na mostku pilot
kręgiem szkliskoćkich
otoczony baranów
nie flet lecz fajkę
z ust wyjął wrzoścową

mówi

48 Podobne rozpoznanie w kontekście wiersza Blake’a przedstawia Krajewska, zob. tejsze, dz. cyt.

tu kotwice są zbędne
morze nie ma dna
(*Atol*, Zw 51)

Ląd, który miał być punktem docelowym podróży, w którym wreszcie można by pozostać na stałe, wciąż nie oferuje schronienia, gdyż z portu ponownie trzeba będzie wypłynąć. Topos podróży (i poszukiwania stałego lądu) często nie wprost ujawnia się w *Znakach wodnych*, wciąż jednak powracający motyw akwaticzny pozwala również na zaprezentowaną interpretację symboliki wody. Mieszczą się w tym ujęciu rozważania na temat zmienności, braku stałości, a przede wszystkim zaprzeczenie jakiegokolwiek stabilizacji. Poeta kończy wiersz paradoksalnym, mocnym wyrażeniem „morze nie ma dna”, które dodatkowo wzmacnia pesymistyczny wydźwięk utworu, ostatecznie przekreślając nadzieję na znalezienie trwałego „punktu zaczepienia”, bezpiecznej przystani.

Debiutancki zbiór poezji Andrzeja Buszy zapewne pod wieloma względami odbiegał od jego wcześniejszych utworów zamieszczonych przez poetę w antologii *Ryby na piasku*. Do najbardziej wyróżniających się wśród pomieszczonych tam wierszy należy *Argument*, odczytywany jako „rozrachunek ze starszym pokoleniem emigrantów”:

Wasze groteskowe koncepcje
roztrząsały mi świat
na kawałki
(...)
Może w końcu przyjdzie pokolenie
egzorcyzmem czasu wyzwolone
od waszych szkaradnych snów
i zbuduje miasto słońca
na równinach nowego dnia
(*Argument*)⁴⁹

Znaki wodne można odczytywać jako poetycki manifest Buszy, w którym jasno deklaruje, że najważniejsza dla niego jest „problematyka ogólnoludzka”. Stąd nie osadza on swych przemyśleń w przestrzeni jednostkowej, nie pisze z perspektywy „odrębności polskiej”, ani tym bardziej nie odwołuje się do kwestii światopoglądowych. To wszystko musiało więc wpłynąć na od-

49 A. Busza, *Argument* [w:] *Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów „londyńskich”*, oprac. i przedmowa A. Czerniawski, wstęp J. Przyboś, Londyn 1965, s. 50.

mienną od wcześniej przywołanej w kontekście *Argumentu* recepcję zbioru. Pasterski pisze o zupełnie innym niż w *Rybach na piasku* źródle obrazowania poety: „To nie wyobcowanie ze środowisk emigracyjnych było siłą poruszającą wyobraźnię poety i formującą repertuar podejmowanych problemów czy tematów”⁵⁰. Bezpośrednią inspiracją nie była też konkretna sytuacja społeczna czy życiowa, w której poeta się znalazł. Busza przenosi swoją uwagę na zagadnienia ogólne i, jak powiada krytyk, „Nicią łączącą poszczególne utwory staje się posępne i chłodne konstatowanie niezrozumiałego i wrogiego świata”⁵¹. Autor *Znaków wodnych* używa „abstrakcji pojęciowych, co z jednej strony osłabia sugestywność indywidualnego doświadczenia, a z drugiej zagęszcza, uwieloznacznia i relatywizuje wyrażane treści”⁵². Zbiór może być odczytywany nie tylko jako zapis intelektualnych reakcji na zdarzenia i zjawiska, ale także jako świadectwo emocji związanych z obserwacją świata oraz prawidłowości, które nim rządzą. W spostrzeżeniach Buszy wyraźnie wyczuwalny jest niepokój⁵³, który powraca w kolejnych tomikach wierszy, a zasadnicza myśl wypowiedziana zostaje w poemacie *Kohelet*:

marność nad marnościami
rzekł Eklezjastes
marność nad marnościami
co więcej ma człowiek
ze wszytkiej pracy swojej
którą się trudzi
(K 7)⁵⁴

Streszczenie

Szkic poświęcony jest twórczości Andrzeja Buszy, jednego z członków londyńskiej grupy „Kontynenty”. Jego polskojęzyczna poezja z lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia oraz ta, która powstała w Kanadzie, przedstawiona została w kontekście złożonego doświadczenia emigracyjnego poety. Szczególną uwagę poświęciłam problematyce zadomowienia i wyobcowania twórcy żyjącego z dala od ojczyzny urodzenia. Istotne miejsce zajmują tu przemyślenia dotyczące przestrzeni fizycznej i symbolicznej, w której Busza próbuje się zadomowić. Towarzyszą im dywagacje na temat czasu i cykliczności zdarzeń wypełniających ludzką egzystencję. Poruszając się w przestrzeni znaków i symboli, poeta pragnie zrozumieć istotę bytu, a także znaleźć swoje miejsce w świecie. Palimpsestowy i inter-

50 J. Pasterski, „*Żagle sloty...*”, dz. cyt., s. 41.

51 Tamże, s. 42.

52 Tamże, s. 48.

53 Andrzej Busza pisze o tym w jednym z listów do mnie z dnia 23 lutego 2009 roku. Zaznacza to również w rozmowie z Edwardem Zymanem, zob. *Komu dany jest czas...*, dz. cyt., s. 7.

54 A. Busza, *Kohelet...*, dz. cyt., s. 7.

tekstualny charakter tej liryki pozwala na odniesienia do różnych dziedzin sztuki, a przede wszystkim do literatury europejskiej, stąd w artykule pojawiają się liczne nawiązania do literatury anglosaskiej.

Summary

The essay is devoted to the creative activities of Andrzej Busza, one of the members of the London group “Kontynenty” (Continents). His Polish poetry from the 60s of the previous century and the one that originated in Canada were presented in the context of complex experience of an emigration poet. I paid utmost attention to the problems of settlement and alienation of the author living away from his homeland. The thoughts concerning the physical and symbolic space, in which Busza attempts to feel at home, occupy a significant place in here. They are accompanied by divagations on time and periodicity of events which human existence is filled with. Moving within the space of signs and symbols, the poet wishes to understand the essence of being as well as find their place in the world. Palimpsest and intertextual character of this lyric poetry allows to refer to various disciplines of art, and most of all to the European literature. That is why a number of references to Anglo-Saxon literature appear in this article.

