

Rafał Brasse 

MIĘDZY UPŁYWAJĄCYM CZASEM A WIECZNOŚCIĄ *MIŁOŚĆ BEZ JUTRA* TADEUSZA GAJCEGO W ŚWIETLE ANTROPOLOGII WYOBRAŹNI GILBERTA DURANDA

SŁOWA KLUCZOWE

Tadeusz Gajcy; sakralizacja czasu; figury mityczne; epifania wieczności

Wstęp

W jednym z najbardziej znanych liryków Tadeusza Gajcego słowa skierowane do ukochanej kobiety nabierają szczególnej mocy symbolicznej: „Mój sen śmiertelny ciałem spełnisz”¹. Z jednej strony dają one wyraz pragnieniu cielesnego zbliżenia, z drugiej – projektują przyszłość niemożliwą do spełnienia w ramach czasu empirycznego². Warto na wstępie zaznaczyć, że autor *Miłości bez jutra* nie powieła młodopolskiego stereotypu kobiety-modliszki. Co prawda, w „kielichu warg” kryje się zabójcze „ostrze języka”, ale sen jako epifania śmierci projektuje dążenie do ostatecznego spełnienia w wieczności. Powyższe związki metaforyczne, pośrednio odwołując się do motywu zaczerpniętego z dramatu *Romeo i Julia*,

Rafał Brasse — dr, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Zielonogórski, al. Wojska Polskiego 69, 65-762 Zielona Góra; e-mail: brasse4@o2.pl; <https://orcid.org/0000-0001-8405-1371>

¹ Fragmenty cytowanego wiersza według Gajcy 1980: 148.

² W kontekście podejmowanej tu krytyki mitograficznej warto nawiązać do tradycji interpretacyjnej poezji autora *Miłości bez jutra*. Bronisław Maj pisze, że: „Idealizm Gajcego oznacza zwycięstwo ducha nad »ciałem« [...] duch – uwolniony – przeistacza się, wciela w wieczną formę. Człowiek wyzwolony z »ciała«, przemieniony, istniejący prawdziwie – wznosi się, mówiąc językiem poety, ponad swe ziemskie bytowanie” (Maj 1992: 311–312) Z kolei Jerzy Kwiatkowski zwraca uwagę, że: „Terazniejszość poety jest tu terazniejszością wieczności” (Kwiatkowski 1973: 51)

konotują treści metafizyczne związane z cielesno-duchową przemianą. Wyobrażenia twórcza kompensuje poczucie niespełnienia, lokując pragnienie zjednoczenia z osobą kochaną w wymiarze pozaczasowym, w mitycznej przestrzeni raju.

Poeta pokolenia wojennego dla wyrażenia głębokich treści uczuciowych posługuje się językiem silnie zmetaforyzowanym, a owa rytmiczna płynność w dynamicznym stwarzaniu form wyobrażeniowych pozwala otworzyć podmiot marzący na doświadczenie symboliczne. Gilbert Durand zwraca uwagę, że obraz symboliczny, czerpiąc materię z wyobrażeń zmysłowych, nie mieści się w ramach czasoprzestrzeni:

Mityczne i symboliczne figury wyobrażeniowe, zdaniem badacza kategorii wiodące w historii rozwoju kultury europejskiej i jeden z podstawowych wytworów wyobraźni, swoją uniwersalność zawdzięczają zdolności neutralizowania tragicznych opozycji, a wśród nich najważniejszej – pomiędzy wpływającym czasem a wiecznością (Karwowska 2015: 52).

Skoro w akcie twórczym poczyna się słowo jako epifania tajemnicy „i słowem płochym w śnie poczętym”, podobnie jak w akcie miłosnym poczyna się życie, to językowa kreacja świata otwiera się na doświadczenie symboliczne, tzn. umożliwia przeistoczenie niewyraźnego, ponadzmysłowego w poetycki obraz³. Według ustaleń terminologicznych Gilberta Duranda, symbol⁴ czerpie konieczną do ukształtowania materię nie tylko z kosmosu, ale również ze snów i wspomnień, dlatego rzeczywistość stanowi podstawowy bodziec do snucia marzeń sytuujących Cogito poza czasem empirycznym, w mitycznej arkadii: „i obudzimy się słuchając / szelestu chmur i grania wody”. Wspomnienie znaczącej emocjonalnie chwili, uobecniając się w lirycznym przeżyciu, osadza Cogito marzące w przestrzeni projektującej nierzeczywistą przyszłość. W ten sposób wyobrażenia jako struktura dynamiczna, deformując obraz postrzeżeniowy, zdolna jest generować symbole. W akcie twórczym dokonuje się przeistoczenie obrazu zapisanego w pamięci: „puszysta włosów twoich **perła** / jak promień

³ U Gajcego „słowo poczęte we śnie” wiąże się z ewokowanym w wierszu motywem „księgi obłoków”. Małgorzata Mikołajczak zauważa: „Księga oznacza bowiem hermeneutyczne zgłębianie sensów skrytych głębiej niż kod kultury. Ten azymut symbolizuje poszukiwanie wyrazu »wyłuskanego z piersi jak żebro« [Zasypianie na słowach], który niczym drogocenna perła jest wart »wszystkich przenośni świata«” (Mikołajczak 2013: 103)

⁴ „[...] każdy autentyczny symbol posiada trzy konkretne wymiary: jest zarazem »kosmiczny« (to znaczy, czerpie pełnymi rękoma elementy swego ukształtowania ze świata widzialnego, który nas otacza), »oniryczny«, (to znaczy, jest zakorzeniony we wspomnieniach, w gestach, które wyłaniają się w naszych snach i tworzą, jak to wykazał Freud, konkretny miąższ naszej najintymniejszej biografii), wreszcie »poetycki«, to znaczy, że symbol odwołuje się do języka tryskającego z samych źródeł, a zatem najbardziej konkretnego” (Durand 1986: 25).

krągły w pościel splywa [...] i głosu w nas, co wydać może / w **kielichu** warg języka ostrze”. Według klasyfikacji wyobrażeń francuskiego teoretyka, kielich i perła przynależą do struktur mistycznych.

Mitoanaliza jako hermeneutyczna metoda

Teoria antropologiczna Duranda jako „próba objęcia całości symbolicznego uniwersum człowieka” (Karwowska 2015: 47) skłania do osobliwego badania wytworów języka poetyckiego. Zakorzenione w zbiorowej podświadomości jednolite, archetypiczne filary wyobrażeń ożywają w materii słowa na skutek procesów psychicznych nastawionych na sublimację. Stąd też przedmiotem moich zainteresowań badawczych będą sposoby ich przetwarzania i manifestowania w wyobraźni twórczej. Akt twórczy przydaje im odnowicielskiej mocy zarówno w sferze duchowej (jako środkowi służącemu konsolacji), jak i *stricte* literackiej (gdzie wchodząc w określone związki metaforyczne, funkcjonują jako fenomeny estetyczne). W ten sposób transformowane do przestrzeni osobistych wyobrażeń figury mityczne i biblijne, a także rytuały i teksty religijne⁵ na skutek zabiegów twórczych podlegają różnorodnym mutacjom, uaktywniając sensy dyskursywne w wymiarze indywidualnego przeżywania rzeczywistości⁶. Metoda hermeneutyczna Duranda pozwala niejako nałożyć na warstwę semantyczno-obrazową rodzaj strukturalnej matrycy, która selekcjonuje przedstawienia wyobraźni według porządku nocnego i dziennego⁷. Francuski antropolog kładzie nacisk na aspekt ich redundancji i figuratywności. Wyróżnione z toku lirycznej wypowiedzi: roślina (drzewo), płomień, matka (przez związek z poczęciem), ciemność, kobieta, kielich, perła wskazują na związek z przynależnymi do nocnego porządku obrazowaniem oraz strukturami dramatycznymi i mistycznymi.

W liryku Gajcego owa zakorzeniona głęboko w określonym sposobie odczuwania świata przestrzeń mityczna zyskuje artykulację na poziomie językowych

⁵ „Źródłem generującym symbole, ale też strukturę antropologiczną zdolną ową redundancję odczytać, jest wyobraźnia, definiowana przez badacza jako organizujący dynamizm, będący czynnikiem jednorodności wyobrażeń, siła deformująca – według własnych reguł – dane dostarczane przez zmysły” (Karwowska 2015: 51).

⁶ „Natura ludzka podlega uniwersalizmowi wielkich Form Wyobraźni, które poddawane są aktualizacji w każdym akcie twórczym” (Karwowska 2015: 47).

⁷ Analizując wiersz Gajcego, należałoby się zatem odwołać do klasyfikacji struktur wyobrażeń, które selekcjonują symboliczne przedstawienia wyobraźni według porządku nocnego i dziennego: „W obrębie tej dychotomicznej klasyfikacji izotopicznych obrazów wydzielił Durand trzy »symboliczne kontynenty«: *struktury schizomorficzne* (heroiczne), skupione wokół archetypu dnia (*regime diurne*) oraz, zorganizowane wokół archetypu nocy (*regime nocturne*): struktury syntetyczne zwane wymiennie *dramatycznymi* i *strukturami mistycznymi*, zwane też *anatyfrastycznymi*. Dla każdego typu wyobrażeń wyodrębnił Durand schematy czasownikowe, archetypy epitetowe i rzeczownikowe, symbole i syntemy” (Karwowska 2015: 49).

środków ekspresji, a zatem otrzymuje konkretny artystyczny wyraz⁸. Dokonując analizy *Miłości bez jutra* pod kątem badań zainicjowanych przez Duranda, postaram się wykazać, że we właściwym dla poetyki Gajcego dynamizmie w obrazowaniu treści uczuciowych dokonuje się sprzęgnięcie wątków genezyjskich i apokaliptycznych. Marzena Karwowska tak ujmuje podejmowaną przeze mnie problematykę sposobów manifestowania się mitu w tekście literackim:

W badaniach nad mitem, podejmujących zagadnienie temporalne, przeszłość mityczna to epoka pryncypalnego poprzedzającego moment, od którego zaczęto odliczać czas empiryczny, uniwersalne praźródło i opowieść paradygmatyczna. Wzorce czasu mitycznego przechowują kod symboliczny, za pomocą którego dokonuje się modelowanie przestrzeni antropologicznej jako przestrzeni działań symbolicznych człowieka (Karwowska 2015: 213).

W tym ujęciu szczególnie interesować mnie będzie przetworzenie przez wyobraźnię paradygmatów czasu mitycznego oraz rewitalizacja w obszarze wyobrażeń sięgających korzeniami kosmogonii biblijnej. W *Miłości bez jutra* marzenie o spełnieniu w wymiarze cielesno-duchowym skłania do przeżywania czasu w relacji do określonych figur mitycznych, takich jak roślina (babiloński obraz Drzewa Życia wyobrażanego jako Drzewo Światła), księga⁹ (w niektórych religiach Wschodu zapisane są w niej przyszłe losy każdego człowieka) czy kielich (chrześcijański znak duchowego przymierza, w mitologii greckiej symbol płodności i kosmosu). Powrót do mitycznego początku jako azylu gwarantującego duchowe odrodzenie wiąże się z osławianiem świadomości z koniecznością śmierci. Palingeneza wiecznego powrotu, kosmicznego unicestwienia i odrodzenia, modeluje sposób przeżywania czasu. W omawianym liryku początek, genezyjskie budzenie się zakochanych w rajskiej arkadii, sprzęga się z apokaliptyczną wizją ostatecznego końca.

Podążając tropem metody badawczej francuskiego antropologa, z toku lirycznego obrazowania można wyodrębnić poszczególne mitemy¹⁰, symbole,

⁸ Według Mircei Eliadego, z którego osiągnięć naukowych niewątpliwie czerpał Durand, człowiek realizuje swoją egzystencję, ożywiając modelowe wzorce objawione w micie i aktualizowane w rytuale: „Oznacza to, że recytowanie mitów kosmogonicznych, czasami połączone z inscenizacją mitycznych wydarzeń i innymi rytuałami, przenosi słuchaczy w rzeczywistość pierwotną, o której mit opowiada. Ten pierwotny pozahistoryczny czas jest czasem świętym, nieskalanym historią, a więc jest czasem rajskim. Dlatego powrót do niego przeżywany jest jako odrodzenie życia. Eliade twierdzi, że to pragnienie cyklicznego powrotu do rajszych początków charakterystyczne jest dla kondycji ludzkiej, a więc wszyscy ludzie świadomie lub nieświadomie funkcjonują w mitycznej strukturze, którą nazywa *renovatio*” (Korczak 2014: 285).

⁹ „Motyw »Księgi« łączy się zazwyczaj z wysiłkiem ogarnięcia tajemnicy, rozszyfrowania zagadki istnienia. Spopularyzowany przez Mallarmégo i Nietzschego występuje często u poetów – rówieśników Herberta i autorów od niego starszych: Staffa, Gajcego, Miłosza” (Mikołajczak 2013: 101).

¹⁰ Według Jean-Jacquesa Wunenburgera, mitemy odciskają w tekście literackim bardziej subtelny ślad, na wzór fali pozostawionej przez płynący statek. W omawianej *Miłości bez jutra* udaje

figury mityczne, które ożywając na poziomie świadomości naiwnej, Świadomości Rodzącej Obrazy, tworzą w obrębie struktury tekstu sieć wzajemnie dopełniających się i warunkujących znaczeń. Ponadto wyobraźnia dokonuje metaforycznego przekształcenia osadzonych głęboko w historii i kulturze znaków symbolicznych, dostosowując je do sytuacji osobistej podmiotu marzącego. Dla przykładu, zaczerpnięte z Biblii: kielich i krew, poczęcie i matka, słowo i ciało, wchodząc w nowe, pozornie odległe związki skojarzeniowe, nabierają odnowicielskiej mocy symbolicznej, wyrażają głębokie treści życia duchowego. Transponowane do wyobraźni biblijne „słowo stało się ciałem” oznacza urzeczywistnienie idei nieśmiertelności w wymiarze osobistego przeżywania tajemnicy istnienia otwierającego się na wzajemne relacje. W ujęciu teologicznym związek między kochającymi się ludźmi może zyskać charakter sakramentalny. Jednocześnie z perspektywy wyobraźni symbolicznej to, co redundantne, sygnalizujące istnienie niewyraźnego, zdobywa wymiar materialny za pośrednictwem dzieła literackiego.

Wobec trwogi i lęku

Zanim przejdę do zasadniczej części interpretacji, chciałbym poświęcić nieco uwagi sytuacji duchowej podmiotu marzącego, której wyraz dają wkomponowane w tok lirycznej wypowiedzi pojęcia lęku i trwogi: „rozdziela cienie ciał od lęku”; „i trwogi tyle, co zakrzepła / wryje w twarzy łza jak z ognia”. Funkcjonują one nie tylko jako ważne, duchowe czynniki wpływające na świat emocji marzyciela, ale również elementy otwierające perspektywę ontologicznej przemiany. Pragnienie przejścia w stan niczym niezmaconej szczęśliwości przyjmuje postać symbolicznych projekcji wyobraźniowych, które w *Miłości bez jutra* ozywają archetypowe znaczenia skupione wokół figury ognia, rośliny i nieba. W tym momencie warto posłużyć się filozoficznym spostrzeżeniem Andrzeja Słowikowskiego, który zauważa, że „nie można w pełni opisywać zjawisk egzystencjalnych, czy egzystencji w ogóle, bez odniesienia do lęku. Staje się on tu kategorią egzystencjalną, spełniającą konkretną rolę w wydarzaniu się życia jednostki” (Słowikowski 2010: 169). Zatem nasilanie się poczucia lęku i trwogi¹¹ w sytuacji, kiedy

się wyróżnić kilka: światło jako prometejski dar ofiarny, który skłania do poświęcenia życia idei; Dafne ucieka przed lękiem, przemieniając się w roślinę; Ikar odbywa śmiertelny lot w kierunku słońca; Demeter, chcąc uczynić ukochanego nieśmiertelnym, wkłada go do ognia na całą noc. Według starożytnych Greków człowiek po śmierci upodabniał się do cienia.

¹¹ „Kierkegaard i Heidegger rozróżnili w lęku strach i trwogę: ten pierwszy dotyczy tego, co mniej lub bardziej konkretne, ta druga nie ma żadnego przedmiotu, jest trwogą przed »nicością«, która u Heideggera konkretyzuje się w lęku przed indywidualną śmiercią. W obu wypadkach Heidegger rozróżniał dwojaki promień lęku. Jeden z nich jest skierowany ku lękającemu się podmiotowi – ja,

osoba kochająca dąży do erotycznego zbliżenia, może być uwarunkowane sytuacją egzystencjalną wywołaną poczuciem nieustannego zagrożenia. O nadmiernym uaktywnianiu się tego typu zjawisk duchowych decydować może oczywiście kontekst historyczny, w tym wypadku – uwikłanie autora wiersza w wydarzenia wojenne. Zewnętrzne okoliczności powstawania dzieła literackiego wywierają będą znaczący wpływ na duchową kondycję podmiotu marzącego.

W filozofii Martina Heideggera lęk przed faktycznością śmierci wyraża się poprzez doświadczenie trwogi¹², która może uaktywniać się w sposób nagły, również na skutek zderzenia świadomości z tragicznym wydarzeniem, kiedy to jestestwo „trwoży się przed niemożnością bycia” (Stein 2006: 171). Najprościej rzecz ujmując, trwoga zakreśla ontologiczne ramy dla lęku. W poezji Gajcego obawę przed całkowitym unicestwieniem wyzwała „trwoga wielka, gdy zabijając / będą wpatrzni w zbrojne jutro” (Gajcy 1980: 178). W tym znaczeniu rolę wyobraźni stanie się przezwyciężanie negatywnych emocji związanych z poczuciem nieustannego zagrożenia. Jednak w ujęciu Gilberta Duranda owa zdolność człowieka do „skutecznego przezwyciężania antagonistycznych sił jego psychicznego potencjału oraz zdolność do porządkowania mnogich, często sprzecznych ze sobą bodźców docierających z otoczenia” (Karwowska 2015: 51) wynika z tkwiących w ludzkiej naturze predyspozycji do psychicznego przetwarzania wrogiej rzeczywistości. W erotyku Gajcego następuje ontologiczne wychylenie w stronę przeżywania nierzeczywistej przyszłości, która otwiera podmiot marzący na doświadczenie symboliczne. Taki charakter przyjmuje chociażby oniryczna wizja projektująca duchowo-cieleśną przemianę. W *Miłości bez jutra* Cogito marzące poddaje się roślinnej metamorfozie: „niech niesie – światło jak w roślinie”. Zarazem „pierzasta” dłoń, upodabniając się do obłoku lub skrzydła, dokonuje ontologicznego oddzielenia „cieni ciał od lęku”, co warunkuje osiągnięcie stanu duchowej wolności oraz zniwelowanie deprymującego świadomości lęku przed wyczerpaniem bytu, ostatecznym kresem, śmiertelnym „zakrzepnięciem”. Cień istnieje tylko jako forma odbicia, swój niepowtarzalny rys zawdzięcza ciału, dlatego osiągnięcie wyzwolenia warunkowane jest zachowaniem substancjalnej jedności. Projektowana w onirycznej wizji przestrzeń wewnętrznego zadowolenia, duchowego azylu, stanowi rodzaj metafizycznego lustra, w którym pragnienia uczuciowe znajdują szczególne odzwierciedlenie. Wychylenie w stronę

o które się troszczymy; jest to »lęk o«; drugi dotyczy »przed czym« lęku. Rozróżnienia te są ważne, ale obaj myśliciele inaczej je interpretują” (Tarnowski 2009: 106–113). W filozofii Heideggera „lęk jest przeciwstawiany strachowi, jako że lęk jest »stanem pozbawionym obiektu«, natomiast strach jest zjawiskiem posiadającym swój realny przedmiot” (Tarnowski 2009: 169).

¹² „Lęk przed śmiercią stanowi zatem istotę naszej egzystencji. Zrozumienie istoty śmierci, świadome przyjęcie lęku i możliwości wyboru kresu określa naszą wolność. Przeżycie naszej egzystencji jako »bytowania ku śmierci« wyzwała nas z życia nieautentycznego” (Jaroszewski 1969: 136).

przyszłości łączy się z kontemplacją „księgi obłoków”, a zatem ewokuje biel jako znak czystości i niewinności, a w religijnej perspektywie również zbawienia i łaski. Zapewne taki kolor ma również pościel, na której muza poety kładzie głowę. W ten sposób wyobraźnia ożywia mit arkadyjski jako twórczą realizację archetypowych wyobrażeń związanych z pojęciem domu:

i obudzimy się słuchając
szelestu chmur i grania wody.
[...]
gdzie dłoń pierzasta jak z igliwia
rozdziela cienie ciała od lęku.
[...]
Niech płynie w nas – mówimy jeszcze
ten szmer ciemności, póki księgę
obłoków wiatr przegina miękko.

To przecież w pościel spływają perlące się promieniami włosy ukochanej: „puszysta włosów twoich perła / jak promień krągły w pościel spływa”. Tak więc, świecąca głowa ukochanej symbolicznie jednoczy się z wiecznością, budzi w mitycznym raju. Miękka i biała jak pościel jest również obłoczna księga, niemal uchwytna sensualnie, pozostająca na wyciągnięcie ręki. Profetyczny wiatr przechyła chmury niby stronicę księgi, w której opisany został los żony Lota. Jak wiadomo, zamieniła się ona w słup soli, spoglądając w stronę dotkniętego karą miasta: „i trwogi tyle, co zakrzepła / wryje w twarzy ła jako z ognia”.

Motyw zastygnięcia ożywa również w erotyku Gajcego. Dialektyka znaczeń wpisanych w metaforę spływającej po skamieniałej twarzy ognistej łyzy wyraża skrajnie różne emocje. Podmiot doświadcza porażenia i okrzepnięcia, martwoty i ożywienia. Cóż więc za paradoks skrywa to nagromadzenie dwuznacznych sensów? Właściwa dla życia wewnętrznego wrażliwość konfrontuje się z okazywaną na zewnątrz nieugiętością¹³. Prym wiedzy determinacja w dążeniu do wyrobienia w sobie zdecydowanej postawy wobec zderzenia świadomości z brutalnie deformowaną na skutek wydarzeń wojennych rzeczywistością. Kamień utrwala chwilę śmierci (jak w przypadku wspomnianej żony Lota), a zarazem unieśmiertelnienia.

¹³ Małgorzata Mikołajczak zwraca uwagę na pewną istotną dla pokolenia wojennego właściwość wyobraźni: „Świat poetycki Herberta oparty jest na współlistnieniu tego, co trwałe, pewne, niepodważalne, i tego, co określa niepewność i wahanie. Można tu mówić o wyobraźni, która – podobnie jak wyobraźnia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego – zasada się na przenikaniu dwóch jakości: miękkości, falistości, płynności, dynamiki z twardością, stałością, spokojem, siłą, heroizmem, na sprzęgnięciu linii falującej z linią prostą. [...] Charakterystyczne dla Herberta jest podwójne nacechowanie: miękkość, niepewność, drżenie to symptomy słabości, którą należy przezwyciężyć, i zarazem kruchości, którą trzeba chronić” (Mikołajczak 2013: 33).

Stanowi widomy znak wieczności. Skoro z głębin ludzkiej istoty, jakby z samego rdzenia człowieczeństwa, wypływa „ognista łza”, oznacza to, że na właściwy dla tego żywiołu, żywotny sposób kształtuje charakter osobowości. Kamienna twarz wyobraża jakby tarczę, zaporę przed niszczycielską siłą. W ten sposób antyteczne moce ognia, dokonując wyrzucia znamienia, obrazują grozę i znikomość śmierci. Ogień niszczy i odradza, uśmierca i przeistacza. Sprawia, że ręka staje się lekka jak cień i „pierzasta” niczym chmura, a zatem bytuje w niebie. Wyzwolona od lęku, poddaje się powietrznym prądom i na podobieństwo wiatru (symbolu prorocstwa i przemijania) przewraca szeleszczące stronicie obłocznej księgi. Wszak losy zakochanych zapisane są w niebie, w mitycznej arkadii.

Trwodge przeciwstawione zostaje męstwo jako wartość etyczna zdolna przewyciężyć naturalną ludzką słabość. Oba, stojące na przeciwległych biegunach życia psychicznego, czynniki charakterologiczne i metafizyczne budują napięcie i równowagę emocjonalną. Trwoga zamyka się w czasie, odnosi do bolesnego momentu umierania, ale odwaga może wykraczać poza czas, poza naturę, stać się motorem duchowej przemiany. Ogólnie rzecz ujmując, lęk przed śmiercią, a zarazem trwoga wywołana świadomością konieczności zabijania, absorbują władze duchowe i zmuszają do projektowania pewnego wzorca zachowań. Durand uważa, że owym negatywnym czynnikiem duchowym, które hamują aktywność życiową, może skutecznie przeciwstawić się sublimacyjne dążenie do wyobrażania sobie lepszego świata:

Funkcją wyobraźni jest przede wszystkim funkcja *eufemizacji*, ale nie po prostu jakimś negatywnym opium, maską, którą świadomość przybiera wobec odrażającej postaci śmierci, lecz przeciwnie, jest przyszłościowym dynamizmem, który poprzez wszystkie struktury wyobraźniowego projektu usiłuje polepszyć sytuację człowieka w świecie (Durand 1986: 127).

W wierszu Gajcego ów proces osvajania „trwogi przed niebyciem” i lęku o wspólny los ewokuje nie tylko wątki apokaliptyczne, ale też sny szczęśliwe, arkadyjskie. Wyobrażenia, porządkując świat emocjonalny marzyciela, powoduje uruchomienie wpisanych w ludzką naturę zdolności do psychicznego przekształcania, przeobrażania rzeczywistości: „fujarką był mi grom i pocisk / i ogień barwił krzepko sen” (*Do potomnego*, Gajcy 1980: 304). Innymi słowy, dokonuje przeistoczenia form materialnych w żywą, dynamiczną treść uczuciową, która deformując rzeczywistość, nadaje jej wartość symboliczną: „niech niesie – światło jako w roślinie / przeświecili serc planety małe”. Figura rośliny zyskuje tu kluczowe znaczenie dla zrozumienia istoty tej, projektowanej w onirycznej wizji, duchowo-cieleśnej metamorfozy. Powodowany miłosnym uniesieniem akt

twórczy pozwala osiągnąć stan niezależności i oderwania od grozy przemijającej rzeczywistości. Jacek Łukasiewicz tak ujmuję tę problematykę:

Byt w roślinie to byt w innym czasie i w innej przestrzeni. Zaczyna się tam, gdzie czas historyczny a więc przeszłość narodów, „miast”, otrzymuje w naszej egzystencji wspólny mianownik, trwa tylko chwilę najwyższego uniesienia miłosnego, gdzie miasta „w dół idą splątany korytarzem”. Kochankowie pragną utrzymać ten moment, a nie mogą go utrzymać w rzeczywistości, w zwykłym otoczeniu. Uciekają więc w roślinę, w drzewo laurowe, zdając sobie sprawę ze swej ucieczki. Odczuwają lęk przed pogonią. Wyzwoleniem z lęku może być namiętność. Pełna. W uniesieniu miłosnym wszak strach ginie. Ginie w wieczności natury przeżywanej jako ekstazy, jako spełnienie czasu historycznego. [...] Uniesienie można przedłużyć tylko tam, gdzie niczego nie da się już dotknąć ani określić przy pomocy kształtów cielesnych. Kształty cielesne znajdują się poza tak pojętym „bytem roślinnym” – znajdują się bowiem w normalnie doświadczanej przestrzeni i w normalnie doświadczanym czasie (Łukasiewicz 1971: 52).

W obrazie trwania na podobieństwo rośliny i obłoku dokonuje się paradygmatyzacja czasu mitycznego. Wartości duchowe górują nad zmysłowymi. Życie wegetatywne, nastawione na czerpanie radości z kontemplatywnego poznawania istoty wieczności, znamionuje powrót do stanu pierwotnej harmonii z naturą, niezaburzonej doświadczeniem lęku przed śmiercią.

Izomorfizm nocy, kobiety i śmierci jako realizacja archetypu ciemności

Jak zauważa Karwowska, „w antropologii Durandowskiej wyobrażeniowi izomorfizm nocy, kobiety i śmierci jest jedną z najważniejszych realizacji archetypu ciemności” (Karwowska 2015: 187). W omawianym erotyku zrodzone z onirycznego marzenia słowo poetyckie zyskuje bezcenną wartość perły. Poczyna się ono podobnie jak zrodzone na skutek aktu miłosnego życie, dlatego ciała zakochanych znajdują się jakby w fazie formowania. Włosy promieniają, ręka upodabnia się do obłoku i skrzydła. Podobnie rozwija się w wodach płodowych człowiek, ujmując – podobnie jak kwiat – delikatnością, bezbronnością i płochliwością. Potrzeba szczególnego, wewnętrznego nastrojenia, aby dla wyrażenia nurtującej treści uczuciowej znaleźć odpowiednią formę językowej ekspresji. Obraz liryczny w swej ontogenezie rozwija się na wzór rośliny, od nasiona (impulsu) do kwiatu¹⁴. Słowo zrodzone z miłosnego uniesienia i spełnione

¹⁴ Tak uważał Bachelard, który proponował sporządzanie w przypadku wyobraźni dowolnego poety osobnego diagramu: „Dla każdego poety można więc sporządzić diagram, który określałby sens i symetrię jego kombinacji metaforycznych, dokładnie tak jak diagram kwiatu ustala sens i symetrię kolejnych faz rozkwitania” (Bachelard 1975: 57).

w wymiarze artystycznej kreacji zdolne jest nazwać świat po raz pierwszy. W tym znaczeniu przedstawia się jako fenomen symboliczny i estetyczny. Słowo, wypływając z głębin jestestwa, czerpie dynamiczną, plastycznie płynną materię ze snu, a więc ze sfery nieświadomości. Perła jako owoc twórczego wysiłku i cierpienia stanowi jednocześnie zapowiedź spełnienia wykraczającego poza czas i naturę. Według klasyfikacji Duranda, kamienie szlachetne przynależą do struktur mistycznych. Ponadto w liryku Gajcego nocny porządek obrazowania reprezentują kobieta i matka (przez związek z poczęciem), a także – o czym będzie jeszcze mowa – kielich (Kopaliński 2001: 308).

„Mój sen śmiertelnym ciałem spełnisz / i słowem płochym w śnie poczętym”. Postać kobiety uwodzi perspektywą nocy miłosnej, to w niej pocznie się życie. W tym znaczeniu jako obiekt natchnienia i pożądania stanowi istotny bodziec emocjonalny dla twórczej realizacji pragnień uczuciowych. Wyobraźnia, siła sprawcza psychiki, dokonuje przeistoczenia obrazu zapisanego w pamięci. Nadając mu wymiar symboliczny, wskazuje na niemal organiczny związek między rzeczywistością empiryczną a uaktywniającą się w plastycznie płynnych sekwencjach obrazowych sferą nieświadomości. Życie, które w sposób naturalny kojarzy się ze światłem, poczyna się w ciemności. Archetyp ciemności, źródło sił witalnych, płodności i macierzyństwa, ożywia tedy ideę nieśmiertelności, a zatem przywołuje wspomnianą już wcześniej perspektywę ontologicznej przemiany. Dlatego to właśnie kobieta, uwodząc sensualnym pięknem, na swój sposób odzwierciedla ideę wieczności. Jednak marzenia, motywowane pragnieniem przeżycia wspólnej nocy miłosnej, przekraczają biologiczny wymiar istnienia nastawionego na prokreację.

Wyjście poza „czas linearny, wiodący do śmierci” (Karwowska 2015: 214) zobrazowane zostało metaforą „snu śmiertelnego”. Czy można zatem potraktować sen jako łagodniejszą formę śmierci? Tak myślał o niej choćby św. Franciszek. Niewątpliwie, skojarzenie snu ze śmiercią może zaskakiwać ze względu na miłosny charakter otwierającego ten wiersz wyznania. Wszak „sen śmiertelny” musi prowadzić do wyczerpania sił witalnych, czyli zerwania więzów z doczesnością. Przedziwny to sen, który przypomina o śmiertelności, zapowiada ostateczny kres biologicznego istnienia, a zarazem obiecuje spełnienie poprzez ciało. W poezji Gajcego uwolnienie może nastąpić jedynie na skutek przemiany. Nastawiony na prokreację rytm czasu biologicznego zostaje przekroczony, przeistoczenie dokonuje się w samej istocie ludzkiej natury. Temu służyć ma przecież ontologiczne oddzielenie „cieni ciał od lęku”. A czyni to dłoń – jak zostało już wcześniej powiedziane – na swój sposób niebiańska. Ale czy bramą do wolności ma być śmierć, jaka stała się udziałem Iłkara?

puszysta włosów twoich perła
jak promień krągły w pościel spływa,
gdzie dłoń pierzasta jak z igliwia
rozdziela cienie ciał od lęku.

Igliwie jest miękkie i ostre zarazem. Palce ulegają zwielokrotnieniu, stają się piórami, których spiczaste końcówki zapalają się od krążącego wokół własnej orbity promienia. Rozczesywane nimi włosy ukochanej układają się w perlisty krąg. To w nich zanurza się pierzasta ręka niby w płomieniu. Dokonujące się w samej istocie życia momentalne rozdzielanie duszy od ciała może być bolesne, wszak krzepnąca na twarzy ognista łza wypala znamię. Co prawda, śmiertelne ciało nie może uwolnić się od doświadczenia trwogi, ale cień jako substancja czysto duchowa zdolny jest oderwać się od źródła negatywnych emocji. Rewitalizacja mitu duszy jako cienia płynącego styksową łodzią ku zapomnieniu pozwala nadać mu status istnienia pośredniego – między byciem a niebyciem. Jednak cień jako sygnatura ciała dąży do osiągnięcia pełni życia w wymiarze cielesno-duchowego odrodzenia.

Poetyckie przetworzenie paradygmatu czasu mitycznego

Niewątpliwie, motyw przewodni *Miłości bez jutra*, wokół którego organizuje się warstwa symboliczno-obrazowa, stanowi projektowana w onirycznej wizji scena nocy miłosnej. Inaczej jeszcze można powiedzieć, że osoby zaangażowane uczuciowo doświadczają wewnętrznego przeobrażenia, odkrywają jakby głębszy, duchowy wymiar egzystencji. Kontemplacja idei miłości wynosi poza empiryczne doświadczenie czasu i miejsca. Los dwojga kochających się ludzi spełnia się w rzeczywistości niepoddającej się przemijaniu, sytuuje w „księżde obłoków” niby platońskim niebie¹⁵. Dla wyrażenia tego immanentnego stanu oderwania, ześrodkowania na sobie, a zarazem wzajemnego otwarcia na siebie i nieskończoność, poeta posługuje się metaforą rośliny. Podobnie jak planety wokół słońca, tak serca oświetlane łaską miłości krążą wokół jej dawcy. Owo niewidoczne dla zmysłowego postrzeżenia światło, prowadzące do kosmicznej transfiguracji natury, zaznacza swoją obecność poprzez szmer związany z podskórnym płynięciem: „niech płynie w nas – mówimy jeszcze / ten szmer ciemności”. W *Miłości bez jutra* porozumienie między zakochanymi następuje jakby od wewnątrz, bez pośrednictwa znaków werbalnych, na skutek wzajemnego wsłuchiwania w rytm płynącej krwi.

¹⁵ „Platonია jawić się może jako platońskie niebo, czyli miejsce egzystowania platońskich idei. Gdybyśmy mogli ujrzyć Wszechświat takim, jakim on jest, to powinniśmy widzieć go jako coś absolutnie statycznego. Nie ma czasu, nie ma ruchu, ani jakiegokolwiek zmiany” (Janowski 2016: 168).

Mówimy szeptem krwi łagodnej
 słuchając w sobie: niech w nas płynie,
 niech niesie – światło jak w roślinie
 prześwietli serc planety małe

W stanie wyciszenia i zawieszenia zmysłów, kiedy wyobraźnia niemal substancjalnie łączy się z kosmosem, można uchwycić tajemniczy szept, który objawi rodzące się w akcji twórczym słowo, a zatem pozwoli doświadczyć epifanii miłości jako pełni życia duchowego. Wszak serca koncentrują swój ruch wokół duchowego centrum na wzór planet krążących wokół słońca. Trwanie poza czasem empirycznym cechuje owo transponowane do wyobrażeń przedziwne uwewnętrznienie. Następuje sakralizacja czasu w obrazie płonącej miłosnym światłem rośliny. Podobnie Prometeusz niósł ludziom ogień, ale jego zdobycie wiązało się z ofiarnością, poświęcaniem życia drugiej istocie. Przejście w stan roślinnego uwewnętrznienia umożliwia stworzenie jak gdyby duchowej, ponadzmysłowej więzi, która jednocząc zakochanych, otwiera na doświadczenie nieskończoności.

Adresatka liryku, układając głowę na pościeli, przygotowuje się zapewne do zaśnięcia. Sen nie mieści się w obiektywnych ramach czasoprzestrzennych, nasycą treścią uczuciową przekształcone w psychice formy wyobrazeniowe. Wyobraźnia formalna ustępuje miejsca dynamice przeżywanych spraw. Słowo, jako materializujący się w przestrzeni językowych wyobrażeń impuls duchowy, poczyna się we śnie, a zatem wypływa ze sfery nieświadomości. Dominują doznania krągotności, miękkości, przytulności, właściwe dla prenatalnego stanu sposoby odczuwania. Trwanie na wzór kosmicznych rytmów natury odsyła do prapoczątku, do stanu pierwotnej harmonii. Paradygmat czasu mitycznego zyskuje urzeczywistnienie w obrazie roślinnej metamorfozy.

Już Gaston Bachelard zauważył, że wody miłości płoną¹⁶. W wierszu Gajcego oba antagonistyczne żywioły wchodzą w specyficzny związek, uzupełniają się znaczeniowo. Ogień wznosi. Woda płynie. Powyższe elementy wyobrazeniowe składają się na obraz łagodnego światła, które przedstawia się jako siła wiodąca, tajemnicza energia duchowa zdolna przekształcić materialny wymiar istnienia. Spływające w pościel świetliste włosy jednoczą się z krwią, a ta z kolei wznosi się ku górze, łagodnie, jak soki płynące w roślinie. Krew (w wielu kulturach symbol duszy, ale też znak mistycznego przymierza) uosabia cechy spokoju i niezmienności. Powrót do stanu pierwotnej szczęśliwości oznacza harmonijne

¹⁶ „Tak więc dusza poety jest tak bardzo przywiązana do natchnienia związanego z wodą, że z wody począć się mają nawet pł o m i e n i e m i ł o ś c i” (Bachelard 1975: 145).

jednoczenie z rytmem wszechświata. Ale jakież przedziwny to rytm, który nie mieści się w ramach czasoprzestrzennych...¹⁷.

Przejściu w stan roślinnego trwania towarzyszy sakralizacja więzi emocjonalnych. Więzy duchowego pokrewieństwa tworzy przy tym metafora krążącej podskórnie krwi, która na wzór rzecznego nurtu („szepc” ewokuje rytmiczny szum fal) formuje się z kolei w obraz świetlistego drzewa („niech niesie – światło jak w roślinie”), co suponuje archetypiczny związek z rajskim Drzewem Życia¹⁸. W chrześcijańskim ujęciu łączy się ono z drzewem krzyżowym, natomiast postrzegane bardziej ogólnie, jako wzorzec kulturowy, kojarzy się z cyklicznym odradzaniem przyrody i przemijaniem. W ten sposób wokół motywu płynięcia i wertykalnego wznoszenia koncentrują się wyobrażenia zakorzenione w przestrzeni głęboko mitycznej. Światło jako siła wznosząca projektuje duchowy wzrost ku wieczności. Figura rośliny pośrednio wskazuje też na wartość etyczną – wierność. Jej stoickiemu życiu obce są wszelkie zmiany. Podobny motyw można zaobserwować w *Wyrokach* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego: „Nic, gruzu, dwułodygą wyrośniesz, dwugłosem zielonym światła, podobni chmurom i sośnie [...] wieczność rosnąca – drzewa” (Baczyński 1992: 45).

Metaforyczne prześwietlenie „serc planet małych” wskazuje na momentalny charakter wzajemnego poznania, ale również – jak zostało już powiedziane – na moment epifanii, objawienia pełni miłości, której istota zasadza się na relacji. Wsłuchiwać się – to oczekiwać. Wnętrze musi być niejako prześwietlone, aby uległo otwarciu. Transponowany do przestrzeni wyobrażeń symbol rośliny ewokuje doświadczenie praczasu, w którym pierwsi ludzie – jak to ujmuje Jan Paweł II w *Tryptyku rzymskim* – są dla siebie „prawdziwi i przejrzysti” (Jan Paweł II 2005: 25). W tym sensie mowa wewnętrzna realizuje się jakby poza sferą racjonalnego myślenia, wypływa z głębin ludzkiego jestestwa, tworząc niewidzialną nić porozumienia. Akt prześwietlenia znamionuje moment całkowitego poznania. Przejrzystość w obcowaniu nie tylko rodzi więź opartą na zaufaniu, ale pozwala też bezwarunkowo oddać się kochanej istocie. Wszak rządzący materią snu ogień, jako substancja płynna, wznosząca ku górze, jednoczy

¹⁷ Fizyk Julian Barbour przedstawił koncepcję beczasowego wszechświata: „Po kilku latach Barbour doszedł do przekonania, że czasoprzestrzeń nie może być strukturą podstawową dla opisu Wszechświata jako całości. Również pojęcie czasu powinno z tego opisu zniknąć. To ostatnie zaś wynika z przekonania autora *The End of Time* o nieistnieniu czasu na najbardziej fundamentalnym poziomie struktury Wszechświata. [...] Ostatecznie doszedł Barbour do wniosku, że należy odrzucić konieczność »ram« dla zdarzeń dziejących się we Wszechświecie. Chodzi oczywiście o ramy czasowe i przestrzenne, czy też czasoprzestrzenne. [...] swoją alternatywę w stosunku do klasycznego opisu wszechświata jako całości zamknął w koncepcji Platona” (Janowski 2016: 15–163).

¹⁸ „Figura menory wywodzi się z babilońskiego obrazu Drzewa Życia wyobrażonego jako Drzewo Światła” (Karwowska 2015: 205).

się z obłoczną księgą. Kolorystyka bieli znamionuje czystość i niewinność, a tego koloru najczęściej jest pościel, która pochłania związane z symboliką ognia miłosne energie: „i obudzimy się słuchając / szelestu chmur i grania wody”.

Ruch wertykalny uprzedza zjawisko szeleszczenia kartek. Podobny charakterystyczny odgłos wydobywa się z palonych gałęzi. Ciało formuje się w ogniu, a zarazem nabiera powietrznej lekkości. Zakochani niczym nowonarodzeni przebudzą się w idyllicznej scenerii. Płynąca krew przemieni się w grające wody, zwiastując radość i bez troskę. Szeleszczące chmury niby przewracane wiatrem stronicie nieba ewokują przechodzenie w nowy rytm istnieniowy, właściwy dla wieczności. Przedziwnie upodobniona do obłoku dłoni, na co wskazuje epitet „pierzasta”, obejmuje ciepło, które nie ma przecież substancjalnej formy: „Bo tyle tylko jest w nas ciało, / co dłoni zdziwiona objąć zdoła”.

Ciepło kojarzy się z potocznie rozumianym ogniskiem rodzinnym. Obejmowanie służy ma zatem zaspokojeniu psychicznej potrzeby bliskości, akceptacji i bezpieczeństwa. Oznacza też wydzielenie przestrzeni dla wspólnego bytowania, zakreślanie ram istnieniowych. Ręką zasłania się płomyk świecy, aby chronić go przed wiatrem – w ten sposób ta symboliczna czynność ożywia archetyp domu i kobiecości. Stróżem domowego ogniska jest bowiem kobieta, wchodząca w rolę żony i matki. Obejmowaniu towarzyszy pierwotne zdziwienie nad tajemnicą związku uczuciowego, który wykracza jednak poza sferę prywatną, a zyskuje odzwierciedlenie w księdze wieczności. Doznanie ciepła odsyła także do projektowania idyllicznej przyszłości. Na horyzoncie marzeń o lepszym jutrze pojawia się również kres, który wyznacza metafizyczną perspektywę ostatecznego wyzwolenia od negatywnych emocji. Oddalany w czasie moment śmierci przedstawia się jako epifania tajemnicy. Świadomość „nietrwałej miłości rzeczy tego świata” wzywa do odkrywania głębszej istoty życia, owej niepoddającej się przemijaniu duchowej natury istnienia, którą w chwili miłosnego uniesienia uobecnia metaforycznie przedstawiony obieg świetlistej krwi. Obejmowanie ciepła ma zatem znaczenie symboliczne, kieruje uwagę ku doświadczeniu ognia, który w swej dwoistej, antytetycznej strukturze, inicjuje przemianę.

Sakralizacja czasu

Utwór miłosny Gajcego projektuje przyszłość niemożliwą do spełnienia w ramach czasu empirycznego, nie jest więc erotykiem w ścisłym znaczeniu tego słowa, na co pośrednio wskazuje sam tytuł: *Miłość bez jutra*. Rzeczywisty powrót do raju staje się możliwy po przekroczeniu bram śmierci. Role emocjonalnych zworników między ziemią a niebem, czasem a wiecznością pełnią symbole zaczerpnięte z religijnych pism i rytuałów. Przetransponowane do języka poetyckiej wyobraźni

kwę, kielich, poczęcie, słowo odwołują się do miłości duchowej, uwewnętrznionej. Wchodząc w pozornie odległe związki metaforyczno-skojarzeniowe, personalizują wartości sakralne. Noc i sen wyrażają trwanie pośrednie, na progu przebudzenia.

i trwogi tyle co zakrzępla
wryje w twarzy ła jak z ognia
i głosu w nas, co wydać może
w kielichu warg języka ostrze.

Trwoga niesie w sobie potężną, ale ograniczoną w czasie siłę oddziaływania. Wygaśnie w momencie zakrzepnięcia krwi, czyli śmierci. Również kielich, symbol duchowych zaślubin i przymierza, a także płodności, zdrowia¹⁹ i śmierci, skrywa w sobie śmiertelne ostrze. Uobecnia eschatologiczne znaczenie kresu jako momentu przejścia ze śmierci do życia. W liryku Gajcego poprzez krew (związek z wodą) dokonuje się znany w wielu kulturach rytuał obmycia, oczyszczenia, ale nie tylko. Ma ona tu znaczenie mistyczne, duchowe, jednoczy, ale też promieniuje światłem poznania, skrywa w sobie pierwiastek boskiej nieśmiertelności. Braterskie porozumienie przez krew uruchamia szerokie konteksty kulturowe, począwszy od więzów pokrewieństwa, a skończywszy na rytualnym sankcjonowaniu rodzącej się zażyłości. Z chrześcijańskiej perspektywy poprzez krew dokonuje się zbawienie i uświęcenie. Tutaj jako substancja warunkująca życie, znajdując się w ciągłym obiegu, podobnie jak planety krążące wokół słońca, w przedziwny sposób łączy rytm biologiczny z rytmem wszechświata, a więc nieskończoności, który znamionuje trwanie na wzór roślinnego. Duchowa transfiguracja uzdatnia do uszczęśliwiającej kontemplacji najwyższego bytu.

Symbol krwi – jako znak związku uczuciowego – nabiera też szerszego znaczenia w kontekście przywoływanego kielicha. Skojarzenie warg z kielichem można odczytać jako metaforę duchowego pocałunku, który skrywa w sobie zabójcze „ostrze”, a zatem wskazuje na istnienie niemożliwej do przekroczenia bariery na drodze do spełnienia w wymiarze ziemskim. Podobnie ognista ła znamionuje zakrzepnięcie, czyli śmierć. Krew jako symbol duszy, silnie związana z kobietą – archetypową figurą ciemności, reprezentuje siły vitalne, wody macierzyństwa, ową pierwotną przestrzeń dla rodzącego się życia. Pulsująca rytmem biologicznego istnienia, poddaje się łagodnym mocom światła. W onirycznej

¹⁹ Kielich Higie (także Puchar Higie, Czara Higie) to naczynie, które stanowi symbol i znak farmacji (według mitologii greckiej, czara i wąż należały do atrybutów bogini zdrowia – Higie). W sztuce przedstawiany jest zwykle w formie kielicha (symbol zdrowia) bez ozdobię, z oplatającym go węzem. Wąż ze względu na swe linienie – „odradzanie się” – symbolizuje ciągłą samoodnowę życia, ozdowienie i długowieczność.

wizji nosicielką światła jest krążąca podskórnie krew będąca symbolem duchowego związku:

Niech płynie w nas – mówimy jeszcze
ten szmer ciemności, póki księgę
obłoków wiatr przegina miękko.
Bo tyle tylko wiary w pieśni,
ile obrazu pod powieką
ziemi odbitej ostatecznie.

W erotyku *Przed snem* ciemność skojarzona została z konieczną do przepłynięcia przysłowiową rzeką cierpienia. Pisze Gajcy: „Nie zatrzymamy się, aż / tej nocy nie przepłyniemy milcząc / ręka przy ręce, przy twarzy twarz, / by kołysała nicość” (Gajcy 1980: 186). W tym ujęciu ciemność wyzwała lęk przed nieistnieniem. Jak powszechnie wiadomo, chrześcijańscy mistycy wiążą cierpienie z oczyszczającą mocą ognia; taką rolę pełni on w mistycznej nocy ducha. Również w *Miłości bez jutra* czas nocy zobrazowany został metaforą rzeki. Tajemniczy „szmer ciemności” sygnalizuje istnienie podziemnego nurtu, który łatwo kojarzy się może z przemijaniem. Trwaniu w miłosnym uniesieniu towarzyszy iluzja zawieszenia czasu, wyparcia ze świadomości poczucia kresu. Proces obumierania wpisany jest przeciwieństwo w niewidoczny dla oka rytm biologicznego życia. Marzena Karwowska eksplikuje, że według Duranda ciemna noc przedstawia się jako substancja czasu: „badając wyobrażenia ludów pierwotnych, Indoeuropejczyków i Semitów, dochodzi do wniosku, że nocne ciemności są pierwszym symbolem czasu” (Karwowska 2015: 186). Z kolei Edward Balcerzan zwraca uwagę, że dla Gajcego pora nocy to „czas snu. Czas święty” (Balcerzan 1998: 2012). Ciemność uosabia pierwotny lęk przed nieznanym, dlatego ucieczka w sen przedstawia się jako zanurzenie w macierzyńskich wodach, co znamionuje powrót do samych źródeł życia. Archetypowa figura ciemności – jak zauważa Karwowska – należy „do strefy wpływów kobiety, tj. domu” (Karwowska 2015: 190). W ten sposób antropomorfizowana w poezji Gajcego noc ewokuje symbolikę domu, przestrzeni duchowego zakorzenienia. Szmer i szelest sygnalizują obecność czynników dynamizujących wyobraźnię na wzór obecnych w przyrodzie prądów (rzeki i wiatru). Podobne szmery można usłyszeć, przykładając ucho do muszli. Feminizowana ciemność przedstawia się jako oaza bezpieczeństwa, uwalnia kosmiczne marzenia o powrocie do pierwotnego stanu istnienia w harmonii z naturą, której przydana zostaje wartość idealna. Warto zwrócić uwagę, że w tym gęstym od znaczeń obrazowaniu pojawiają się dwie zestrojone ze sobą warstwy symboliczno-obrazowe, które wchodzą w dialektykę. Pierwszy, ewokując motyw poczęcia, ożywia figurę matki „związaną z obrazami bezpieczeństwa i intymności”

(Karwowska 2015: 252), drugi, o czym będzie teraz mowa, transformuje do przestrzeni wyobrażeń wątki genezyjskie i apokaliptyczne.

W liryku Gajcego życie i śmierć splatają się ze sobą najściślej, początek i koniec zamykają się w symbolicznym wyobrażeniu „miękkiej księgi”. Miękkością i bielą uwodzi również pościel, w którą spływają włosy adresatki wiersza. Niebo staje się symbolicznym miejscem poczęcia słowa-życia. W wielu wypowiedziach na przestrzeni wieków określano naturę właśnie mianem księgi; w ten sposób sztuka, odwołując się w symbolicznym przekazie do świata idealnego, pośredniczy między ziemią a niebem, między czasem a wiecznością. Dynamiczne projekcje wyobrażeniowe otwierają na doświadczenie wpisanej w ludzki los nieskończoności. Księga stanowi wartość idealną, przedziwne metafizyczne lustro²⁰, w którym to, co ziemskie znajduje ostateczne odzwierciedlenie i uzasadnienie. To w niej utrwala się obraz „ziemi odbitej ostatecznie”. Księga nadaje eschatologiczny sens każdemu istnieniu, wszak zapisane w niej zostały losy ludzkości i wszechświata. Zrozumiałe jest tedy, dlaczego „chmury szeleszczą”. Taki dźwięk mogą wydawać przewracane wiatrem stronicę, uwodząc perspektywą przebudzenia w niebiańskiej arkadii.

Woda i ogień – wątki genezyjskie i apokaliptyczne

W *Miłości bez jutra* wizją oniryczną rządzi – jak zostało już wielokrotnie powiedziane – ogień przemiany, rzeczywistość staje się płynna, dynamiczna, daje się plastycznie formować. Dusze zakochanych nawiedza płomień, dlatego w przeżywanej wspólnie chwili miłosnego uniesienia odnajdują sens istnienia będącego odbłaskiem wieczności. Obraz zapisany w pamięci przeistacza się w materię piękną, w perłę. Liryczne projekcje nocy miłosnej aktualizują mityczny czas stwarzania. Dzieje się jak w biblijnym początku, kiedy to słowo-światło rozjaśniło ciemności: „[...] ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. Wtedy Bóg rzekł: »Niech się stanie światłość«. I stała się światłość” (Rdz 1, 2–3).

Niewątpliwie, związany z rytmem płynącej krwi „szmer ciemności” sygnalizuje obecność światła, ale nie na zasadzie kontrastu, przeciwstawiania. Można powiedzieć, że światło wyraża się poprzez ciemność: „niech w nas płynie, / niech niesie – światło jak w roślinie [...] Niech płynie w nas – mówimy jeszcze / ten szmer ciemności”. Światło, metafora poczynającego się w ciemności

²⁰ „U źródeł drogi samopoznania leży bowiem doświadczenie natury archetypowej i religijnej, a to ostatnie dotyczy Biblii. Zdaniem Frye’a właśnie w tej »Świętej Księdze«, która stanowi elementarne źródło wyobrażeniowe kultury europejskiej, został zapisany »wielki wzór«, archetyp, określający »wspólne dziedzictwo psychologiczne«. Każdy wielki poeta powtarza w swych dziełach ten sam cykl, otwierający się na doświadczenie wieczności” (Mikołajczak 2013: 104).

życia, kojarzone jest ze słowem, przedstawia się zatem jako tajemnicza wartość duchowa, metafizyczna, wymykająca się zmysłowej percepcji. W perspektywie religijnej słowo wyraża oczywiście ideę, że świat pochodzi od Chrystusa jako Logosu i zmierza do niego jako do ostatecznego celu. Owa skrywana jakby pod powierzchnią świata widzialnego substancją czasu, archetypiczna figura ciemności, zwiastuje zarówno przemijanie uczucia w wymiarze ziemskiego odczuwania, jak i ostateczne dopełnienie istnienia w akcie momentalnego przeistoczenia²¹.

W liryku Gajcego prowadzący do spełnienia „sen śmiertelny” wyznacza perspektywę doświadczenia śmierci całkowitej, kosmicznej. Ogień spala przemijającą postać świata, woda (krew niosąca światło) dokonuje jego odnowy i odrodzenia. Pierwiastkiem dynamizującym i organizującym świat emocji marzyciela będzie żywioł ognia (*apokalypsis*), który zyskuje panowanie nad żywiołem wody (*genesis*). Niewidzialne rytmy duchowej przemiany w przedziwny sposób jednoczą przeistaczane ciało z nieskończonością, którego wyobrażeniem jest kosmos (analogia między życiodajnym obiegiem krwi a eliptycznym krążeniem planet wokół słońca). W *Miłości bez jutra* wątki genezyjskie (mit arkadyjski) i wątki apokaliptyczne (mit prometejski, życie zdobyte przez ofiarę) przeplatają się, tworząc swoisty konglomerat znaczeń wpisanych w strukturę tekstu. Świat powstaje w żywiole płynnym, jednocześnie artysta, modelując materię zagarniętą przez postrzeżenie, dąży do oczyszczenia i przemiany w ogień.

Małgorzata Mikołajczak zwraca uwagę na istniejące w poezji Zbigniewa Herberta „napięcie między dwoma przedstawieniami: »odpoczynkiem dnia siódmego«, zakończeniem dzieła stworzenia, i – »Dniem Ostatnim«, Dniem Sądu” (Mikołajczak 2013: 94). U Gajcego następuje jak gdyby spięcie początku i końca, linia czasu ulega cyklicznemu zaokrągleniu. Wypływająca z głębin jestestwa „łza jak z ognia” zapowiada momentalne spalenie i przeistoczenie świata. Obecny w poetyckim obrazowaniu apokaliptyczny żywioł reprezentuje moce antytetyczne. Wypalając na twarzy znamię śmierci, promieniuje ciepłem duchowego odrodzenia. Łza przynależy do związanej ze śmiertelnością sfery cierpienia. Ostateczny sens nadaje mu jednak związany z rzeczywistością nieba „Ogień niezemski” (Gajcy 1980: 139). Metafora zastęgnięcia w ogniu łączy prometejską ideę poświęcenia, bezwarunkowego ofiarowania siebie kochanej istocie, z eschatologiczną wizją ostatecznego utrwalenia „ziemi odbitej ostatecznie”. Łza znamionuje tęsknotę i żal po stracie osoby bliskiej, dlatego w ogniu dokonuje się również symboliczne uniesmiertelnienie przemijającego uczucia. Miłość przeniesiona zostaje w sferę idealne. Poetyckie marzenie ożywia zakodowane w kulturze

²¹ „Oto ogłaszam wam tajemnicę: nie wszyscy pomrzemy, lecz wszyscy będziemy odmienieni. W jednym momencie, w mgnieniu oka, na dźwięk ostatniej trąby – zabrzmi bowiem trąba – umarli powstaną nienaruszeni, a my będziemy odmienieni” (1 Kor, 15, 51–53).

starożytnej wyobrażenia dotyczące ognia jako symbolu nieśmiertelności, ofiary i poświęcenia. Bogini ziemi Demeter, oczekująca z utęsknieniem na powrót swojej córki, pokochała króla Demofona. Chcąc uczynić go nieśmiertelnym, włożyła go na całą noc w ogień.

Podziemny nurt styksowej rzeki, przez którą przeprawiają się uwolnione od lęku „cienie ciał”, stanowi jedną z figur wyobrażeniowych archetypu ciemności. Wszak „szmer ciemności” niesie chwilowe ukojenie, pozwala zapomnieć o grozie nadchodzących zdarzeń. Jako figura czasu (śmierci i przemijania) ciemność przeobraża się w światło, skrywa w sobie zarodek życia. W akcie twórczym poczyna się nieśmiertelne piękno, wszechświat ulega przeobrażeniu. Mistyczna „perła”, związana z symboliką solarną, „wiecznością, przaprzyczyną, pierwiastkiem podstawowym, prazasadą; światłem, słońcem, ciepłem” (Kopaliński 2001: 265), ożywia przyjemne doznania: krągłości, miękkości, puszystości, uwalniając od negatywnych czynników życia psychicznego. Wędrownka do kresu nocy zwieńczona zostanie momentem przebudzenia w idyllicznej krainie wiecznej szczęśliwości. W ten sposób mityczne wyobrażenie raju, funkcjonując jako matryca pierwotnego, symbolicznego sensu, neutralizuje – jak zostało to już omówione – wplecione w tok poetyckiego obrazowania doświadczenie trwogi i lęku. Marzenie o przebudzeniu w arkadii synchronizuje się z obrazem „ziemi odbitej ostatecznie”. Akt twórczy zrównany z aktem miłosnego uniesienia utrwała doczesny obraz świata, który zyskuje odzwierciedlenie w iluminowanej księdze czasu. Motyw wiatru wiąże się wszak z wyobraźnią profetyczną.

Obraz pamięci marzącej kieruje niewątpliwie uwagę ku eschatologii. Spełnienie „snu śmiertelnego” możliwe jest jedynie w świecie czystych idei. Wiatr (proroctwo, epifania przyszłości) i rzeka (płynąca ciemność będąca archetypicznym wyobrażeniem czasu, a także epifania śmierci jako bramy prowadzącej do nowego życia) to elementy dynamizujące przedstawienia wyobraźni. Wyznaczają one perspektywę przebudzenia na wzór istnienia obłocznego, kontemplatywnego, łagodnie wznoszącego się ku niebu. Tkwiące w samej istocie wyobraźni zdolności do idealizującego przekształcania rzeczywistości budzą „wiarę w pieśń”, która niesie metafizyczną pociechę, wiarę w możliwość wyjścia poza związany z przemijaniem biologiczny wymiar istnienia.

Zakończenie

W erotyku Gajcego substancją organizującą pracę wyobraźni jest ogień, który nie tylko wpływa na specyficzny sposób przeżywania czasu, ale też uczestniczy w tworzeniu widocznej bariery miłosnego zjednoczenia. Ogień (ciepło, światło, promień) jako substancja czysto duchowa, nabierając znamion apokaliptycznych,

dokonuje przeistoczenia w samej pramaterii życia. W ten sposób woda, związana z archetypem ciemności mityczna dawczyni życia, skojarzona z krwią-duszą, staje się siłą przedziwnie oświecającą i przemieniającą wewnątrz, jakby uzdatniającą do przejścia w drugi wymiar. Realizacja symboliczna tej archetypowej figury przedstawia sugestywną wizję nocy miłosnej jako przestrzeni dla rodzenia się życia w płomieniu. Tok metaforycznego obrazowania skupia się zatem wokół motywu płynięcia i, co się z tym wiąże, plastycznego przekształcania rzeczywistości. Płynny ruch synchronizuje się z motywem wznoszenia. Świecąca krew staje się źródłem wiedzy, poznania. Rytm biologicznego życia współbrzmi z kosmicznym rytmem, który z kolei symbolizuje istotę duchowej relacji. Pamiętajmy: sen jest śmiertelny, życie zagrożone lękiem. Oba żywioły jako równe w działaniu instrumenty oczyszczające mają charakter leczniczy, a przecież w *Miłości bez jutra* śmiertelną ranę zadają „ostrze” i „ognista łza”.

Czerpiąc inspirację z antropologii wyobraźni Duranda, przedmiotem swoich zainteresowań badawczych uczyniłem przynależne do struktur mistycznych i dramatycznych symbole i syntemy, takie jak kielich, krew, perła, noc, drzewo, ofiara, które z kolei ożywiły archetypowe znaczenia skupione wokół obrazów ciemności, kobiety, matki, ziemi, płodności. W moim przekonaniu, przetworzenie i sakralizacja paradygmatu czasu mitycznego dokonało się w obrazie obłoku (księgi) i rośliny. Staralem się wykazać, że wątki genezyjskie splotły się z apokaliptyczną wizją odwołującą się do spalenia elementów świata, a epifania miłości i śmierci przedstawia się jako przeżywany w symbolicznych projekcjach wyobraźniowych powrót do stanu pierwotnej niewinności i czystości.

BIBLIOGRAFIA

- Baczyński Krzysztof Kamil.** 1992. *Autobiografia*. Gdańsk: Oficyna Wydawnicza Graf.
- Balcerzan Edward.** 1998. *Poezja polska cz. II w latach 1939–1965*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.
- Bachelard Gaston.** 1975. *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. Henryk Chudak, Anna Tatariewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Durand Gilbert.** 1986. *Wyobrażenia symboliczna*. Przeł. Cezary Rowiński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Gajcy Tadeusz.** 1980. *Pisma*. Wybór i wstęp Lesław Bartelski. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jan Paweł II.** 2005. *Tryptyk rzymski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Janowski Jarosław Maciej.** 2016. *Zagadnienie istnienia i natury czasu w wybranych modelach kosmologicznych*. Warszawa: Wydawnictwo Liberi Libri.

- Jaroszewski Tadeusz.** 1969. *Koncepcja życia autentycznego Martina Heideggera*. „Etyka”, nr 4. S. 120–137.
- Karwowska Marzena.** 2015. *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kopaliński Władysław.** 2001. *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.
- Korczak Andrzej.** 2014. *Porządek wśród mitów według Mircei Eliadego*. „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, t. XXVI. S. 279–289.
- Łukasiewicz Jacek.** 1971. *Laur i ciało*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Kwiatkowski Jerzy.** 1973. *Klucze do wyobraźni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Maj Bronisław.** 1992. *Dotknięty ogniem. Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*. Kraków: Oficyna Literacka.
- Mikołajczak Małgorzata.** 2013. *Między końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. 1991. Oprac. zespół benedyktynów tynieckich pod red. ks. Augustyna Jankowskiego. Poznań–Warszawa: Wydawnictwo Pallotinum.
- Słowikowski Andrzej.** 2010. *Egzystencjalne znaczenie lęku (Kierkegaard, Tillich, Balthasar)*. „Nowa Krytyka”, nr 24–25. S. 169–192.
- Stein Edyta.** 2006. *Twierdza duchowa*. Przeł. Immaculata J. Adamska. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Tarnowski Karol.** 2009. *Lęk i nadzieja*. „Znak”, nr 653. S. 106–113.

Rafał Brasse

BETWEEN PASSING TIME AND ETERNITY: TADEUSZ GAJCY'S
MIŁOŚĆ BEZ JUTRA (LOVE WITHOUT TOMORROW)
IN THE CONTEXT OF GILBERT DURAND'S ANTHROPOLOGY
OF THE IMAGINARY

(summary)

Drawing inspiration from Gilbert Durand's anthropology of the imaginary, the article offers an interpretation of Tadeusz Gajcy's poem entitled *Miłość bez jutra* (*Love without Tomorrow*). It examines the paradigms of mythical time processed by imagination and the revival of images that have their roots in biblical cosmogony. Using the research method proposed by Durand, the author argues that the imaginary metaphorically transforms symbolic signs that are deeply rooted in history and culture, adjusting them to the personal situation of the dreaming speaker. In *Miłość bez jutra* the dream of carnal and spiritual fulfillment makes one experience time in relation to certain mythical objects,

such as a plant, a book, or a chalice. The return to the mythical beginning, perceived as a refuge that guarantees spiritual revival, is associated with coming to terms with the inevitability of death. In this way, the palingenesis of eternal return (or, in other words, cosmic annihilation and rebirth) that is present in the Gajcy's poem shapes the way of experiencing time. The author argues that the transformation and sacralization of mythical time in the poem are achieved through the image of a book (cloud) and a plant. Moreover, he shows that Gajcy's allusions to the Genesis are intertwined with an apocalyptic vision in which various elements of the world are burnt, while the epiphanies of love and death are presented as a return to the state of original innocence and purity, experienced in symbolic projections.

KEYWORDS

Tadeusz Gajcy; sacralization of time; mythical figures; epiphany of eternity