

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Moment lingwistyczny. Dlaczego Ryszard Krynicki nie przedrukował wiersza *to, nic*?

Pełny podtytuł tego tekstu powinien brzmieć: „Dlaczego Ryszard Krynicki nie przedrukował wiersza *to, nic* w żadnym z trzech wydawanych od 1988 roku wyborów wierszy?”¹. Oczywiście, nie będzie mnie tu interesowała perspektywa zewnętrzna (zapewne można by się pokusić o zadanie takiego pytania i uzyskanie odpowiedzi samego poety, „po latach”). Znacznie ważniejsza wydaje mi się motywacja wewnętrzna, dyktowana przez intencję tekstu, samego wiersza, czy raczej – kolejnych wersji jednego wiersza Krynickiego. Postaram się o nią właśnie zapytać.

to, nic po raz pierwszy

Wiersz *to, nic* był drukowany tylko dwukrotnie. Po raz pierwszy, jako jeden z trzech wierszy w zestawie poetyckim zamieszczonym na łamach czasopisma „Nowy Wyraz” w roku 1976². Tu brzmiał w sposób następujący:

to, nic
i to: nic się nie stało,

to jeszcze nie wszystko
to jeszcze nie to: nic

z niczym nie mające wspólnego

¹ Zob. R. Krynicki, *Niepodlegli nicości*, Warszawa 1988; tegoż, *Niepodlegli nicości*, Kraków 1989 oraz tegoż, *Magnetyczny punkt*, Warszawa 1996.

² Zob. tegoż, *to, nic*, „Nowy Wyraz” 1976, nr 7, s. 11 (wiersz pojawił się w zestawie z utworami *Cios* oraz *Buddo, Chrystusie*).

Po raz drugi, w ramach większej całości – w tomiku³. Oto ta wersja:

to, nic
albo to: nic się nie stało,
to jeszcze nie to, nic
z niczym nie mające wspólnego

Co się tu zmienia? Po pierwsze można zaobserwować zasadniczo odmienne schematy stroficzne. W wersji pierwszej dwa dystychy zostają swoiście spuentowane (?) wersem ostatnim, piątym. W wersji drugiej pojedynczy dystych zostaje objęty klamrą pojedynczych wersów. Po drugie, co jest oczywistą konsekwencją uwagi pierwszej, w wersji drugiej znika jeden wers, trzeci w kolejności w wersji z roku 1976. Po trzecie, został zmieniony nagłos wersu drugiego, który w wersji pierwszej (spójnik „i”) ma charakter dopowiedzenia równorzędnego członu, podczas gdy w wersji drugiej (pojawia się spójnik „albo” – notabene jedyne „rozszerzenie” zawartości wiersza) jest sugerowana alternatywa. Po czwarte wreszcie, w wersie przedostatnim pojawia się istotna zmiana interpunkcji: w wersji pierwszej przed wygłosowym „nic” zostaje postawiony znak dwukropka, który w wersji drugiej zastąpiono przecinkiem.

Wyliczony katalog różnic nie może dziwić – Ryszard Krynicki przyzwyczaił swoich czytelników do wielokrotnego „poprawiania” swoich wierszy. Swego czasu Marian Stala pisał:

Tekst poetycki nie jest u niego [u Ryszarda Krynickiego – T.C.-S.] nigdy zamknięty, poeta może do niego wielokrotnie powracać. Wielość wersji i wariantów wierszy już jest i w przyszłości będzie istotnym problemem wydawców i komentatorów poety⁴.

I na tej uwadze, stwierdzającej trudność lekturowej natury, chciałbym w tym miejscu urwać porównywanie dwóch wersji utworu. Przyjdzie do tego problemu jeszcze powrócić.

Zapytam raczej, o możliwe drogi interpretacji wiersza. Przy czym chciałbym pozostać na razie na poziomie wpisania tego utworu w ramy podstawowych orzeczeń o twórczości Krynickiego.

Po pierwsze, stosując formułę Tadeusza Nyczka z roku 1985⁵: wiersz długi wyraża egzystencję świata, wiersz krótki – jego esencję (nie włączam się w tym

³ Zob. tegoż, *Nasze życie rośnie*, Paryż 1978, s. 14 (tu także wiersz pojawia się w sąsiedztwie utworów *Cios* oraz *Buddo, Chrystusie*, choć w nieco innym ustawieniu).

⁴ M. Stala, *Purgatorium (Na marginesie „Niepodległych nicości”)* [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 170.

⁵ T. Nyczek, *Głosy z Planety Fantasmagorii* [w:] tegoż, *Powiedz tylko słowo. Szkice o poezji „pokolenia 68”*, Warszawa 1985, s. 131.

Moment lingwistyczny. Dlaczego Ryszard Krynicki nie przedrukował wiersza *to, nic*?

miejszu w długą linię tekstów nawiązujących bądź polemizujących z formułą Nyczka) – trzeba by rozpoznać utwór *to, nic* jako należący do drugiej grupy. Byłaby to lektura zgadzająca się na jedno z zasadniczych orzeczeń o twórczości autora tomiku *Nasze życie rośnie*, podkreślająca ewolucję tej twórczości, ewolucję od wierszy długich (jak zwykło się niekiedy mawiać: „lingwistycznych”) do krótkich (aforyzmów, sentencji, esencji)⁶. Przy czym tomik *Nasze życie rośnie* byłby takim momentem przełomu.

Po drugie, co pozostaje w związku z powyższą uwagą, pracę Krynickiego nad zajmującym mnie tu wierszem można by rozpoznać jako dowód zmierzania tej poezji do kondensacji, coraz większej precyzji (formuła samego Krynickiego); należałoby zapewne tak zrobić, gdyby poddać się takim sugestiom – jak te pióra monografistki tej poezji, Aliny Świeściak:

Tendencję Krynickiego do coraz większego skrótu, wzrastającej kondensacji, można analizować dwupłaszczyznowo – na poziomie wiersza, który przedrukowywany w kolejnych tomach przybiera coraz bardziej ascetyczną formę, lub tomu, który składa się z coraz większej ilości wierszy krótkich⁷.

Od razu dodam trzecią możliwość lektury: zniknięcie (to formuła z tytułu szkicu Świeściak przed chwilą cytowanego) wiersza *to, nic* w trzech wyborach wierszy należałoby uznać za – z jednej strony – finalny rezultat pracy kondensacyjnej poety, z drugiej zaś – wyraz uspojniania dzieła⁸.

Od razu zaznaczę: nie na takich interpretacyjnych możliwościach by mi zależało. Chciałbym poszukać innej drogi lekturowej. A taką zdaje się obiecywać perspektywa, której poświęcę teraz kilka chwil uwagi.

Moment lingwistyczny

Dlaczego kategoria „momentu” może się wydać w tym miejscu użyteczną, fortunną? Jak chciałbym ją rozumieć?

Po pierwsze: „moment” warto rozpoznać jako kategorię z poziomu teorii interpretacji. Joseph Hillis Miller książkę *The Linguistic Moment. From*

⁶ Zob. także formułę tytułową tekstu Jakuba Kozarzewskiego *Od „dramatu języka” do „tragedii świata”* („Ruch Literacki” 1995, nr 5, s. 605–619).

⁷ A. Świeściak, *Powolne zanikanie Ryszarda Krynickiego*, „Opcje” 1998, nr 1, s. 6.

⁸ Takich przykładów w całej twórczości Ryszarda Krynickiego jest bardzo wiele. Wspomnę więc tylko w tym miejscu o – chronologicznie – pierwszym takim wypadku. Na podobnej zasadzie zdają się bowiem znikać z wyborów późniejszych wiersze z pozycji dwa i trzy z *Aktu urodzenia*: *** *mniej światła...*, *** *ani narodziny...* Dzieje się tak zapewne dlatego, by móc dokonać kondensacji wiersza pierwszego *** *jak powstaje...*, który z utworem czwartym (*** *i zimą, kiedy stadnina zasp*) łączył pierwotnie motyw „zdań nie do napisania”, który w późniejszych wersjach wierszy utrzymany zostaje tylko w utworze *** *i zimą, kiedy stadnina zasp*.

*Wordsworth to Stevens*⁹ rozpoczyna przewrotnym wstępem *Between Theory and Practice*, gdzie tak określa zasadniczą motywację tekstu, który właśnie spisał:

To jest książka [...] o **momentach zawieszenia** wewnątrz tekstów wierszy, nie zwykle na ich początku lub końcu, o momentach, w których wiersze namyślają się nad lub omawiają swoje własne medium. Nazywam to zawieszenie **momentem lingwistycznym**, który rozumiem jako formę parabazy, zerwanie iluzji, że język jest przezroczystym medium znaczenia [podkr. T.C.-S.]¹⁰.

Moment lingwistyczny chciałbym rozumieć za Josephem Hillisem Millerem jako zasadnicze doświadczenie lekturowe, doświadczenie dygresyjnego (na kształt parabazy) przełamania iluzji przezroczystości języka poetyckiego jako języka komunikowania znaczenia. Innymi słowy, czytając wiersz Ryszarda Krynickiego, wolałbym zmierzać tropem owych „momentów zawieszenia”, momentów nieoczywistości komunikatu tekstu poetyckiego, czy jeszcze inaczej – śladem momentów, w których intencjonalne znaczenie tekstu staje się problematycznie niedostępne czy utrudnione¹¹. Jakie to ma realne konsekwencje dla proponowanego przeze mnie ujęcia?

Przede wszystkim, przywołując znaną propozycję Edwarda Balcerzana, można by powiedzieć, że tak pomyślany projekt oznacza świadome uznanie ideologiczności takiej lektury. Poza tym, co jest nierozzerwalnie związane z pierwszą konstatacją, lektura podążająca ścieżką wyznaczoną przez „momenty zawieszenia” nie może być lekturą starającą się stworzyć obraz całościowy, totalny, jest czytaniem zgadzającym się na wycinkowość, egzemplaryczność. I w tak pomyślanym zamysle odnajduję szansy owej (ponownej) odnowionej lektury wczesnej poezji autora *Aktu urodzenia*. Co warto od razu w tym miejscu dodać: wiersz *to, nic* chciałbym uznać za jedno z takich kluczowych **ogniw** wczesnej twórczości Krynickiego.

Po drugie: „moment” chciałbym tu rozumieć jako kategorię z poziomu historii literatury. Drugim ważnym tekstem, któremu zawdzięczam tytuł swojego szkicu, jest książka Marjorie Perloff *The Futurist Moment*¹². Badaczka tak wyznacza w niej ramy swojego zamierzenia:

⁹ J.H. Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985.

¹⁰ Tamże, s. XIV.

¹¹ Konieczne wydaje się w tym miejscu jedno istotne dopowiedzenie. Poczynione powyżej uwagi nie zmierzają jednak do tak radykalnych wniosków, jakie stały się udziałem Josepha Hillisa Millera, który pisze, że „moment lingwistyczny” nie może być identyfikowany z hermeneutycznym poszukiwaniem sensu intencjonalnego (tamże, s. XVII). Nie zgadzam się więc na tę negatywną charakterystykę „momentu lingwistycznego”, zatrzymując się na granicy stwierdzenia „momentu zawieszenia”, które rozumiem jako element nieoczywistości wprowadzany do sytuacji komunikacyjnej przez utwór poetycki.

¹² M. Perloff, *The Futurist Moment*, Chicago 1986.

Moment lingwistyczny. Dlaczego Ryszard Krynicki nie przedrukował wiersza *to, nic?*

Moim zadaniem, w każdym razie, jest nie tyle poczynić rozróżnienia, ile zbadać kontur **szczególnego momentu** w literaturze i historii sztuki, którego wybuch rzucił długi cień [podkr. T.C.-S.]¹³.

Przede wszystkim chciałbym – podążając za wskazaniem Perloff – podkreślić wagę gestu krytycznego „badania konturu szczególnego momentu w literaturze”. Jak chciałbym ów „kontur” rozumieć? Wyznaczają go ramy dwóch dat granicznych. Za dopowiedzeniem do szkicu Jana Błońskiego *Diagnozy i prognozy* mógłbym stwierdzić, że myślenie o wczesnej twórczości Krynickiego powinno być „rozważaniami o poezji lat 1965–1975”¹⁴. Przy czym pierwszą z tych dat chciałbym traktować umownie, drugą zaś – w miarę ściśle. Pozwolę sobie na istotną dygresję.

Przede wszystkim trzeba zauważyć pewną zbieżność. Debiut Ryszarda Krynickiego¹⁵ przypada na czas szczególny, okres, który Janusz Sławiński określił mianem „cezury” – „przełamującej ćwierćwiecze polskiej poezji krajowej 1956–1980 na dwa całkiem odmienne w swoim charakterze okresy”¹⁶. Według Sławińskiego, ową „cezurę” wyznaczyła konieczność postawienia – właśnie w połowie lat 60. – pytania, jak możliwe jest „normalne” funkcjonowanie poezji w sytuacji, gdy „obszar komunikowania się społecznego osiągnął stan pełnej normalizacji”; czy inaczej – konieczność postawienia pytania, jak możliwe jest „normalne” funkcjonowanie poezji w sytuacji, gdy społeczna komunikacja musi odnajdywać się „w warunkach skrajnie nieprzychylnych pluralizmowi”, na który na co dzień pozwala sobie poezja. Było to – jednym słowem – pytanie o to, czy taki kompromis jest w ogóle możliwy¹⁷. Na „okolicie 1965 roku” wskazywał także Edward Balcerzan, zaznaczając, że chodzi nie tyle o moment „wstrząsów politycznych, obyczajowych, estetycznych”, ile o – z jednej strony – czas, w którym „okrzepł” system poetycki, wyłoniony po klęsce socrealizmu (po roku 1956), z drugiej zaś – okres, w którym „zaczyna z wolna dochodzić do głosu pokolenie twórców urodzonych i wychowanych w Polsce Ludowej”¹⁸. Chodzi więc o moment początku „międzyepoki”, początku zawierającego w sobie potencję przyszłych przewartościowań. Balcerzan pisze wprost: „Rok 1965

¹³ Tamże, s. XX.

¹⁴ J. Błoński, *Diagnozy i prognozy* [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 186.

¹⁵ Ryszard Krynicki ogłosił drukiem swój pierwszy wiersz w roku 1966 w tygodniku „Pomorze” (nr 3).

¹⁶ J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. V, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 306.

¹⁷ Tamże, s. 318.

¹⁸ E. Balcerzan, *Dlaczego 1965?* [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II, *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 102–105.

jest jednym z takich ukrytych »zawałów«¹⁹. Dodać trzeba – »zawałów» przeczuwanej konieczności ukonstytuowania nowej świadomości.

Rok 1975 wydaje się bardziej oczywisty. Od tego czasu rozpoczyna się – jak je nazwała Małgorzata Szulc Packalén – powolnie »znikanie» Krynickiego z krajowej powierzchni wydawniczej²⁰. Jest to oczywiście związane z podpisaniem przez poetę, wyrażającego protest przeciwko projektowanym zmianom konstytucji PRL, »Memoriału 59». Ryszard Krynicki zostaje ostatecznie objęty zakazem druku w latach 1976–1980.

Owa dekada miała jednak znaczenie – co chciałbym w tym miejscu szczególnie podkreślić – niebagatelne. Ukonstytuowana w tym czasie świadomość poetycka, literackie projekty zmuszały wielokrotnie do stawiania pytań o »o ponadczasowe i uniwersalne przesłanie twórczości Pokolenia 68»²¹, o znaczenie nowofalowego »punktu» krystalizacji literackich programów²², o charakter przełomowy poezji tej generacji²³. Pytanie to warto rozważyć w tym miejscu, wskazując na trzy teksty, które można przeczytać jako trzy możliwości odpowiedzi. Myślę tu o szkicu Anny Nasiłowskiej *Kto się boi dzikich?*²⁴, artykule Andrzeja Sosnowskiego *„Apel poległych”: O poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce*²⁵ oraz tekście Jacka Gutorowa *Dlaczego poezja Nowej Fali jest poezją nowoczesną*²⁶.

Artykuł Nasiłowskiej ma charakter wstępnego (prekursorskiego) wskazania (jedynie) na przemilczaną w pierwszej połowie lat 90. zależność pomiędzy poezją Nowej Fali i wstępującą na salony twórczością »bruLionu». Badaczka stwierdzała:

Najpoważniejszy udział w kształtowaniu stylu tej części młodej poezji miała jednak Nowa Fala. Wydaje mi się to dotąd nie wypowiedzianą i ukrywaną prawdą, która powinna wreszcie skorygować pośpiesznie głoszone opinie²⁷.

Wskazywała przy tym szczególnie na Barańczakowską kategorię nieufności²⁸. Pisząc o »Nowej Nowej Fali», przeciwstawiała się więc powszechnie

¹⁹ Tamże, s. 105.

²⁰ Zob. M.A. Szulc Packalén, *Pokolenie 68*, Uppsala 1987, s. 68.

²¹ J. Hobot, *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968–1976)*, Kraków 2000, s. 7.

²² M.A. Szulc Packalén, dz. cyt., s. 133.

²³ B. Tokarz, *Indywidualność artystyczna a przełom grupowy, czyli o istocie przemian w poezji Różewicza i Nowej Fali* [w:] *Cezury i przełomy*, red. K. Krasuski, Katowice 1994, s. 110.

²⁴ Zob. A. Nasiłowska, *Kto się boi dzikich?*, »Teksty Drugie» 1996, nr 5, s. 44–54.

²⁵ Zob. A. Sosnowski, *„Apel poległych”: O poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce*, »Kresy» 1993, nr 16, s. 158–164.

²⁶ Zob. J. Gutorow, *Dlaczego poezja Nowej Fali jest poezją nowoczesną* [w:] tegoż, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 17–24.

²⁷ A. Nasiłowska, dz. cyt., s. 49.

²⁸ Tamże, s. 51–52.

podtrzymywanej tezie zerwania, jakie miało nastąpić wraz z pojawieniem się formacji „nowych dzikich”²⁹. W zakończeniu przywoływanego tekstu pisała wprost: „W przewrocie najbardziej przewrotny okazał się pomysł kontynuacji. Mistrzowie dali się sprowokować. Protestują. Więc jednak – udał się przewrót”³⁰. Tezy Nasiłowskiej zostały w refleksji nad najnowszą poezją polską wkrótce podjęte. W tematycznym numerze „Dekady Literackiej” „Co nam po Nowej Fali?” Joanna Orska już nie w tonie ubiegania się o wypieraną perspektywę pokazywała „zależności łączące wiersze Świetlickiego z wczesnymi tekstami Zagajewskiego czy Barańczaka”³¹.

W tym miejscu, otwierając myśli poświęcone szkicowi Andrzeja Sosnowskiego, chciałbym powtórzyć znaczące stwierdzenie Orskiej – „wczesne teksty”. Wydaje się ono kluczowe dla zrozumienia przeświadczeń wpisanych w artykuł „*Apel poległych*”... Andrzej Sosnowski, opowiadając o poezji polskiej w latach 1968–1993, definiował w nim „poezję naiwną” jako tę, w której:

Jezyk nie powinien stanowić obszaru zabawy lub gry [...], bądź źródła (zbędnej przecież) niejasności, gdyż największą kwestią natury moralnej jest możliwość bezpośredniego dostępu do autentycznej wartości, odnajdywanej w sumieniu, objawieniu lub tradycji uniwersalnej [jako tę, która:] mieści się w konwencji przezroczywej reprezentacji³².

Według autora „*Apelu poległych*”..., poezja nowofalowa – mimo obiecującego początku, szczególnie w swym wariacie lingwistycznym – ostatecznie stała się poezją naiwną (Sosnowski mówi o „zwrocie ku «naiwności»”³³). W tym rozumieniu nowofalowa poezja lingwistyczna byłaby niewykorzystaną możliwością, niezrealizowanym projektem, zaprzepaszczoną możliwością „pokolenia 68”. Co znaczące jednak, ów projekt „poezji nie-naiwnej i nie-sentymentalnej” został na nowo podjęty³⁴ (sprzymierzeńcem Andrzeja Sosnowskiego staje się w tym tekście przede wszystkim Bohdan Zadura, z drugiej fazy swej twórczości) – możliwość nie została więc zaprzepaszczona ostatecznie. W ten sposób Sosnowski zamyka swój tekst w roku 1993.

Od perspektywy, o którą walczył autor „*Apelu poległych*”..., swój szkic rozpoczyna Jacek Gutorow. Dziesięć lat później autor *Niepodległości głosu* jest w stanie wyraźnie wskazać „moment genealogiczny” poezji najnowszej

²⁹ Tamże, s. 53.

³⁰ Tamże, s. 54.

³¹ J. Orska, *Subtelne rewolucje, czyli o Nowej Fali i niektórych poetach debiutujących po roku 1989*, „Dekada Literacka” 2005, nr 3/4, s. 24.

³² A. Sosnowski, dz. cyt., s. 161.

³³ Tamże, s. 163.

³⁴ Tamże, s. 164.

– jest nim nowofalowe otwarcie językowe³⁵. Przekształcając nieco formułę Anny Nasiłowskiej, Gutorow stwierdza następnie, że „nowość Nowej Fali” polegała właśnie na nowoczesnej intuicji, intuicji, że „rzeczywistość jest korelatem świadomości, a w języku, którym posługuje się świadomość, ukryty jest sens świata”³⁶. Ten właśnie moment krytyk uznaje za najistotniejszy. Do tych stwierdzeń zasadniczych trzeba dopisać – za samym Jackiem Gutorowem – dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, stwierdzenie istotności momentu nowofalowej świadomości języka nie unieważnia wagi momentów wcześniejszych kształtowania się nowego idiomu poetyckiego. Autor *Niepodległości głosu* wskazuje tu przede wszystkim „pierwsze tomy Iwaszkiewicza, poetykę wypracowaną przez Drugą Awangardę czy strategię poetycką znaną z książek Mirona Białoszewskiego”, dodając zaraz: „To zresztą problem niezwykle złożony, wciąż czekający na rozpoznanie i rozwinięcie”³⁷. Po drugie, autor *Niepodległości głosu* wyraźnie zastrzega, że jego szkic jest dyktowany wyborem „krytycznoliterackiego minimalizmu”, wyborem ledwie „wskazania kilku momentów, dla których warto jest czytać wiersze polskich poetów nowofalowych”³⁸. W pełni zgadzając się z intuicjami wpisanymi w przywoływany szkic Gutorowa, warto teraz – jak mi się wydaje – spytać o wiersz *to, nic* jako taki właśnie wiersz nowofalowy, wiersz swoiście domykający wskazywane przeze mnie dziesięciolecie.

to, nic po raz drugi

Chciałbym zacząć od prób odpowiedzi na przedstawione w części pierwszej tego tekstu możliwe trzy lektury wiersza *to, nic*, podążające tropem stereotypów lekturowych poezji Ryszarda Krynickiego.

Otóż – po pierwsze – zaproponowana przeze mnie powyżej perspektywa czytania twórczości autora *Aktu urodzenia* wydaje się zmuszać do zmiany pytania. Trudno byłoby utrzymać bowiem tak silnie wyrażoną (jak choćby w przywoływanych tekstach Nyczka i Kozarzewskiego) hipotezę ewolucji, zasadniczej zmiany (której punktem granicznym – przypomnę – miał być tomik *Nasze życie rośnie*). Należałoby raczej mówić o punktach dojścia tej poezji. Za taki punkt wczesnej twórczości Krynickiego można by uznać utwór *to, nic*,

³⁵ J. Gutorow, dz. cyt., s. 18–19.

³⁶ Tamże, s. 22–23.

³⁷ Tamże, s. 17. Zob. także tegoż, *Urwany ślad. O wierszach Wirpsy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007.

³⁸ J. Gutorow, dz. cyt., s. 17. Ów „krytycznoliteracki minimalizm” autor *Niepodległości głosu* przeciwstawia „akademickiej gorliwości”, wierząc, że przyniesie on więcej od niej korzyści. W tym jednym nie do końca jestem w stanie zgodzić się z Gutorowem.

w „późnej”/„późniejszej” poezji wskazać by można choćby wiersz *stuk-puk*. Przy czym nie tyle chodzi tu o punkt dojścia (ewolucyjnie pojęty), ile raczej światopoglądową, wyrażoną w poezjomyśleniu granicę, której poezja ta nie chciałaby przekroczyć, choć się do niej często (czasem?) zbliża. Jak proponowałbym czytać ten punkt graniczny?

Uwaga odwołująca się do drugiego ze wskazanych w części pierwszej stereotypów: jeśli pomyślimy o poezji Ryszarda Krynickiego w kategoriach (mniej lub bardziej płynnej) ewolucji, muszą się pojawić takie pojęcia opisujące jej kierunek, jak choćby: kondensacja (Świeściak) czy precyzja (sam Krynicki). Trzy zmiany wprowadzone w wersjach wiersza *to, nic* pomiędzy rokiem 1976 i 1978 dają, jak mi się zdaje, możliwość nieco odmiennej perspektywy. W roku 1978 wers „to jeszcze nie wszystko” staje się dla Krynickiego – wersem niewygodnym. Dlaczego? Jak można by nazwać kierunek pracy poety? Chciałbym powiedzieć w tym miejscu o **redukcji nadmiaru** (w tym wypadku: nadmiaru frazeologicznego języka). Może jeszcze widoczniej jest to zaznaczone w zmianie kolejnej. W roku 1978 miejsce nagłosowego spójnika „i” w wersie drugim zajmuje spójnik „albo”. Nadmiar niemożliwy do uporządkowania (wersja 1) zostaje zredukowany w kierunku czegoś, co chciałbym nazwać: **hipotezą alternatywy, antytezy**³⁹. W tym kontekście musi także zwracać uwagę zmiana interpunkcji wersu przedostatniego. Przedstawię w tym miejscu tylko jedną hipotezę. Przecinek pomiędzy słowem „to” i „nic” w wersji późniejszej sugeruje swoiste powtórzenie, przepisanie antytezy (czy: jej hipotezy) z wersu pierwszego. Dwukropek z wersji z roku 1976 wzmacnia raczej nagłosową pozycję słowa „nic”. W ten sposób w wersji pierwodruku w „Nowym Wyrazie” uzyskujemy ciekawy układ opozycji nagłosu („to”) i klauzuli („nic”). Przy czym antyteza ta nie jest jedynie antytezą pojęciową, lecz nade wszystko formalną (przypominają się konstrukcje Barańczaka choćby z *Sonetów łamanych*⁴⁰). Oczywiście u Krynickiego powtarzana antyteza (na różne sposoby) doprowadza ostatecznie wiersz nie tyle do konceptystycznego spełnienia (jak choćby w przypadku *W tej celi, gdzie dążenie celem*⁴¹ Barańczaka), ile do swoistego pęknięcia w ostatnim wersie utworu (który nie tak łatwo, jak w wersji z roku 1978, poddaje się przerzutniowej lekturze).

Po trzecie wreszcie, zniknięcie wiersza *to, nic* z kolejnych wyborów wierszy Ryszarda Krynickiego – w perspektywie uwag powyżej poczynionych – nie tak

³⁹ Można by także powiedzieć o konceptystycznym paradoksie – co zdaje się potwierdzać późniejsza praktyka poetycka Ryszarda Krynickiego (por. choćby najkrótszy wiersz autora *Aktu urodzenia: nic, Bóg* – tegoż, *Magnetyczny punkt*, dz. cyt., s. 273).

⁴⁰ Zob. S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 27–45.

⁴¹ Tamże, s. 29.

łatwo daje się wytłumaczyć pracą kondensacyjną poety, dbałością o precyzję kształtu dzieła. Powiem więcej, jest to chyba najbardziej znaczące zniknięcie. Nigdy nie zdarzyło się bowiem, by utwór dający tytuł całemu cyklowi w którymkolwiek z tomów (a tak jest w wypadku utworu *to, nic* w zbiorze *Nasze życie rośnie*) był później przez poetę nieprzedrukowany (chyba że decydowała o tym PRL-owska cenzura). Dlaczego zadziałała cenzura wewnętrzna poety?

W tym miejscu z konieczności muszę się zgodzić na kilka domysłów. Przy czym kategorię „domysłu” chciałbym rozumieć raczej jako zasadniczy gest interpretacyjny wobec intencji tekstu⁴², nie zaś dyrektywę podążania za mglistymi zasadami psychologii procesu twórczego. Domysł pierwszy kieruje w stronę hipotezy swoistego przerażenia nadmiarem języka. Ów nadmiar języka sprawia, że mimo usilnych zabiegów destylacji, redukcji materii wiersza, nie udaje się zadowalające zapanowanie nad materią utworu; choć w roku 1978 Ryszard Krynicki zdaje się panować nad swym wierszem w stopniu nieporównanie większym niż w roku 1976. Domysł drugi byłby wskazaniem swoistej powtarzalności, powrotów w ramach poezji autora *Aktu urodzenia* tego typu utworów, wobec których interpretator staje bezradny. A jest to bezradność wynikająca z nadmiaru możliwości interpretacyjnych. W tym miejscu ponownie wskazać by można na podobny status w tym względzie wierszy *to, nic* oraz *stuk-puk*. Przy czym, oczywiście, nie jest to zasadnicze zmartwienie dla interpretatora tej poezji, który może poszukiwać w ponawianej lekturze kolejnych perspektyw konstruowanego obrazu interpretacyjnego. Jest to raczej sytuacja kłopotliwa w perspektywie takich prób myślenia o poezji Ryszarda Krynickiego, które wskazywałyby na nieuchronne, celowościowe zmierzanie tych wierszy do postaci – by przywołać ponownie wskazanie Tadeusza Nyczka – krótkich „esencji”. Domysł trzeci wreszcie zmusza do wskazania pewnej prawidłowości poezji autora *Aktu urodzenia*. W miarę coraz wyraźniejszego dochodzenia twórczości Krynickiego do granicy, którą w swym szkicu starałem się opisać, poeta część kłopotów z kolejnymi wersjami utworów, z kolejnymi ich „poprawkami” przenosi do przypisów. Co najmniej od tomiku *Nasze życie rośnie* owe „Przypisy” zaczynają często odgrywać rolę swoistych dopowiedzeń tego, co w samych wierszach zostaje zredukowane. Myślę oczywiście o ich „własnych historiach”⁴³. Taką historię jednego wiersza Ryszarda Krynickiego starałem się tu wszechstronnie oświetlić.

⁴² Zob. U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996, s. 63–64.

⁴³ Używam tu określenia samego Ryszarda Krynickiego, który o wierszu *Nasz specjalny wysłannik* pisał: „Ten wiersz [...] ma swoją historię” (tegoż, *Nasze życie rośnie...*, dz. cyt.).

Iwona Misiak

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wiersz-zagadka Ryszarda Krynickiego

1

Wiele utworów Ryszarda Krynickiego przypomina nierozwiązywalne i pesymistyczne zagadki, wskazując na archaiczne źródła pochodzenia poezji. Zagadka narodziła się w starożytnej Grecji i była składnikiem mitów, przekazów wyroczni delfickiej, rytuałów ku czci Dionizosa. Pełniła istotną rolę w przemysłeniach Heraklita dotyczących natury i kosmosu. Pojawiała się w platońskich dialogach, greckich poematach, tragediach i liryce. „Nadano jej [...] wartość autonomiczną i wywodzono wprost ze sfery apollińskiej”¹, nieprzychylniej człowiekowi i jego działaniom. Złośliwa, tragiczna zagadka² była wyzwaniem rzuconym śmiertelnikom przez Apollina i Dionizosa, bogów, którzy stawiali groźne pytania. Apollińska zagadka miała swój wcześniejszy dionizyjski odpowiednik – kreteński mit o labiryncie. Skomplikowana budowa labiryntu stanowiła zagrożenie dla człowieka szukającego wyjścia z pułapki. W centrum tej nieprzyjaznej, geometrycznej budowli krył się Minotaur, najczęściej utożsamiany z Dionizosem. Symbolizował śmiertelne niebezpieczeństwo, z którym musi się zmierzyć wędrowiec, aby odpowiedzieć sobie na pytanie o sens istnienia.

Spośród licznych wierszy-zagadek Ryszarda Krynickiego wybrałam utwór zatytułowany *Ktoś, Kaspar Hauser*, na którego przykładzie postaram się opisać motywy labiryntu powracający w twórczości poety.

¹ Por. G. Colli, *Narodziny filozofii*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1994, s. 53. Wielu badaczy literatury, między innymi Northrop Frye, Alexander Welsh, Roger Caillois, analizowało podobieństwa między poezją/prozą i zagadką.

² Tamże, s. 57.

2

W wierszu *Ktoś, Kaspar Hauser*, pochodzącym z cyklu *Szron*, pojawia się człowiek nazywany zagadką – Kaspar Hauser. Autor w przypisach do tomu *Kamień, szron* umieścił adnotację, wyjaśniając okoliczności powstania tego utworu, wraz z krótką notą o bohaterze:

Kaspar Hauser (1812–1833), pojawił się i zginął w tajemniczych okolicznościach w Norymberdze. Jak wiadomo, zagadka jego pochodzenia do dzisiaj nie została wyjaśniona.

W roku 1978 oglądałem we Wiedniu nakręcony cztery lata wcześniej film Wernera Herzoga *Jeder für sich und Gott alle* (*Każdy sobie i Bóg przeciw wszystkim*), znany w Polsce jako *Zagadka Kaspara Hausera*.

W marcu 2007 roku krakowski Dom Norymberski zorganizował spotkanie poświęcone Kasparowi Hauserowi, w którego programie znalazł się między innymi wykład Ulricha Flechnera i pokaz trzech filmów. Oprócz wspomnianego filmu Herzoga, który Krynicki oglądał w latach 70., można było zobaczyć *Kaspara Hausera* w reżyserii Petera Sehra (1993) i dokument Gabriele Wengler *Morderstwo Kaspara Hausera* (2002). Ulrich Flechner, z wykształcenia prawnik, od kilku lat usiłuje wyjaśnić tajemnicę pochodzenia i śmierci Hausera. Krótko przypomnę tę historię.

Pod koniec maja 1828 roku Kaspar Hauser pojawił się na placu Unschlittplatz w Norymberdze. Miał 16 lat, był niepiśmienny, znał tylko kilka słów. Z listu, który trzymał w ręce, wynikało, że był trzymany w ukryciu od chwili narodzin. Jego zachowanie i wygląd wzbudziły ogromne zainteresowanie lekarzy, teologów i pedagogów, dla których stał się obiektem badań. Chłopiec znalazł się pod opieką profesora Friedricha Daumena, potem miał wielu wpływowych protektorów. Hauser uczynił postępy w nauce, dzięki rekomendacjom otrzymał posadę kancelisty w prowincjonalnym sądzie. Na życie Kaspara Hausera dokonano dwóch zamachów, podczas drugiej próby został ugodzony nożem i zmarł w Ansbach w 1833 roku. Morderca nie został odnaleziony. Przyczyną śmierci była zagadka związana z jego pochodzeniem – według jednej z hipotez Hauser to syn Wielkiego Księcia Badenii Karola i adoptowanej córki Napoleona, Stephanie de Beauharnais. Prawdopodobnie zaraz po narodzinach został podmieniony (według oficjalnej wersji zachorował i zmarł niedługo po narodzinach), wywieziony i ukryty. Powodem były sprawy dynastyczne. W 2002 roku z inicjatywy reżyserki Gabriele Wengler zlecono zespołowi lekarzy na Uniwersytecie w Münster przeprowadzenie nowych badań DNA i porównanie ich z genami żeńskich potomków Karola

Badeńskiego. Wyniki okazały się sensacją, gdyż wskazywały na duże prawdopodobieństwo książęcego pochodzenia Kaspara Hausera, podważając analizy opublikowane kilka lat wcześniej w czasopiśmie „Der Spiegel”.

W lutym 2009 roku na norymberskim Unschlittplatz odsłonięto kamienną instalację autorstwa Sabine Richter: na podłużnych kamiennych płytach został wykuty wiersz *Ktoś, Kaspar Hauser* Ryszarda Krynickiego (w polskiej i niemieckiej wersji językowej). Czytelnicy zataczają koło, idąc śladami kamiennych wersów. Powrót do punktu wyjścia przypomina okrężną drogę, jedną z tych, jakie biegną w labiryncie. Koncepcja instalacji na placu w starej części Norymbergi kojarzy się z zaszyfrowaną wiadomością o wszechobecności struktury labiryntu w świecie. Labirynt z wiersza Krynickiego znajduje swoje zewnętrzne odzwierciedlenie w rzeczywistości, na miejskim placu, gdzie 180 lat temu stał przestraszony Kaspar Hauser. Teraz w tym miejscu został utrwalony kolejny wariant labiryntu. Płyty z poetycką inskrypcją chyba mogą być również uznane za kamienie nagrobne poświęcone pamięci Hausera.

Wiersz Krynickiego nie jest jednak ściśle związany z losami Kaspara Hausera. Nawet jeśli kolejne badania potwierdzą hipotezę jego arystokratycznego pochodzenia, to utwór Krynickiego nadal pozostanie zagadką, którą postaram się w jakimś stopniu rozjaśnić. Początek tej zagadki sięga archaicznych czasów preplatońskich mędrców, a *Ktoś, Kaspar Hauser* jest jednym z ważniejszych śladów pobytu w przestrzeni tajemnicy.

3

Ktoś, Kaspar Hauser?
 Już nie, ktoś jak ktoś z moich innych
 niedoszłych ja, niemy Minotaur,
 śnił mi się, śnił mnie dzisiejszej
 nocy, w swej skamieniałej wędrówce
 przez labirynty podziemnych kolei, złóż
 bandaży i żuźla.

(*Ktoś, Kaspar Hauser*)³

Wiersz Krynickiego posiada formalne cechy zagadki – rozpoczyna się od pytania, a odpowiedź jest zawieszona w sferze domysłów. Zasadniczym celem wiersza-zagadki pozostaje zmylenie odbiorcy oraz utrudnienie rozwiązania, dlatego na początek warto odsunąć historycznego Hausera na drugi plan, koncentrując się na postaci Minotaura i wizji labiryntu.

³ R. Krynicki, *Kamień, szron*, Kraków 2005, s. 24.

Kreteński mit o Minosie jest jednym z najstarszych mitów greckich opisujących narodziny logosu, będącego najważniejszym pojęciem dla Heraklita. Postaram się znaleźć odpowiedź na pytanie: Co łączy logos Heraklita z Minotaurem i labiryntem pojawiającymi się w wierszu *Ktoś, Kaspar Hauser?*

Logos Heraklita jest pojęciem ambiwalentnym i może oznaczać między innymi: rozum, mądrość, prawdę, wiedzę, mowę, słowo, a także rzeczywistość transcendentną lub ognistą substancję kosmiczną. Heraklit rozpoczął swe dzieło *O naturze*, od definicji logosu:

Logosu, który jest, ludzie nigdy nie potrafią zrozumieć, ani przedtem, zanim go usłyszą, ani usłyszawszy go po raz pierwszy. I choć wszystkie rzeczy stają się według tego Logosu, to przypominają oni niedoświadczonych, gdy doświadczają słów i czynów takich, które ja objaśniam, dzieląc każdą rzecz zgodnie z naturą i pokazując, w jaki sposób jest. Przed innymi zaś ludźmi ukrywa się to, co czynią po przebudzeniu, tak jak zapominają, co czynią we śnie⁴.

Można przyjąć, że logos jest kluczem do zrozumienia sensu życia i świata, albo, ujmując inaczej – logos jest mądrością, polegającą na próbie zrozumienia siebie i natury. W zacytowanym fragmencie Heraklita pojawia się metafora snu-jawy, często przywoływana przez preplatońskiego filozofa, który lubił zadawać zagadki, lecz nie przybliżał do ich rozwiązania. Sen wskazuje na niewiedzę. W tekście Krynickiego wszystko dzieje się na granicy snu i przebudzenia, lecz stan śnienia kogoś albo bycia śnionym przez kogoś sugeruje trudności piętrzące się podczas poszukiwania nici wskazującej drogę wyjścia z pułapki. Heraklit znalazł logos i został panem labiryntu. Człowiek w wierszu Krynickiego błądzi w podziemnej płataninie korytarzy, nie przyjmując roli mędrca ani bohaterskiego Tezeusza. Jest kimś o nieustalonej osobowości, migotliwą postacią ze snu, ulegającą bezustannym metamorfozom. Przypomina historyczną postać z początku XX wieku, mężczyznę, który pojawił się w Norymberdze i zginął potem w niewyjaśnionych okolicznościach. Hauser jest wcieleniem śniącego, którymś z jego „niedoszłych ja” albo „milczącym Minotaurem”. Labirynt jest sennym marzeniem, gdzie stabilne „ja” z jawy ulega podwojeniu lub rozproszeniu. Skamieniała wędrowka „przez labirynty podziemnych kolei / złóż // bandaży i żuźla” kojarzy się z wejściem w zimny chaos szaleństwa bądź piekło dezintegracji.

Pierwszy labirynt został wykonany przez Dedala dla króla Krety, Minosa, który ukrył w nim dziecko pochodzące z miłosnego związku jego żony Pazyfae z bykiem. Zdaniem Giorgia Colliego, labirynt jest dziełem apollińskiego rozumu Dedala i służy Minotaurovi, który symbolizuje Dionizosa, niekiedy

⁴ K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Warszawa 2004, s. 19.

przybierającego postać byka⁵. Colli, wskazując na połączenie pierwiastka apolińskiego i dionizyjskiego, mówi o atmosferze towarzyszącej poznawaniu/poszukiwaniu logosu. Interpretacja włoskiego filozofa jest równie tragiczna jak wizja Krynickiego – Apollo wpędza człowieka w „zwodniczą sieć zagadki”⁶, a Dionizos wciąga go w „meandry Labiryntu, będącego emblematem logosu”⁷. Gra, jaką prowadzą bogowie, jest groźnym wyzwaniem i naraża człowieka na śmiertelne niebezpieczeństwo.

Zagadka w archaicznej Grecji miała duże znaczenie religijne, gdyż wywodziła się bezpośrednio z boskiej sfery, wskazując na źródło mądrości. Wydaje się, że zagadka w poezji pełni jeszcze inne funkcje; w wypadku wiersza Krynickiego trudno odnaleźć jednoznaczne wyjaśnienie, a jeśli nawet istnieje, to ukrywa się w nieświadomości, bądź istnieje w przestrzeni snu, który narzuca ograniczenie. Poeta tworzy wizję onirycznego labiryntu, gdzie gubią się wędrowcy, powielając los postaci z innego mitu. „Skamieniała wędrowka” jest najprawdopodobniej metaforą życia pozbawionego wiedzy i celu. Sen zyskuje wymiar ludzkiej ignorancji wobec logosu.

Wizja Krynickiego jest przygnębiająca, choć wydaje się, że autor zachowuje pełną świadomość tego, że jedynym ratunkiem jest wyznaczenie granicy oddzielającej jawę od krainy sennego koszmaru. Linię obrony stanowi zapisany wiersz, pomagając oddzielić to, co wyobrażone, od tego, czego można doświadczyć. Jednocześnie po wielokrotnym czytaniu można odnieść wrażenie, że wersy stają się stopniami, prowadząc do punktu, za którym rozpościera się pustka śmierci. Niestabilny podmiot, zmieniający osobowość jak w kalejdoskopie, jest kolejnym przykładem interpretacyjnej trudności i wcieleniem zawłości wiersza-zagadki. *Ktoś, Kaspar Hauser* jest przykładem tego, jak poeta może intelektualnie i emocjonalnie uwięzić czytelnika w klaustrofobicznej klatce wiersza. Wystarczy napisać odpowiednią zagadkę w taki sposób, który właściwie wyklucza możliwość jej rozwiązania, skazując na błądzenie.

Krynicki w żadnym momencie nie ułatwia zadania odcyfrowania poetyckiego przekazu. Jego utwór posiada wyraźnego i mylącego zewnętrznego adresata – Kaspara Hausera, który jest kimś lub każdym, kto szuka własnej tożsamości, nici wyprowadzającej z labiryntu niewiedzy czy też bezdomności. Hauser, usiłując odgadnąć zagadkę swego życia, poniósł śmierć. Ostatecznie wydaje się, że zagadka z wiersza Ryszarda Krynickiego zaprowadziła wiele myśli w ślepy zaułek. Przypomnienie historii człowieka-zagadki w rezultacie nie doprowadziło do jednoznacznego rozwiązania. Być może problem pojawiają-

⁵ G. Colli, dz. cyt., s. 35–36.

⁶ Tamże, s. 39.

⁷ Tamże.

Iwona Misiak

cy się podczas prób wyjaśniania poetyckich zagadek najtrafniej opisała Nelly Sachs w cyklu *Rozżarzone zagadki*.

W zaklętym lesie
odartym z kory istnienia
gdzie ślady stóp krwawią
rozżarzone zagadki śledzą się wzrokiem
przechwyтую wieści
z komór grobowych –

Za nimi
pojawia się druga twarz
Zawarte jest tajne przymierze

(*** *W zaklętym lesie...*)⁸

⁸ N. Sachs, *Rozżarzone zagadki. Wiersze wybrane*, wybór i przekład R. Krynicki, Kraków 2006, s. 147. Krynicki napisał pod koniec 2007 roku utwór prozą pt. *Vade*, zamieszczony na łamach „Kwartalnika Artystycznego” w 2008 roku. Pojawia się w nim wyraźniej „druga twarz” z wiersza Sachs: „Śnił mi się labirynt, ale od zewnątrz: nic, tylko bezkresny, niebotyczny mur. Skąd wiedziałem, że to labirynt? Nie wiem, może dlatego, iż próbowałem do niego wejść, lecz nie znajdowałem żadnych drzwi, żadnego wyłomu, najmniejszej szczeliny, przez którą by się można przecisnąć. Labirynt bez wyjścia jest jak los, daje ci przynajmniej tę szansę, że mogłeś do niego wejść, albo że jesteś w nim, chociaż nie wiadomo, jak się tutaj znalazłeś. Labirynt bez wyjścia nie daje żadnej. Zdaje się, że po tej stronie są tylko takie”. W *Vade* pojawiają się również cienie innych postaci, między innymi Norwida, Enzensbergera, Herberta i Celana (R. Krynicki, *Vade* [w:] „Kwartalnik Artystyczny” 2008, nr 1, s. 63–64).