

## SPÓR DEHNELA Z KLASYCYZMEM W CYKLU PRZEZ MOST I DALEJ

TOMASZ TOBIASZ\*

Jeśli możemy mówić o klasycyzmie po drugiej wojnie światowej, po Auschwitz, powinniśmy mieć na uwadze raczej postawę egzystencjalną, niż estetyczną, traktując wybór tej czy innej formy wiersza jako konsekwencję wyboru filozoficznego. „Poeci kultury” z tęsknoty dla utraconej Harmonii odnawiający „[...] antyczne, najczęściej stoickie idee natury duszy [...]”<sup>1</sup> nie mogą być nazwani klasykami tylko dlatego, że powielają starożytne wzorce, bowiem – w przeciwieństwie do prawdziwych klasyków – nie „przeżyli wielkiego dramatu duchowego kultury śródziemnomorskiej” i nie „przeszli przez «ognisty piec zwątpienia»” ani „przez wilcze doły współczesnego relatywizmu i historyzmu”<sup>2</sup>. Dopiero poeta, który nie tylko pokonał te wszystkie zasadzki, ale także zawłaszczył je, przemyślał, może być nazwany klasykiem.

### 1.

Czesław Miłosz w wygłoszonych w roku akademickim 1981/1982 na Uniwersytecie Harvarda wykładach nazywa poezję „namiętną pogonią za Rzeczywistością”<sup>3</sup>. Tym, co, zdaniem noblisty, skłania do twórczości jest wewnętrzny przymus uchwycenia świata takiego, jakim on jest, opisanie jego najgłębszej istoty. Usiłowania te są, zdaniem poety, skazane na niepowodzenie, bowiem „nawet Bóg nie posługuje się językiem”<sup>4</sup>. Świat jest w swej istocie nieuchwytny, nienazywalny. Jest to, z jednej strony, dramat twórców, z drugiej zaś – motor ich działalności. Takie zdefiniowanie poezji pozwoliło nobliście wyróżnić dwie tendencje kierujące jej rozwojem – realizm i klasycyzm.

Twierdzę, że każdy poeta w momencie pisania dokonuje wyboru pomiędzy nakazami poetyckiego języka i wiernością wobec tego, co rzeczywiste. Jeżeli przekreśla słowo i zastępuje innym,

---

\* Tomasz Tobiasz – student V roku polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim.

<sup>1</sup> R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 17.

<sup>2</sup> Tamże, s. 17.

<sup>3</sup> C. Miłosz, *Spór z klasycyzmem* [w:] tegoż, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 60.

<sup>4</sup> M. Pawłowicz, *Prapoczątek słowa* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, przeł. B. Nowak, Warszawa 1986, s. 5.

dlatego że wers jako całość zyskuje w ten sposób na zwartości, idzie za praktyką klasyków. Jeżeli natomiast przekreśla słowo dlatego, że nie oddaje ono jakiegoś zaobserwowanego szczegółu, skłania się ku realizmowi<sup>5</sup>.

W poezji Jacka Dehnela miejsc „realistycznych” jest niemało, wręcz roi się od konkretów, mimo że krytycy skłonni są nazywać go poetą kultury. W cyklu *Przez most i dalej* czytelnik dowiaduje się o wyprawie do sklepu Ikea, w *Odwilży* może przeczytać plastyczne opisy topnienia śniegu, nawet wiersz *Romantycy* – nawiązujący do obrazu Friedricha – może odebrać jak opis konkretnego przedmiotu, tegoż właśnie malowidła. Nie zawsze jednak odbiorca wierszy Dehnela jest w stanie stwierdzić, czy dany opis dotyczy rzeczywistości bądź dzieła sztuki:

Patrząc na jego szorstki, świeżo wygolony  
kark (lawowanie tuszem i sangwiną; brzegiem  
ciemniej, gdzie krawędź szyi i kropli na kartce  
ściany; jak akwarela panny na grandtourze [...])

[*Patrząc na kark cudzego, przelotnego*, s. 16]<sup>6</sup>

Rzeczywistość i sztuka zlewają się w jedno. Obserwacja jakiegoś fragmentu świata odbywa się w taki sposób, że nie można jednoznacznie stwierdzić, do jakiej domeny przynależy – czy mamy do czynienia z opisem, by tak rzec, mimetycznym, czy z komentarzem do dzieła sztuki. Poezja zwracająca się ku relacjom zapośredniczonym poprzez wytwory kultury z pewnością nie jest „namiętną pogonią za Rzeczywistością”. Świat pozaliteracki istnieje w niej nawet nie na zasadzie tła, ale pretekstu dla refleksji estetycznych czy filozoficznych. Wydarzenia tak prozaiczne, jak wizyta w sklepie z meblami jest punktem wyjścia do rozważań na tematy uniwersalne:

I wtedy przypominasz sobie, roziskrzzone  
piętro z neonem LAMPY, OŚWIETLENIE. Jakież  
gwiazdozbiory foremne, dzikie konstelacje!

[...] I rozumiesz,

że umieć coś oznacza: innych spraw nie umieć.

Że wiedzieć to nie wiedzieć o czym innym [...]

[*V. (I wtedy przypominasz sobie...)* s. 23]

Rzeczywistość jest przez poetę traktowana arbitralnie, jak „użyteczny [...] przedmiot”, który czeka „pewny i gotowy; / wystarczy po nią sięgnąć, gdy będzie potrzebna” (*Sezon grzewczy*, s. 7). Świat pozaliteracki w wierszach Dehnela istnieje o tyle, o ile mieści się w wizji poetyckiej. Nie jest „celem” tych wierszy opisanie świata, lecz podporządkowanie go założeniom artystycznym. Autor *Brzytwy okamgnienia* nie „ugania się za Rzeczywistością”, lecz próbuje ją stworzyć, wykreować.

<sup>5</sup> C. Miłosz, *Spór z klasycyzmem*, dz. cyt., s. 70.

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty z wierszy Dehnela pochodzą z tomiku *Brzytwy okamgnienia*, Wrocław 2007. W nawiasie podaję tytuł i stronę.

Świat pozaliteracki w wierszach Dehnela istnieje subiektywnie, ale jest całkowicie podporządkowany retoryce. Tendencja kreowania rzeczywistości staje w oczywistej opozycji do praktyki literackiej Miłosza, dla którego twórczość jest „nieustannym borykaniem się z tym odwiecznym dylematem niewspółmierności słów i rzeczy”<sup>7</sup>, przy decydującym i przez to nadrzędnym założeniu „prymatu rzeczywistości”<sup>8</sup>. Szczególnie często pojawiającym się problemem w twórczości noblisty jest poczucie niedoskonałości języka, więc materii o znaczeniu dla poety fundamentalnym. Z tego właśnie powodu trudność Miłosza przekracza granice poetyki, dotyka spraw ontologii,

[...] chodzi bowiem – słusznie zauważa Barańczak – w jego wypadku nie tylko o wspomnianą już nieprzystawalność systemu nazw i systemu składników świata; chodzi również o to, że język ze swej natury nie jest w stanie nazwać istnienia poszczególnego, gdyż zawsze w większym lub mniejszym stopniu uogólnia (semantyk powiedziałby, że nazwa, choćby najbardziej konkretna i szczegółowa, zawsze podnosi przedmiot na ten czy inny szczebel „drabiny abstrakcji”<sup>9</sup>.

Poezja dla Miłosza jest zmaganiem się z niemożliwą do opisania rzeczywistością, jest usiłowaniem, którego sens zamyka się w samym staraniu. „Nadaremnie próbowałem” – powiada noblista w poemacie *Na trąbach i na cytrze*<sup>10</sup> – bowiem konkretny przedmiot opisany stał się „wielokrotnym”, osoba stała się „formą gramatyczną”, więc rzeczywistość pozostaje, jak była, „nienazwana”.

Inaczej rzecz się ma w poezji Dehnela. Świat, który powołuje do życia, jest rzeczywistością czysto poetycką; to „wtórny system modelujący”, by posłużyć się formułą Jurija Łotmana<sup>11</sup>. Oznacza to, że świat poetycki, jakkolwiek podobny do rzeczywistości, nie jest z nią tożsamy, choćby z tego powodu, że proces odtworzenia ma zawsze charakter selektywny<sup>12</sup>. „Świat artystycznego «ja» jest światem jedynym. Nie jest on związany ani ze światem rzeczywistości, ani ze światem jakiegokolwiek innej jednostki. Dlatego z punktu widzenia romantyka [także każdego innego poety – T. T.] wykluczona jest możliwość równoważności jego świata poetyckiego i rzeczywistości, albo świata postrzeganego przez innego [...] człowieka”<sup>13</sup>. Dehnel nie próbuje rzeczywistości narzucić wzorów literackich, daleki jest więc od „subiektywizmu romantycznego”. W jego poezji sztuka i rzeczywistość nie przenikają się wzajemnie, poeta między nimi „wyznacza bardzo wyraźną, nieprzekraczalną granicę”<sup>14</sup>, jest to jednak granica immanentnie zawarta w poetyce młodego twórcy.

<sup>7</sup> S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, „Teksty” 1981, nr 4–5.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> C. Miłosz, *Na trąbie i na cytrze* [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 323.

<sup>11</sup> Zob. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984.

<sup>12</sup> „Wtórny system modelujący typu artystycznego konstruuje swój system denotatów, który nie jest kopią, lecz modelem świata w znaczeniu ogólnojęzykowym”, tamże, s. 70.

<sup>13</sup> Tamże, s. 61.

<sup>14</sup> Zob. M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny* [w:] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, dz. cyt., s. 8.

Wiersz *Poddanie Bredy* jednoznacznie nawiązuje do identycznie zatytułowanego obrazu Diego Velázquez. Nie jest to jednak intersemiotyczny opis malowidła, ani próba nawiązania z nim dialogu, ale ten sam obraz (*Poddanie Bredy*) namalowany raz jeszcze przy użyciu innych narzędzi. Zamiast farby Dehnel używa słowa poetyckiego. „Na cztery kilometry przed Krakowem głównym” jadący pociągiem zauważa, jak

Z wysokiego nasypu wyrastają równe,  
dłgie żerdzie – las Lanzas – nad marcowym błotem.

Kilka roślinie poziomo – i na tych, rzędami  
wiszą spodnie, koszule i coś kraciastego,  
czyste w świetle odwilży.

[*Poddanie Bredy*, s. 24]

*Las Lanzas* to oczywiście inna nazwa obrazu hiszpańskiego malarza, przez Dehnela przywołana została przez proste skojarzenie wystających z ziemi pionowych żerdzi z lancami zwycięskiego wojska na malowidle. Kolejne wersy opisują schnącą bieliznę, więc obrazek, zdawać by się mogło niemający nic wspólnego z Velázquezem, jednak wśród wiszących „spodni i koszul” poeta umieszcza jeszcze jeden element garderoby – „coś kraciastego”. Zestawienie utworu poetyckiego z barokowym malowidłem pokazuje, że owo „coś” występuje także na *Poddaniu Bredy* Velázquez – jest to sztandar powiewający nad zwycięzcami, który ze względu na niezmacone barwy – biel i błękit – na tle szarości może być nazwany „czystym”. Skojarzenie wystających żerdzi z lancami, które wydawało się być dosyć prostym, odczytane w nowym świetle staje się wymyślną asocjacją pozwalającą odczytać wiersz równoległe z obrazem. Dzięki zestawieniu opisów poetyckich z malarskimi utworów Dehnela zyskuje kolejną płaszczyznę znaczenia. Taka lektura wykazuje, że wiersz młodego poety jest obrazem „namalowanym” słowami.

Relacje sztuki i rzeczywistości w twórczości tego poety są problemem przynajmniej dwustopniowym. Pierwszy można zamknąć w stwierdzeniu tożsamości obu płaszczyzn. Dzieło jest przez poetę traktowane tak samo, jak wydarzenie czy przedmiot, co nie powinno dziwić, jeśli przyjmiemy, że zarówno obraz, jak i sklep meblowy są fragmentami tej samej rzeczywistości; nazwijmy ją obiektywną. Jednocześnie w twórczości Dehnela dzieło sztuki jest rzeczywistością, ale rzeczywistością poetycką, więc subiektywną. Opis pejzażu podmiejskiego, oglądanego z okien pociągu nie przypomina obrazu *Poddanie Bredy*, ale jest obrazem. Całkowita tożsamość sztuki i świata pozaliterackiego podporządkowana jest kreacyjnym tendencjom w obrębie rzeczywistości poetyckiej i tę właśnie właściwość języka poetyckiego Dehnela należy uznać za „[...] naczelne założenie jego systemu myślowego”<sup>15</sup>, jakim dla Miłosza był „prymat rzeczywistości”.

<sup>15</sup> S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza*, dz. cyt.

## 2.

Spójrz, właśnie tędy przeszła brzytwa okamgnienia –  
plamki zakrzepłej sepii świadczą o jej przejściu [...]

I dalej:

Brzytwa okamgnienia  
odcina to, co zbędne: całą resztę świata  
za rozlewiskiem, jakieś sztaby kryzysowe  
w surdutach [...]

[*Brzytwa okamgnienia*, s. 5]

Brzytwa okamgnienia jest narzędziem poety służącym podporządkowaniu rzeczywistości literaturze, ujęcia jej w karby. Zawłaszczenie świata obiektywnego przez potrzeby poetyki jest – o czym była już mowa – naczelną zasadą organizującą literacką rzeczywistość Dehnela. Nie brak jednak w utworach poety wierszy o charakterze polemicznym w stosunku do nadrzędnej reguły. Najdobitniejszym przykładem jest umieszczony w samym środku zbioru cykl pięciu utworów objętych wspólnym tytułem *Przez most i dalej*.

Już strofa otwierająca ów cykl sugeruje inne rozstawienie akcentów:

I ta podróż jak każda, jest złotą suwmiarką,  
przemysłnym aparatem siedemnastowiecznych  
okulistów: rozwiera szeroko powieki  
na tramwajowe szyny, krzewy, niedopałki  
i zamek (jego rdzawy kolor jest z pewnością  
znaczący [...])

[*I. (I ta podróż jak każda...)* s. 18]

Wydarzenie konkretne – podróż – jest tym, co otwiera oczy na elementy rzeczywistości obiektywnej (w opozycji do literackiej) – detale błahe jak szyny czy niedopałek papierosa. Zmieniona optyka jest efektem spotkania z obcą, „całkiem inną kulturą, z drugiej strony rzeki” (*Tamże*), co daje możliwość zauważenia tego, co zwykle umyka spojrzeniu, co odróżnia daną cywilizację od naszej. Spotkanie z nieznanym jest zawsze spotkaniem ze sobą, jedyną drogą poznania siebie, bowiem to, co nasze potrafimy nazwać tylko w opozycji do innego. Z tego właśnie powodu wyprawa, którą opisuje cykl *Przez most i dalej* ma uprzywilejowane miejsce w tomiku, tym bardziej, jeśli mamy w pamięci konstrukcję świata poetyckiego Dehnela, więc – bądź co bądź – nadrzędnie przyjętej optyki.

Opisywana podróż jest bardzo silnie zakotwiczona w rzeczywistości obiektywnej – to wyprawa do salonu meblowego po drugiej, wschodniej stronie rzeki. Nie jest celem owej przejażdżki rekonesans w obrębie obcej kultury, bowiem sklep Ikea jest „dziwną wyspą” (*IV. [Już pod domem rozmowa...]*, s. 22) należąca do cywilizacji naszej, zachodniej. Poznanie dokonuje się niejako przy okazji i nie od razu, dopiero w kilka dni po powrocie.

Kultura wschodnia posiada początkowo jedynie cechy zewnętrzne, które funkcjonują w wyobraźni poety na zasadzie synekdoch, wywołujących ciąg skojarzeń o równie metonimicznym charakterze:

Ale ta reprezentuje  
całkiem inną kulturę, z drugiej strony rzeki:  
kurteczka z różowawym futerkiem i dzinsy  
o oczywistym kroju, obcisłe, tamtejsze.  
Widzisz jej siostry, matkę, szwagierkę, teściową,  
jej dzieci, w obfitości ich dzieci.  
I różowe futerka przyszłości, syntetyk  
w różnaitości odmian. Sekwencje wydarzeń  
i pokoleń jak wykres w książce do biologii:  
gonady, seks, ślub, ciążę, praca, renta, śmierć.

[I. (I ta podróż jak każda...), s. 18]

Obserwowana „dziesięciolatka” nie jest – w tym fragmencie – konkretną dziewczynką, ale reprezentantką kultury, której obrazem i jednocześnie dystyngtywnymi cechami są elementy garderoby – ich krój i materiał. W drugim rzędzie nastolatka jest przedstawicielem kobiet wschodniej cywilizacji, wcieleniem kobiecości. Poeta widzi w niej „siostry, matkę, szwagierkę, teściową”, co z kolei przywołuje mu na myśl jeden z aspektów kobiecości, mianowicie macierzyństwo, kojarzone z biologicznym popędem, który jawi się jako fundament umowy społecznej charakterystycznej dla tamtej kultury. Mamy więc do czynienia z łańcuchem metonimii, w którym poprzednia wywołuje kolejną na zasadzie skojarzeń.

Cywilizacja „[...] połąci / miasta po drugiej stronie rzeki” (V. [I wtedy przypominasz sobie...], s. 23) w cyklu *Przez most i dalej* jest cywilizacją bez kultury, posiadającą jedynie cechy zewnętrzne. Wspólnotowość mieszkańców wschodniego brzegu Wisły nie jest oparta na poczuciu tożsamości, jakie właściwe jest kulturom rozwiniętym, ale na biologicznym popędzie do przekazywania życia. Jest to naczelna zasada, na której zbudowana została świadomość zbiorowości zorganizowanej wokół obyczajów rodzinnych, więc:

[...] radości z chrzcin, videa z komunii, z pogrzebu,  
polewania wódeczki ze szwagarami, chlebów  
kupowanych po cztery, dla całej rodziny.

[Tamże]

Poczucie wspólnotowości zbudowane bez zewnętrznych czynników organizujących świadomość, a więc bez zbiorowej mitologii jest dla przybysza z zachodu czymś z gruntu niepojętym, dlatego usiłuje on niejako „dorobić” filozofię będącą ekwiwalentem jego rodzimej mitologii. W tym celu sięga do historii Bizancjum, opowieści o losach cesarza Justyniana II Obciętonosego, poszukując w tradycji Kościoła Wschodniego roli analogicznie kulturotwórczej do dziejów Rzymu dla cywilizacji zachodniej Europy. Niemniej zestawienie wartości katolickich z fragmentem historii Bizancjum nie przynosi oczekiwanych efektów, bowiem pod-

stawowe dla eschatologii zachodniej pojęcie miłosierdzia okazuje się – zastosowane do dziejów Justyniana II – „opaczną litością”, której konsekwencją jest śmierć wielu osób. Miłosierdzie w historii opowiedzianej przez P. o bizantyjskim cesarzu nie oznacza – jak w tradycji zachodniej – przebaczenia, lecz karę nieco łagodniejszą. Tak więc

Justynian II, przez wzgląd na przyjaźń jego ojca z Leontiosem  
został potraktowany łaskawie:  
obcięto mu nos i język, obwożono w łańcuchach wokół Hippodromu  
i zesłano do Chersonezu.

[III. (*Wielki logoteta Teodotos...*), s. 20]

Podobnie jeden z biskupów został przez cesarza „łaskawie oślepiony” (*Tamże*) i zesłany do Pontu.

Próba „oswojenia” cywilizacji wschodniej oparta na odgórnym dopasowaniu jej do wartości zachodniej nie przyniosła pożądaných efektów – świat mieszkańców drugiej strony rzeki pozostał groźny. Strach nie opuszcza przybyszów z zewnątrz aż do momentu opuszczenia obcych rubieży, czyli przekroczenia Wisły, kiedy to z kolei „tamci [czyli mieszkańcy wschodniego brzegu – T. T.] się nieco kulą” (II. [*Jedzie się jak przez morze...*], s. 19). Poczucie zagrożenia jest tak silnie odczuwane przez przyjezdnych, że wizyta na przedmieściach jawi się im jako czyn szaleńczy, nierozsądny:

*Gdzieśmy zstąpił i listku, leszczynowa wilko,  
oposku, królewiczu, myszko, pyszczku, słonko,  
w tych płaszczykach z Harrodsa i butach na miarę,  
zamszowych rękawiczkach, szalikach z okładki?  
Czy przecena w Ikei tłumaczy ten krok?*

[*Tamże*, (podkr. T. T., kursywa pochodzi od autora)]

Nietrudno zauważyć, że strach wywołany jest poczuciem zewnętrznej odmienności przybyszów. Ich szykowne ubranie nie może pozostać niezauważone wśród „tamtejszych” polarów czy „różowych futerek”, a więc tekstyliów tanich, o niskiej jakości. Mieszkańcy wschodniego brzegu przypominają bardziej typy osobowości, niż rzeczywistych ludzi, ich osobowości są zbudowane na sposób niemalże teatralny.

Wizerunek kobiety w cyklu *Przez most i dalej* jest skonstruowany według roli tradycyjnie przyznawanej płci pięknej w kulturach patriarchalnych. Rolą niewiasty jest więc macierzyństwo – jak omawiana już dziesięciolatka – oraz zajmowanie się pracami domowymi:

Sebastian weźmie z kumplami i wniesie [meble].  
Córka zrobi kolację i wyjmie z lodówki  
piwo.

[II. (*Jedzie się jak przez morze...*), s. 19]

Mężczyzna, jakkolwiek wpasowany we wzorzec społeczeństwa patriarchalnego – to Sebastian i jego „kumple” wykonują prace fizyczne – posiada dodat-

kowy atrybut, mianowicie jest nieco na bakier z prawem. Sebastian, „bezrobotny z BMW”, jest „znany organom” ścigania, podobnie jak Zdzisław C. (IV. [Już pod domem rozmowa...], s. 22), mężczyzna w autobusie posiada „bliznę idącą od kącika ust” (II. [Jedzie się jak przez morze...], s. 19), wszyscy mają ogolone głowy. Cały wiersz IV. [Już pod domem rozmowa...], będący swoistą scenką rodzajową z życia człowieka wschodniego stylizowany został na notatkę policyjną, w której, zamiast nazwiska głównych aktorów, podawany jest inicjał: Michalina F., Alicja G.

## 3.

Nietrudno zauważyć, że obraz przedmiść skonstruowany jest za pomocą opozycji Zachód–Wschód, przy czym każdemu elementowi dychotomii przypisano kilka określeń, które także układają się w sposób wzajemnie przeciwstawny. Zachodowi przypisane są atrybuty: my, cywilizacja, Rzym, porządek, stojące w pozycji przeciwstawnej do określeń Wschodu: oni, barbarzyństwo, Bizancjum, chaos. Przybyszów z zachodniego brzegu rzeki różni dosłownie wszystko. Ich ubrania mają inny nie tylko krój, ale i materiały, z których zostały wykonane. Człowiek Wschodu przyodziewa „różowe futerka”, „dżinsy / o oczywistym kroju, obcisłe, tamtejsze” (I. [I ta podróż jak każda...], s. 18) czy polarowe kurtki, natomiast przybysze zjawili się w

[...] płaszczkach z Harrodsa i butach na miarę,  
zamszowych rękawiczkach, szalikach z okładki

[II. (Jedzie się jak przez morze...), s. 19]

Odmierna jest także mowa, którą posługują się mieszkańcy obu brzegów. Ludzie Wschodu kojarzeni są z krzykiem „Janeeeeek” (*Tamże*) lub „kurwa mać, spokojnie” (V. [I wtedy przypominasz sobie...], s. 23), natomiast przybysze mówią

[...] obcą gwarą, nieznanym dialektem  
w pokrowcu z włókien szklanych, filcu, trudnych słów

[II. (Jedzie się jak przez morze...), s. 19]

Inne jest także miejsce, w którym dokonują zakupów. Dla człowieka wschodniego to sklep „MEBLE”, w którym kupuje

[...] zestaw „Klitajmestra”  
lub „Limpopo” (w lamparta, imitacja skóry),  
w zupełnie innych kształtach, przeciwnych rejestrach  
smaku.

[IV. (Już pod domem rozmowa...), s. 22 [podkr. T. T.]

Natomiast przybysz zaopatruje się w sklepie Ikea, który – co prawda, zlokalizowany po drugiej stronie rzeki – przynależy do kultury Zachodu, ze wszystkimi atrybutami:

[...] chrom i drewno,  
 przepierzone fantomy domów, gdzie szeregiem  
 stoją kolejne kuchnie, łazienki, sypialnie [...]

[II. (*Jedzie się jak przez morze...*), s. 19]

Ze sklepu człowiek Zachodu, zamiast meblościanek o określonych z góry, przewidywalnych „rejestrach smaku”, wnosi „[...] spieniacz mleka, koc, kiełiszki w liczbie / absurdalnej, narzutę i przewód [...]” (IV. [*Już pod domem rozmowa...*], s. 22).

Dobitnie różnicę między poetyckim Wschodem i Zachodem obrazuje ostatnia strofa wiersza II. [*Jedzie się jak przez morze...*] opisująca moment przejazdu przez most, a więc sytuację zawieszenia między wschodem a Zachodem:

[...] widać nasze miasto światła,  
 z laptopem, caffè latte i cywilizacją;  
 tamci się nieco kulą, my się odgarbiamy,  
 chiński i cyrylica się anglicyzują.

[II. (*Jedzie się jak przez morze...*), s. 19, podkr. T. T.]

Epitety opisujące „nasze miasto” są bardzo dobitnymi synekdochami metonimicznie opisującymi cywilizację zachodnią. Zaimek dzierżawczy „nasze” jest presupozycją, otwiera miejsce dla „ich” czy „tamtego” miasta, więc „nie naszego”, będącego innym, sprzecznym z naszym.

W cyklu *Przez most i dalej* człowiek Zachodu nie istnieje sam, w oderwaniu od swojego antagonisty. Dopiero spotkanie ze Wschodem pozwala mu poznać siebie, dookreślić swoją tożsamość zrodzoną w opozycji do Innego. Poznanie przebiega stopniowo. Początkowo przybysz dostrzega jedynie odrębność zewnętrzną mieszkańców drugiej strony rzeki, odmawiając im jednocześnie kultury. Dopiero potem, wskutek konfrontacji tego, co jest mu znane z obcym zauważa, że wschodni brzeg jest inną cywilizacją, niezrozumiałą dla przybysza z Zachodu.

Świat Zachodu pozostaje dla przyjeźdnego niepojętym. Wiedzą, którą podróżnik wyniósł z wyprawy nie jest zrozumienie, zawłaszczenie innej kultury, ale – przeciwnie – przybysz pojmuje:

że umieć coś oznacza: innych spraw nie umieć  
 Że wiedzieć to nie wiedzieć o czym innym, tracić  
 bez widoków na pełnię. Że jest ci zabrane  
 zrozumienie [...]

[V. (*I wtedy przypominasz sobie...*), s. 23, podkr. T. T.]

Zrozumienie, które dane zostało podróżnikowi zawiera stoicką zgodę na niemożność zrozumienia wszystkiego, na utratę pełni.

W ten oto sposób spotkanie z Innym – które w istocie było spotkaniem podróżnego z samym sobą – okazało się pretekstem do sformułowania pytania o własną tożsamość, nie tylko w sensie jednostkowym, ale – przede wszystkim – kulturowym, więc uniwersalnym. Odpowiedzią na pytanie, co znaczy „bycie sobą” musi być zgoda na istnienie Innego, wobec którego podmiot się konstryuuje.

W człowieku nie ma wewnętrznego suwerennego terytorium, w całości jest on zawsze na granicy; zaglądnąc do swego wnętrza, patrzy w oczy innego lub oczami innego. Wnętrze indywidualne człowieka liczy się (tzn. ma sens) o tyle, o ile 1) może być zobiektywizowane (choćby w postaci mowy wewnętrznej), uzewnętrznione i udostępnione innemu; 2) ma charakter zdarzeniowy i dramatyczny; 3) dzieje się na granicy świadomości własnej i cudzej. W takim znaczeniu «tworzy się» i «odbywa» między indywiduami, między konkretnymi ludźmi<sup>16</sup>.

Zdaniem Bachtina jedyną drogą dostępną podmiotowi do zbudowania własnej tożsamości jest dialog, spotkanie z Innym. Byt indywidualny nie może istnieć sam dla siebie, jedynie „wobec” obcego. Wnioski płynące z refleksji rosyjskiego badacza stoją w oczywistej sprzeczności z kartezjańskim *cogito ergo sum*<sup>17</sup>, bowiem podmiot – w rozumieniu Bachtina – nie posiada świadomości, którą mógłby zbudować niezależnie.

Otóż «ja» bez «innego» nie może w ogóle istnieć: «Być – znaczy być dla innego i poprzez niego – dla siebie». I dalej: «Nie mogę obejść się bez innego, nie potrafię bez innego stać się samym sobą; powinienem znaleźć siebie w innym, odnajdując innego w sobie». Nie ma pojedynczej świadomości, gdyż ze swej natury jest ona mnoga, czyli – jak podkreśla Bachtin – *pluralia tantum*<sup>18</sup>.

Kartezjańskiemu „jestem” [*sum*] Bachtin przeciwstawia „staję się wobec”.

W cyklu *Przez most i dalej* przybysze z Zachodu nie stwarzają swojej tożsamości, ale – wskutek spotkania z Innym – poszerzają jej zakres o nowy, dotychczas nieznanym wymiar, dzięki czemu ich podmiotowość staje się bogatsza, pełniejsza. Obcy włączony w samoświadomość przybysza z Zachodu pozostał Innym, bowiem jego zawłaszczenie uniemożliwiłoby dialog, a więc stawanie się „ja”. Mieszkańcy wschodniego brzegu Wisły stali się częścią tożsamości przybyszów z Zachodu, pozostając jednocześnie obcymi. Ich kultura nie została zrozumiana, ale właśnie dzięki temu wzbogaciła tożsamość przyjezdnych.

Wnioski płynące z cyklu są paradoksalne. Okazuje się, że uznanie istnienia Innego, jest warunkiem koniecznym do poszerzenia własnej świadomości. Okazuje się więc, że istnienie nieznanego jest czynnikiem niezbędnym w drodze do poznania, a skutkiem poznania nie jest zawłaszczenie Innego, lecz jego akceptacja. W procesie budowania tożsamości podmiot uświadamia sobie, że przeniknięcie Innego jest ograbieniem siebie z części zrozumienia i w gruncie rzeczy oddala go od pełni. Inny musi pozostać obcym, bowiem wysiłek podmiotu, próbującego zawłaszczyć go, będzie w rzeczywistości skutkowałoubożeniem samego siebie o tę część własnej tożsamości. Dlaczego – parafrazując słowa Philipa

<sup>16</sup> E. Czaplejewicz, *Bachtin i jego idee* [w:] *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasparski, Warszawa 1983, s. 15.

<sup>17</sup> Filozofia Kartezjusza, która ukonstytuowała naszą kulturę, stała się prologiem do śmierci poezji, bowiem zapoczątkowana przez nią nowoczesność programowo usuwała na margines to, co nieracjonalne. „Kartezjańska *Rozciągłość* jest bowiem podstawową kategorią nowoczesnego (w przeciwieństwie do Pawłowego) dualizmu, tej odbierającej mowę otchłani, jaka otwiera się między nami a przedmiotem” (H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002, s. 82).

<sup>18</sup> E. Czaplejewicz, *Bachtin i jego idee*, dz. cyt., s. 15.

Larkina – dostrzegać w dodawaniu przyrost, kiedy można widzieć w tym fakcie rozcieńczanie?<sup>19</sup>

Paradoks Dehnela jest pozorny, bowiem poeta nie usiłuje zrozumieć tajemnicy poznania, jedynie odsłania mechanizmy podporządkowane jakiejś innej, nie naszej logice, za pomocą których jednostka buduje własną tożsamość. Na pytanie, co znaczy „być sobą” poeta – uchylając się – odpowiada: *je ne sais quoi*<sup>20</sup>.

#### 4.

Wiersze wchodzące w skład cyklu *Przez most i dalej* są wyraźnie odmienne na tle innych, zawartych w zbiorze *Brzytwa okamgnienia*. Podstawowa różnica tkwi w roli, jaką w świecie poetyckim odgrywa rzeczywistość obiektywna. Jeśli prawdą jest – o czym już była mowa – iż równoważność, czy wręcz tożsamość sztuki z rzeczywistością jest nadrzędnym założeniem organizującym świat Dehnela, to wymieniony cykl można odczytać jako swoistą konfrontację poety z własną poetyką. Spotkanie z nieznanym wymusiło niejako uważne spojrzenie na rzeczywistość, co z kolei doprowadziło do przyznania jej na moment prymatu w świecie poetyckim. Dehnel w cyklu „ugania się za rzeczywistością”, próbując ją zrozumieć, opisać, jednak ta opiera się usiłowaniom poety. Konsekwencją starań nie było – jak mogłoby się wydawać – rozpoznanie obcego, czyli zawłaszczenie tego, co nieznanne, ale poszerzenie samoświadomości poety o to, co nie może zostać zrozumiane, co musi pozostać obce. W tej nauce zawarta jest tajemnica poznania, tajemnica, której Dehnel nie próbuje rozwiązać:

[...] wiedzieć to nie wiedzieć o czym innym, tracić  
bez widoków na pełnię.

(V. [I wtedy przypominasz sobie...], s. 23, podkr. T. T.)

Wycofanie się przed tajemnicą jest gestem na wskroś klasycystycznym, oznacza bowiem przesunięcie centrum uwagi z „ja-tekstowego” na niewiadomą.

„Klasyk – powiada Przybylski – opisuje tylko to, co istnieje w jego świadomości”<sup>21</sup>, bo rozumie, że najgłośniejszym nawet krzykiem nie przeniknie do świadomości innej jednostki. Niedostępnej prawdzie przeciwstawi sztukę, wierząc, że dokonując wyboru piękna, jego dzieło stanie się odbiciem prawdy.

Jeśli prawdą jest – jak twierdzi Miłosz – że poeta w momencie aktu twórczego dokonać musi wyboru między „nakazami poetyckiego języka” a rzeczywistością,

<sup>19</sup> Why did he think adding meant increase?

To me it was dilution. Ph. Larkin, *44 wiersze*, przeł. St. Barańczak, Kraków 1991, s. 84–85.

<sup>20</sup> *Je ne sais quoi*, do którego swoje przywiązanie podkreślali klasycy, nie jest pojęciem, a czymś w rodzaju przeżycia religijnego. Jest wyrażeniem o nieskończonej treści; wypowiadający te słowa daje do zrozumienia, że istnieje coś, czego nie wie, nie rozumie, o czym nie chce lub nie może powiedzieć, co jednak sugeruje. W tych słowach kryje się więcej tęsknoty niż rezygnacji, sformułowanie jest jakby „motorem poznania”, czymś w rodzaju sokratejskiego „wiem, że nic nie wiem”.

<sup>21</sup> R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, dz. cyt., s. 142.

to oznacza to dla twórcy konieczność określenia swojego stosunku do prawdy. Klasyk, w przeciwieństwie do romantyka, nie będzie usiłował jej nazwać, bo nie wierzy ani w siebie, ani we własne słowa, będzie natomiast starał się do niej zbliżyć. Nie rozwiąże tajemnicy, ufność pokładając w estetyce opartej na zasadzie *je ne sais quoi*: „ja nie wiem – powiada klasyk – nie rozumiem, ale właśnie dlatego muszę o tym powiedzieć”.

Praktyka poetycka Jacka Dehnela jest – w moim przekonaniu – głęboko zakorzeniona w tradycji *je ne sai quoi*, czego najdobitniejszym przykładem jest cykl *Przez most i dalej*. Poeta „bez walenia piąstkami, płaczków, dąsów i rzucania mięchem”<sup>22</sup>, bez przesadnej egzaltacji współczesnej poezji dotyka spraw najistotniejszych. Podkreślany przez krytyków formalizm jego wierszy, będący – zdaniem niektórych – wyznacznikiem klasycyzmu Dehnela (niezależnie od oceny tego faktu) jest w rzeczywistości konsekwencją postawy filozoficznej, a zarazem maską, o czym świadczy ironia<sup>23</sup>, która zdaje się być cechą immanentną większości wierszy Dehnela. Poeta w ten sposób zmusza czytelnika do ponownego przemyślenia klasycyzmu, do spojrzenia na zagadnienie przez pryzmat ponowoczesności.

<sup>22</sup> K. Mikurda, *Bez płaczków, dąsów i rzucania mięchem* [w:] [http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=0&co=txt\\_1052](http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=0&co=txt_1052)

<sup>23</sup> W utworach Dehnela znajdujemy słowa bądź wyrażenia niepasujące do stylu wysokiego, który tak często przypisują mu krytycy:

Bo ten stary chorał „Nie mów fałszywego...”,  
„Nie cudzołóż”, „Nie kradnij” brzmi jak podkład złego  
filmu o policjantach i gangach: donośne  
trąby, kotły, puzony, zero subtelności.

Takich zapisów jest wiele. Poeta mówi o „taksiarzu”, kapitanie „okręciku w oceanie słońca”, o zmarłych, którzy w niebie siadają wśród chmur „nogami majtając”, o rozkładzie materii, który podsumowuje kolokwialnym zwrotem „żenada całkowita”.

Dbalność, z jaką Dehnel buduje swoje utwory sprawia, że pojawiające się od czasu do czasu prozaizmy, odrębne rejestry językowe, nie mogą przejść niezauważone. Sformułowanie typu „Bóg-wi-co”, sąsiadujące z „wieczerzami” i „szkarłatami”, przyciąga uwagę czytelnika, sugerując jednocześnie, że być może, wysoka forma utworów jest tylko ironiczną maską, że poeta w momencie wyboru użytej poetyki, podejmuje w istocie twórczy dialog z tradycją. Tak rozumianą strategię poetycką Dehnela można odczytać, by posłużyć się formułą Jerzego Kwiatkowskiego, jako: „program intelektualizacji, obiektywizacji poezji – mających się dokonać poprzez stylizowanie, poprzez ironię, poprzez wybór intelektualnych, klasycystycznych tradycji poetyckich. Program sztuczności rozumianej jako przeciwstawienie się postulatowi bezpośredniego, spontanicznego wyrażania wzruszeń” (J. Kwiatkowski, *Sprawa Jarosława Marka Rymkiewicza* [w:] tegoż, *Magia poezji*, Kraków 1995, s. 179).

*Tomasz Tobiasz*

JACEK DEHNEL'S DISPUTE WITH CLASSICISM IN  
HIS *OVER THE BRIDGE AND ONWARDS*

Summary

Critics have often called Jacek Dehnel's verse 'classical' or 'neoclassical'. For some commentators his disciplined writing is itself sufficient for treating him as a poet indebted to the traditions of classicism and the Enlightenment. This type of reasoning seems to be based on the assumption that form is in a way independent of the poetic content. This article treats the choice of genre conventions as something secondary, or as a consequence of a philosophical approach born out of the aesthetic of *je ne sais quoi*. In that perspective – inspired by the opinions of Ryszard Przybylski i Czesław Miłosz – no artist can claim the distinction of a classic unless he has experienced the horrors of the twentieth century and, as a result, has both accepted the limitations of language, perception and his own consciousness, and enriched his own subjectivity with a sense of things that must remain unknown and inexplicable. The choice of poetic form is then a natural consequence of his formative experience.