

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Paweł Binek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wskaźniki znaczenia w poemacie *Widma* Tadeusza Gajcego

Ogólne reguły semantycznej integracji wypowiedzi poetyckiej

Ponieważ odczytanie sensu wypowiedzi, jak również znaczenia każdej jednostki językowej w niej występującej, możliwe jest ostatecznie na podstawie identyfikacji użycia znaku rozumianego wszechstronnie, poczynając od wyrazu, a skończywszy na tekście, rozpoznanie wielowymiarowego kontekstu pozostaje niezbędne zwłaszcza w procesie rozumienia dzieła sztuki literackiej. Wybrane wymiary kontekstowe wskazują w tej mierze znaczenie poszczególnych komponentów wypowiedzi. W tym ujęciu pozostają wskaźnikami znaczenia, a właściwie odczytane pełnią funkcję spajającą. Uaktywnienie tej funkcji jest koniecznością, stanowi – jak to określiła Maria Renata Mayenowa – nakaz integracji tekstu jako spójnego¹. Zignorowanie samego nakazu powoduje pełne niezrozumienie komunikatu albo uznanie go za bełkot, nie sposób więc nakaz ten oddalić podczas lektury tekstu.

O wskaźnikach znaczenia – jako o tekstowych wskaźnikach znaczenia wyrażen – pisze w *Semantyce wypowiedzi poetyckiej* Aleksandra Okopień-Sławińska. Przyjmując perspektywę komplementarności semantyki systemu językowego i semantyki wypowiedzi, uznaje dopełnianie się znaczenia strukturalnego, referencyjnego, pragmatycznego i metajęzykowego w obrębie znaczenia komunikatu. Swoją uwagę skupia na sposobie istnienia nadawcy i odbiorcy, jak również na semantyce związków wyrazowych w akcie wypowiedzi poetyckiej. Wspomina też o aspekcie genologicznym, ale nie zajmuje się nim szerzej.

Skupienie się na wymiarze leksykalnym Okopień-Sławińska tłumaczy tym, że w lepszej sytuacji są studia nad znaczeniem słowa jako składnikiem słownika ogólnego, natomiast postęp wiedzy w zakresie odczytów znaczeń słowa jako składnika konkretnej wypowiedzi jest o wiele mniejszy. Stwierdza więc, co następuje:

Natomiast badania nad znaczeniem słowa ukształtowanym w zróżnicowanej, ale zamkniętej serii użyć budzą słabsze zaniepokojenie i w większości znanych mi wypadków podporządkowane zostają historyczno-socjologicznym studiom nad doktrynami po-

¹ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 2000, s. 423–425.

litycznymi, ideologicznymi czy religijnymi. W efekcie służą raczej charakteryzowaniu jakości światopoglądowych niż mechanizmów leksykalno-semantycznych².

Badaczka wskazuje w ten sposób bez wątpienia na nadużycia interpretacyjne. Zasadniczym problemem naukowym pozostaje wszakże to, że z analizy semantycznej wypowiedzenia nie możemy wyeliminować jakichkolwiek jakości, które są związane także z perspektywą polityczną czy religijną. Każdy kontekst, a więc każde zastosowanie wyrazu, co dotyczy również tekstu, musi być brany pod uwagę zależnie od jego obecności w tekście. Niemożliwe jest pomijanie kontekstu teistycznego albo ateistycznego, jeśli z nim się spotykamy. Byłoby to pominięcie wystąpień znaczenia wywoływanego przez konkretny kontekst. Mechanizmy leksykalno-semantyczne są w tej mierze ściśle związane również z jakościami światopoglądowymi. Nie oznacza to bynajmniej podporządkowywania badań studiom pozasemantycznym. Podstawą zaś w tej mierze pozostaje rozpoznanie relacji kontekstów rzeczywiście występujących w konkretnym tekście.

Kłopoty z nadużywaniem, a co za tym idzie – z brakiem operatywności pojęcia kontekstu, zjawily się wraz z żywiołowym rozwojem poststrukturalizmu w literaturoznawstwie i lingwistyce. Zauważył to Jerzy Bartmiński w 2001 roku, szczególnie podkreślając zbyt swobodne rozumienie pojęcia intertekstualności. W artykule *Kontekst założony, historyczny czy kreowany?*³ pisze, polemizując z Ryszardem Nyczem, zakładającym istnienie intertekstualności fakultatywnej, która nie ma wykładników tekstowych, ale powinna być uwzględniana podczas lektury tekstu:

Sądzę, że rozszerzenie pojęcia intertekstualności idzie tu za daleko, że z trzech możliwości traktowania kontekstu, sygnalizowanych w tytule tego artykułu, należałoby w imię operatywności pojęcia wyłączyć konteksty kreowane przez odbiorcę i traktować je w ramach komparatystyki [...]⁴.

Te trzy możliwości traktowania kontekstu to kontekst założony przez autora, czyli presuponowany przez sam tekst, kontekst historyczny, rekonstruowany na podstawie danych historycznych, związany z okolicznościami zaistnienia tekstu, oraz kontekst dowolnie ustanawiany przez odbiorcę, kreowany do celów porównawczych przez czytelnika, interpretatora, badacza.

Uwzględniając wszystkie powyższe spostrzeżenia, można przedstawić ogólne reguły semantycznej integracji wypowiedzi poetyckiej. Są to trzy zasady: 1. respektowanie semantycznych uwarunkowań systemowych języka i prawideł wypowiedzi, 2. analizowanie tekstu, 3. identyfikowanie sensu ogólnego tekstu oraz znaczeń składowych wywoływanych przez kontekst istotny, czyli wskaźnik znaczenia. Wskaźnikami znaczenia są tu poszczególne aspekty kontekstu, lecz tylko te, które realnie występują w tekście, a zatem mają swoje wykładniki tekstowe, związane z relacjami językowymi, jak i literackimi, zdolne są więc wywołać konkretne znaczenie, czyli je zaktualizować, uczynić aktywnym, a więc realnie występującym.

² A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001, s. 178–179.

³ Artykuł po raz pierwszy ukazał się w tomie *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001.

⁴ J. Bartmiński, *Kontekst założony, historyczny czy kreowany?*, [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2008, s. 59.

Rozpoznanie aspektów kontekstu wypowiedzi oraz ich waloryzacja jako wskaźników znaczenia wymaga przyjęcia porządku typologicznego samych aspektów. Porządek taki zidentyfikowała Jadwiga Puzynina w artykule *Kontekst a rozumienie tekstu*⁵, wyróżniając siedem aspektów kontekstowych wypowiedzi, które – jak zauważa – są pomocne w rozumieniu poszczególnych elementów, a także całości analizowanego tekstu. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z kontekstem językowym, w tym składniowym, leksykalnym oraz frazeologicznym. Po drugie, spotykamy kontekst parajęzykowy, czyli prozodyczny i ortograficzny. Po trzecie, rozpoznać możemy kontekst treściowy, w tym dotyczący świata przedstawionego. Po czwarte, znajdujemy kontekst strukturalny, czyli usytuowany w strukturze formalno-treściowej, stanowiący konkretyzację gatunkową i stylistyczną tekstu. Po piątę, możemy zidentyfikować kontekst intertekstowy. Po szóste, uwzględnić należy kontekst społeczno-kulturowy. Po siódme, kontekst dotyczący autora, w tym psychologiczny, światopoglądowy i biograficzny. Puzynina wskazuje dla każdego z wymienionych typów aspekty dodatkowe – bliskie, to jest obecne w granicach tekstu; autorskie, czyli charakterystyczne dla tekstów danego autora; ogólne, a więc typowe dla normy językowej danej epoki.

Oczywiście rozpoznanie znaczeń nie jest zawsze proste. Nie prowadzi też niezmiennie do jednoznacznych odczytań w utworach poetyckich. Wskaźniki znaczenia pełnią bowiem funkcję spajającą tekst, a więc umożliwiającą zrozumienie wypowiedzi, a także odrzucenie odczytań jawnie fałszywych albo wziętych spoza semantyki tekstu. Nie gwarantują jednak monosemii wyrażenia, a tym bardziej tekstu. Niemniej – aby zrozumieć tekst, należy dążyć do identyfikacji poszczególnych wskaźników znaczenia. O tyle różnią się te procedury od zaproponowanych przez Aleksandrę Okopień-Sławińską, że odnoszą się do czynności wstępnych, to znaczy – mają tu wskazać typy kontekstu istotne dla poematu *Widma* Tadeusza Gajcego (pośrednio również dla całej jego twórczości), które mogą się stać podstawą szczegółowej analizy w innym miejscu. Wiąże się to z tym, co Okopień-Sławińska nazwała wytyczaniem ram kontekstowych, służących jej do uzyskania informacji na temat semantycznej łączliwości badanego słowa. Wytyczenie takich ram pozwoliło badaczce zaprezentować doświadczalną wersję słownika leksykalnych kontekstów wyrazu *drzewo* w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego⁶. Punktem wyjścia i warunkiem dalszych działań pozostaje w tej mierze według Okopień-Sławińskiej ogarnięcie uwagą wszystkich kontekstów słowa. „Deklarując to, nie przekraczam jeszcze sfery badawczych truizmów – każdy przyzwoitszy słownikarz zbiera konteksty”⁷ – pisze autorka. Po czym dodaje, że trud wyodrębniania leksykalnych kontekstów konkretnej wypowiedzi poetyckiej należy już do indywidualnych wysiłków badacza.

Tak więc w tym artykule zbierane są konteksty pełniące funkcję wskaźników znaczenia w poemacie *Widma*, lecz z tą różnicą, że nie ograniczają się one do aspektu leksykalnego. Przede wszystkim zaś – składają się na zbiór dostępnych w tej chwili aspektów kontekstu wypowiedzi poetyckiej Tadeusza Gajcego, które uaktywniły się w przedstawianym poemacie, ale też pozostają ważne dla całej twórczości Gajcego.

⁵ Zob. J. Puzynina, *Kontekst a rozumienie tekstu*, [w:] ibidem, s. 246–262.

⁶ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, op. cit., s. 211–227.

⁷ Ibidem, s. 186.

Mogą więc stanowić podstawę klasyfikacji kontekstowych wskaźników znaczenia w wypowiedzi tego wybitnego twórcy.

Rekonstrukcja kontekstu

W poemacie *Widma*, ale także w całej twórczości Tadeusza Gajcego – od początku recepcji tej twórczości rozpoznano wiele istotnych składników samego dyskursu, jakim Gajcy zazwyczaj się posługiwał. Identyfikowano również rzeczywistość opisywaną przez poetę. Poemat *Widma* nastroczał jednak szczególnych trudności, których niekiedy skwapliwie się pozbywano, wykorzystując schematy interpretacyjne, do jakich skłaniał chronologicznie najbliższy kontekst historycznoliteracki oraz społeczno-kulturowy, jak i – zwłaszcza – psychologiczny oraz biograficzny. Zwrócił na to uwagę Stanisław Bereś, jeden z najbardziej zasłużonych badaczy biografii poety, w studium zatytułowanym *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, a także w tekście stanowiącym zmodyfikowaną wersję samego studium, czyli we *Wstępie do Wyboru poezji. Misterium niedzielnego*. Spostrzeżeniem zasadniczym pozostaje zauważony przez Beresia ogólny model interpretacyjny, zgodnie z którym eksponowano wyłącznie cechy wspólne liryki Baczyńskiego, Gajcego, Borowskiego, Trzebińskiego, Stroińskiego i Bojarskiego, a więc pokolenia poetów tworzących tuż przed drugą wojną światową i podczas wojny. Mechaniczne wykorzystanie tego schematu zapoznawało jednak istotne różnice między konkretnymi ujęciami autorskimi, a nawet poszczególnymi utworami. W istocie – co trzeba dodać – znaczący wpływ na posługiwanie się taką procedurą miało sugestywne przekonanie o tym, że najwybitniejszym przedstawicielem pokolenia był Krzysztof Kamil Baczyński. Toteż wzorzec krytycznoliteracki służący analizie jego utworów stawał się podstawą interpretacji twórczości pozostałych poetów. W skład wzorca wchodziły następujące założenia: artysta posługuje się konwencją charakterystyczną dla katastrofizmu dwudziestolecia międzywojennego, której poddana zostaje symbolika zaczerpnięta z Apokalipsy Świętego Jana; reprezentuje buntowniczą postawę względem dogmatów Kościoła rzymskokatolickiego, a czasem też wobec Boga, wywiedzioną z literackiej tradycji romantycznej; w jego utworach pojawia się nieusuwalna antynomia słowa i czynu, również związana z tradycją romantyczną, a także skłonność do ujmowania rzeczywistości w kategoriach baśniowych, magicznych i mitologicznych.

Rekonstruowany w ten sposób kontekst historycznoliteracki, który za Bartmińskim możemy również nazwać historycznym, a w zgodzie z klasyfikacją Puzyniny społeczno-kulturowym, niewątpliwie dobrze opisujący poetykę Baczyńskiego, motywowany był refleksją psychologiczną i biograficzną. Wiązało się z nią pojęcie uogólniające, wprowadzone do badań przez Kazimierza Wykę, wyrażone w sformułowaniu *porażenie okupacyjne*⁸. To właśnie porażenie okupacyjne manifestowało się takimi stanami jak: obsesja śmierci, niemal nerwicowe i nieustanne skupienie świadomości na grozie codziennego ludobójstwa dokonywanego przez Trzecią Rzeszę, intensywne odczuwanie wszelkich objawów choroby i cierpienia, poddanych deterministycznej wizji końca życia. Tak ukazany zbiorowy stan psychiczny prowokować mógł do odbioru utworów poetyckich, niezależnie od ich autorskiej atrybucji, jako

⁸ Zob. K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, Kraków 1961.

tekstów o charakterze reaktywnym oraz bezpośrednio ilustratywnym względem rzeczywistości okupacyjnej.

W tej mierze także Stanisław Bereś poddał schematyzacji własną refleksję badawczą. Po części stało się tak zapewne dlatego, że głównym nurtem jego działalności była (i pozostaje) biografika literacka i teatralna⁹, po części zaś dlatego, że terenem jego eksploracji badawczej była problematyka związana z katastrofizmem¹⁰. W *Uwięzionym w śmierci* określił więc poezję Gajcego jako katastroficzną do czasu wydania drugiego i zarazem ostatniego tomu pod tytułem *Grom powszedni*, który miał świadczyć o przewyciężeniu postawy katastroficzej, by we *Wstępie do Wyboru poezji* zradykalizować sąd i stwierdzić, iż w ostatnim tomie Gajcy swój katastrofizm jedynie próbował przewyciężyć. W obydwu opracowaniach – choć wystarczyłoby proste stwierdzenie – nie brak zagadkowych sformułowań kategorycznych, które zastanawiająco przypominają autosugestię, kiedy autor pisze, że nie ulega wątpliwości, iż *Widma* są poematem katastroficznym. W obydwu pracach pojawia się też charakterystyczne zdanie dotyczące *Widm* jako najpierw realizacji katastrofizmu w liryce polskiej, a następnie już jako tych, które opatrzone kategoryzacją gatunkową. Są więc *Widma* według Beresia poematem katastroficznym na mocy zdania: „Bez względu na to, czy traktują o katastrofie, która się staje, stała lub stać się może”¹¹.

Interpretacja dzieła, jak i w ogóle twórczości Gajcego, okazywała się kłopotliwa dla wszystkich poprzedników i rówieśników Stanisława Beresia. On sam pisze: „Kłopoty z poematem rozpoczynają się już na samym początku lektury – niełatwo jest przedrzeć się przez te skłębione, splątane, oscylujące na granicy koszmarnej jawy i przerażającego snu obrazy”¹². Recepcja poematu – co zauważa Bereś – od początku wahała się więc między uznaniem dzieła za artystycznie nieudane, przykład konstrukcyjnego amorfizmu oraz treściowego chaosu, a stwierdzeniem oryginalności, wartościowości i spistości utworu. Najwięcej kontrowersji budziło ukształtowanie języka wypowiedzi. Próbowano ją utożsamić ze współczesnymi Gajcemu i znanymi w Polsce formami artystycznymi, ale przyjęcie pokoleniowej perspektywy uogólniającej powodowało konieczność eliminowania faktów tekstu, które nie zgadzały się z tak ustanowioną perspektywą badawczą. U Beresia widoczne to jest zwłaszcza w stwierdzeniu, opuszczonym we *Wstępie* i odnoszącym się do rozbudowanych konstrukcji metaforycznych oraz peryfraz, o których w obydwu swoich opracowaniach autor napisał, jakby zastanawiając się, po co ich aż tyle, jakby irytując się tym nadmiarem: „Nakładane na siebie wielowarstwowo, »żywiące się« wzajemnie i »napędzające«, z jakąś upartą, wizyjną redundancją tworzą tkaninę barokową, momentami wręcz gongoryczną”¹³. Natomiast zdanie opuszczone, w którym Gajcy dostrzeżony został już niekoniecznie jako przesadnie przywiązany

⁹ S. Bereś jest autorem wywiadów w formie książkowej: *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Kraków 1987; *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim* (pod pseud. Stanisław Nowicki), Londyn 1987; S. Bereś, K. Braun, *Rozdarta kurtyna. Rozważania nie tylko o teatrze*, Londyn 1993. Jest też autorem licznych wywiadów telewizyjnych z pisarzami i reporterami, m.in. w redagowanym przez siebie programie *Notatnik literacki* w TVP.

¹⁰ Zob. S. Bereś, *Ostatnia wileńska plejada. O poezji kręgu Żagarów*, Warszawa 1990.

¹¹ S. Bereś, *Wstęp*, [do:] T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, Wrocław 1992, s. LIII.

¹² S. Bereś, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, Warszawa 1992, s. 84.

¹³ *Ibidem*, s. 100.

do metaforycznego bogactwa ilustrator koszmaru totalnej wojny, brzmi: „Dąży przy tym do takich ujęć metaforycznych, w których zasadą kojarzenia przestaje już być analogia, przyległość i podobieństwo, a na ich miejsce wkracza niespodzianka i zaskoczenie”¹⁴. Owa gongoryczna tkanina wydawała się niepotrzebna. Dlatego jeszcze raz w obydwu opracowaniach Bereś podkreśla kontekst katastroficzny, tym razem powołując się na spostrzeżenia Edwarda Balcerzana mówiące o estetyzacji katastroficznego świata. Szkic Balcerzana podąża zaś szlakiem już uschematyzowanym, będąc jednocześnie kolejną próbą poradzenia sobie z bogactwem metafor, którego obecność w twórczości Gajcego tłumaczona jest panestetyzmem poety i ponownie – uwarunkowaniami psychologicznymi, powodującymi dramat artysty pragnącego wyzwolić się spod wpływu estetyzmu. Wyzwolenie okazuje się jednak niemożliwe, gdyż estetyzm jest prawdziwym żywiołem tego artysty, istotą jego talentu. Jak obrazowo to Balcerzan przedstawia, dramat Gajcego to dramat Midasa, albowiem czegokolwiek dotknie – staje się złotem. Pośród trafnych i ważnych uwag o tym, że Gajcy jest poetą religijnym, i to takim, który w istocie reprezentuje postawę sprzeczną z nurtami romantycznymi, wspomnienie króla Midasa frapuje, lecz wyjaśnienie bogactwa estetycznego wypowiedzi tym, że poeta inaczej nie umie i w ten sposób reaguje na drugą wojnę światową, jest w niewielkim stopniu przekonujące. Odczuwany nadmiar form metaforycznych wydaje się Balcerzanowi zgodnie ze schematem interpretacyjnym z dawna ustalonym zanedo oddalony od porażenia okupacyjnego, które przecież w powszechnej opinii krytyków było udziałem wszystkich, świadcząc o wrażliwości moralnej. Dlatego Balcerzan pisze: „»Że nieludzkie, to nic«, usprawiedliwił się autor *Widm*. »Nieludzkie« wydawało się silniej i pewniej – piękne, estetyczne”¹⁵. Kłopot zasadniczy polega na tym, że cytowany fragment wersu wypowiada w poemacie szatan. Wyjaśnienie estetyzmu nie zgadza się tu z bliskim kontekstem językowym, ani też z bliskim kontekstem treściowym w ramach świata przedstawionego *Widm*.

Rekonstruowanie kontekstu historycznego, związanego z okolicznościami zaistnienia tekstu, rozumiano więc jako odnalezienie bezpośrednich związków z najnowszymi wydarzeniami historycznymi. Tekst niejednokrotnie był dopiero w nich sytuowany tak, aby mógł się stać spójny semantycznie. Najbliższy kontekst historycznoliteracki, a więc model katastroficzny, oraz uznanie kontekstu psychologicznego za dominujący miały zaś wykreować reguły ogólne semantycznej integracji wypowiedzi poetyckiej. Wciąż jednak podczas interpretacji poszczególne cechy językowe *Widm*, a także innych utworów Gajcego, zachowywały – jak określiłaby to Maria Renata Mayenowa – swój dewiacyjny charakter. Niepełna bowiem rekonstrukcja kontekstu historycznego nie mogła spełnić funkcji spajającej. Tam jednak, gdzie badacz analizował przede wszystkim strukturę tekstu, jego cechy i relacje językowe, stylistyczne i semantyczne, tam też znajdował się najbliższy kontekst istotnego, a więc wskaźnika znaczenia. W tej mierze wiele trafnych odczytań przedstawił Bronisław Maj w opracowaniu pod tytułem *Biały chłopiec*, wydanym wraz z wyborem wierszy Gajcego. I mimo że Maj także pozostał w kręgu krytyków literackich i badaczy utożsamiających twórczość poety z nurtem katastroficznym, to

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, część 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 218–219.

jednak poddał poważnej analizie aspekt barokowej poetyki, występujący w utworach Gajcego, aspekt wskazywany od początku recepcji, lecz rozumiany jedynie jako objaw przesadnej estetyzacji. Jednymi z najważniejszych spostrzeżeń okazują się następujące zdania:

Ale najciekawsze – i „najtrudniejsze” poetycko – są jeszcze inne klucze do sensów poematu. Otóż Gajcy stosuje dla zarysowania więzi wewnętrznych *Widm* – „jednorazowe”, tylko w poemacie obowiązujące, sygnały. Polega to na następującym zabiegu poetyckim: słowo o neutralnej wartości emocjonalnej albo też wyraźnie nacechowane – zostaje przeniesione w „jednorazowy” jakby, ale konsekwentnie w poemacie przestrzegany kontekst. Im większa jest odległość pola semantycznego, które słowo to posiada wewnątrz kodu językowego, od pola stylistycznego narzuconego mu niejako w poemacie, tym większa jest wyrazistość, „ostrość” znaku. Tym silniej manifestuje on swoje znaczenie, zaskakuje, rzuca się w oczy¹⁶.

W uwagach tych brakuje jedynie nazwania samego zjawiska semantycznego, stylistycznego i konstrukcyjnego. Jest to przynajmniej zastanawiające, podobnie jak w przypadku wyżej przytoczonego zdania Stanisława Beresia, które badacz później pominął w opracowaniu wyboru poezji Gajcego. Wypada jedynie stwierdzić – szkoda, że zjawisko to zostało nienazwane albo pominięte. Tym bardziej że gdy Beres pisze o niespodziewanych ujęciach metaforycznych, używa wyrazu *ujęcie*, po łacinie *conceptus*, od której to formy wywiedziony został termin *koncept*. Tym bardziej że Maj, wspominając o ostrości znaku, pisze o wyrazach i konstrukcjach tekstowych stanowiących konkretyzację konceptu, a nazywanych od czasu ukazania się prac Macieja Kazimierza Sarbiewskiego *acutum*, czyli *ostre*, albo *acumen*, czyli *ostrze*¹⁷.

Koncept zaś to wyrafinowany pomysł determinujący budowę utworu lub jego fragmentu, zasada literackiej konstrukcji, która wykorzystuje wyraziste kontrasty i analogie w sferze stylistyki, semantyki i kompozycji, czemu służy zastosowanie paralelizmu, antytezy, paradoksu, oksymoronu, pointy, aprosdoketonu, gry słów¹⁸. I właśnie taką techniką poetycką posługuje się Tadeusz Gajcy w poemacie *Widma*, jak również w większości wierszy swej dojrzałej twórczości. Nie jest to oczywiście postawa epigońska ani estetyzująca mimo woli, ani też stanowiąca bezpośrednią reakcję na grozę wojny, lecz przetwarzająca model poezji tak, aby przedstawić próbę ogarnięcia problematyki metafizycznej, związanej z pytaniami o istotę bytu, miejsce człowieka w porządku natury, stosunek do Boga. Kataklizm wojenny stał się w tej perspektywie swoistym katalizatorem, pełnym zaś kontekstem historycznym pozostaje tu poezja metafizyczna. Jeśli więc potrzebowalibyśmy dodatkowej specyfikacji prezentowanego poematu, to byłoby nią określenie *poemat metafizyczny*. Dzieło literackie pod tytułem *Widma* ze względu na swą strukturę formalno-treściową włącza się bowiem w nurt poezji metafizycznej, zapoczątkowanej w XVII wieku

¹⁶ B. Maj, *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*, [w:] T. Gajcy, *Dotknięty ogniem*, Kraków 1992, s. 169–170.

¹⁷ Zob. E. Sarnowska-Temierusz, *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.*, Warszawa 1985, s. 596–609.

¹⁸ Zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 235.

przez takich poetów jak John Donne, Richard Crashaw czy George Herbert – stanęli oni wobec tych samych problemów egzystencjalnych, dramatów wiary, zagadnień filozoficznych, wobec których stanął trzysta lat później Tadeusz Gajcy. Przed nim nawiązał w pełni świadomie do poetów metafizycznych, przekonany o kryzysie cywilizacji europejskiej, Thomas Stearns Eliot, pisząc na przełomie lat 1921–1922 poemat *Ziemia jałowa*. W każdym z wymienionych przypadków była to – jak pisze o angielskiej poezji metafizycznej Stanisław Barańczak – próba stworzenia poetyckiego ekwiwalentu dezintegracji przenikającej każdą sferę ówczesnego życia. Swój wstęp do antologii poetyckich metafizyków XVII wieku Barańczak zaczyna od cytatu formuły wygłoszonej przez jednego z nich: „»A warlike, various and tragical age« (wiek wojen, przemian i tragedii): tak określił swoje stulecie Abraham Cowley [...]”¹⁹.

Kontekstowe wskaźniki znaczenia

Odczytaniu znaczeń zawartych w tekście oraz jego ogólnego sensu służy rozpoznanie sposobu zastosowania języka w wypowiedzi, jak również tego, jakiej rzeczywistości sposób ów dotyczy. Innymi słowy – jakim dyskursem posłużono się w danym wypadku i kto, co jest przedmiotem wypowiedzi, a także – czy jest to wypowiedź adekwatna w stosunku do opisywanych osób, przedmiotów, cech, czynności i zjawisk. Dlatego tak ważne okazuje się ustalenie kontekstu historycznego. Zaistnienie tekstu ma tutaj rangę wyboru środków wyrazu oraz typu dyskursu w ramach tradycji językowej i literackiej; środków i typu, które są używane względem konkretnej rzeczywistości. Może to być wybór chybiony, jak instrukcja obsługi pralki napisana w konwencji erotyku i umieszczona właśnie jako instrukcja w pralce, a nie w tomie parodii literackich. Może być nawiązaniem do tradycji, jej przeformułowaniem albo aktualizacją. Nigdy jednak nie jest nieodniesieniem się do tradycji i zastanych konwencji.

Gajcy korzystał z konwencji już istniejących, lecz je przetwarzał, a ponieważ w *Widmach* wypowiedź odnosi się do wymiaru ontycznego, i to znajdującego się w stanie kryzysu, twórczo przekształcił nurt barokowego konceptyzmu, który w przeciwieństwie do marinizmu, w Polsce reprezentowanego między innymi przez Jana Andrzeja Morsztyna, nie skupiał się tylko na życiu świeckim, wirtuozerii formalnej oraz dworskiej elegancji, ale rozwijał również język poezji religijnej. Artystycznym fenomenem jest to, że *Widma* stanowią w tej mierze osiągnięcie równoległe względem *Ziemi jałowej* Eliota. O wpływie bezpośrednim trudno tu mówić. Obecny stan badań nie upoważnia do stwierdzenia związków bezpośrednich między obydwoma utworami, choć niewykluczone, że Gajcy mógł się zetknąć z Eliotowskimi koncepcjami poetyckimi i filozoficznymi, zwłaszcza że był wyczulony na problematykę metafizyczną i mimo młodego wieku czytał bardzo dużo. O twórczości Eliota przed drugą wojną światową pisał między innymi Wacław Borowy, a wybrane utwory tłumaczył Józef Czechowicz²⁰. Obydwie osoby – zwłaszcza Czechowicz

¹⁹ S. Barańczak, *Wstęp*, [do:] idem, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Kraków 2009, s. 5.

²⁰ Zob. W. Rulewicz, *Wstęp*, [do:] Th.S. Eliot, *Wybór poezji*, tłum. K. Boczkowski et al., Wrocław 1990, s. CVIII–CX.

– były ważne w rozwoju intelektualnym Gajcego. Niemniej o bezpośrednim wpływie poematu *The Waste Land*²¹ nie sposób mówić – byłoby to stanowienie kontekstu dowolnego. Nie o poszukiwanie wpływów też tu chodzi, lecz o zauważenie wyboru podobnych rozwiązań wobec dostrzeżonego kryzysu kultury, włączenie się w nurt poezji metafizycznej, nawiązywanie do symbolizmu w literaturze, zarazem zaś krytyczny stosunek do ruchów awangardowych. Podobieństwo poszukiwań artystycznych i kulturowych jest uderzające.

Tadeusz Gajcy, podążając wszakże własną drogą twórczą, pisze w 1943 roku poemat *Widma*, a poszczególne aspekty kontekstu wypowiedzi poetyckiej tworzą w poemacie zwartą sieć relacyjną wskaźników znaczenia.

Kontekst treściowy dotyczący świata przedstawionego definiuje w tym arcydziele rzeczywistość metafizyczną. Opisywany jest więc kraj spustoszony moralnie, który był żywotny, ale utracił zdolność obrony życia:

Czy znasz ten kraj pod soplami szerniałych gorących gromnic
skrzypiący dawniej żywicą – dzisiaj błonami skrzydeł
nietoperzy ogromnych²².

Nie jest to wieszczanie katastrofy, jak określali sytuację „ja” lirycznego interpretatorzy poematu i całej twórczości Gajcego. Podmiot liryczny dystansuje się od postawy wieszca, do roli proroka zaś nie aspiruje, na co wskazują bliskie konteksty językowe i treściowe poematu, jak również autorskie, czyli charakterystyczne dla tekstów Gajcego w samym tomie *Widma* (w utworach *Droga tajemnic* i *Wiersz o szukaniu*)²³, a także w tomie poetyckim *Grom powszedni*. Podmiot liryczny poematu *Widma* nie przepowiada przyszłości. Doświadcza metafizycznej rzeczywistości zdegradowanej i posługując się dyskursem symbolicznym, opisuje spustoszenie moralne i zatarcie instynktu samozachowawczego. Nie jest tu przedstawiana katastrofa historyzoficzna, o której piszą Bereś czy Maj, lecz metafizyczna. Katakлизм historyczny nie zostaje opisany, a wojenne zdarzenia przywoływane są jako przykłady moralnego kryzysu i tragedii. Stąd odczytywanie jednoznaczne wypowiedzi symbolicznych, których znaczenie referencjalne miałyby się odnosić do realiów historycznych, pozbawia tekst koherencji w sposób nieuprawniony i wprowadza sprzeczność logiczną, której w tekście poematu nie ma. Ostatnia część *Widm* skupia wszystkie wątki wcześniej przedstawione i pozostaje świadectwem opisu doznań z planu metafizycznego, w finale konfrontowanego z wymiarem fizycznym, jak w następującej zwrotce:

²¹ W pierwszych tłumaczeniach, które zostały opublikowane po drugiej wojnie światowej: *Jałowa ziemia*. Krzysztof Boczkowski i Wanda Rulewicz w przypisie do jednego z dwóch przekładów, umieszczonych w wyborze, piszą: „Tytuł może również brzmieć *Ziemia jałowa* lub *Kraj spustoszony* (por. przekład J. Niemojowskiego [w:] Th.S. Eliot, *Poematy. Przekład i szkic o teorii i praktyce przekładu poetyckiego J... N...*, t. 1, Londyn 1978, s. 73)”. W. Rulewicz, *Wstęp*, op. cit., s. 99.

²² T. Gajcy, *Widma*, [w:] idem, *Wybór poezji*, op. cit., s. 21.

²³ Poemat *Widma* został opublikowany przez Gajcego w tomie pod tym samym tytułem wraz z siedmioma innymi wierszami.

Marszczy się skóra globu, lasami zapada i pęka,
 płacze serdecznie kamień,
 gwiazda się traci na wietrze:
 czarne słońce zmalało do kształtu człowieka
 więc się módlmy: daj zmiłowanie,
 oddal zapowiedź złowieszczą²⁴.

Gdybyśmy przyjęli interpretację historiozoficzną jako wyraz determinizmu historycznego, rzeczywiście musielibyśmy uznać, że katastrofa dziejowa, i to fizykalnie, zarazem stała się, staje się i stanie się. W wymiarze historycznym nie mamy tu nawet wyboru między tym, co się dzieje czy dziać się może. Chyba że przyjmiemy, iż nadawca wypowiedzi bełkocze. Zrozumienie przedstawionych w cytowanym fragmencie wydarzeń jako fizycznych, nie zaś metafizycznych, czyli również zgodnie ze źródłosłowem *μετά τὰ φυσικά*: 'znajdujących się obok lub towarzyszących wymiarowi fizycznemu', czyni prośbę o oddalenie złowieszczej zapowiedzi bezprzedmiotową. Rozróżnienia w tej mierze mają wagę podstawową dla identyfikacji wskaźników znaczenia.

Kontekstem istotnym jest też w poemacie aspekt intertekstowy. Jednostronnie odczytany to on bodaj zrodził najwięcej nieporozumień. Interpretatorzy skupili się bowiem tylko na jednym jego wymiarze – obecności symboliki charakterystycznej dla biblijnego gatunku zwanego apokaliptyką. Zdawało się to naturalne, skoro przyjęto za pewnik katastroficzną wymowę utworu. Tymczasem pominięta została właściwie zupełnie perspektywa refleksji teologicznej. Dochodziło więc do sytuacji, w których albo niezauważane, albo ignorowane były interteksty kluczowe dla zrozumienia utworu. Jeden z najważniejszych epizodów wypowiedzi zinterpretowany został jako wyraz buntu romantycznego wobec obojętnego i okrutnego Boga i porównany z wyzwaniem rzuconym Mu przez Mickiewiczowskiego Konrada w *Wielkiej Improwizacji*. Fragment ów brzmi:

Nie było kresu tym czasom. Tyś spał
 głowę rzuciwszy na wiosło, gdy zaczął buntować się płomień,
 woda i blade powietrze²⁵.

Jako wyraźny intertekst nie ma on żadnego wymiaru apokaliptycznego ani nie jest wyrazem buntu romantycznego (choć w wypowiedzi uwidocznił się bunt żywiołów!), odnosi się zaś do następującej perykopy ewangelicznej:

A gdy on wstąpił w łódkę, weszli za nim uczniowie jego. A oto wielka burza powstała na morzu, tak że się łódka falami okrywała, a on spał. I przystąpili do niego uczniowie jego, i obudzili go, mówiąc: Panie! zachowaj nas, giniemy. I rzekł im Jezus: Czemu bojaźliwi jesteście, małej wiary? (Mt 8, 23–26)²⁶.

²⁴ T. Gajcy, *Widma*, op. cit., s. 41.

²⁵ Ibidem, s. 27.

²⁶ Korzystałem z tłumaczenia: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S.J.*, tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli: ks. Stanisław Styś SJ, ks. Władysław Lohn SJ, Kraków 1961. Do pierwszego wydania

Inny intertekst, ważny dla odczytania proponowanej w dziele postawy wobec rzeczywistości zdegradowanej, jak również duchowej nocy²⁷, która ogarnęła „ja” liryczne, spostrzegł jedynie Bronisław Maj, nie uznał wszak w jego obecności wyrazu postawy antykatastroficznej. Tymczasem szósta i siódma część utworu (*Tren na śmierć siostry* i *Zwiastowanie, czyli sen proroczy*) to nawiązanie do *Trenów* Jana Kochanowskiego ze szczególnym uwzględnieniem ostatniego wiersza tego cyklu (jeśli pominiemy *Epitafijum Hannie Kochanowskiej*): *Tren XIX albo Sen*. W *Trenie na śmierć siostry* przedstawiony jest człowiek, który także bez wojen poddany jest przemijaniu, cierpieniu i śmierci. Natomiast *Zwiastowanie, czyli sen proroczy* prezentuje stosunek do rzeczywistości wojennej. Tu podmiotowi lirycznemu ukazuje się we śnie matka²⁸ i przekonuje go, by zachował równowagę ducha. W ramach jej wypowiedzi występuje też akrostych, z którego możemy odczytać hasło kluczowe: *bohater miłości ojczyzny*. Sytuacja liryczna ma natomiast analogiczny charakter do tej, którą spotykamy w *Trenie XIX* Kochanowskiego, z tą różnicą, że podmiot liryczny *Widm* musi się zmierzyć z wyzwaniem wojny totalnej i kryzysu całej cywilizacji. Wnioski są jednak podobne – myślą przewodnią u Kochanowskiego i u Gajcego pozostaje pochwała antycznej cnoty *virtus*, czyli męstwa, którego nie rozumie się naiwnie jako obojętności wobec tragedii, a nawet – u Gajcego – wobec człowieczeństwa wroga. Aspekt intertekstowy nie jest więc tutaj ozdobnikiem, podobnie jak każdy z wymiarów kontekstu językowego.

Kontekst językowy pozostaje w *Widmach* i poezji Gajcego kontekstem prymarnym nie tylko ze względu na to, że artysta wykonywał swoje dzieła sztuki w tworzywie językowym, ale też dlatego, że to właśnie język utworów stał się dla poety świadectwem konfrontacji własnych środków wyrazu z kontekstem ogólnym, czyli normą językową własnej epoki, a po części też z kontekstem społeczno-kulturowym w wymiarze ogólnym. Poeta bowiem zdecydowanie przełamał wyznaczniki współczesnej mu normy literackiej. Dlatego język *Widm* oraz wielu późniejszych utworów stał się zaskoczeniem estetycznym w ramach komunikacji literackiej i pozostał w niezgodzie ze schematycznymi oczekiwaniami odbiorców komunikatu językowo-literackiego; jak się okazało – także z oczekiwaniami większości późniejszych krytyków literackich i badaczy. Oparty na zmodyfikowanym modelu konceptu miał zresztą taką funkcję pełnić, bo koncept to w relacjach pojęciowych sytuacji nadawczo-odbiorczej prowokowanie odczuć zaskoczenia, wywoływanych przez formę akumenu, czyli – jak to określił Sarbiewski – konstrukcję słownego wypowiedzenia, nakazującą zastosowanie wyrazów w zestawieniach nieoczekiwanych, które są zgodną niezgodnością lub niezgodną zgodnością (w oryginalnej terminologii

z 1935 roku mógł mieć dostęp Gajcy; dostrzegalne to jest w sposobie budowania frazy przez poetę (np. *tyś spał – on spał*). Por. też: Mk 4, 35–41; Łk 8, 22–25.

²⁷ Sformułowanie *duchowa noc* jest terminem teologicznym, oznaczającym m.in. doświadczenie przez osobę wierzącą braku odczuwania obecności Boga w świecie, które to doświadczenie (z wyłącznie ludzkiej perspektywy – paradoksalnie) wzmacnia religijność tego, kto nocy duchowej doświadcza, a to za sprawą modlitwy i łaski Boga.

²⁸ Należy zaznaczyć, iż postać matki nie jest tożsama z matką poety. Irena Gajcy przeżyła powstanie warszawskie i pochowała swego starszego syna Tadeusza. Zmarła wiele lat po drugiej wojnie światowej.

Sarbiewskiego: *discors concordia* i *concors discordia*)²⁹. Akumen stanowi paradoks sformułowań, który ma zwrócić uwagę czytelnika na poruszaną problematykę, w ujęciu metaforycznym jako ostrze ma za zadanie przebić się przez schematyczność odbioru i zastane przyzwyczajenia odbiorcze, niezwykłością formy zmusić do reakcji, nieważne – aprobaty czy negacji, wskazując zarazem wymiar głębszy niż sama tylko strona materialna bytu. Jednocześnie – twórca akumenu nie skupia się na sentymentalnej intencji i oczekiwanym odbiorze emocjonalnym, lecz odwołuje się symultanicznie do refleksji intelektualnej i uczuciowej. Brak więc w koncepcie czułościowości.

Odczytanie sensu akumenu wymaga wysiłku intelektualnego, do którego w poemacie zmusza kontekst składniowy, a to między innymi przez zastosowanie anakolutu, syllepsis, nienaturalnego względem normy językowej szyku wyrazów w zdaniu. Tę samą rolę pełni kontekst frazeologiczny (np. w takim fragmencie: „Zstąp na miasto ubogie w ogrody, [...] nim szelest snu nie zasypie wołania człowieka / o dni / powietrza, ognia i głodu”³⁰, gdzie fraza: *Od powietrza, głodu, ognia i wojny, zachowaj nas Panie!*, została zmodyfikowana i zaprzeczona). Szczególnie często występują w poemacie różne formy paradoksu, rozumianego jako konstrukcja wyrazowa, konkretyzujące się w formułach oksymoronicznych, antyetycznych i wielu innych, takich jak: *woda spijała ziemię, z wody ścieka znużony statek, mosty skakały jak owce przez niebo wtopione w Wisłę, noce wtulone w skrzydła nietoperzy ogromnych, w szczelinach grzmoty podziemne niebo kaleczą niskie*. Jednym z najbardziej wyrafinowanych paradoksów w *Widmach* jest dystych: „że powalony w własnych krzakach żył / zrzucę swe ciało”³¹. Każde z tych sformułowań świadczy o twórczym kształtowaniu wypowiedzi, wymagającej od odbiorcy nieustannej uwagi i wysiłku myślowego. Odbiór nie może być podczas lektury w żaden sposób zautomatyzowany.

Widoczne to jest w poemacie także w ramach kontekstu strukturalnego, kiedy to aspekt gatunkowy i stylistyczny utworu nie jest powieleniem dokonań poetów awangardowych dwudziestolecia międzywojennego, choć autor korzysta z ich doświadczeń artystycznych. Natomiast odwołanie się do poetyki epok wcześniejszych niż bezpośrednio poprzedzająca czasy Gajcego nie stanowi prostej realizacji wzorców gatunkowych ani powierzchownej stylizacji. Stąd korzystanie z reguł poetyki biblijnej zazwyczaj nie realizuje się na poziomie leksykalnym, ale przede wszystkim treściowym, a także syntaktycznym i tekstowym dzięki posługiwaniu się licznymi paralelizmami składniowymi i powtórzeniami tych samych sformułowań w wersji identycznej bądź zmodyfikowanej co do składu leksykalnego.

Poemat *Widma* skonstruowany został niezwykle precyzyjnie, co zauważył między innymi Bronisław Maj. Jest tak zwarty kompozycyjnie, że szczegółowa analiza wymagałaby tu przedstawienia obszernych fragmentów, a nieraz mogłaby skłaniać do kilkukrotnego cytowania całości utworu (liczącego w wydaniu Biblioteki Narodowej 21 stron), by przedstawić każde ze znaczeń zawartych w tekście, wiążących się ze znaczeniem następnym nie szeregowo, ale w sieci relacji, a także poprzez nieustanne nawiązania i przeskokki tak, że poszczególne epizody tekstowe łączą się

²⁹ Zob. E. Sarnowska-Temeriusz, *Zarys dziejów poetyki*, op. cit., s. 604–605.

³⁰ T. Gajcy, *Widma*, op. cit., s. 33.

³¹ Ibidem, s. 24.

treściowo niebezpośrednio. Porządek *datum* i *novum* stanowi bowiem w poemacie sieć właśnie, a nie układ liniowy. Możliwe byłoby też przedstawienie utworu wraz z oznakowaniem na marginesie konkretnych miejsc tekstu, które ewokują wzajemnie się warunkujące znaczenia tekstowe oraz intertekstowe. Dopiero wówczas tak skonstruowaną mapę semantyczną można by zaopatrzyć w obszerny komentarz. Poemat – a dzieje się tak w większości utworów poetyckich Gajcego – zmusza do nieustannej uwagi. I jest to jeszcze jedno świadectwo przetworzenia przez poetę reguły konceptu, angażującego podczas lektury zarazem władze intelektualne i emocjonalne.

Przeformułowanie zasad konceptu czytelne jest także w kontekście dotyczącym autora. Aspekt psychologiczny, biograficzny i światopoglądowy w poemacie manifestuje się wszechstronną lekturą autora, jak również korzystaniem z filozoficzno-teologicznych konsekwencji wychowania i edukacji katolickiej, która nie była przyjmowana przez Gajcego bezrefleksyjnie, a jej wpływ sięga kształtowania się techniki poetyckiej twórcy. Pośród poetów metafizycznych XVII wieku różniących się wyznaniowo wpływ taki spostrzeżony został u katolika Richarda Crashawa, jak o tym pisze Barańczak:

Pisząc o symbolizmie Crashawa, A. Warren zauważa, iż „oksymoron, paradoks i hiperbola to figury niezbędne dla artykulacji wiary katolickiej. *Concetti* Crashawa, dzięki swej niewierności wobec natury, składają hołd światu nadnaturalnemu; jego barokowa wyobraźnia, angażując zmysły, daje świadectwo światu, który je przerasta”³².

Wszystkie aspekty kontekstu w poemacie *Widma* zostały wykorzystane przez Tadeusza Gajcego w pełni świadomie. Każdy komponent wypowiedzi poetyckiej jest w tym utworze starannie przemyślany, budując w ten sposób wyznaczniki poetyki immanentnej, która tylko w nielicznych szkicach krytycznoliterackich została przez Gajcego wyabstrahowana, by fragmentarycznie przekształcić się w poetykę sformułowaną. W artykule *Już nie potrzebujemy*, a także w szkicu *O wawrzyn* poeta odrzucał postawę i praktykę poetycką grup literackich bezpośrednio go poprzedzających, przedstawiając w ten sposób dla swoich założeń poetyckich to, co w klasycznym definiowaniu nazywa się cechami różniącymi. Natomiast o jednej przynajmniej cesze identyfikującej tych założeń możemy przeczytać w artykule *Historia i czyn*:

Należy powiedzieć wbrew przyjętej i rozszerzającej się opinii, że tylko postawa historyczna jest postawą tworzącą, że tylko ona pozwala ustalić obiektywne zjawiska, nadać im hierarchie, usystematyzować. Odpowiedzialność nasza za teraźniejszość kulturalną ma źródło w historii³³.

Poeta próbował ustalić w ten sposób ogład rzeczywistości już w swoich utworach. Ich wielowymiarowy sens oczekuje na pełne odczytanie dzięki wskaźnikom znaczenia.

³² S. Barańczak, *Wstęp*, op. cit., s. 20. Barańczak cytuje tu fragment pracy: A. Warren, *Richard Crashaw. A Study in Baroque Sensibility*, Baton Rouge 1939, s. 176–193.

³³ T. Gajcy, *Historia i czyn*, [w:] idem, *Pisma*, Kraków 1980, s. 529.

The Indices of Meaning in Tadeusz Gajcy's Poem *Widma* (Apparitions)**Abstract**

The aim of the article is to present the indices of meaning in Tadeusz Gajcy's poem *Widma*. The poetic index of meaning is a type of context which determines how the text is understood. The first section of this paper focuses on the general rules of semantic integration of a poetic utterance. The second one presents a reconstruction of the poem's historical context. The final, third section, offers an interpretation of *Widma*.