

**“Dwa światy”, czyli wyobraźnia  
nowoczesnego poety jako manifestacja  
świadomości “rozbitej”**

Andrzej Niewiadomski

ANDRZEJ NIEWIADOMSKI

„DWA ŚWIATY”, CZYLI WYOBRAŹNIA NOWOCZESNEGO POETY  
JAKO MANIFESTACJA ŚWIADOMOŚCI „ROZBITEJ”

PRZYPADEK JERZEGO ZAGÓRSKIEGO\*

1. Jerzy Zagórski w roku 1930, a więc jeszcze przed żagarystowskim epizodem, który wycisnął na jego twórczości niezatarte piętno, w młodzieńczym wierszu szkicując „ja” poety sięgającego jednocześnie do dwóch różnych sfer rzeczywistości, określił niemal wprost szlaki, po których poruszać się miała później jego wyobraźnia twórcza:

Dwie strony jednej rzeczy, dwa skrzydła i ramiona:  
Jednym, zwiniętym czarno, uderzam o wieko trumny,  
Pod drugim ptaki rozsiewa Demeter zapłoniona  
I lecą w powietrzu słowa jak uskrzydłone kolumny:

Albo w niebieskie pole tonące w Allelujach,  
Gdzie pastuszkowie chodzą z fujarką w obręczy,  
Albo po łąkach, gajach, piwoniach, astrach, tujach  
W zieleni gęstych krzaków pogański bóg się męczy.

[ . . . . . ]

I może ciało włożyć przez paproć, cierń i wrzosa,  
Aż oko krwią nabiegłe o rudy miesiąc spali.  
A może także gwiazdę jak tęczę wziąć za włosy  
I na niej jak na smoku cwałować do Walhalli<sup>1</sup>.

Oto początek tej poezji: ruch pomiędzy obrazem symbolizującym przestrzeń śmierci i zespołem wizji odnoszących się do mitu odrodzenia. Z jednej strony

\* Szkic ten jest niepublikowanym fragmentem większej całości: A. N i e w i a d o m s k i, *Niebliskie wyprawy. Jerzy Zagórski i poetycka przygoda nowoczesności*. Lublin 2001.

<sup>1</sup> J. Z a g ó r s k i, *Skrzydła*. „Alma Mater Vilnensis” 1930, z. 9, s. 57. Większość cytatów z wierszy przytaczam – opatrując skrótami tytuły tomów – za następującymi wydaniem książek poetyckich Zagórskiego (w przypadku wierszy rozproszonych adresy znajdują się w przypisach): B = *Bajka pienińska*. Kraków 1961; C = *Czas Lota. Wybór poezji*. Warszawa 1956; K = *Krawędź*. Warszawa 1959; KR = *Królestwo ryb. Poemat*. Warszawa 1967; M = *Męska pieśń*. Kraków 1954; OM = *Ostrze mostu*. Wilno 1933; ON = *Oto nurt*. Warszawa 1963; P = *Poezje*. Warszawa 1983; PP = *Pancerni. Poemat*. Warszawa 1964; PW = *Przyjście wroga. Poemat – baśń*. Warszawa 1934; R = *Rykoszetem*. Warszawa 1969; W = *Wyprawy*. Wilno 1937; WW = *Wieczór w Wieliszewie*. Kraków 1947; WWyb = *Wiersze wybrane*. Warszawa 1951. Liczby po skrótach wskazują stronicę. Wszystkie podkreślenia pochodzą od autora szkicu.

„skrzydło zwinięte”, pogrążone w podziemnym, grobowym rytuale umierania, z drugiej – słowa „lejące w powietrzu”, unoszące „ja” w spojone ze sobą, nierealne, mityczne światy bóstw pogańskich i nieba chrześcijańskiego. Nie ma tu rywalizacji albo inaczej: jest ona stłumiona przewagą drugiego z obrazów, jego rozbudowaniem w stosunku do lakoniczności pierwszego, zawierającego się w jednym wersie. Choć ten z wizyjnych elementów, który wypełniony jest mitycznymi stereotypami, wyraźnie dominuje, oba stanowią „dwie strony jednej rzeczy”, dwie części antynomicznie podzielonej świadomości twórczej poety. Kilka lat później te sprzeczności zostają uwypuklone, Zagórski przemawia bowiem wtedy dwoma głosami: jeden z nich zawiera w sobie drugi, a zarazem musi „pokonać w sobie siebie”, walczyć o prawo do zaistnienia własnej kreacji, choć oba w ten sam „wiersz się płaszczą jak w ornament”. I znów różne rzeczywistości zestawiono ze sobą wertykalnie:

Bo tyś jest śpiew, a jam jest kamień.  
Ciebie to rwie, a mnie to łamie.  
W kosmos się zmieniasz, w lot i mróz.  
A ja, jak Memnon, w piach i gruz.  
(*Dwa głosy*, C 15)

Tym razem funkcjonują one na równych prawach, mimo że (poza wertykalnym rozróżnieniem: kosmos, lot – piach, gruz) nie można określić, podobnie jak w poprzednim wypadku, znakiem jakiej z owych rzeczywistości są te obrazy. Manifestuje się poprzez nie przekonanie o dualizmie, o – jak u romantyków – „dwoistości bytu rozłamującego się i jednoczącego się zarazem”<sup>2</sup>. Lot jest tu bowiem rewersem upadku i rozpadu, „rozpłynięcie się” w przestrzeni nieba – ziemskiego „rozproszenia” w pyle. Ruch wyobraźni byłby więc pozorny, wydzielone obszary mentalne zaś wciąż zbyt słabo zantagonizowane. Mniej wagi przywiązuje się w tekście do dookreślenia obrazowych elementów wykreowanego konfliktu niż do samego przebiegu rozpadu zachodzącego w ich obrębie („Bo cóż jest śpiew i cóż jest kamień, / Jedno się rwie i drugie łamie”). Ale właśnie dzięki wyeksponowaniu procesów kojarzonych z rozpadem, podziałem, różnicowaniem otwiera się droga do wyrazistego przeciwstawienia „dwóch światów”. Ruch wyobraźni nie jest już płynnym przejściem od obrazu do obrazu, lecz starciem się obu wykreowanych rzeczywistości, jak w *Wojnie*:

Wietrze z Wisły wiejący, który grasz na łożach,  
Ty wiesz o tym, że mamy wojować – dwa światy.  
Jeden w piasku truchleje. Drugi świat skrzydlaty  
Porywa mnie i ciebie, bym jak wicher gorzał.  
A jego wóz wojenny  
Jest bardziej określony niż ziemskie granice  
I bardziej doskonały niż polarna zorza. [K 12]

Tym razem, choć znów mamy do czynienia z przewagą jednej z nich, „świata skrzydlatego”, rezultat nie jest przesądzony, w świadomości „ja” lirycznego rozgrywa się swoista walka na obrazy. Świadomość wysnuwa z siebie projekt two-

<sup>2</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 51. Zob. w wierszach Zagórskiego: *Pejzaż romantyczny* (OM 12), *Daniel* (WW 47–48), obrazy dwóch chórów o proveniencji niewątpliwie romantycznej, o czym powiadamia tytuł jednego z utworów.

zenia, będącego nieustannym konfliktem między danymi wyobraźni a reprezentowanymi przez nie sferami doświadczenia: między wydarzeniami związanymi z historią ziemską, chaosem, przemijaniem, śmiercią a życiem duchowym, przestrzenią nieba – arkadią odrodzenia i odnowienia. Nieustanny poryw świadomości ku tej drugiej sferze przedstawiony jest w formie walki wewnętrznej, jako śpiew „poezji żołnierza”:

Ten śpiew  
Przynosi z sobą opowieść o bitwach,  
O wiecznych wojnach światów,  
Co jak rzeczne tratwy  
Obtłukują swe brzegi i o dzień, i o noc.  
(*Krawędź*, K 9)

Antagonizm jest nieuchronny i konieczny, „ja” nie może się z owej antynomii światów wywikłać, imaginacja twórcy jest skazana na ciągłe przemieszanie przestrzeni „tam i z powrotem”, jak wiatr z cytowanej *Wojny*, między sprzecznymi obszarami. A wędrując tak, odsłania własne pęknięcie, niezagojoną ranę. Raz mamy ruch marzenia w kierunku podniebego azylu, w którym „Bóg-cesarz” wykreowany został na obraz i podobieństwo poetyckiego dzieła, to znów niechęć świadomości do pominięcia wizji katastrofy ziemskiej:

A na łądzie ludzie w dniu onym  
umierali w smutku ogromnym  
i nie mieli żadnego pojęcia,  
że na niebie w kostiumach lekkich  
chmury grają księżycem w rugby  
i o księżyc walczą na pięści.  
(*Zdarzenie*, W 27)

Należy tu zwrócić uwagę, iż obrazy zarówno przyszłych ziemskich wydarzeń, jak i aktywności w przestrzeni nieba – rozwijane są jakby mimochodem, stanowią funkcję tematu rozziwu i podziału, najistotniejszy bowiem wydaje się ów dystans między „grą” chmur i rzeczywistą śmiercią mas ludzkich, radosną zabawą i „smutkiem ogromnym”. Żagarystowski poeta-katastrofista, przeciwnie niż jakakolwiek zbiorowość, „ma pojęcie” o istnieniu świata, w którym tylko „chmury walczą na pięści”, ale wiedza ta jest jednocześnie źródłem bolesnego rozdwojenia. Wizje nie istnieją więc samodzielnie, lecz jako znaki biegunów doświadczenia; nie wysuwa się na plan pierwszy ani kształt obłoków, ani dalszych losów cywilizacji. Dla Zagórskiego i dla innych poetów z kręgu „Żagarów” przyszłość, jak pisze Anna Nasiłowska, była „sprawą wtórną”:

interesowała ich raczej sama tragiczna wizja świata, obraz egzystencji rozdartej. Katastrofa nie tylko ma kiedyś nastąpić, ona dzieje się już, teraz, katastrofą jest samo istnienie świata. Jej terenem może być także samo „ja” – bezsilne, obciążone i naznaczone skazą [...].<sup>3</sup>

„Ja”, które ma walczyć „w imię niewidzialnych z widzialnymi duchami” (*Wojna*, K 10), ale paraliżuje je w tym zmaganiu konieczność porzucenia wszystkiego, co z widzialnością czy dotykalnością jest związane.

Zagórski mnoży obrazy pęknięć, rozszczepienia, rozdzielenia na dwie części,

<sup>3</sup> A. Nasiłowska, *Obłoki, obłoki...* „Kresy” 1990–1991, nr 4/5, s. 47.

rywalizacji dwóch sił, poczynawszy od – z pozoru mało istotnych – składników metafory („Usta twoje jak melon rozcięty, soczyste”<sup>4</sup>), a skończywszy na katastroficznych wizjach o zakroju totalnym. W *Wyjaśnieniu trzecim*, zamykającym *Przyście wroga*:

Ziemskie królestwo Troja zmęczone ma oczodoły,  
Stoi w nich morze Egejskie równo rozcięte na poły  
[ . . . . . ]  
Przypływem  
huczy Atlantyk cięty podróżą okrętów na pół [PW 53]

Ta wyobraźniowa operacja dotyczy też wizji, których w żaden sposób nie da się określić jako katastroficzne, choć funkcjonują one w takim właśnie kontekście. Zresztą nie tylko motyw dzielenia jest w wielu wierszach poety istotny, trzeba również zwrócić uwagę na sytuację niepewności i grozy, ewokowaną przez ten zabieg, na drastyczną wyrwę między sąsiadującymi ze sobą rzeczywistościami:

Czy to był sen o Ukrainie,  
czy to był wiatr z ojczystych pól?  
masarz w Otwocku rąbał świnię  
zgrabnie siekierą równo w pół.

Zaszytych w worki na drednaughcie  
w morze – odpowie plusk jak rozkaz.  
Na tarczach nieśli gniewny pokaz:  
zwierząt rozciętych jasne połcie.  
(*Świt*, PW 36)

Wszystko, czego w okresie żagarystowskim dotyka świadomość poety, jawi się „rozdwojone”, „rozłupane”, „rozwidlające się” – zarazem walczące ze sobą, a także sparaliżowane niemożnością wyboru. Jest tak niezależnie od tego, z jakiej części poetyckiej rekwizytorni owe elementy pochodzą. Może to być „lazar”, który „pękł jak lustro”, albo „pejzaż”, co „z rąk się wysunie jak podarty ażur” (*Wiersz o przyjacielu, który zachorował*, OM 10), lub – pośród „bitwy figur i kwiatów” – drzewo, które „rozwidla się w koral” (*Sen czyli bitwa figur*, OM 13), czy również „święty rozcięty na dwoje” (*Antoprucie*, C 13). Drzewa „pękają jak strąki”, słońce zaś widzimy „pocięte przez trawy” (*Sen o taborze*, PW 23), a „mury rozpękają pod ukropem” (*Kair*, OM 28).

Oto świat, w którym „więcej lontów niż lądów”, w którym w obłokach wybuchów, w salwach bomb rzeczy pękają, rozdzielają się i rozdrabniają. Świat ten, o dziwo, utrzymywany jest w ryzach przez pęknięcie najważniejsze, pozwalające zbagatelizować dalsze „rozkruszanie się” obrazu, ewentualnie postrzegać ów proces jako konsekwencję pierwotnej katastrofy świadomości: skazanej na wybór i jednocześnie pogrążonej w niemocy, odkad –

człowiek zmuszony jest nieustannie konfrontować własną biologiczną ograniczoność, a także wysnute z siebie projekty z niezniszczalnością kosmosu. Dramatycznie przeżywać całą wątpliwość, niejednoznaczność własnej sytuacji uzurpujającej sobie prawo do konkurowania z siłami nieskończenie go przerastającymi. I nie trzeba dodawać, że stanowi to możliwe źródło wielu dramatycznych konfliktów<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> J. Zagórski, *Zachód imaginistyczny*. „Żagary” 1931, nr 1, s. 1.

<sup>5</sup> J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający*. *Z problematyki poezji tzw. Drugiej Awangardy*. Bydgoszcz 1985, s. 26.

Rozdwojenie czai się wszędzie, wciela się w postaci ludzkie i w „zoraną”, pociętą przestrzeń. W imaginacji Zagórskiego motywy pęknięcia, „dwoistości” świata stają się wyobraźniowym odpowiednikiem egzystencjalnego rozdarcia, katastrofy świadomości, która nie może uzgodnić racji bytu różnych sfer doświadczeń i poszukuje dróg ucieczki od chaosu zdarzeń, a jednocześnie neguje ten eskapistyczny wybór. Tak oto:

w paraliżującym konflikcie [pozostają] dwie sprzeczne rzeczywistości, które, współistniejąc na odległość, wzajemnie się negują: rzeczywistość, w której żyjemy, i rzeczywistość, do której nie mamy dostępu, miejsce, gdzie żyje nasze marzenie, i miejsce, w którym z prerażeniem widzimy nas samych, zdanych na przypadek i niefortunny los<sup>6</sup>.

Stąd dopełnieniem obrazów „rozdziału” musi być obraz „poety – docenta spraw niezmiernych”, „w kątach zrosłego w dziwołąg, w pół rozłupaną amebę”, któremu wkrótce „mózg się otworzy jak strąk” (*Pracownia*, OM 11); stąd też ukazanie zbiorowości, która: „Tak samo z Bogiem niezmiernym, jak z chwastem najlichszym mówiąc”, nie potrafi „wytrzymać” i skorelować tych dialogów, czego konsekwencją jest „dziwaczenie się” wizji i to, co osiąga się, „Pręty stalowe wierszy szarpiąc w bezpłodnej rozpaczy”<sup>7</sup> – stan świadomości „rozłupanej na dwoje”.

2. Ruch wyobraźni między zantagonizowanymi światami, miotanie się w klatce dwoistości to stałe dane poezji Zagórskiego, mimo że w latach późniejszych, poczawszy od twórczości okupacyjnej, dystans, jaki ma jego imaginacja do pokonania, wyraźnie się zmniejsza. Poeta jakby tematyzuje jej naturalne predyspozycje, a ową skazę pęknięcia próbuje neutralizować poprzez równouprawnienie i zbliżenie „dwóch światów”, bez względu na to, czy akt ten dotyczy rozważań metapoetyckich, społecznych, religijnych, czy też doświadczenia temporalnego. W *Posłowiu z Wieczoru w Wieliszewie*, chociaż Zagórski akceptuje różne szkoły poetyckie, zachowują one autonomiczne i przeciwstawne sobie właściwości:

Pierwszy z tych światów – doświadczenie,  
Prawidła znane starych szkół,  
A drugi świat – na chmurach cienie.  
Strzała ze snu, z fantazji łuk. [WW 74]

Rozgraniczenie znowu dokonuje się tu w płaszczyźnie: horyzontalne – wertykalne, i jest to wskazanie na zasadniczą linię podziału, co nie oznacza, że nie wystąpią inne, jako swoiste modulacje tematu. Obserwowanemu zbliżeniu, dopełnianiu się sprzeczności towarzyszą przy tym w różnych miejscach okupacyjnego i powojennego dorobku motywy podziału i ufundowane na nich metafory. Oto „dwie postaci” zastąpione zostają dwoma wizerunkami Matki Boskiej: Upadającej w Cierpieniu i Nieustającej Pomocy:

Te dwa obrazy przeciwne  
Dają dopiero całość,  
Jak nów i pełnia razem dają pojęcie księżycy.  
(*Dwa wizerunki*, K 16)

<sup>6</sup> G. Poulet, *Mallarmé. W: Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór J. Błoński, M. Głowiński. Przedm. J. Błoński. Przeł. W. Błońska [i in.]. Warszawa 1977, s. 225.

<sup>7</sup> J. Zagórski, *Filozofia*. „Zagary” 1931, nr 4, s. 3.

Jednocześnie sfera wyobrażeń religijnych ogarnięta jest wyrazistszymi artykulacjami rozdarcia: „promień chmury rozrywa / Archanielskim mieczem jak rycearz” (*Odlatując z Leningradu*, ON 22). Podobnie dzieje się w wierszowanej publicystyce Zagórskiego, gdzie mowa o różnych krajach, których „rzeki płyną / Do mórz dwojga – lecz tworzą jedną wspólną rzecz”<sup>8</sup>, i – z drugiej strony – pojawia się „rozdarte geografiami plemię” (*Sześćdziesięciolecie*, P 301). Świadomość poety, różnicując, próbuje godzić przeszłość i przyszłość:

Chwila obecna na kształt igły,  
Dwie szmaty czasu z sobą spaja.  
Jedna z nich wstecz gwałtownie sfruwa,  
Drugą przed nami wiatr łopocze.  
(*Pióropusz*, WWyb 22)

Ale przecież w katastroficznej wizji czas pęka i rozdwaja się, rozłamuje się na przeciwstawnie wartościowane elementy i zanika, kiedy:

[...] trombity cherubinów  
Rozciągną strunę czasu tak,  
Że pęknie, i w ostatniej chwili  
Z chwil istniejących jeszcze jęk  
Rozpaczy metalowej wyda  
Zwijając się w dwa strąki: jeden  
Z nich będzie czystość, zaś ohyda  
Drugi. Po tym r o z p r y s k u trąb  
Wzejdzie milczenie. [KR 11]

Ruch wyobraźni odbywa się tu już nieco inaczej: od obrazów dopełniania się autonomicznych całości do obrazów rozszczepienia – i odwrotnie. Należy przy tym dodać, że jest to pewne uproszczenie; chcąc bowiem odtworzyć tematyczną strukturę imaginacyjnego świata autora *Krawędzi*, muszę w kolejnych częściach wywodu wydzielić i zgrupować powracające natarczywie klucze obrazowe, które w samych wierszach nakładają się na siebie i tworzą dynamiczną konstrukcję<sup>9</sup>.

3. W miarę wkraczania w wyobraźniową rzeczywistość pojawia się coraz więcej powiązanych ze sobą elementów tego układu. Dopełnieniem obsesji rozpadu i „dwoistości” staje się (tak w żagarystowskich, jak również w powojennych wierszach Zagórskiego) obsesja różnicowania. Wyzwała ona proces dookreślenia komponentów, stanowiących wielkie kompleksy obrazowe związane z „dwoma światami”. Tak dzieje się w przypadku „dnia” i „nocy”. W *Capella dei Medici* porom doby poświęcone są odrębne części wiersza. „Dzień”, który „ma etruskie muskuły”, odległy od zdobywczych snów o rzymskim imperium, związany jest jednak

<sup>8</sup> J. Zagórski, *Modlitwa do Matki Boskiej Poczajowskiej*. W zb.: *Pieśń niepodległa. Poezja polska czasów wojny*. Red. J. Robak [właśc. Cz. Miłoś]. Warszawa 1942, s. 90.

<sup>9</sup> Zob. J.-P. Richard, *Wstęp do studium „Świat wyobraźni Mallarmégo”*. Przeł. W. Błosińska. W zb.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Oprac. H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1976, s. 414: „Trudność każdego strukturalnego sprawozdania polega na tym, że opisuje kolejno to, co naprawdę istnieje jednocześnie. Linearny tok wykładu nie jest dostosowany do wielowymiarowej, siatkowatej natury opisywanej rzeczywistości. Z każdym wyjaśnionym punktem należałoby właściwie łączyć przy pomocy aluzji, analogii, ech, skojarzeń czy uwag wiele punktów innych, często znajdujących się w bardzo odległych miejscach pola wyobraźni [...]”.

z historią okiem podróżnika lustrującego zabytki przeszłości „zakorzenione” w ziemi i jednocześnie nasuwające na myśl proces przemijania, jak „fontanna o strumyku ściekającym”. „Noc florencka” – statyczna, należy zaś do przestrzeni nieba:

Marmurową powieką zamknij twarde oko,  
O nocy sprawiedliwa, o nocy florencka.  
Ty płyny ciemniejące układasz na niebie  
I poi cię jak lilie dostojność królewska. [WW 68]

W *Pióropuszu* rozdzielone wyraźnie dwie sfery czasu wywołują jeszcze inne skojarzenia:

Lecz gdybyś chciał omijać noce,  
Kryjąc się w las gęstego snu  
I gdybyś chciał zaprzeczyć dniom,  
Kryjąc się w muzyk mocnych fugach, [WWyb 22]

Istotę nocy – co oczywiste – przysłania „las snu”, istotę dnia – co mniej zrozumiałe – przysłania muzyka. Podobne asocjacje uwypuklające różnicę odnajdujemy we wcześniejszej *Śmierci Parysa* i w niektórych wierszach z *Przyjścia wroga*<sup>10</sup>.

Wyobraźnia poety niestrudzenie produkuje wizje antagonistycznych rzeczywistości, kreując je głównie z typowych motywów i konstant symbolicznych czy wręcz alegorycznych. Skoro pojawia się ciągle rozbudowywane przeciwstawienie obrazowe: dzień – noc, nie może zabraknąć rozróżnienia jawy i snu. Nie trzeba tu nawet odwoływać się do szczegółowej analizy sensów nadbudowujących się w świadomości i nieświadomości podmiotów – śniącego oraz marzącego na jawie. Wystarczy zwrócić uwagę na prostą scenę z przechodniami podziwiającymi na wystawie sklepowej „piany bielizny węgierskiej”:

Ci, co je widzą, potem w snach swe żony  
Z tych koszul barwnych rozbierają, myśląc,  
Że sen i jawa są w zgodzie braterskiej,  
A sen i jawa mają różnic tysiąc.  
(*Wiosna w Krakowie*, WW 58)

Co charakterystyczne, spośród „tysiąca różnic” wprost zostaną wydobyte te najważniejsze:

Sen się różni tym głównie od jawy,  
Że w nim nie ma o śmierć obawy,  
Tylko lęk przed przepaścią głęboką  
Lub spiralą lotu wysoką.  
  
Sen od jawy to jeszcze odróżnia,  
Że w nim prawie nie ma kolorów:

<sup>10</sup> Np. w sąsiadujących fragmentach w *Przyjściu wroga* „noc” i „dzień” funkcjonują jako obszary różniących się działań i wydarzeń, przy czym noc – jak w *Capella dei Medici* – to domena nieba i kierunku wertrykalnego. *Śpiew 3 (podolski)* przynosi zaś surrealistyczną wizję, w której, zgodnie zresztą z założeniami twórców tego kierunku, noc i dzień to konfrontacja obrazów odległych:

Urodziła się na tej łące, poza tym  
w rozhuśtanym pływa hamaku,  
bo w nocy te krowy łaciate,  
a w południe Warszawa i Kraków. [PW 41]



Tam gdzie błękit i brązy, jest próżnia.  
On jest światłem księżyca wśród borów.  
(*Sen i jawa*, K 46)

Poeta, odsłaniając je, jednocześnie po raz kolejny ujawnia wyobraźniową obsesję podziału na dwie części; dalsze „rozdrabnianie” jest mniej istotne, wystarczy dociec, gdzie w świadomości własnej leży granica pozwalająca ustanowić autonomię każdego ze sprzecznych światów. Znowu przekonujemy się, iż biegnie ona między żywiołami, przedmiotami, osobami i działaniami zorientowanymi horyzontalnie bądź wertrykalnie, mówiąc inaczej: umieszczonymi na trwałe albo w sferze „dołu” – ziemi, albo „góry” – nieba. Jawa kojarzona jest zawsze z tym, co ziemskie i horyzontalne, z bolesnym doznaniem zmienności, którą niesie ze sobą czas. Jawa jest „straszniejsza od snu” (*Pracownia*, OM 11), w snach zaś „leży wzrostu tajemnica” (*Świerki*, WW 28), sny, jeśli nawet dotykają ziemi, to „unoszą w górę” przedmioty, usprawiedliwiają najbardziej tragiczne zdarzenia. Obrazy oniryczne w poezji Zagórskiego niemal bez wyjątku stają się imaginacyjnymi odpowiednikami duchowej przestrzeni ocalenia. Jeśli nawet są to obrazy katastrofy, koszmarnie wizje, z jakimi mamy do czynienia np. w *Poemacie o roku 1914*, jeśli sen „napiętnowany jest przerażeniem” i przepełniony przedstawieniami śmierci, jest to śmierć „z roztrzaskanym w g w i a z d ę ciemieniem” (W 44) i tkwi w niej załazek „odrodzenia” oraz „zbawienia” – jak w *Bajce dla Elżbiety*, gdzie „na snu polanie jednoróżec stapa”. Dlatego też można powiedzieć, iż „Mają dziwne zadania sny” (*Poemat o roku 1914*, W 42), gdyż wybawiają od wyraźnie określonej jawy, są synonimem aktywności podmiotu przemieszczającego to, co złe – w „górnym rejony ducha”, w ów „świat wtóry”; podmiotu interioryzującego to, co zewnętrzne, obce i przerażające. Albowiem:

Nie ma takich zamiarów, które się nie ziszczą,  
w snach przychodzi nam wszystko osiągać, co chcemy.  
W nich budzimy się z jawy pełnej białych błysków,  
(*Poemat o roku 1914*, *Kurtyna*, W 41)

„Świat wtóry” jest więc światem prawdziwym, przestrzenią „przebudzenia” i zrozumienia, a także swoistego maksymalizmu duchowego. Dzięki snom, lotnym i czynnym, można przekreślić koszmarny świat, biernie poddającej się procesom destrukcji. W *Przyjściu wroga* sen pointuje całość katastroficznych wizji, ale jest on wyraźnie ograniczony do wizerunku nieba, obszaru rozciągającego się od „ziemskiego królestwa Troi” do „dni p r o s t o p a d ł y c h w lazurze”. Tym samym – w wyobraźni poety obrazy oniryczne, nawet te nie przystające do jednoznacznych kryteriów oceny, zawierające w sobie przypadkowe deformacje życiowych zdarzeń, poddane zostają owemu uszeregowaniu strukturalnemu w płaszczyźnie wertrykalnej.

Tylko rygorystyczne zachowanie autonomii świata sennego gwarantuje wybawienie podmiotowi „rozszczepionemu”, należącemu drugą swoją „połową” do rzeczywistości jawy. Imaginacja pielęgnuje więc ten dokonany u progu własnych narodzin podział; jest on przekleństwem, ale i wręcz racją istnienia podmiotu:

Jeżeli żyję i jeśli doszedłem aż tu,  
jeżeli dotąd mych kroków do śladów nikt groźny nie przykuł,  
to chyba gorze zawdzięczam, która zawsze wybawia mnie w snach,

albo jeziorom z tamami o przezroczystych dnach,  
które z wodami na jawie nie mają nic, nic wspólnego.  
(*Wiersze powstają z ognia...*, W 22)

4. Pragnienie ocalenia oraz oczyszczenia eksponowane jest jako nieustanne pielgrzymowanie wyobraźni: we śnie i w płaszczyźnie pionowej. Dlatego też wody postrzegane z perspektywy wyłącznie tego ruchu („jeziora o przezroczystych dnach”) muszą być usunięte z kompleksu obrazowego dotyczącego przestrzeni dolnej, ziemi. Gdy sen „jak potok płynie” (*List*, WW 40) – co wyjątkowe w poezji Zagórskiego – wówczas przekreślona zostaje jego pozytywna rola, „zawodne i zgubne są jego recepty” (WW 40). We śnie przecież „nie ma o śmierć obawy” – w tym przypadku, inaczej więc niż w tradycyjnych wyobrażeniach, sen nie jest „młodszym bratem śmierci”, śmierć i przemijanie związane są w świadomości poety z upływem, z żywiołem wody (rzeką, potokiem, strumieniem), z jego przemieszczaniem się w płaszczyźnie horyzontalnej.

Świadomość rozdwojona zmuszana jest raz po raz porzucać poryw pragnienia wlotu „ku górze”, by pogрузić się w równie prawdziwy, choć niewątpliwie bardziej niebezpieczny, świat:

Ciemniej, co roku ciemniej,  
i coraz dalej p ł y n i e m y od przezroczystych brzegów,  
i coraz trudniej o górę – ojczyznę łaski.  
(*Wiersze powstają z ognia...*, W 23)

Prostopadłe względem siebie drogi działania wyobraźni wyznaczają kolejną stałą konfliktu między obrazami żywiołów: powietrza (nieba) i ziemi. Ale ziemia zdominowana zostaje przez wody płynące, niszczące jej trwałość, twardość materii. Przemieszczanie się po niej nie daje tej pewności istnienia, która – paradoksalnie – zawarta jest w wizjach lotu. Przestrzeń ziemską, zanurzoną w wodzie, rozrzedzoną, jawi się jako poddana destrukcyjnej sile czasu. Przezroczyste dno jeziora naprawdę nie ma „nic wspólnego” z opanowującą poetę „na jawie wyobraźni” obsesją dynamicznej, niepokojącej zmienności rzeki. To przeciwstawienie obrazów: statycznego – związanego z arkadią wód stojących, i dynamicznego – „potoku czasu”, charakterystyczne jest również dla innych poetów o żagarystowskim rodowodzie, dla Miłosa i Rymkiewicza<sup>11</sup>.

Podmiot roztopia się, „rozpuszcza się” we wszechogarniającym „żywiole bytu bardzo płynnym” (*Którzy wojują*, C 230), co nasuwa myśl o śmierci rozłożonej na etapy. Takiego niebezpieczeństwa nie ma w przypadku kontemplacji wód stojących, „śpiących”, jest ono również uchylone, gdy wyobraźnia Zagórskiego postrzega ziemię jako żywioł uładzony, reprezentowany – co charakterystyczne dla całej twórczości poety – przez roślinność, zwierzęta, dzieci i kobiety. Bierność, bezwład oraz emanowane przez nie piękno stwarzają ramy arkadyjskiego pejzażu:

<sup>11</sup> Zob. choćby tak odmienne wiersze Miłosa, jak *W mojej ojczyźnie* i *Powolna rzeka*, o którym to tekście pisał J. Błoński (*Wzruszenie, dialog, mądrość*. W zb.: *Poznawanie Miłosa. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985, s. 378): „Powolna rzeka to oczywiście rzeka czasu, rzeka życia, losu”. Na temat znaczenia żywiołu wody i wspomnianego rozróżnienia w poezji A. Rymkiewicza zob. A. Staniszewski, *Ziemia serdecznie znajoma. Szkice o poezji Aleksandra Rymkiewicza*. Olsztyn 1994, s. 78–79.

Ewa chodziła ogrodem,  
gdzie wielkie liście paproci  
o swym roślinnym pięknie rosą szeptały światu,  
twarz przytulała do jezior do wielkiej drzemiącej wody,  
sama podobna kwiatu.

(*Widzenie III*, P 10)

Ale w cytowanym *Przyjściu wroga* są to obrazy wyjątkowe; w momencie gdy jezioro zostaje zastąpione przez rzekę, jej ruchowi towarzyszy poczucie zagrożenia, spodziewanego bądź już się ziszczonego. Stawy i sadzawki okazują się azyłem zwodniczym; rajska, senna przestrzeń może być matecznikiem dzieciństwa oraz wszelkim początkiem utożsamionym z bezrucchem, który nieuchronnie przechodzi w ruch ku przodowi, w podążanie ku zagładzie:

Śpią w zimowym śnie jak w malgynie  
wśród sadzawek kijanki i skrzeki.  
Tędy płynie mały w muślinie  
do ogromnej szumiącej rzeki.

(*Śpiew 2 (białoruski)*, PW 40)

Na skutek hiperbolizacji rzeka staje się oceanem, śmierć zaś faktem nieuniknionym:

Jakim prawem zabijasz syna,  
który nie jest twoją własnością.  
Oceanem płyną delfiny,  
huk bałwanów uderza o kościół.

(*Śpiew 1 (polski)*, PW 39)

Świadomość poety jest „zahipnotyzowana” wizjami wzburzonych rzek i oceanów; począwszy od utworów najwcześniejszych aż po ostatnie pojawia się również „stroma rzeka” albo wodospad. On to z jeszcze większą dynamiką porывa przedmioty i kieruje myśl ku destrukcyjnej energii, ku czystej grozie czasu. W *Widzeniu I*: „Parys o ciele brązowym we mgle oczyma grzebał / Spływając po stromej rzece” (PW 7), w *Widzeniu VII* zaś mamy najpełniejszy obraz przerażenia i śmierci związanych z żywiołem wody – zarówno wodospadu, jak i wartko płynącej rzeki, która pochłania (czy pochłonie) łąki, rośliny, zwierzęta, wszystkie elementy arkadyjskiej rzeczywistości:

Ryby nie mają skrzel, ogonów, łusek i głów,  
przez pola ziemi płynącej zwierzęta biegną pod nów.  
[ . . . . . ]  
Głęboka, głęboka jest stromość, a pod nią nic przypomina  
kraje, które minęły, któreś pożegnał oczyma.

Te same pola zielone, jak tamte, co w zawierusze  
wiatraki szmerzą śmigłami, wybiegają naprzeciw grusze.  
Na rzece budzą się tratwy.  
[ . . . . . ]  
Konie się pasą na brzegu. Plusk je odwraca i trwoży.  
Z drogi pryskają owady, inne na każdą godzinę. [PW 18]

W obliczu katastrof: oczekiwanej bądź dokonanej, obsesja wody porывającej substancję ziemską nie opuszcza autora *Ostrza mostu*. Ruiny Warszawy kojarzą mu się z obrazem „czasu wodospadów białych” (*Warszawa latem*, WW 33), cał-

kowicie pokojowa rzeczywistość jest przestrzenią, w której „Wodospad broni, drży świat jak liść” (*Nie mrużmy powiek*, P 306). Swoista hipnoza powodowana natężeniem wizji wodnych, ewokujących śmierć i zniszczenie, przejawia się też w owładnięciu pamięci reprodukowaniem wciąż tego samego „tematu”<sup>12</sup>. Podmiot tych wierszy istnieje o tyle, o ile „pamięta” destrukcyjne skutki przepływu, o ile sam zanurzony jest w śmierci. Pytanie „Czy ja przemijam czy świat?” – traci rację bytu. Część „ja” jest bowiem elementem płynnego, horyzontalnego świata, a owa wątpliwość rodzi się z rozdarcia, skazania na egzystencję tragiczną. „Ja” przemija wraz ze światem, pamięć o unicestwieniu innych jest zarazem świadomością własnej skończoności:

Już nie zapomnę potoków,  
Skąd woda latem ucieka,  
Ani rzek krwią piętrzonych  
Przelaną we wszystkich wiekach.  
(*Dlaczego*, R 44)<sup>13</sup>

Tragizm polega na tym, że jest „drugi świat”, do którego „ja” nie ma dostępu, gdy tylko imaginację zupełnie zawłaszcza obraz płynących wód. Broni się ona, „obiektywizując” rzeczywistość, przywołując wertykalną perspektywę oglądu. Każde wybiegnięcie w górę jest jednocześnie swoistym pobudzeniem innego „ja”, powstałego dzięki alternatywnemu w stosunku do potoku ruchowi wyobraźni, np. w obszarze obłoków. Pozwala to zdobyć się na dystans wobec „żarłocznego” żywiołu wody i samodestrukcji ziemi, zasugerować istnienie przestrzeni wolnych od dręczącej obsesji zagłady:

Chmur człekokształtnych głowy płyną.  
Cóżście chmury oglądały  
Nieistniejącym okiem swym?  
Czy tylko rzek pętlicę siną,  
Czy tylko miast zburzonych skały,  
Wojnę i pomstę, mord i dym?  
(*Wędrownka*, WWyb 36)

5. „W tworzywie, jakim jest woda, wyobraźnia zwrócona ku nieszczęściu i śmierci znajduje obraz materialny wyjątkowej mocy i subtelności”<sup>14</sup>. Mając tę konstatację w pamięci, należy wciąż zdawać sobie sprawę z faktu, iż wyobraźnia poetycka autora *Wypraw* jest rozdwojona; przywołując obrazy śmierci i zniszczenia, działa też w odwrotnym kierunku, operuje innymi żywiołami i nie daje się zaklasyfikować, w myśl „psychoanalizy żywiołów”, w obrębie któregoś z nich. Dzieje się tak nawet w przypadku pojedynczego kompleksu obrazowego. Trzeba zauważyć, przyglądając się pojawiającym się regularnie i często wizjom, iż składową wewnętrznego pejzażu śmierci jest swoista kontaminacja ziemi i wody, uwidoczniająca się w wyobrażeniach „płynącej ziemi” (czy też „płynnej ziemi”). Proces ten można zaobserwować w cytowanym już *Widzeniu VII*, jak również w wielu wierszach powstałych w różnych okresach twórczości Zagórskiego:

<sup>12</sup> W znaczeniu, jakie terminowi temu nadała „krytyka tematyczna”, w pewnym stopniu inspirowana porządek i język niniejszych rozważań.

<sup>13</sup> Zob. również wiersz *Woda!* (WW 34).

<sup>14</sup> G. Bachelard, *Woda i marzenia*. W: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 163.

elipsą płynie planeta pełna mórz, łądów i wysp  
(*Sen, czyli bitwa figur*, OM 13)

Cóż śmierć waszą mi rozgrzeszy,  
Gdy niedziela tonie w kwiatach,  
Płyną wzgórze, strumień szepce,  
(*Niedziela*, WW 39)

Gdziekolwiek ruszysz – stopą czy maszyną,  
Nie widzisz granic – i przeczuć ci trudno,  
Czy tamte wzgórze grodzą ziemię ludną,  
Czy tylko miastem tak jak fale płyną.  
(*Kościół świętej Klotyldy*, WW 59)

Płynąc ziemią widzimy z burt  
Porty nocy z latarniami gwiazd,  
(*Oto nurt*, ON 5)

Portom, umiejscowionym w niebie – jak w ostatnim z przytoczonych fragmentów – przeciwstawiona jest ciągła „żegluga” ziemi, nieustanne parcie dziejów naprzód. Nie dziwią więc, rozpatrywane w innym kontekście, szablonowe metafory: ucieczki od historii, co przedstawione zostało jako działania kapitana opuszczającego swój okręt (*Zawodzenie nad więzieniem mamertyńskim*, WW), i kształtowania historii, to ukazano jako wysiłki kapitana stawiającego czoła sztormowi (*Którzy wojują*, C). „Płynna śmierć” czyha wszędzie, zarówno w świadomości „ja”, jak też pośród mniemań i sądów podmiotu dotyczących losów zbiorowości. Obrazy o treściach akwaticznych zawłaszczają wielkie wydarzenia historyczne oraz błahе epizody, kojarzą się i z ludźmi, i ze zwierzętami. Chociażby wizja śmierci związana była tylko z właściwościami ziemi, jak w przywołanym na wstępie wierszu z *juweniliów*, gdzie mowa o „wieku trumny”, to prawie zawsze pojawia się w sąsiedztwie zespół wyobrażeń albo metafora właśnie o akwaticznym rodowodzie. Wstrząsy tektoniczne opisane zostały w *Delfach* jako „Ruch płynnej ziemi w czas trzęsienia” (R 31), śmierć krabów na plaży jest konsekwencją poszukiwania przez nie drogi powrotnej przez ziemię, nie przez niebo – znów zachodzi antagonizm między nim a „dolnym” światem:

Przerażone ogromnym niebem  
Nie szturmują do jego wrót,  
Ale myląc żywioły, w ziemię  
Świdrujący kierują chód.  
(*Piekło krabów*, ON 11)

Wizją najdalej idącą w ukazywaniu destrukcyjnych „predyspozycji” ziemi i wody, wpisanych w świat wyobraźni Zagórskiego, jest obraz potopu – wody już nie „mieszającej się” z ziemią, ale bezdyskusyjnie nad nią dominującej, powodującej, że to, co nie zostało poddane procesom naturalnego obumierania, unicestwiają siły z zewnątrz. Jednostkowa świadomość śmierci rzutowana jest tu na płaszczyznę kosmiczną, wizje płynącej wody rozrastają się w obrazy wody pochłaniającej wszystko, co napotka na swojej drodze. Elementy akwaticzne ponownie pojawiają się zarówno jako składniki metafor odnoszących się do katastrofy, jak i jako samodzielne „zespoły” budujące wizję. Motyw potopu może zaistnieć w postaci wzbierających wód. W *Danielu* są one podstawą metonimii przyszłej wojny:

Z gór zielonych spływają granie,  
 Żony – dziwy powiodły taniec.  
 Karabiny, maski i hełmy,  
 Przybór głosów na ziemi pełnej. [WW 47]

Jeszcze inaczej niszczący żywioł objawia się w „publicystycznej”, niemal agitacyjnej *Balladzie o Gdyni*, gdzie „Woda na chwałę faszystom załała czarny Klimontów”<sup>15</sup>. Ale już w *Odzie na spadek funta* i w niektórych żagarystowskich czy też okupacyjnych wierszach obrazy potopu, katastrofy ogarniającej kraje i kontynenty są bardziej rozbudowane, a jednocześnie w coraz większym stopniu pozbawione konkretnych odniesień, nacechowane piętnem apokaliptycznym:

nikną nam okręciki z kości baraniej  
 wycinane przez żołnierzy Napoleona,  
 jeńców spod Trafalgaru  
 i niknie wyspa, nad którą wiatr z oceanu wieje mokry i słony  
 (*Oda na spadek funta*, OM 20)

Jedna z wysepek właśnie z pluskiem pod wodę poszła.  
 Grzebień falisty piany wierzchołki budynków skosił.  
 (*Sen czyli bitwa figur*, OM 13)

Powiedz:  
 łąki załała woda,  
 powódź.  
 (*Rozmowa*, OM 24)

Ciągną wiosła, pióra nad potopem  
 Niebo zije, ziemia się trzęsie.  
 (*Cztery lata*, K 19)

Można zresztą mówić o ciągłości wizji potopu również w przypadku powojennej twórczości Zagórskiego; tego rodzaju obrazy pojawiają się w *Królestwie ryb* jako przypomnienie i zarazem przypuszczalne zagrożenie:

Tętniące morza, oceany,  
 Wy, co do dzisiaj świat rzeźbicie,  
 Coście rozpruły łąd Gondwany,  
 Zamyły ślad po Atlantydzie,  
 Czy przyczajone wasze furie  
 I nas pogrążą jak Lemuriej? [KR 20]

Trzeba więc wskazać na stałe opanowanie wyobraźni poety przez procesy przepływu: od leniwej rzeki czasu – śmierci rozłożonej na etapy – do gwałtownego przyboru wód i potopu – śmierci, będącej żywiołem „żarłocznym”, gwałtownie obejmującym świadomość jednostki, porywającym przedmioty oraz łądy.

W wodzie wszystko się „rozpływa”, wszelka „forma” się rozkłada, „historia” zanika, nic z tego, co w pierw istniało, nie pozostaje po zanurzeniu w wodzie, żaden „znak”, żadne „wydarzenie”. Zanurzenie równa się, w płaszczyźnie ludzkiej, śmierci, a w płaszczyźnie kosmicznej, katastrofie (potop), która cyklicznie rozpuszcza świat w pierwotnym oceanie. Wody, rozkładając każdą formę i przekreślając wszelką „historię”, posiadają właściwość oczyszczenia, regeneracji i odrodzenia, ponieważ to, co jest zanurzone w wodzie, „umiera”, a wynurzając się

<sup>15</sup> „Państwo Pracy” 1933, nr 42, s. 3.

z wody, jest podobne do dziecka bez grzechu i bez „historii”, zdolne do otrzymania nowego objawienia i do rozpoczęcia nowego, „własnego” życia<sup>16</sup>.

Imaginacja autora *Wypraw* przekształca archetypiczne i mityczne przeświadczenia związane z wodą. Natręctwo przedstawień płynności wyrasta z przekonania o nieuchronności powolnego rozkładu, ale świadomość nie dopuszcza do siebie myśli o oczyszczającej roli tego żywiołu; w każdym razie myśl taka – choćby nawet się pojawiła – nie znajduje swojego obrazowego odpowiednika. Jeśli można mówić o jakiejś formie odrodzenia, to tylko o przemianie, mającej albo neutralne, albo negatywne konotacje. Zanika historia pewnej rzeczy, rozpoczyna się czas innej, wody potopu opadają, ale rzeka nadal płynie, choć mniej agresywnie, to jednak z niepokojącą regularnością pochłania nowe byty i nieustannie pobudza podmiot do refleksji na temat śmierci.

6. Ucieczką wydaje się skierowanie wyobraźni ku bardziej skondensowanym, stałym formom materii. Z pragnienia tej ucieczki rodzą się próby uruchomienia przeciwnych wodzie wizji, wymuszenia wręcz ich powstawania. Tak więc w *Wieczorze w Wieliszewie* stosuje poeta prosty zabieg, polegający na wydzieleniu trzech cykli wierszy: *Na rzece*, *Na brzegu*, *Krok* – mających już w tytułach ilustrować ewolucję od refleksji „porażonej” przepływem, śmiercią, katastrofą, do eksponującej aktywniejszy udział podmiotu w świecie zmienności. Ale i ów „krok”, stąpienie po ziemi, może być elementem destrukcyjnym. Wszak we wcześniejszych *Wyprawach* łatwo odnaleźć obraz, w którym marsz jest nośnikiem tych samych treści co przepływ rzeki czy strumienia:

Stopy me łąkę i kwiaty, i wieczór, twój wieczór połamią,  
a oszczep dalekobiegnący wystrzeli z napiętych ramion.  
Dotychczas pada pod stopą, przez palce jak strumień przecieka  
wszystko, co miałem, kochając: nad jeziorami zorza,  
miasta, puszyste trawy i stratowane łoża,  
i słońce nad chmurą w górach, i gwiazdy nocą na rzekach.

(*Wiersze powstają z ognia...*, W 23)

Podmiot, obdarzony cechami autodestrukcyjnymi, sam – po części – jest „aniołem śmierci”. Ta autodestrukcja rozszerza się, jej konsekwencją są wizje potopów i marszów; wojennych napaści siejących zagładę, barbarzyńskich jak kreacja podmiotu w cytowanym fragmencie. Niemal każdy ruch w płaszczyźnie poziomej jest sygnałem obecności śmierci, znakiem unicestwienia, któremu podlegają bierne, żeńskie elementy ziemi-natury. Stąd bierze się obsesja zalewanych i tratowanych łąk, zniszczonych kwiatów, kobiet uykających przed zagrożeniem („uciekajcie kobiety i kwiaty!”, *Kair*, OM 29)<sup>17</sup>. Po potopie i najeździe ocalają tylko nieliczne fragmenty „życia”, jak np. w wizji, w której, gdy cichną odgłosy walki, „wianuszek bzu patrzy z okna i chłopczyk ze smoczkiem w ustach” (*Kair*, OM 29).

Pod naporem tej „horyzontalnej śmierci” upadają także i inne atrybuty sensu egzystencji, poważniejsze od tu przywoływanych. W obrębie bowiem wszystkie-

<sup>16</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz-Kowalski. Łódź 1993, s. 191.

<sup>17</sup> „Kwiat”, „krzew”, „dziecko”, „kobieta” to w poezji Zagórskiego słowa-klucze przywodzące na myśl związek świadomości z tym, co w żywiole ziemi jest pozytywną wartością, „życiem”. Zob. cytowane już *Widzenie III* (PW), ale również wiersze: *Religia*, *Kair* (OM), *Niedziela*, *Wieczór*

go, „co miałem, kochając”, mieszczą się również elementy imaginacji sytuowane w płaszczyźnie wertykalnej („słońce nad chmurą w górach”, „gwiazdy”, „zorza”). Świadomość pracuje więc nad zatamowaniem przepływu i marszu, ale nie zawsze umie skonstruować odpowiednio nośne obrazy, otrząsnąć się z hipnotycznego transu. Mimo iż tematyzuje swój problem, nie jest w stanie obronić się przed machinalnym powtórnym pogrążeniem się w rytmie przepływu. „Krok” nieuchronnie staje się niszczącą energią marszu. Jak w *Ostrzu mostu* mamy tłum, który „arteriami miast buzuje” (*Jak?*, OM 15), i przestrzeń Kresów, gdzie: „Były rzezie, wędrówki i pogromy dworów” (*15 lat*, OM 23), tak również w wierszach powojennych, bez względu na okoliczności: żartu czy wspomnienia, mnożą się wizje najazdów, szturmów, śmierci, rzezi i rozpadu. Podobnie dzieje się choćby w *Bajce pienińskiej*, *Królestwie ryb*, *Pancernych* albo w *Wilkach*, w którym to tekście: „skute lodem jeziora / Pod pochodem wojsk skrzypiały” i „Czołgi w płytkie morze wjeżdżały / [...] krew nie woda płynęła Parysą” (R 21–22).

Obrazowi zniszczonej ziemi świadomość próbuje przeciwstawić ruch rozwijający się prostopadle do destrukcyjnych pochodów i potopów. Toteż nie tylko socrealistyczny epizod poezji Zagórskiego wypełniony jest wizjami rosnących gmachów i fabryk, choć wówczas, szczególnie w *Męskiej pieśni*, pojawia się ich najwięcej. Dźwiganie budowli wzwyż staje się obsesją obrazową. Oto wreszcie myśl ludzka potrafi zainspirować czynności zmierzające do okiełznania żywiołów, zahamować „rzekę śmierci” i kierować uwagę ku górze:

Dotem żywiołów ujarzmienie,  
Górą wiechy na dachach. Przebiegł  
Tamtędy samolot entuzjasta.  
(*Idea*, WWyb 29)

Wszystko, co wyrasta z ziemi, co ma strzelistą formę, pobudza wyobraźnię autora *Męskiej pieśni*: kominy koksowni, przyszły kształt Pałacu Kultury, nowe gmachy w otoczeniu wież starego Krakowa. Człowieczy „poryw ku górze” wydaje się niezawodnym sposobem na położenie kresu rozszerzającej się destrukcji. Dlatego:

Większą jasność ma od Syriusza  
Blask latarni nad rusztowaniem.  
(*W perspektywie kosmicznej*, M 31)

Tak oto gwiazdy, z natury należące do przestrzeni nieba, tracą swoją ważność, gdy zostają skonfrontowane ze „wznoszącym rytmem” budów – z tym, co w owej przestrzeni znalazło się na skutek wysiłku imaginacji. Wizje odbudowy i przebudowy tchnące optymizmem przenoszą samą ziemię wzwyż, jej pochód staje się wzrastaniem, kładącym tamę następnym, niepokromionym żywiołom:

Cóż to za wał się nad nami spiętrza  
Żółto-glinianej piaskowej góry?

w *Wieliszewie* (WW). Przytoczę tu tylko z *Kairu* fragment, w którym łąka jawi się na biegunie przeciwnym „śmiertelnemu skojarzeniu” i rozpadowi ziemskich przedmiotów:

Nie pójdziesz po żółtych kaczeńcach, po jaskrach, po trawach wysokich  
pochłaniać ciepło wstające z ziemi rozgrzanej i parnej,  
bo kamienica spróchniała w mroku zielonoczarным  
twarzami jak popiół żółty świeci z trójrzędu okien. [OM 28]



– To są fortece ludzkiego szczęścia,  
Od dawnej nędzy chroniące mury!  
(*Pochód ziemi*, M 56)

Równocześnie świadomość poety nie potrafi odtworzyć w wyobraźni wizji domu-przystani; świata będącego w sferze ziemskiej azylem jednostki, zaporą przed rozwijaniem obrazów katastrof kosmicznych, umożliwiającego wędrówkę w górę i w dół, od piwnic ku strychowi i odwrotnie. Gmachy, wznoszone przez imaginację twórczą Zagórskiego, to – *en bloc* – raczej papierowe dekoracje niż solidne budowle. Także dom rodzinny z jednego z młodzieńczych wierszy, „najbliższy zawsze sercu [...] kąć podwórka”<sup>18</sup>, jest zagubiony „w bezkresie”, inny – ze wspomnień – „dwór spalony runął” (*Strażgród*, K 7). Dom, w którym odnaleźć ma azyl podmiot-poeta, jest tylko „pułdem z sosnowych belek” (*Zamieszkaż w drewnianym domu...*, W 24), rzeczywisty dom warszawski to mieszkanie zawłaszczone, tam „Wchodzi się z łomem i milicją” (*Powitanie*, C 256).

Na ziemi nie ma schronienia ani trwałych punktów oparcia, a w samym nartętwie budowania, wznoszenia prostopadłych przeszkód, tkwi przecież pułapka. Wystarczy przyrzeć się materii, z której powstają domy i miasta Zagórskiego: to „materia podległa zagładzie jak ulep ciasta” (*Kair*, OM 30), plastyczna masa wytworzona z prochu lub mąki z domieszką wody, a więc z elementów, które pierwotnie wyobraźnia poety przypisała śmierci i rozkładowi. Może to być również muł, ale zawsze dzieje się tak, że woda rozcieńcza i uplastycznia wszelki opór ziemi. Dlatego w przywoływanym już *Śnie o tamie* jest mowa o „płynności kształtów ziemi”, w jednym zaś z rozrachunkowych wierszy wspomina się o „fortecach w mule”, przekreślając cały, niestety „nieprawdziwy”, wysiłek budowy:

Budowali fortece w mule:  
Cały taki był ich budulec.  
[ . . . . . ]  
Kładli swoje na mgłach napisy,  
Fundamenty na lotnym piasku.  
Traktem były na śniegu nawisy  
W grzejącym brzasku.  
Woda kości miele:  
Projekty, cele.  
(*Dążenia*, K 47)

7. Jediną możliwością wyzwolenia się spod wpływu destrukcyjnie hipnotyzującej wody staje się zwrócenie uwagi na inny żywioł, który niszcząc rzeczywistość ziemską, jednocześnie jest w wyobraźni poety nośnikiem oczyszczenia i odrodzenia, a będąc żywiołem lotnym, dokonuje tych aktów za pomocą przemieszczeń w kierunku nieba. Woda bowiem w świecie wierszy autora *Komputerii* nie ma tej zdolności. Wprawdzie katastrofa kojarzona jest tu i z potopem, i z pożarem (występującymi często obok siebie, komplementarnie), lecz mamy do czynienia z dalszym ciągiem procesu pęknięcia oraz różnicowania świadomości – także za pomocą kompleksów obrazowych, związanych z żywiołami. O ile wyobraźnia Zagórskiego jest wodą urzeczona, o tyle w przypadku ognia wolno nam mówić o aktywnej, połączonej z obawą, fascynacji jego mocą spopielającą i wznoszącą w górę:

<sup>18</sup> J. Zagórski, *Geografia*. „Życie Szkoty” 1929, nr 10, s. 7.

Jak wspaniały tancerz i król  
 Idzie mocarz z pustymi oczyma.  
 To nie dzień, bo nie rodzi kolorów  
 pulsujący na polach ogień.  
 Ślepa śmierć w aureolach trwogi  
 z wyszczerzonych przybywa borów.

W martwych dymów wiry i stawy,  
 samoloty lecą jak liście.  
 Olbrzymieje tancerz-dusiciel.  
 To pogromca! – uciekajcie trawy.

(*Poemat o roku 1914, Tancerz, W 44*)

Zniszczenie dokonane przez ogień okazuje się konieczne, jest on wszak jedynym z wcieleń – przynależnych zresztą do nieba – Ducha Świętego, którego obecność zaznacza się w dziejach:

Panowie, Duch Święty chodzi jak obłok pomiędzy wami  
 w postaci sławy wojennej, krwi, ognia, gniewu monarchy,  
 (*Widzenie 1, P 8*)

W *Przyjściu wroga* nawet smok ziejący siarką „jest jak odlot i przylot” (*Widzenie II, PW 9*), w obrazach zagłady z *Królestwa ryb* eksponowane są lotne właściwości ognia, jego „naturalna waga”: „Każe się wylać i rozproszyć / Płomieniom ponad strefę chmur” (KR 11). Poemat ten jest świadectwem sporu, jaki toczy się w wyobraźni poety pomiędzy żywiołami<sup>19</sup>. Odtwarza ona alegoryczne wizerunki wody i ognia pędzla Arcimbolda (KR 21–24) oraz każe toczyć dysputę „rybiemu królowi” i „cesarzowi ogniwemu”. Choć w warstwie dyskursywnej to ogień został utożsamiony ze śmiercią, woda zaś z życiem, przeczy temu następstwo sekwencji obrazów, w których świadomość deprecjonuje wartość odrodzenia z wody; wody stającej się początkiem nowego życia, ale odtworzonego w sposób naturalny, będącego powrotem, po katastrofie ziemi, do „zdziczałych” form międzyludzkiej egzystencji, przejawiających się w historii i prowadzących do powtórnej zagłady. Ostatnia wizja z *Królestwa ryb* przedstawia następną „genesis”, naznaczoną piętnem walki o byt; wedle wszelkiego prawdopodobieństwa „metryk trop się w stworach zjawi”; trop metryk ludzi toczących niezrozumiałe wojny – ludzi, których prochy, zgodnie z logiką wyobraźniowego połączenia ziemi z wodą, przyjęło morze.

Ogień więc, przynosząc szybką śmierć, przynosi też oczyszczenie: selekcjonując ziemską materię i ocalając to, co jest ocalenia godne i co może przybrać – w przestrzeni nieba – nową, w y ż s z ą formę organizacji<sup>20</sup>. Tak dzieje się przecież w *Bajce dla Elżbiety*, w której „kolec ostrych ogni kładzie kres rodzajom”,

<sup>19</sup> Pisał Bachelard (*Psychoanaliza ognia. W: Wyobraźnia poetycka*, s. 54): „W każdym razie dusze, które marzą pod znakiem ognia, pod znakiem wody, pod znakiem powietrza, pod znakiem ziemi okazują się bardzo różne. W szczególności woda i ogień pozostają przeciwnikami nawet w marzeniu i kto słucha strumienia, nie jest w stanie zrozumieć tego, kto słucha śpiewu płomieni – jeden i drugi nie posługują się tym samym językiem”.

<sup>20</sup> Oto obraz ognia z *Królestwa ryb*, trawiącego ciało Hitlera, którego prochów nie da się przemieścić w płaszczyźnie wertykalnej. Pozostaje woda, która niewiele ma wspólnego ze światem duchowego odrodzenia:

Nad sanatorium ogień rzyga  
 Czerniami w niebo. Milion dymów  
 Szło gdzieś po niebie, zanim dym  
 Ostatni jego z ziemi zabrał.

a jednocześnie działanie płomiennego żywiołu otwiera „Nowych drzew i zwierząt niebo” (WW 24). Ogień u Zagórskiego podobny jest do ognia czyszcowego i stanowi przy tym znak pragnienia, wlotu ku przyjaznemu obszarowi nieba. Śmierć – domena wody – okazuje się konieczna, ale wybawienie przychodzi wyłącznie ze strony sfery powietrznej, „drugiego świata” – ognia i aniołów. Woda, czy to kojarzona z abstrakcyjnym przepływem, potokiem, strumieniem, wodospadem, czy też – bardzo często – z rzeką konkretną, jest tylko etapem (albo inaczej: świadomość poety próbuje wciąż narzucać wodzie – mimo natręctw z nią związanych – podrzędną rolę) i przeszkodą na drodze porywu ducha ku kształtom już nie poddawany destrukcyjnym mocom czasu:

Kto nie zna służby, a walczył i kołysał go bitwy,  
 Nie przerwą temu bagnety i salwy jego pochodu,  
 Chyba że Wisła wystąpi, a wtedy złote rybitwy  
 O jakimś słońca zachodzie dojrzą go w strugach wody.  
 Bo śmierć, przyjaciółko, jak szlifierz z diamentów dobywa barwy,  
 Kształty wyznacza duchom i krzesze z nich żywe ognie,  
 I drżące dzwonki aniołów przypina do złotej harfy,  
(Hymn, WWyb 13–14)

„Śmierć w wodzie” jest początkiem procesu „przenoszenia” form, ich wędrówki w płaszczyźnie wertykalnej, jak i selekcji oraz doskonalenia. Dlatego w wierszach tych fascynacja ogniem, a także rozliczne obrazy jego niszczącego działania funkcjonują niemal zawsze w kontekście wartości bądź rekwizytów związanych z przestrzenią nieba. Śmierć poniesiona w płomieniach to równocześnie śmierć – „ż y w y o g i e ń”, uderzający w niebo „stos ofiarny”. „Dopełniła się ofiara”, konstatuje poeta, roznuwając wizję wszechogarniającej pożogi („Gdy na Cię spojrzę, o Warszawo, / Nie będę widział ulic, domów, / Lecz dym brązowy, dym siwawy / I ten, co spala, wielki płomień”<sup>21</sup>).

Żaden ludzki wysiłek nie może dorównać wertykalnej mocy ognia (miasta są bowiem „jak stos zapalnej słomy” – *Pióropusz*, WWyb 20); to nie wznoszenie gmachów jest czynem przeciw śmierci, ale uznanie oczyszczającej roli jej samej; nie obraz dźwigających się budowli ma tu wartość pozytywną, lecz porównanie ognistej katastrofy z ofiarą. „Transcendująca” funkcja ognia wynika z rozczarowania świadomości – usiłującej zawłaszczyć rzeczywistość przedmiotów należących do ziemskiej przestrzeni, ogarnąć ich kształty, a odkrywającej jedynie płynność tych kształtów, porywający wszystko potop. Gdy ta zaborczość nie znajduje ujścia, wyłania się wizja pragnienia kierującego się wzwyż, wychodzącego poza sferę namacalności, pragnienia, które musi zawierać w sobie także element destrukcyjny. By dokonać niepozorowanego ruchu, trzeba wpieryć unieczystwić obiekt pożądania. Zapatrzenie „w górę” to równocześnie zapowiedź pojawienia się ognia w imaginacyjnych pejzażach:

Niebo popiołów nie przyjęło.  
 Zwróciło z deszczem. Piłkarz ogień  
 Podbił w powietrze rulon suchy  
 Z ciała, brezentu i benzyny.  
 Ziemia ukarać się odrzekła  
 I tylko woda na budulec  
 Swych stworów w nurty go zawlekła. [KR 27–28]

<sup>21</sup> J. Zagórski, *Wiersz o mieście*. „Kuźnica” 1949, nr 24, s. 3.

Patrzmy w teleskop z powagą (nie trzeba się z tęsknot leczyć).  
Mają pogodne oczy ci, którzy tworzą (niweczając).

(Kompozycje w lutym, OM 5)

Natura fascynacji tym żywiołem jest naturą koniecznego zniszczenia, ogień, będący metaforą czynności poetyckich, należy do szerszego obrazu: ognia ukazanego jako pragnienie przeniknięcia w powietrzną sferę „drugiego świata”, przekroczenia bariery oddzielającej egzystencję od „nieruchomej” esencji, nadającej jej sens; „ogień sugeruje pragnienie zmiany, przyspieszenia czasu, sprowadzenia całego życia do kresu, do wyjścia poza nie”<sup>22</sup>. O ile woda pochłania rzeczy „przyspieszając” i „zwalniając” biegu, będąc sprawczynią odnowienia rytualnego, które – jak w *Królestwie ryb* – nie stanowi radykalnego zerwania z dotychczas istniejącymi formami bytu, jest tylko naturalnym, wegetatywnym cyklem, o tyle ogień zawsze kładzie kres hipnotyzującemu rytmowi czasu. Ogień jest sojusznikiem snu, a nawet wyraźniej niż on kieruje pragnienia poza niewidzialną barierę, oddzielającą „dwa światy”. Sny bowiem, te, które „Dzikimi kwiatami ktoś gości” (*Wiersze powstają z ognia...*, W 22), funkcjonują też w płaszczyźnie wertykalnej, próbują ocalać przy tym strzępy, fragmenty ziemskiej materii. Ogień zaś przekreśla podobne zabiegi, uszlachetnia niejako sny, „przetapiając” je i pozbawiając niepotrzebnych elementów<sup>23</sup>:

Wiersze powstają z ognia, z w ogień rzuczanych snów.  
Pamięć na śmierć przeznaczonych obrazów i martwych  
miłości  
nie jest zbawieniem.

(*Wiersze powstają z ognia...*, W 22)

Ogień unicestwia również pamięć; w wyobraźni autora *Czasu Lota* łączy się ona zawsze z wodą, przepływa i bez uciekania się do pomocy innych żywiołów próbuje stawiać tamę niszczącemu upływowi, ale nadaremnie:

[...] Jeżeli przymknę oczy  
I myślę, co z młodości kipiącej mi zostało,  
To widzę pióro wiosła, jak wzburza pianę białą  
Na rzece.

(*Nad Wilią*, C 216)

W cytowanym wierszu punktem oparcia znów stają się łąki, bory, kamienie, budynki młyna i terpentyniarni, wszystko to są jednak „na śmierć przeznaczone ob-

<sup>22</sup> Bachelard, *Psychoanaliza ognia*. W: *Wyobraźnia poetycka*, s. 34. Również w tekście J.-P. Richarda (*Śmierć i jej postacie*. Przeł. M. Wodzyńska. W zb.: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. W. Karpiński. Warszawa 1974, s. 157) poświęconym tematowi śmierci w twórczości Chateaubrianda odnajdujemy opis podobnego mechanizmu „zagospodarowania” ognia przez wyobraźnię: „Otwarcie świata odpowiada [...] gwałtownemu odruchowi łapczywej porywczosci własnego ja, które w sposób fizyczny wyrwa się ku dali. Obraz tego porywu jest często rozszerzony o obraz płomienia, który posiada jeszcze tę przewagę, że umieszcza nas w tym samym płonąącym sercu owego wlotu. Pragnienie jest więc wyobrażone jako pożar, który rozszerzając się na wszystkie przedmioty, przenika je kolejno swoim ogniem i który »nigdzie nie znajdując wystarczającej ilości pokarmu«, chciałby pochłonąć »ziemię i niebo«”.

<sup>23</sup> Sny, jeśli mają coś wspólnego z wodą, są wtedy synonimem fałszu, jeśli zaś obraz sugeruje ich „płynną” konsystencję – to i wówczas „sny są płynne jak lawa” (*Zdarzenie*, W 27), wykazują więc wyraźne związki z ogniem.

razy”. Świadomość broni się, wyrażając pragnienie nieśmiertelności, która związana jest z przywoływanymi pejzażami; „zostać na łące tej zawsze” – oto życzenie podmiotu wciąż mającego bliskie relacje z ziemskim światem „kwiatów” i „kobiet”, życzenie niezrealizowane, każdy przedmiot bowiem to tylko „przelotny tryumf człowieka, / Co z nowym porywem prądu za rzeki zakrętem znika” (*Nad Wilią*, C 218).

8. Idealność czasu przeszłego osiąga się brnąc pod prąd, gdy natrętnie mnożą się wizje spływania „po stromej rzece”, unoszenia przez wodę. Dopiero obrazy świata poddanego działaniu ognia chronią podmiot od perseweryjących elementów wodnych, a konflikt żywiołów umożliwia zwrócenie uwagi ku wyraźnie waloryzowanemu dodatnio „górnemu światu”<sup>24</sup>. Ogień oczyszcza pole spełniania się pragnień, ale „dając chwilę lęku”, jawi się też jako siła wewnętrzna, związana z mocami duchowymi podmiotu, namiastka esencjonalnej istoty, dostępnej tylko przez wejście na drogę płomienia („gdy ognie tej nocy mego ducha rudę / Od węgla duszącego oczyszczały z brzękiem” – *Wojna*, K 12<sup>25</sup>). Ogień odnawia więc, a niszcząc oraz rywalizując z ziemią i wodą, ogarnia świat powietrzny, który jest jego właściwą domeną. Fascynacja ogniem niezmiennie dotyczy również „ognistego nieba”:

Żwawe  
Jest niebios wrzenie ponad horyzontem.  
[ . . . . . ]  
Chmur krawędzie – błyskawic ozdobne cesarstwa –  
Zapalają swe ściegi ogniem, słońca lontem.  
(*Krawędź*, K 8)

Ogień wypełnia i barwi chmury, „chmury w promieniach się palą” (*Rapsod o Paisim*, ON 33), aniołowie pojawiają się zawsze w kontekście płomienia, płomień rozświetla noc; działanie wyobraźni polega na łączeniu wszystkich elementów sfery powietrznej, np. w *Kairze* pragnienie podmiotu jest „wołaniem snu o niebie mrugającym rzęsami gwiazd” (OM 25). W przestworze ogień przybiera postać ciał niebieskich: słońca, księżyca, gwiazd, jak też światła emanowanego przez nie. Płomień i światło jednoczą się, zachowując przy tym zdolność – charakterystyczną również dla ognia trawiącego miasta i świat natury – wzlotu:

Leć, kometo iskrowłosa!  
Trąć o harfy gwiezdnych plemion<sup>26</sup>.

Obsesją wyobraźni, mającą nasilenie podobne jak w przypadku płynącej wody, są przedstawienia usianego gwiazdami nieba; ogień „w szacie” gwiazd już nie dokonuje destrukcji ani rzeczy, ani wnętrza podmiotu, to swego rodzaju przewodnik po przestrzeni, której – na pozór – nie sposób wypełnić innymi rekwizytami. Począwszy od juveniliów, w poezji Zagórskiego obraz gwiazdzystego, spokojnego nieba jest wizyjnym odpowiednikiem pragnienia okiełznanego bądź spełnionego:

Nie ma innych kolorów na całej przestrzeni  
Prócz dalekiej gry światła i melodii cieni.

<sup>24</sup> Zob. np. *Hymn* (WWyb 13), gdzie „posag mej żony” „płonie i trwa”, a także obraz konfliktu żywiołów, w którym „Ogień wieńczył korony cisom” (B 78).

<sup>25</sup> Zob. również w *Śmierci Parysa* (WP) obraz kuźni, w której rodzi się „platynowy ogień”.

<sup>26</sup> J. Zagórski, *Jesienin*. „Środy Literackie” 1936, nr 5, s. 17.

Jest tylko nieba kryształ, żółte gwiazdozbiory  
 I księżyc, gwiazda pychy i gwiazda pokory.  
 W noc spokojną, upojną, w czarnej smutku runi  
 Przychodzimy do Boga w przedziwnej komunii<sup>27</sup>

Gwiazdy są „prawdami migocącymi” (*Wierzyński*), pośród nich można usłyszeć „tętniący Boży wicher” (*Gwiazdy*), to światła, „co wiodą w jeszcze dalsze raje” (*Wieczór w Wieliszewie*), a samo niebo jest „gwiazdzistą kolebką” (*Bajka dla Elżbiety*)<sup>28</sup>. Odczytanie komponentów obrazowych nieba, jakimi są ciała niebieskie, nie następuje żadnych problemów. Wyraźnie dopełniają one ów toczący się w świadomości poety spór, którego przebieg najlepiej oddają procesy rywalizacji, różnicowania kompleksów wizyjnych, związanych z żywiołami, z jednej strony: ziemią i wodą, z drugiej: powietrzem i ogniem, oraz występowanie dwóch rozbieżnych torów, po których wyobraźnia się porusza. Wskazują one też na najważniejszy element struktury wyobraźni: punkt wyjścia, rozdzarcie, „pęknięcie”, poszerzone o pokrewne mu motywy i wizje.

9. Kierunki wertykalny i horyzontalny, należące do różnych światów, znajdują swoje tematyczne odpowiedniki również w motywach „wyprawy” i „wędrowki”. Ta pierwsza jest w wierszach Zagórskiego każdorazowo połączona ze zmierzaniem do celu – najczęściej tajemniczego, nieokreślonego, a jeśli nawet nazwanego wprost, to w sposób zaszyfrowany obiecującego spełnienie. Wyprawa nie zawsze oczywiście jest wznoszeniem się, należy tu powiedzieć raczej o zdwojonym wysiłku wyobraźni, konstruującej na drodze ku „duchowemu podniesieniu” nierealne pejzaże i wydarzenia. Wyprawa – to ucieczka od rzeczywistości, w której pierwotne pragnienia podmiotu są ograniczane przez zdeterminowany płynnością świat, to dążenie do zdobycia zastępczych choćby trofeów sensu. Tak zdeterminowane obrazy odnajdziemy w: *Śmierci Parysa*, *Jednej podróży*, *Religii*, *Dniu*, czy w *Wyprawie z Przyjścia wroga*. Wiele mówiący jest tu zresztą tytuł trzeciego poetyckiego tomu Zagórskiego: *Wyprawy*. Inne tytuły eksponują z kolei „wędrowkę”, ruch, w przeciwieństwie do „wyprawy”, machinalny, bezwolne postępowanie ku przodowi, do czego zmuszają okoliczności, znoyny marsz, w którym „stopa do krwi pęka” (*Wędrowanie*, C 240), zbliżony do żeglugi z prądem – atrybut losu ludzkiego, osadzony w kontekście znanego toposu. Wędrowka jest czymś jakościowo innym, ale wyobraźnia może w każdej chwili, podkreślając tę różnicę, zamienić marsz w wertykalną rzeczywistość wyprawy:

Chyba trzeba pójść wysoko  
 Gubiąc kurz, co jest nonparelem,  
 Który pochłonie, mieląc, potok.  
 (*Syriusz*, ON 19)

I dokonując tego zabiegu<sup>29</sup>, dać po raz kolejny świadectwo świadomości nie-

<sup>27</sup> J. Zagórski, *Z cyklu: Astronomia*. „Życie Szkoły” 1929, nr 12/13, s. 3.

<sup>28</sup> Zob. obrazy gwiazdzistego i księżycowego nieba „spokrewnionego” ze snem i ogniem w *Kairze* (OM), *Widzeniu III* (PW), *Śmierci Parysa*, *Cieniach*, *Zamieszkaż w drewnianym domu...*, *Liściu* (W), *Świerkach* (WW), *Hymnie*, *Eklodze nadziei* (WWyb), *Zmieszaniu żywiołów*, *Drodze posłubnej* (M), *Wierszu naiwnym* (C), *Śnie i jawie* (K), *Syriuszu* (ON), *Dlaczego*, *Odwecie Malagi* (R).

<sup>29</sup> Zagórski, co oczywiste, sięgając do zużytej symboliki, nie wykazuje oryginalności wyobraźni twórczej. O podobnych zabiegach (przy innym nieco rozłożeniu akcentów interpretacyjnych) pi-

ustabilizowanej i rozdartej, charakterystycznej dla kondycji poety nowoczesnego<sup>30</sup>, skazanego na zmagania z uwarunkowaniami historycznymi. Jest to świadomość manifestująca się w nieustannej rywalizacji i zmienności płaszczyzn, po których porusza się imaginacja.

Wyobraźnia dręczona obsesyjną wizją podmiotu i zbiorowości „żeglujących” bądź wędrujących „przez ziab i słońce” „po ziemskiej przestrzeni” oraz równie natarczywą wizją przełamania tego schematu odmiennym: wyprawą w „inne strony”, „w górę, w dół, do pełnych blasków i pełnych cieni” (*Cztery pary pończoch*, K 21–22)<sup>31</sup>. Oto dowód i zarazem konsekwencja dwutorowości myślenia poetyckiego, owego rozdziału, który dokonywał się począwszy od juveniliów i trwał przez lata. Trójwymiarowa przestrzeń wyobraźni rozdzielona na nierówne części jest światem, który ma:

[...] sześć głównych kierunków:  
Północ, Południe, Wschód, Zachód, Zenit i Nadir,  
(*Pogrzeb faraona*, P 309)

Części niejednakowe (jak w młodzieńczym wierszu cytowanym na wstępie, gdzie świadomość historyczna jest jeszcze ograniczona, czy wręcz prawie jej nie ma), bo decyduje o tym nie tylko ilość kierunków po obu stronach, ale także stanowcze zawładnięcie przez czas czterema z nich, ustanawiające – jak się zdaje – trwałość różnicujących, „rozdzielających” elementów imaginacji twórczej. Sąsiedzą one zresztą w jej obrębie z pozostałymi, często antagonistycznymi składnikami, co pozwala stwierdzić, iż wyobraźnia poetycka stała się jednym z pól (obok refleksji metapoetyckiej i historiozoficznej), na których objawiało się specyficzne „niezdecydowanie” nowoczesnego poety wobec chaosu stylów i ideologii, stałe występowanie sprzeczności w jego refleksji twórczej, co w przypadku wierszy Zagórskiego jest szczególnie widoczne, ale dostrzegalne również w przypadku tak bardzo różnorodnego dorobku jego przyjaciół z dawnych „Żagarów” i wielu autorów, którzy debiutowali w cieniu wpraw symbolistycznego, a później awangardowego przełomu w literaturze i w innych dziedzinach sztuki.

---

sała H. Filipkowska (*Tulacze i wędrowcy*. W zb.: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1977, s. 28) w kontekście wierszy młodopolskich: „Dążenie do poznania absolutu czy zjednoczenia się z nim charakteryzuje przemiana horyzontalnej linii wędrowki w linię wertykalną. Ten kierunek nie był bynajmniej odkryciem młodopolskich poetów. Tkwi w symbolice wędrowki jako przemieszczenie się wzdłuż osi świata w celu dotarcia do metafizycznego czy mistycznego centrum”. Mamy więc tu do czynienia z kontynuacją obsesji wyobraźniowych zrodzonych u gronu nowoczesności.

<sup>30</sup> „Rozdarcie” to opisane zostało (i zinterpretowane również poza kategoriami wyobraźni poetyckiej) choćby w odniesieniu do twórczości Miłosza (zob. J. Prokop, *Antynomie Miłosza*. W zb.: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, s. 229–241. – A. Fiuł, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Paryż 1987) i Herberta. W przypadku tej drugiej można mówić o opozycji „dziedzictwa” i „wydziedziczenia” „rządzącej światem wyobraźni i idei”, a odsoniętej także dzięki przyjrzeniu się najistotniejszym słowom-kluczom (zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994, rozdz. *Antynomie*).

<sup>31</sup> Charakterystyczną cechą wyobraźni poety jest pozorne tylko zróżnicowanie kierunków geograficznych w obliczu „pęknięcia” podstawowego. W gruncie rzeczy ruch w płaszczyźnie horyzontalnej stanowi jedno: wyobraźnia w równej mierze odtwarza i kreuje obrazy północnych, lodowych krain, zachodnich miast imponujących zabytkami oraz galeriami (Paryż), ale także Wschodu (np. *Tamada. Poemat gruziński*, ON), czy Południa (Włochy). Południa skojarzonego też z Zachodem (wiersze „hiszpańskie” w tomie *Rykoszetem*) lub ze Wschodem (*Rapsod o Paisim, Królestwo ryb*) oraz Północy skojarzonej ze Wschodem (*Odlatując z Leningradu*, ON) i Zachodem (miasta flamandzkie, Londyn).