

Andrzej NIEWIADOMSKI

KATASTROFIZM POETYCKI Próba stabilizacji pojęcia i „ciągi dalsze”

Trudno mówić wprost o dominacji katastrofizmu w poezji polskiej lat trzydziestych, warto jednak zwrócić uwagę, że dominacja ta funkcjonowała w sposób pośredni. Jako że poeci katastrofiści swobodnie posługiwali się różnymi konwencjami i odwoływali się do różnych estetyk, uprawnione jest twierdzenie, że katastrofę widzieli także jako moment wyczerpania się atrakcyjności propozycji poetyckich sformułowanych na pierwszym etapie nowoczesności, wszelkich „izmów” i estetyk, samego katastrofizmu nie wyłączając.

CZYM BYŁ KATASTROFIZM?

Kiedy dziś, z perspektywy początku wieku dwudziestego pierwszego, pytamy o katastrofizm w polskiej poezji nowoczesnej, wydaje się on zamierzczłym zjawiskiem historycznym. Intuicyjnie kierujemy uwagę w stronę dwudziestolecia międzywojennego i zazwyczaj nie mamy kłopotów ani ze wskazaniem najistotniejszych zjawisk w jego obrębie, ani z umieszczeniem ich w polu oddziaływania kluczowych dla tego czasu poetyk i ideologii artystycznych. Stawianie pytań o katastrofizm zakręca więc na pytanie o oczywistość. Wszystko wskazuje na to, że z punktu widzenia historii literatury pozostają do wypełnienia jedynie luki dotyczące konkretnych (i w świetle dotychczasowych ustaleń raczej nie pierwszoplanowych) realizacji poetyckich, w których uzewnętrznienie się rysu katastroficznego nie było do tej pory wystarczająco mocno podkreślane. A jednak problematyka katastrofizmu wciąż powraca w refleksji badawczej, co – jak się wydaje – wynika z niewyartykułowanego przekonania, że był to fenomen, którego istotę trudno opisać w trybie standardowych procedur literaturoznawczych, a przekonaniu temu towarzyszy próba drobiazgowego uporządkowania faktów i nadania fenomenowi temu autonomicznego statusu w obrębie nowoczesności¹. Sięgnijmy zatem do najnowszych badań

¹ O wspomnianym zainteresowaniu (choćby w ostatnich latach) katastrofizmem i o procesie jego „uklasycznienia” świadczą następujące pozycje wydawnicze: A. Szawerna - Dyrska, *Śmiech katastrofisty. Teodor Bujnicki w kręgu Żagarów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007; *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, red. T. Bujnicki, K. Biedrzycki, J. Fazan, Universitas, Kraków 2009; *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Universitas, Kraków 2011; T. Wilkoń, *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930-1939. Szkice literackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016; S. Beres, *Gajcy. W pierścieniu śmierci*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016; K.A. Jęzewski,

i posłużmy się obszernym cytatem oddającym istotę zarysowanej wyżej sytuacji: „Zdawać by się mogło, że katastrofizm w polskiej literaturze pierwszej połowy XX wieku należy do zagadnień dostatecznie opracowanych, co mogłoby oznaczać, że nie ma potrzeby podejmowania tematu rozpoznanego i niemal zbanalizowanego. Dla tych badaczy, którzy traktowali katastrofizm jako postawę światopoglądową, takie stanowisko i ocena katastrofizmu wydają się szczególnie znamienne. A jednak liczne prace o katastrofizmie zdają się świadczyć nie tyle o popularności «banalnego» tematu, ile właśnie o tym, że mamy do czynienia z problematyką złożoną i niekoniecznie opracowaną w sposób systematyczny oraz przejrzysty. Dla jednych badaczy katastrofizm to tendencja, która «przeorała» świadomość literacką twórców lat trzydziestych, szczególnie żagarystów, dla innych to tendencja o znacznie szerszym zasięgu czasowym i przestrzennym, rozwijająca się w polskiej literaturze od romantyzmu po poezję Andrzeja Bursy czy Stanisława Czyczę, a nawet poezję współczesną. Część badaczy minimalizuje znaczenie tej tendencji, inni z kolei widzą w niej przejaw bardzo wysokiej świadomości i samoświadomości literatury polskiej, szczególnie poezji o możliwościach profetycznych, które – zwłaszcza w latach trzydziestych – zostały dostatecznie docenione”².

Katastrofizm definiowano rozmaicie i do chwili obecnej nie ma zgody, co do jednolitego rozumienia pojęcia. Odnoszone do dzieł literackich, było ono jednocześnie (i niemal zawsze) wikłane w konteksty filozoficzne, społeczne i historiozoficzne. W ciągu ponad półwiecza proponowano coraz to inne perspektywy jego oglądu, nakładające się często na siebie, ale też mnożące wątpliwości i trudności związane ze wspomnianym już definiowaniem tego pojęcia³.

Rzeki gorejące. Antologia polskiej poezji katastroficznej. XIX-XX wiek, (w druku); *Poezja Żagarów. Antologia 1930-1940*, (wstęp T. Bujnicki), red. i oprac. J. Fazan, K. Zajas, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław (w druku).

² W i l k o ń, dz. cyt., s. 12.

³ Sam przegląd stanowisk definicyjnych dotyczących katastrofizmu zasługiwałby na oddzielne rozważania. Przywołuję tu w porządku chronologicznym jedynie prace (w różnej formie) zarysujące wyrazisty pogląd na istotę i typologię tego zjawiska. Zob. J. K w i a t k o w s k i, *O poezji Czesława Miłosza*. „*Poemat o czasie zastygłym*”, „*Twórczość*” 13(1957) nr 12, s. 70-89; K. W y k a, *Wspomnienie o katastrofizmie*, w: tenże, *Rzecz wyobraźni*, PIW, Warszawa 1959, s. 347-366; J. S p e i n a, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1965; C. M i ł o s z, *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*, w: tenże, *Zaczynając od moich ulic*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 153-192 (pierwotny druk w „*Oficynie Poetów*” 4(1967) nr 1, s. 7-17); Z. J a s t r z ę b s k i, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, PIW, Warszawa 1969; K. D y b c i a k, *Poezja mitu katastroficznego*, „*Twórczość*” 1974, nr 3, s. 76-88; B. D a n e k - W o j n o w s k a, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976; M. S z p a k o w s k a, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976; J. B ł o ń s k i, *Trzy apokalipsy w jednej*, „*Twórczość*” 1976, nr 10, s. 65-78; A. F i u t, *Czy tylko katastrofizm. O przedwojennej poezji Czesława Miłosza*, „*Pamiętnik*

Przegląd stanowisk badawczych nieuchronnie prowokuje do stwierdzenia, że oprócz wspomnianych luk faktograficznych warto wziąć pod uwagę cztery kwestie zasadnicze: niemożność ścisłego zdefiniowania zjawiska, wewnętrzne zróżnicowanie katastrofizmu, niejasność co do jego ram czasowych oraz spór o miejsce i znaczenie katastrofizmu poetyckiego w obrębie literatury polskiej dwudziestego wieku.

Skoncentrowanie się na poetyckich realizacjach katastrofizmu pozwala spojrzeć na zagadnienie od wewnątrz, nie tyle z pominięciem zaplecza myślowego, ile z zaakcentowaniem mechanizmów determinujących szczególną dziedzinę: szerzej – myśli, konkretniej – literatury. Funkcjonowanie bowiem katastrofizmu na zbyt dużym obszarze prowadzi do zatarcia granic dyskursów historyzoficznego i artystycznego. To zatarcie było zresztą bez sprzeciwów akceptowane przez zdecydowaną większość badaczy zajmujących się tym zagadnieniem. Do tego stopnia, że literackie ujęcie katastrofy stawało się niejako częścią dyskursu historyzoficznego („uatrakcyjniając” jego aspekt perswazyjny), choć równie dobrze mogłoby funkcjonować przy takim założeniu jako element dyskursów naukowego, religijnego (aksjologicznego) czy artystycznego⁴. Jednakże z punktu widzenia historyka literatury błędna i nieatrakcyjna wydaje się koncepcja, w myśl której katastrofizm w literaturze miałby być jedynie postawą światopoglądową. Dystynkcja tematyczna pociągałaby za sobą konieczność umieszczenia obok siebie dzieł nie tylko różnych gatunkowo, lecz funkcjonujących w obrębie wykluczających się poetyk i idei. Nie mówiąc o tym, że owa ujednolicona „postawa światopoglądowa

Literacki” 69(1978) nr 3, s. 75-112; S. G a w l i ń s k i, *Retoryka katastrofizmu w poezji drugiej awangardy*, w: *Katastrofizm i awangarda*, red. T. Bujnicki, T. Kłak, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1979; E. B a l c e r z a n, *Katastrofizm jako system literacki*, w: tenże, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982; M. Z a l e s k i, *Przygoda drugiej awangardy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984; J. K r y s z a k, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*, Redakcja Wydawnictw Pozaprasowych Pomorza, Bydgoszcz 1985; A. Z i e n i e w i c z, *Idące Wilno. Szkice o Żagarach*, PIW, Warszawa 1987; M. G ł o w i ń s k i, hasło „Katastrofizm”, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 217; S. B e r e ś, *Ostatnia wileńska plejada. Szkice o poezji kręgu Żagarów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990; A. W e r n e r, hasło „Katastrofizm”, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1993, s. 445-453; S. S t a b r o, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Universitas, Kraków 1995; A. N i e w i a d o m s k i, *Historia jako katastrofa*, w: tenże, *Niebliskie wyprawy. Jerzy Zagórski i poetycka przygoda nowoczesności*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 147-187; S. G a w l i ń s k i, *Katastrofizm*, w: tenże, *Metafory losu. O współczesnej literaturze polskiej*, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 129-139; W i l k o ń, dz. cyt., s. 41).

⁴ Takie odmiany katastrofizmu wyróżniła Teresa Wilkoń (W i l k o ń, dz. cyt., s. 41), sygnalizując jednocześnie, o czym wspominam dalej, konieczność autonomizacji literackich jego przejawów (tamże, s. 29).

wa” nie mogłaby służyć jako klucz do odczytania indywidualnych realizacji poetyckich, nieuchronnie zderzałaby się bowiem ze złożonością wyborów intelektualnych i ideowych poszczególnych twórców. Innymi słowy: ten tryb odczytywania tekstów literackich walczyłby o palmę pierwszeństwa z przekonaniami politycznymi czy religijnymi, prowokując pytania na przykład o to, czy lewicowe nastawienie żagarystów w latach następujących tuż po debiucie poetyckim było inspiracją dla światopoglądu katastroficznego, czy też lewicość stanowiła konsekwencję katastroficznego widzenia rzeczywistości. Równie dobrze można byłoby rozważać wątpliwość, czy deklarowane przez Józefa Czechowicza mityczno-symboliczne rozumienie świata i sztuki determinowało obecność katastroficznych elementów w jego poezji jako należących do kluczowych rytów w obrębie tego rozumienia („zagłada” i „odnowienie”), czy też ów świat mityczny, świat „wyobraźni stwarzającej”⁵, niejako wyłonił się z pierwotnej ambiwalencji zagłady i kreacji jako reakcja na destrukcyjną „naturę” rzeczywistości.

Celowo wyostrzam problem, by zwrócić uwagę na fakt, że wszystkie „światopoglądowe” uzasadnienia interesującego nas terminu zaciemniają horyzont poznawczy; rzecz zresztą nie tyle w prymacie poszczególnych komponentów indywidualnych postaw, ile właśnie w ich pozaliterackich umocowaniach. W takim ujęciu katastrofizm traci bowiem swoistość, staje się częścią ideowej układanki pomocnej w konstruowaniu wizerunku konkretnych formacji artystycznych. Zakładamy jako pewnik, że miał on kluczowe znaczenie dla poezji lat trzydziestych ubiegłego wieku, ale w charakteryzowanej tu perspektywie, kiedy weźmiemy pod uwagę wszystkie uwikłania polityczne, chociażby żagarystów i Czechowicza, oraz złożoność refleksji religijnej i różnorodność zaplecza filozoficznego, katastrofizm staje się tylko jednym ze składników genetycznych rozważań literaturoznawczych, wcale nie najważniejszym, i winien być traktowany tak jak wszystkie pozostałe składniki domniemanej, a niedającej się nigdy zrekonstruować w zadawalający sposób całości światopoglądowej.

Jak zatem pogodzić niemożność oderwania literackiego (tu: poetyckiego) katastrofizmu od jego innorodnego zaplecza z przekonaniem o autonomii i specyfice tej części nowoczesnych dokonań twórczych? Posłużyłem się tu nieprecyzyjnym, opisowym terminem, katastrofizmu bowiem – wbrew stanowisku najczęściej przyjmowanemu – nie da się określić także mianem „zjawiska ideowo-artystycznego”⁶, tendencji, nurtu czy prądu literackiego. Żadne z tych określeń nie pozwala na w miarę precyzyjne wyznaczenie pola oglądu. Ponad

⁵ Zob. J. C z e c h o w i c z, *Wyobraźnia stwarzająca*, w: tenże, *Pisma zebrane*, t. 5, *Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.

⁶ W y k a, dz. cyt., s. 347; G a w l i ŋ s k i, dz. cyt., s. 139.

trzydzieści lat temu Edward Balcerzan zaproponował inne ujęcie problemu, nie zyskało ono jednak powszechnej akceptacji. Warto do niego powrócić, choćby z tego względu, że spełnia ono kryterium precyzji i likwiduje niedogodności wynikające z nakładania się na siebie światopoglądowych i stricte literackich źródeł katastrofizmu. Warto też zauważyć, że stanowisko to nie zostało uwzględnione w ostatnim i jak dotąd najbardziej wyczerpującym i rzetelnym, hasłowym ujęciu zagadnienia, w którym sygnalizuje się wyraźnie brak precyzji dotychczasowych ujęć teoretycznych, widoczny szczególnie w przypadku poezji. „Nawet jeśli uwzględnimy nieuchronny, jak się wydaje, brak ostrości pojęcia katastrofizmu w jego zastosowaniu do określenia zjawisk poetyckich – termin ten bywał chyba niekiedy nadużywany czy też używany w sposób budzący wątpliwości”⁷.

Diagnoza ta pozostaje wciąż aktualna, „nieostrość” bowiem pozwala przypisywać katastroficzne cechy znacznie większej grupie tekstów poetyckich niż tylko te, w których obecność rozpoznawalnych, konkretnych kształtów katastrofy, kataklizmu dziejowego, przyrodniczego czy apokaliptycznego nie budzi wątpliwości. Z jednej więc strony badacze skłonni są rozszerzać zasięg pojęcia, kierując swoją uwagę na przykład ku poezji młodopolskiej, choć „przy analizie modernistycznych wątków myślowych radzono sobie i bez pojęcia katastrofizmu, wystarczyły [...] «dekadentyzm» i «eschatologia»”⁸, z drugiej zaś strony często skłonni są traktować pojedyncze wierszowe (i do tego problematyczne) manifestacje katastroficzne jako niezbite dowody obecności konkretnego poety w polu oddziaływania katastrofizmu⁹. Najczęściej jednak mamy do czynienia z przypisywaniem cech określanych za pomocą interesującego nas pojęcia wszelkiej poezji związanej z niejasnymi przeczuciami, niepokojami i obrazami nacechowanymi dynamizmem wyobraźni ewokującej skojarzenia z destrukcją, przemijaniem, rozczarowaniem czy śmiercią¹⁰, a w skrajnych wypadkach katastrofizm staje się wręcz synonimem poetyckiego pesymizmu, figurą jednostkowej (auto)destrukcji.

⁷ W e r n e r, dz. cyt., s. 449.

⁸ Tamże, s. 446.

⁹ Tak dzieje się na przykład w przypadku Broniewskiego (por. W i l k o ń, dz. cyt., s. 56).

¹⁰ Doskonałym przykładem tego są wskazywane przez Wernera obszary poezji Władysława Sebyły i Tomasza Jastruna. „I tak np. poezja Sebyły bez wątpienia ze swym pesymizmem, obsesją rozkładu, śmierci [...], charakterystyczna dla wątków emocjonalno-myślowych Drugiej Awangardy, z pewnym już trudem mieści się w obrębie zjawisk artystycznych, które zasadnie można byłoby określić mianem katastrofizmu. Jeśli w ogóle mamy tu do czynienia z wizją zagłady, to ma ona charakter tak ogólny, symboliczny, tak bardzo jest odległa od jakichkolwiek realnych konkretyzacji, że pojęcie katastrofizmu stosunkowo niewiele tu wyjaśnia. Chciałoby się powiedzieć w takim wypadku, że to właśnie późniejsza historia, rzeczywista i najbardziej konkretna katastrofa, nadała poezji niejasnych intuicji i niepokojów wymiar zapowiedzi” (W e r n e r, dz. cyt., s. 449). Taką formułę opisu wątpliwości można zastosować również wobec co najmniej kilku innych poetów.

Wydaje się, że nad rozumieniem katastrofizmu mocno zaciążyło także stanowisko Czesława Miłosza, wyartykułowane niegdyś w szkicu *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*¹¹. Poeta, zmierzając – intuicyjnie – w stronę zawężenia pola obserwacji, jednocześnie proponował, by bez względu na przynależność autorów do poszczególnych ugrupowań i reprezentowanie przez nich awangardowych czy paseistycznych inklinacji, nadać nazwę drugiej awangardy całej poezji powstającej „w aurze katastroficznej czy apokaliptycznej”¹². Innymi słowy, podnosił rangę katastrofizmu wileńskich Żagarów, umieszczając go w szerszym kontekście dominującej – jak uważał – w latach trzydziestych tendencji wyrażającej się poprzez odchodzenie od zagadnień stricte poetyckich ku „medytacji antropologicznej”¹³. Niejasność określenia „aura” prowokowała więc do łączenia – ponad poetykami – bardzo różnych dokonań, spośród których duża część ewokowała jedynie klimat zagrożenia, dających się połączyć z rozmaitymi „izmami”, ale niekoniecznie i nie przede wszystkim z katastrofizmem.

W takiej sytuacji wspomniana wyżej propozycja Balcerzana, jedyna definiująca katastrofizm jako „system literacki”, poetykę czy rodzaj estetyki programowej, daje szansę w miarę precyzyjnego zakreslenia granicy tego zjawiska. Badacz, akceptując generalnie stanowisko, wedle którego katastrofizm głosił „zagładę wartości uważanych za szczególnie cenne”¹⁴, wskazał na cztery reguły, których obligatoryjna realizacja w tekście poetyckim stanowi o jego katastroficznym kształcie: regułę typizacji, regułę solidarności, regułę aktualności i regułę wizyjności¹⁵. Pierwsze dwie w sposób zdecydowany i niepozostawiający wątpliwości odwołują się do perspektywy zbiorowej. Nie ma – zakładał badacz – żadnego katastrofizmu „prywatnego”, tekst katastroficzny jest bowiem opowieścią „nie o unicestwieniu jednostki, lecz o eksterminacji zbiorowości; nie o kataklizmach wynikających z przypadku, lecz stanowiących nieuchronną konsekwencję praw, które rządzą dziejami gatunku *homo sapiens*”¹⁶. W związku z tym bohater utworu katastroficznego jest kimś typowym, przedstawicielem zagrożonej społeczności, perspektywa zaś podmiotu przewidującego–projektującego–przeczuwającego katastrofę, choć często definiowana bywa przez inne formy gramatyczne, w ostatecznym rozrachunku okazuje się perspektywą pierwszej osoby liczby mnogiej. Dwie kolejne reguły porządkują relacje temporalne tekstu katastroficznego, zakładając tożsamość czasu teraźniejszego (zapowiedzi) z czasem przyszłym i zamykając ów czas

¹¹ Zob. Miłosz, dz. cyt.

¹² Tamże, s. 191.

¹³ Tamże.

¹⁴ Szpakowska, dz. cyt., s. 39.

¹⁵ Na temat szczegółów tej koncepcji zob. Balcerzan, dz. cyt., s. 334-342.

¹⁶ Tamże, s. 334.

przyszły w obrębie wizji („Katastrofista musi fantazjować”¹⁷), która może mieć różny status: od prognozowania opartego na wiedzy o procesach społeczno-ekonomicznych i politycznych do (nawet) narkotycznego czy będącego przejawem dewiacji psychicznej transu.

Korzyści z przyjęcia zarysowanego powyżej punktu widzenia znacznie przewyższają domniemane straty, które mogłyby wynikać z zawężenia pola obserwacji. Po pierwsze, w takim ujęciu katastrofizm staje się pełnoprawną poetyką czy jedną z poetyckich estetyk nowoczesności, co pozwala także lepiej definiować różne aspekty tej nowoczesności, jeśli za Richardem Sheppardem założymy, że jest ona formą odpowiedzi na kryzysowe tendencje w obrębie cywilizacji Zachodu¹⁸. Katastrofizm należałby więc do odpowiedzi będących zespołem diagnoz i prognoz najbardziej radykalnych. Po drugie, stanowisko to pozwala zachować bezkolizyjne współistnienie realizowanych jako konwencja zabiegów stricte literackich oraz pozaliterackich inspiracji katastrofizmu myślą filozoficzną, religijną, społeczną. Nie ma powodu, by traktować katastrofizm inaczej niż ekspresjonizm z jego źródłowym odniesieniem do spirytualizmu, ekstazy i różnych postaci Ducha, futuryzm z jego uwielbieniem materii, ruchu i techniki, surrealizm z punktem wyjścia w sferze nieświadomego, psychoanalitycznych eksperymentów, onirii i kategorii nadrzeczywistości czy wreszcie dadaizm, dla którego istotnym punktem odniesienia były kategorie absurdu, przypadku i nierozstrzygnięcia. Nic nie stoi więc na przeszkodzie rozwijaniu badawczej inwencji manifestującej się w dociekaniach, w jaki sposób do wiersza katastroficznego przenikają elementy „pulsu epoki” i w jakich relacjach względem siebie w tym wierszu pozostają, choć – trzeba to uwypuklić – częstokroć najlepsze utwory katastroficzne nie odpowiadają wprost na to pytanie, kryjąc wspomniane elementy za gardą kostiumu symbolicznego i metaforycznego, niejako neutralizującego elementy dyskursywne. Po trzecie, na marginesie koncepcji Balcerzana, po dokonaniu w niej drobnych uściśleń i modyfikacji, można wprowadzić porządek w obszarze różnorodnych kategorii i odmian katastrofizmu. Zamiast mnożyć byty będące często nazbyt rozbudowanymi konceptami badawczymi¹⁹, należy zauważyć, że przy takim „dyscyplinującym” podejściu do problemu możemy mówić wyłącznie o trzech wariantach taksonomii zjawiska: ze względu na typ i zasięg „fantazji” katastroficznej (katastrofa apokaliptyczna, katastrofa kosmiczna, katastrofa cywilizacyjna, katastrofa rewolucyjna i wojenna, katastrofa pań-

¹⁷ Tamże, s. 339.

¹⁸ Zob. R. S h e p p a r d, *Problematyka modernizmu europejskiego*, tłum. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 71-155.

¹⁹ Doskonałym przykładem takiego mnożenia jest – porządkująca w zamierzeniu autorki – książka Teresy Wilkoń, w której pojawia się dwadzieścia kilka odmian katastrofizmu (zob. W i l k o ń, dz. cyt.).

stwa–ojczyzny–narodu, katastrofa grupy społecznej bądź pokolenia – przy czym trzeba dodać, że bardzo często granice między nimi zacierają się), ze względu na konsekwencje katastrofy („katastrofizm ocalający” versus bezwarunkowa zagłada²⁰) i ze względu na konstrukcję temporalną (katastrofizm profecji wraz ze specyficznym przypadkiem katastrofizmu idylli niemożliwej czy też „sielanki zaprzeczanej” i katastrofizm regresywny, oparty na projekcji wspomnień, zasłyszzeń i lektur na rzeczywistość nadchodzącą²¹). Po czwarte wreszcie, jeśli – jak dowodzi badacz – katastrofizm jest „fenomenem poetyki historycznej”²², to możemy czuć się zwolnieni z obowiązku wykazywania faktów świadczących o kontynuacji katastroficznej konwencji, a jednocześnie zobligowani do wyznaczenia granic czasowych, w obrębie których była ona realizowana, i wskazania twórczości, w której uległa intensyfikacji.

Nie negując możliwości występowania elementów katastrofizmu w poezji przed rokiem 1930, nie negując nawet jego przejawiania się poprzez kompletny zestaw reguł na przykład w utworach ekspresjonistów, należałoby stwierdzić, że kluczowym okresem, ważącym na późniejszym jego postrzeganiu, ale też istotnym ze względu na mechanizmy występowania najpełniejszych i najbardziej zarazem różnorodnych realizacji wierszowych, były dla niego lata 1930-1943²³. I jeśli chcielibyśmy wysunąć na plan pierwszy najbardziej wyraziste manifestacje tej wrażliwości, niewątpliwie należałoby wskazać na Żagary (w komplecie: Teodor Bujnicki, Jerzy Zagórski, Czesław Miłosz, Jerzy Putrament, Aleksander Rymkiewicz, ale i Józef Maśliński) jako na ośrodek ostatecznej krystalizacji i kondensacji poetyki katastroficznej oraz na twórców pokolenia wojennego (przynajmniej na przedostatnim etapie krótkiej drogi twórczej: Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadesza Gajcego, Tadeusza Borowskiego) jako na kontynuatorów tejże poetyki. W większym lub mniejszym

²⁰ Termin „katastrofizm ocalający” nawiązuje oczywiście do tytułu książki Janusza Kryszaka (zob. K r y s z a k, dz. cyt.) i ilustruje światopogląd zakładający pojmowanie katastrofy jako koniecznego etapu dziejów; koniecznego, by można było mówić o odnowieniu cywilizacji i wypracowaniu nowych, „zdrowych” warunków życia zbiorowego. Oczekiwanie na ów etap może czasem przybrać postać fantazji o radosnym przyspieszeniu procesów destrukcyjnych. Jeszcze inną postacią „ocaleń” przez domniemaną katastrofę byłby wyróżniony przez Małgorzatę Szpakowską „katastrofizm hipotetyczny” (zob. S z p a k o w s k a, dz. cyt.) pod warunkiem, że hipoteza zdarzeń zostałaby rozwinięta w utworze w fantazję katastroficzną.

²¹ To rozróżnienie wymagałoby właśnie modyfikacji jednej z reguł zaproponowanych przez Balcerzanę. „Regresywność” (na przykład powracające często w wierszach żagarystów obrazy pierwszej wojny światowej, rewolucji bolszewickiej czy wojny polsko-sowieckiej) zakłada bowiem, że w myśl reguły aktualności nie tylko „«teraz» oznacza rzeczywiste «wkrótce»” (B a l c e r z a n, dz. cyt., s. 338), ale również „wczoraj”, czy „dawniej” staje się równoznaczne z tym, co nastąpi.

²² Tamże, s. 333.

²³ Jeśli uwzględnimy datę powstania *Końca świata* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, należałoby ustalić początek ekspansji katastrofizmu na rok 1929 (wiersz po raz pierwszy ukazał się w „Kwadrydze” 1929, nr 2).

stopniu jej wpływom ulegali także w latach trzydziestych Skamandryci (Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński), spadkobiercy Awangardy Krakowskiej (jak Marian Czuchnowski), dawni twórcy Kwadrygi (Władysław Sebyła, a w dwóch poematach również Gałczyński) i poeci szeroko pojmowanej drugiej awangardy pozostający poza Żagarami (Józef Czechowicz, Józef Łobodowski, Waław Iwaniuk, Stanisław Piętał).

Nie jest to oczywiście zestawienie kompletne, ma ono raczej uzmysłowić fakt, że – podobnie jak w przypadku inspiracji ekspresjonistycznych, futurystycznych, surrealistycznych, symbolistycznych – elementy katastrofizmu w dorobku poszczególnych autorów tego czasu występowały pospół z innymi, w różnych proporcjach i natężeniu. Przyłożenie natomiast miary wspomnianych reguł, obiektywizujących punkt widzenia na ów fragment literatury, może dawać zaskakujące rezultaty. Poezja Czechowicza na przykład, powszechnie uznawanego za preceptora żagarystów w katastroficznym rzemiośle, proponuje czytelnikowi nie więcej niż dwadzieścia utworów, które dałoby się usytuować w obrębie tej poetyki, spośród żagarystów zaś twórcami najczęściej (w stosunku do całości przedwojennego dorobku) operującymi takimi środkami byli: Zagórski i – zaraz po nim – Rymkiewicz i Maśliński. Można by też wskazać utwory stanowiące swego rodzaju punkt dojścia fantazji katastroficzných, graniczny moment możliwości tej poetyki, zarówno intensyfikującej czysto literacki potencjał poprzez wykorzystanie (równolegle) konwencji baśniowej, groteskowej, symbolicznej, metafor o awangardowym rodowodzie, techniki zapisu automatycznego czy gry z konwencjami gatunkowymi i wersyfikacyjnymi, jak i ustanawiającej totalistyczny zakrój katastrofy jako sposobu oglądu całej rzeczywistości. Tak dzieje się w *Przyjściu wroga*²⁴ Zagórskiego, *Tropicielu*²⁵ Rymkiewicza, *Widmach*²⁶ Gajcego i (w mniejszym stopniu) w *Żalu*²⁷ Czechowicza, *Ptakach*²⁸, *Bramach arsenału*²⁹ czy *Kołysance*³⁰ Miłosza. Ułożenie swojego rodzaju mapy utworów katastroficzných, ze względu na ich cechy szczególne, odnoszące się do różnych determinant poetyki, nie byłoby zresztą zadaniem łatwym, choćby ze względu na fakt, że niektóre z reguł konstytuujących te teksty obecne są albo w postaci utajnionej, w obrębie kategorii sugestii, albo w formie szczątkowej. Należy też pamiętać,

²⁴ Zob. J. Zagórski, *Przyjście wroga*, nakładem tygodnika „Państwo Pracy”, Warszawa 1934.

²⁵ Zob. A. Rymkiewicz, *Tropiciel. Poemat*, Związek Literatów Polskich, Wilno 1936.

²⁶ Zob. K. Topornicki [T. Gajcy], *Widma*, „Sztuka i Naród”, Warszawa 1943.

²⁷ Zob. J. Czechowicz, *Żal*, w: tenże, *Wiersze wybrane*, oprac. T. Różewicz, PIW, Warszawa 1987, s. 113n.

²⁸ Zob. C. Miłosz, *Ptaki*, w: tenże, *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018, s. 59-62.

²⁹ Zob. tenże, *Bramy arsenału*, w: tenże, *Wiersze wszystkie*, s. 66-68.

³⁰ Zob. tenże, *Kołysanka*, w: tenże, *Wiersze wszystkie*, s. 80n.

że poszczególni twórcy wypracowali indywidualne języki, niejako własną leksykę i gramatykę katastrofy (najbardziej oczywistym przykładem byłaby tu „końska” symbolika w wierszach Czechowicza).

Wskazując na lata trzydzieste i początek lat czterdziestych jako na jego okres kluczowy, musimy też pamiętać że katastrofizm poetycki tego czasu nie był zjawiskiem oryginalnym (a rzadki to przykład w dziejach polskiej poezji nowoczesnej, zazwyczaj reagującej na zmieniającą się rzeczywistość szybciej niż proza czy dramat). Wspomniane reguły wykrystalizowały się bowiem przede wszystkim na gruncie prozy Brunona Jasińskiego, Romana Jaworskiego, Aleksandra Wata, Witkacego oraz dramatów tego ostatniego³¹. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że utwory niepoetyckie wyczerpały niemal cały arsenał środków charakterystycznych dla literackich prognoz zagłady, wskazując na wielość jej źródeł i przechodząc od krytyki urządzeń społecznych do diagnozy zaniku uczuć metafizycznych czy też do autodestrukcyjnych pierwiastków sztuki. Co więcej – a *Wesele hrabiego Orgaza*³² i *Bezrobotny Lucyfer*³³ stanowią najmocniejsze dowody w tej sprawie – katastrofizm już w latach dwudziestych przeniósł własną konwencję, ujął ją w nawias i postawił pod znakiem zapytania atrakcyjność korzystania z zakorzenionych mocno w tradycji literackiej, ale też w dużym stopniu zbanalizowanych i rozpowszechniających się w kręgu kultury popularnej, fabuł apokaliptycznych.

Być może tym właśnie dałoby się wytłumaczyć pewną nadreprezentację elementów epickich w poezji katastroficznej lat trzydziestych, ważniejsze jednak wydaje się w tym kontekście pytanie o jej rolę sztuki jeszcze raz podejmującej wyzwanie zagłady. Jeszcze raz, lecz już z pełną świadomością kolejnej fali, po pierwszej wojnie światowej i rewolucji bolszewickiej, kryzysu cywilizacyjnego związanego także z uwarunkowaniami ekonomicznymi i narastającą presją totalitaryzmów. To, co było fantazją pisarzy poprzedniego pokolenia, na oczach żagarystów z jednej strony zmieniało się w dotkliwą, konkretną rzeczywistość, z drugiej zaś strony owa dotkliwość prowokowała do jeszcze jednego gestu jej transpozycji na świat wyobraźni. Katastrofizm poetycki zebrał więc niejako i skondensował wszystkie wątki związane w polskiej literaturze z dorastaniem do nowoczesności, zarówno w wymiarze lokalnym, jak i globalnym, i kontynuował także gesty tematyzujące konwencję

³¹ Z ostatnich badań na ten temat (a także na temat związku prozy katastroficznej międzywojnia z wczesnomodernistycznymi inspiracjami katastroficznymi) zob. np. I. B o r u s z k o w s k a, *Katastrofizm okaleczający, katastrofizm inspirujący? Awangarda a zagłada świata w „Nogach Izoldy Morgan” Brunona Jasińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 109(2018) nr 3, s. 25-34.

³² Zob. R. J a w o r s k i, *Wesele hrabiego Orgaza. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości*, nakładem Księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1925.

³³ Zob. A. W a t, *Bezrobotny Lucyfer. Opowieści*, nakładem Księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1927.

apokaliptyczną, począwszy od *Końca świata*³⁴, utworu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, poety, który odegrał istotną rolę w procesie twórczego dojrzewania żagarystów. Starał się on bowiem w pewnym sensie zrekompensować marginalność – w obrębie oficjalnej kultury zdominowanej przez pierwiastek „witalistyczny” i krytyczny, lecz związany głównie z problemami odbudowy własnej państwowości – wcześniejszej refleksji katastroficznej. Trudno mówić wprost o dominacji katastrofizmu w poezji polskiej lat trzydziestych, nic za tym nie przemawia poza konstruowanymi ex post tezami badawczymi, warto jednak zwrócić uwagę, że dominacja ta funkcjonowała w sposób pośredni. Jako że poeci katastrofiści, szczególnie z kręgu Żagarów, swobodnie posługiwali się różnymi konwencjami i odwoływali się do różnych estetyk, co „daje w efekcie niespokojną magmę polimorficznych elementów nakładających się na siebie, «oddychających» niezwykłością zestawień, łączących się w najbardziej zaskakujących związkach i konfiguracjach”³⁵, uprawnione jest twierdzenie, że katastrofę widzieli także jako moment wyczerpania się atrakcyjności propozycji poetyckich sformułowanych na pierwszym etapie nowoczesności, wszelkich „izmów” i estetyk, samego katastrofizmu nie wyłączając. Świadczy o tym powojenny ascetyzm form lub powrót do tradycyjnych środków wyrazu. Był to więc ważny element ewolucji polskiej poezji nowoczesnej, niejako pierwszy etap przejścia do fazy jej dojrzałości. Fakt, że zbiegła się ona w czasie z wielką katastrofą historyczną, wzmacnia związek poetyki katastroficznej z rzeczywistością społeczną, ale nie osłabia jej rewizjonistycznego, krytycznego potencjału w obrębie samej sztuki słowa.

PO KATASTROFIE: NAWIĄZANIA I ŚLADY

Jeżeli wyznaczymy datę końcową manifestowania się konwencji katastroficznej w poezji polskiej na lata drugiej wojny światowej, kwestia kontynuacji wydaje się – jak wspomniałem – zamknięta. A jednak wciąż spotykamy się z wprowadzaniem do obiegu refleksji literaturoznawczej bardzo swobodnie traktowanego „katastrofizmu”. Funkcjonuje on raczej jako epitet niż ortodoksyjnie definiowane pojęcie, mimo że już w roku 1957 Kazimierz Wyka – pisząc o poezji Zagórskiego we *Wspomnieniu o katastrofizmie*³⁶ (celnie zatem wybierając twórczość będącą apogeum zjawiska) – nadawał mu walor historyczny. Jednakże w *Rzeczy wyobraźni* znalazł się też szkic poświęcony debiutanckim

³⁴ Zob. K. I. Gałczyński, *Koniec świata. Wizje świętego Ildefonsa, czyli Satyra na Wszechświat*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, *Poezje*, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 52-65.

³⁵ B e r e ś, *Ostatnia wileńska plejada*, s. 87n.

³⁶ Zob. W y k a, dz. cyt.

tomom Stanisława Czycza i Leszka Elektorowicza, który krytyk zatytułował *Echo katastroficzne*³⁷; sygnalizując więc zamknięcie pewnego rozdziału, sugerował – paradoksalnie – istnienie jakiegoś ciągu dalszego, związanego z punktem widzenia generacji dorastającej w kontekście konsekwencji drugiej wojny światowej i obu totalitaryzmów, czego badacz nie mógł, oczywiście, wprost wyartykułować. Warto byłoby zatem sprecyzować, czym był ów ciąg dalszy, używając przy tym liczby mnogiej, gdyż po roku 1945 mieliśmy do czynienia z wieloma nawiązaniem do poetyki katastroficznej, co zresztą świadczy o jej ważności w obrębie literatury nowoczesnej.

Należałoby wyróżnić – jak myślę – dwa etapy jej recepcji. Pierwszy generacyjnie związany jest z twórcami „poetyki immanentnej” katastrofizmu – niesformułowanej, nie istnieją bowiem żadne wypowiedzi programowe proklamujące katastrofę jako czynnik konstytutywny wiersza (odróżnia ją to od innych „izmów” i zapewne zniechęca badaczy do równorzędnego jej traktowania w kategoriach estetyki literackiej) – oraz z ich bezpośrednimi następcami. Etap drugi jest znacznie bardziej odległy w czasie od rzeczywistości wojennej, niezdeterminowany już przez doświadczenie i wspomnienia, jedynie przez akt lektury.

Różnego rodzaju nieporozumienia polegające na przykładaniu „miary” katastroficznej do twórczości poetyckiej po roku 1945 wynikają między innymi z faktu, że zmieniony punkt widzenia dawnych katastrofistów nie wykluczał ciągłości ich refleksji nad historią i cywilizacją zachodnią. Zasadnicze w tej sprawie (w kontekście fizycznej nieobecności innych poetów łączonych z interesującą nas poetyką bądź całkowitego jej porzucenia przez pozostałych) było stanowisko Miłosza, który – począwszy od *Piosenki o końcu świata* – nie tylko wyraziście artykułował, w takich wierszach jak *L'accélération de l'histoire*³⁸ czy *OEconomia divina*³⁹, odejście od charakterystycznej dla lat trzydziestych wizji wydarzeń apokaliptycznych ku – najprościej ujmując – pesymistycznej refleksji dziejowej zmagającej się z perspektywą metafizyczną i chrześcijańską eschatologią. Po latach zanotował on w *Ziemi Ulro*: „W jakimś sensie całe życie pozostałem «katastrofistą». Postawa taka daje tę przynajmniej korzyść, że stale oczekujemy najgorszego, jeżeli więc najgorsze przyjdzie, nie jest niespodzianką i jako tako możemy w nowych warunkach funkcjonować. Zarazem nie opuszcza nas oczekiwanie eschatologiczne nowej powszechnej harmonii, «wieku wiary i siły»”⁴⁰. Dla wykrystalizowania się takiej postawy

³⁷ Zob. t e n ż e, *Echo katastroficzne*, w: tenże, *Rzecz wyobraźni*, s. 283-296.

³⁸ Zob. C. M i ł o s z, *L'accélération de l'histoire*, w: tenże, *Wiersze wszystkie*, s. 628.

³⁹ Zob. t e n ż e, *OEconomia divina*, w: tenże, *Wiersze wszystkie*, s. 624.

⁴⁰ T e n ż e, *Ziemia Ulro*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 296. Co ciekawe, w *Ziemi Ulro* Miłosz próbował znajdować sygnały kształtowania się takiej postawy u katastrofistów lat trzydziestych, rzutując własne poszukiwania na twórczość Czechowicza i Zagórskiego. Jako pierwszy spo-

Miłosza ważna była lektura poezji T.S. Eliota podczas okupacji i ów patronat stanie się także istotny dla poetów pokolenia wojennego, tych, którzy przeżyli „Apokalipsę spełnioną”. Można więc powiedzieć, że jeśli nawet głos Miłosza z oddalenia emigracyjnego nie był w kraju dostatecznie dobrze słyszalny, to w poezji Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta wyraźnie rysują się elementy wspomnianych zmagania z porażeniem przez doświadczenie katastrofy i próbami albo ewokowania nieosiągalnej harmonii, albo tworzenia „nowego człowieka, nowego języka”⁴¹. Poezja Herberta i Różewicza wciąż jednak czytana jest jako swoiste przedłużenie katastrofizmu. Jedną z badaczek kluczową kategorią interpretacyjną w odniesieniu do wierszy autora *Struny światła*⁴² czyni kategorię końca, wyprowadzając z niej przekonanie o katastroficznym światopoglądzie poety, sprawdzającym się na płaszczyznach (kolejno): doświadczenia historycznego, odniesienia do katastrofizmu pokolenia wcześniejszego, diagnoz historiozoficznych czy „sytuacji utrwalonej w micie”⁴³, i zawieszonym pomiędzy „katastrofizmem pamięci” a „katastrofizmem ocalającym”⁴⁴. Innymi słowy, mamy tu do czynienia z założeniem, że naturalne jest przejście od doświadczenia wojennego do kolejnej postaci katastroficznego profecji, że „«katastrofizm pamięci» przekłada się na postawę światopoglądową, która o d z w i e r c i e d l a kryzysy współczesnego świata i m o ż e b y ć traktowana jako «pogląd głoszący rychłą lub aktualną zagładę wartości uznawanych za szczególnie cenne»”⁴⁵.

Przykład Herberta uzmysławia po raz kolejny nieadekwatność „światopoglądowych” definicji katastrofizmu. Nie uwzględniają one najczęściej reguł wizyjności i aktualności, nie koncentrują się na samym akcie zagłady, diagnoza kryzysu cywilizacyjnego, która jest przecież jedną z podstaw nowoczesnej poezji i sztuki, wystarczy zaś, by uznać, że zostały spełnione warunki zaistnienia dzieła katastroficznego. Jeśli odwołamy się między innymi do ustaleń Wyki, możemy powiedzieć, że definicje te idą wbrew założeniu badacza, zwracającego się wyraźnie w swych rozważaniach o katastrofizmie ku dwudziestoleciu międzywojennemu. Możliwość staje się realizacją i w tej perspektywie znakomita większość klasyki europejskiego modernizmu musi być widziana jako diagnoza katastroficzna. Kwestia utożsamienia krytyki społeczno-ekonomicz-

śródbadaczy tę ewolucję Miłosza od katastrofizmu w stronę eschatologii sygnalizował Aleksander Fiut (zob. Fiut, dz. cyt.).

⁴¹ T. R ó ż e w i c z, *bez, w: tenże, Płaskorzeźba*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991, s. 9.

⁴² Zob. Z. H e r b e r t, *Struna światła*, Czytelnik, Warszawa 1956.

⁴³ M. M i k o ł a j c z a k, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 61.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 79 (wyróżnienia – A.N.).

nych czy kulturowych urzędzeń epoki z katastroficzną profecją jest swojego rodzaju pułapką badawczą, w którą wpadają również komentatorzy twórczości Różewicza⁴⁶. Sądę, że należałoby – podobnie jak autor słownikowego hasła na marginesie uwag poświęconych autorowi *Niepokoju* – mówić jedynie o „dwóch zbliżonych do katastrofizmu postawach myślowych”⁴⁷: tej, która koncentruje się na „degradacji świata ludzkiego w czasie drugiej wojny”⁴⁸, i tej, która „tropi upadek wartości w cywilizacji konsumpcyjnej”⁴⁹. Właśnie słowo „upadek” byłoby bardziej adekwatne w stosunku do zespołu utworów nierealizujących dyrektyw poetyki katastroficznej, lecz pozostających niejako w polu oddziaływania tego samego doświadczenia historycznego, które wpłynęło na jej ukształtowanie. Analiza czynników składających się na ów upadek, a także szansa na jego uniknięcie, mocno obecna jest i w utworach Miłosa powstających po roku 1938⁵⁰, i w poezji Różewicza, Herberta czy w niektórych tomach poetyckich pokolenia „Współczesności”, takich jak wspomniane przez Wykę książki Czycza i Elektorowicza.

Innego rodzaju nastawienie wobec katastrofizmu odnajdziemy w utworach poetów debiutujących w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych, granicznym obszarem zaś, na którym zmianę tę można zaobserwować, wydaje się twórczość Rafała Wojaczka – dla autora tego podstawowym wyzwaniem są różnego rodzaju „końce”, poczucie destrukcji świata wewnętrznego jednostki i świata na zewnątrz niej. Wojacek, próbując poprzez akt poetycki szukać zaprzeczenia stanu kryzysowego świadomości, wykorzystywał różne języki nowoczesnej literatury, a te kierowały go raczej ku różnym manifestacjom owego kryzysu. Poetyka katastroficzna, będąc jednym z tych języków, podsuwała gotowe wzorce, dlatego też Wojacek sięgnął do przedwojennej twórczości Miłosa, aluzja do jednego z wierszy przyszłego noblisty stała się nie tylko mottem utworu Wojaczka, ale też tytułem zbioru poetyckiego. Autor *Innej bajki*⁵¹ – bo o tej książce mowa – nie konstruował jednakże ani wizji apokaliptycznych, ani wizji wojennych ubranych w ko-

⁴⁶ Zob. np. J. Ward, *T.S. Eliot w twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza*, w: *taż, T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Universitas, Kraków 2001, s. 170-222.

⁴⁷ Werner, dz. cyt., s. 452.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Na temat tej cezury w poezji Miłosa zob. A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010. Warto też przy okazji uwag o wojennej i powojennej poezji dawnego żagarysty dodać, że bodaj jedynym utworem (wyjątkiem potwierdzającym regułę) kontynuującym po wojnie poetykę katastroficzną był mało znany poemat innego żagarysty, Jerzego Zagórskiego, *Królestwo ryb* z roku 1967 (zob. J. Zagórski, *Królestwo ryb*, PIW, Warszawa 1967).

⁵¹ Zob. R. Wojacek, *Inna bajka. Wiersze ulotne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970.

stium zagłady atomowej, ani też wizji katastrofy ekologicznej czy jakiegokolwiek innej. Posługując się „cudzym językiem”, niegdyś projektującym tego rodzaju wizje, i nie realizując reguł poetyki katastroficznej, wykorzystywał jej potencjał tragiczny dla nadania rangi doświadczeniu zupełnie odmiennemu: sugerowaną katastrofą stał się rozdźwięk między „ja” przebywającym pośród modelowych ram świata poetyckiego i „ja” zanurzonym w przestrzeni maltretowanego ciała, fizycznych ograniczeń i warunków egzystencji, między idealną rzeczywistością poezji docierającej do istoty rzeczy a zdegradowanym duchowo światem peerelowskiego społeczeństwa (na którego kształt nakładała się dodatkowo Różewiczowska krytyka „nic”, które „jest w nas”⁵², kultury masowej i kultury konsumpcji).

Czerpiąc narzędzia swojej poetyckiej narracji o „idylli niemożliwej” z poezji lat trzydziestych, ujmował jednocześnie ów język katastrofy w ironiczny nawias, sygnalizując w ten sposób nie tylko jego wtórność, ale także nieprzekładalność doświadczenia generacji pozbawionej – w przeciwieństwie do jej poprzedników – heroicznego wymiaru historii i niepotrafiącej ani precyzyjnie zarysować pożądanego stanu idylli, ani też stawić czoła światu, w którym potencjał „końca” lokuje się zarazem wszędzie i nigdzie. Dlatego też katastrofa przybiera u Wojaczka postać autodestrukcji, jak w wierszu *Koniec świata*⁵³, spointowanym konstatacją samobójczej śmierci, przybierającą kształt policyjnego lub dziennikarskiego raportu. Poeta i „skończony alkoholik”⁵⁴ Rafał Wojacek jest wszakże kimś, kto „zasługuje” na ów koniec, nie potrafiąc sprostać potrzebie dystansu, podobnie jak „zasługują” na śmierć postacie z Wojaczkowych „piosenek bohaterów”, bo ich bohaterstwo jest problematyczne. Jedyny konkret, na jaki przełożyć się może katastroficzna inspiracja w płaszczyźnie życia zbiorowego, stanowi adaptacja postromantycznego języka niejasnej klęski albo po prostu klęski narodowej, co Wojacek dobitnie wyraża, nakładając jeszcze inny kostium, kostium bohatera śmierci „daremej”, w wierszu *Ja, książę Pepi*⁵⁵, przywołującym okrzyk „Finis Poloniae”⁵⁶.

Oczywiście, katastrofa w latach PRL-u może dokonać się tylko w formie zdeheroizowanej, ani pod Maciejowicami, ani w nurtach Elstery, lecz jako akt samobójczy albo powolny rozkład tożsamościowych form społecznych. Ów moment deziluzji stanie się istotny także dla rówieśników Wojaczka, poetów Nowej Fali, którzy w latach siedemdziesiątych przywoływali motywy i aluzje

⁵² T. R ó ż e w i c z, *Zielona róża*, w: tenże, *Niepokój*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 367.

⁵³ Zob. R. W o j a c z e k, *Koniec świata*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, Biuro Literackie, Wrocław 2005, s. 174.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Zob. R. W o j a c z e k, *Ja, książę Pepi*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, s. 250.

⁵⁶ Tamże.

katastroficzne w podobnej funkcji i podobnie jak on podkreślali swoistą niewygodę własnej pozycji, sytuując się w rzeczywistości historycznej pomiędzy zagładą starego świata a brakiem konturów nowego. Obok przywołań poezji lat trzydziestych znamieną jest w ich wierszach obecność poetów „Apokalipsy spełnionej”, lecz mechanizm pozostaje ten sam: poszukiwanie języka, który byłby w stanie oddać grozę istnienia nieautentycznego. W debiutanckim tomie Adama Zagajewskiego *Komunikat* znalazł się dedykowany Julianowi Kornhauserowi wiersz, w którym owej nieautentyczności przeciwstawiona zostaje prawda wojny, ale też doświadczenia lekturowego: „Nosimy używane słowa, wzniosłość i rozpacz / zjedzone przez cudze usta, / chodzimy po zapadniach cudzego przerażenia, / w encyklopedii odkrywamy starość, / wieczorem udajemy, że wybuchła wojna, rozmawiamy z Baczyńskim”⁵⁷. To właśnie we wczesnych wierszach Zagajewskiego najmocniej zostało wyartykułowane przekonanie, że generacja autorów urodzonych i wychowanych w PRL-u z jednej strony obciążona jest ciężarem „tradycji katastroficznej” (zarówno w utworach Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego, jak i Kornhausera obsesyjnie pojawia się motyw cieni, święta zmarłych, martwych poetów; „naszym pomnikiem narodowym jest pamiętnik pożarów”⁵⁸ – notował w debiutanckiej książce Krynicki), a z drugiej strony nie dysponuje żadnym, ani pesymistycznym, ani optymistycznym, scenariuszem dziejów, żyjąc „pomiędzy pokoleniem cieni / a roślinnym pokoleniem spadkobierców czasu”⁵⁹, umieszczając się więc na jakiejś osi powolnej destrukcji i często – jeszcze mocniej niż Wojaczek – trawializując doświadczenie katastrofy, zupełnie zaś odchodząc od obrazów czy wizji kosmicznej apokalipsy, która staje się raczej przedmiotem gry poetyckiej jako bardzo egzotyczna możliwość. „Koniec” przemieszcza się w sferę „dziezicznych lęków”⁶⁰ (u Zagajewskiego) i niepokojów, jakie przynosi codzienna rzeczywistość. Krynicki pisał o egzystencji – co znamienne – w kontekście „okrutnego pokoju”, w którym żyją „pogrobowcy najokrutniejszej z wojen”⁶¹, Kornhauser zaś wyrokował: „Pokój wisi nad Europą”⁶².

Można więc powiedzieć, że nowofalowcy rozszerzali nieco postkatastroficzną ofertę Wojaczka. Sygnałem tego poszerzenia była większa liczba

⁵⁷ A. Zagajewski, *W pierwszej osobie liczby mnogiej*, w: tenże, *Komunikat*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 14.

⁵⁸ R. Krynicki, [Oddał się miasto, cmentarzu oświecony], w: tenże, *Akt urodzenia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1969, s. 51.

⁵⁹ A. Zagajewski, *Urodziny*, w: tenże, *Komunikat*, s. 20.

⁶⁰ T. N. Tenże, *Próbny alarm*, w: tenże, *Sklepy mięsne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 18.

⁶¹ R. Krynicki, *Czy Max Brod, nazywany „najdroższym”*, w: tenże, *Nasze życie roślinie*, Instytut Literacki, Paryż 1978, s. 11.

⁶² J. Kornhauser, *Miasto*, w: tenże, *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 25.

sytuacji, w których uruchamiano tę tradycję literacką, poczynawszy od ściśle prywatnego, intymnego doświadczenia, pozbawionego jednak Wojaczkowego elementu „śmierci poety” (pisał Krynicki: „Istnieją utajone wojny światowe / niezauważalne zapalenia płuc i zawały serca”⁶³), poprzez codzienność, jak w wierszu *Katastrofista roku 1972*⁶⁴, gdzie każda banalna czynność jednostki pogrążonej w nieautentyczności niejako zastępuje akt jednorazowej, globalnej destrukcji, poprzez przetasowania w komunistycznym aparacie władzy rzutu-jące na egzystencję jednostek i społeczeństwa (takie zmiany i milicyjna „suka” – „czterej jeźdźcy w samochodach marki Nysa”⁶⁵, zastępują apokaliptyczny sztafaż w *Końcu świata* Zagajewskiego), skończywszy na destrukcyjnej roli języka propagandy, który funkcjonuje jak kataklizm, potop spływający „ze środków masowego spazmu”⁶⁶ albo też – na biegunie przeciwnym – poprzez komunikat: „kiedy nastąpił koniec świata / cały świat był niezmiernie szczęśliwy”⁶⁷, przemycia informację o postapokaliptycznym bycie społeczeństwa.

Wydawałoby się, że nowofalowcy szli też tropem Miłoszowego ujęcia zagłady, śladem przeświadczenia, że dokonuje się ona każdego dnia, jednakże poza próbami włączania do wiersza – inaczej niż w przypadku noblisty – najbardziej banalnego konkrety, dzieliło ich od takiego stanowiska przekonanie o większej ułomności języka poetyckiego, inaczej jeszcze: sam język okazywał się katastrofą, dlatego też raczej przekładali język katastrofizmu generacyjnego pokolenia wojennego, rodem na przykład z poezji Borowskiego, podobnie jak czynił to Wojacek w stosunku do żagarystowskiego okresu Miłosa, na własne doświadczenie niemożności konstruowania przyszłościowych wizji:

Zostanie po nas rozsypany
drukarski skład
i wypłowiwały szkic nadziei⁶⁸.

Świat katastrofy stawał się więc światem „papierowym”, zdeterminowanym przez niemożność precyzyjnej artykulacji lęków i oczekiwań, przez nieco

⁶³ R. K r y n i c k i, *Istnieją*, w: tenże, *Nasze życie rośnie*, s. 49.

⁶⁴ Z o b. t e n ż e, *Katastrofista roku 1972*, w: tenże, *Organizm zbiorowy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 41.

⁶⁵ A. Z a g a j e w s k i, *Koniec świata*, w: tenże, *Sklepy mięsne*, s. 26.

⁶⁶ R. K r y n i c k i, *Powódź*, w: tenże, *Nasze życie rośnie*, s. 77.

⁶⁷ T e n ż e, *Jemiołuszek leć do nieba, przynieś mi okruszek ciepła*, w: tenże, *Organizm zbiorowy*, s. 84.

⁶⁸ A. Z a g a j e w s k i, *Zostanie po nas*, w: tenże, *List. Oda do wielości. Poezje*, Instytut Literacki, Paryż 1983, s. 14. Kornhauser w wierszu *Umrzeć, bracia, za świat* również zrównywał akt destrukcji z drukiem: „śmierć, którą śpiewano w / marszu, jest migotliwym, fioletowym / petitem” (K o r n h a u s e r, *Umrzeć, bracia, za świat*, w: tenże, *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*, s. 44).

inne powtórzenie drogi Wojaczka. „Mój język już niczego nie nazwie / Nastąpił koniec świata / Tak długo przez nas oczekiwany”⁶⁹ – oto punkt dojścia i zarazem próg postmodernistycznej wrażliwości poetyckiej. Świat rozpada się nie tylko w swoich podstawowych sposobach przejawiania się, lecz także przez kłopot ze skonstruowaniem jego literackiego modelu.

Tradycja katastroficzna odżyła jednak w latach osiemdziesiątych w nieco zawężonym wymiarze, jako wyraz reakcji na wydarzenia polityczne, w poezji stanu wojennego, ale też w utworach poetów, których nie da się postrzegać jedynie w kategoriach doraźnego zaangażowania, takich jak Bronisław Maj czy Jan Polkowski. I mimo że w twórczości z tych lat nowofalowa nieufność wobec języka uległa zawieszeniu, to nadal możemy mówić o rzeczywistości poetyckich nawiązań oraz o sięganiu do katalogu motywów i figur myślowych katastrofizmu, pozbawionego jednak ukształtowanych w pierwszej połowie wieku wyznaczników, przede wszystkim reguł wizyjności i aktualności. Katastrofa bowiem rozgrywa się w tych wierszach „teraz”, ale owo „teraz” nie stanowi fantazji, lecz namacalną rzeczywistość, świat, który zapada „w ciemność, obłęd i zgiełk”⁷⁰. W wierszach Maja mamy do czynienia z próbą odczytania lokalnej, polskiej rzeczywistości politycznej w kontekście metafizycznym, ale – śladem poetów Nowej Fali – refleksja zatrzymuje się na konkrety. Ów konkrety – zakłada Maj – jest czymś bardziej sprawdzalnym niż koncepcje cywilizacyjne poetów próbujących przewyciężyć ekspansywność katastroficznego modelu postrzegania świata. Maja „świat, cały i niepodzielny”⁷¹ rozpoczyna się „na końcach moich rąk”⁷², kończy się zaś tam, gdzie następuje zachwianie równowagi wewnętrznej przez ingerencję brutalnego reżimu, inaczej więc niż w przywołanych polemicznie *Wydrążonych ludziach*⁷³ Eliota:

[...] Więc tuż
obok, o kilka ulic dalej, na wielkim
placu pełnym ludzi, mój brat strzela
do mojego ojca, tuż, na wyciągnięcie ręki.
I tak: nie hukiem ani skomleniem, tak⁷⁴.

Znajdujemy tu wyraźne wskazanie: apokalipsa nie jest ani okrutnym aktem, ani też duchową degrengoladą. Mniej interesuje Maja również problem „apo-

⁶⁹ J. Kornhauser, *Moje serce ten rozkrzyczany express wieczorny*, w: tenże, *Stan wyjątkowy*, PIW, Warszawa 1978, s. 18.

⁷⁰ B. Maj, [Widzę szary dom], w: tenże, *Zmęczenie*, Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1986, s. 20.

⁷¹ Tenże, [Świat: cały i niepodzielny], w: tenże, *Zmęczenie*, s. 22.

⁷² Tamże.

⁷³ Zob. T. S. Eliot, *Wydrążeni ludzie*, tłum. C. Miłosz, w: tenże, *Poezje*, tłum. zbiorowe, oprac. M. Sprusiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 91-97.

⁷⁴ Maj, [Świat: cały i niepodzielny], s. 22.

kalipsy estetycznej”, niewydolności wiersza, polityczną opresję zaś, inaczej niż poeci Nowej Fali, próbuje on przekładać na intymność epistemologicznej konstrukcji, choć bliski jest tym autorom przez inne założenie, które wyartykułuje w utworze polemicznym – tym razem w stosunku do Miłosza – przez przekonanie, że katastrofa jest stanem świadomości:

[...] To miasto umarło, od kiedy zrozumiałeś,
jak łatwo może umrzeć. Mylą się ci, którzy widzą to
w błyskach, huku, zgodnie z duchem Pisma, i Mistrz,
który kpi, że to przyjdzie na łapkach kota – mylą się
co do sposobu. [...] ⁷⁵.

Można powiedzieć, że katastroficzne nawiązania w wierszach autorów nowofalowego i ponowofalowego pokolenia związane są właśnie z „porażeniem” świadomości, którego z kolei istotnym składnikiem jest poczucie niestabilności i nieartykułowane wprost przekonanie, że wojna, rugując z pola widzenia „klasyczne” ujęcia katastroficzne, stanowiła przejście do rzeczywistości, w której podstawowe wartości nie zostały odbudowane, w związku z czym napięcie między nostalgią za światem tych wartości i radykalnie zrelatywizowaną nowoczesnością, w Polsce dodatkowo obciążoną opresyjnym ustrojem i wszystkimi konsekwencjami społecznymi panowania reżimu, musi wpływać na pesymistyczną diagnozę „kurczenia się” bytu. Kwestią wyboru natomiast było położenie nacisku na którąś ze wspomnianych cech postwojennego pejzażu. Po roku 1976, a szczególnie w Polsce stanu wojennego, reakcja poezji na rzeczywistość zmierzała w stronę konstruowania prostej paraleli współczesności i „Apokalipsy spełnionej”. Ta paralela narzucała się najsilniej w poezji Polkowskiego i być może w niej właśnie polska poezja drugiej połowy dwudziestego wieku znalazła się najbliżej katastrofizmu sensu stricto, choć przecież trudno tu o akcenty profetyczne – zostały one zredukowane do (równie zredukowanych) obrazów śmierci ojczyzny. Warto zwrócić przy tym uwagę, że Polkowski uruchomił w kontekście stanu wojennego język martyrologiczno-romantyczny, ale uczynił to znacznie bardziej subtelnie niż poeci uprawiający w latach osiemdziesiątych lirykę okolicznościową:

Kiedy całuję twoje oświęcimskie włosy
kiedy palą moje książki i twoje sukienki
kiedy ogień jest językiem polskim
uczę się jak powiedzieć
po żydowsku:
kocham ⁷⁶.

⁷⁵ T e n ż e, [To miasto umarło], w: tenże, *Zmęczenie*, s. 23.

⁷⁶ J. P o l k o w s k i, [Kiedy całuję twoje oświęcimskie włosy], w: tenże, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977-2017*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017, s. 20.

Mamy tu do czynienia raczej z relacją z dokonującą się katastrofy niż z jej przepowiednią, wizyjność zaś w tych oszczędnych utworach została znacznie ograniczona. Dlatego też Jan Błoński, pisząc o twórczości Polkowskiego, stawiał diagnozę „neokatastrofizmu” i – zapewne biorąc także pod uwagę wyraźne zderzenie perspektywy intymności z perspektywą zbiorowości – konstatował: „Przekonanie, że czystym można być tylko w śmierci – albo przynajmniej w porażce – spokrewnia jakoś Polkowskiego z Baczyńskim, z którym (jako poetą) nic go doprawdy nie łączy”⁷⁷. Katastroficzny rys dostrzegali tu także inni krytycy, zastrzegając jednak, że trudno doszukiwać się w tych utworach „tego, co zwykle składa się na akcesoria wierszy katastroficznych”⁷⁸.

Ta stała obecność minimalizowanych i w pewien sposób wysubtelnionych odniesień do języka zagłady („narzecz zagłady”⁷⁹, jak pisał Polkowski w wierszu *Przy ogniu*) sygnalizowała wspomnianą ułomność oczyszczających potencji katastrofy poprzedniej, co przekładało się niejako na zainfekowanie myśli przez horyzont różnorakiego „końca”. Jednakże przełom polityczny roku 1989, niezwiązany ani z katastrofą wojenną, ani też z katastrofą społeczną, nie sprzyjał kontynuacjom interesujących nas nawiązań. Mimo to (choć należałoby powiedzieć: może właśnie dlatego) obecne były one także w twórczości poetów debiutujących w latach dziewięćdziesiątych. Znamienna jest pod tym względem niekonsekwencja Marcina Świetlickiego, łączonego przez krytykę z wypracowaniem języka wrażliwości nowej generacji poetyckiej. Autor *Zimnych krajów*, wchodząc już w dekadzie poprzedniej w polemikę z konwencjami „poezji stanu wojennego”, na przykład ze światopoglądem twórczym Polkowskiego, wyartykułowaną w wierszu uznanym za swojego rodzaju

⁷⁷ J. B ł o Ń s k i, *Język właściwie użyty*, w: *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979-2017)*, red. J.M. Ruszar, I. Piskorska-Dobrzeńska, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017, s. 43.

⁷⁸ M. Z a l e s k i, *Poezja Jana Polkowskiego*, w: *W mojej epoce już wymieram*, s. 59. Warto zacytować cały, otwierający szkic Zaleskiego, passus poświęcony obecności interesującej nas konwencji: „Świat Jana Polkowskiego to świat w przededniu katastrofy. Nie wieszczą jej żadne znaki widome: nie słychać głosu archanielskiej trąby ani tętentu koni jeźdźców Apokalipsy. Nie ma tu wojennego pejzażu zapowiedzi cywilizacyjnych klęsk i zniszczenia, kasandrycznych wróżb i przestróg [...]. Gdyby szukać porównania dla sposobu prezentacji, czy raczej obecności katastroficznych przeczuć, trzeba raczej mówić o zagładzie «zbliżającej się na łapkach kota», jak w wierszu Miłosa. Ale i ta analogia jest właściwie zawodna. W wierszach Polkowskiego zagłada żyje w nas i my żyjemy nią na co dzień; przechowujemy ją w naszej świadomości brzemienną w pamięć o śmierci jednostek, grup społecznych, narodów” (tamże, s. 59). Znamienny jest także fakt zatytułowania w roku 1982 przez Mariana Stałę innego szkicu o poezji Polkowskiego (zob. M. S t a l a, *List do Jana Polkowskiego*, w: tenże, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin 2016, s. 239-243) w sposób nasuwający analogię z *Listem do Jana Bugaja* Kazimierza Wyki (zob. K. W y k a, *List do Jana Bugaja*, w: *Rzecz wyobraźni*, s. 78-96).

⁷⁹ J. P o l k o w s k i, *Przy ogniu*, w: tenże, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977-2017*, s. 55.

manifest literacki⁸⁰, próbował jednocześnie dystansować się od problematyki nowoczesnej poezji zaangażowanej – i tę próbę widać wyraźnie także w obrębie aluzji katastroficznych. Świetlicki czynił to, kreując rzeczywistość życia zbiorowego jako świat nie po katastrofie, lecz po licznych katastrofach, po przejściu najeźdźców i barbarzyńców⁸¹ i – na biegunie przeciwnym – kreując przestrzeń podmiotu jako obszar bezpiecznego schronienia i dystansu w stosunku do ewentualności różnorodnych dramatycznych zdarzeń („Narastał ocean. / Cichy i groźny pomruk. Wiry. Katastrofy. / Szedłem po schodach bez pomocy poręczy. / Pewnie nie potykając się”⁸²). „Nie będzie końca”⁸³ – deklaruje w jednym z utworów, ale ów „koniec” związany jest wyłącznie z własną kondycją podmiotu i kondycją jego najbliższego otoczenia, kondycją „partyzancką”, nastawioną na przetrwanie w obliczu (zawsze) opresyjnego świata. Wydawałoby się jednak, że nowa rzeczywistość nie przystaje do rekwizytorni utworów katastroficznych ani do wizji dziejów, jaka się z nich wyłania. Jeszcze w latach osiemdziesiątych Świetlicki konfrontował współczesne doświadczenie służby wojskowej z doświadczeniem pokolenia wojennego – poligon prowokuje wędrówkę obrazów symbolizujących historiozofię Baczyńskiego, ale już pointa wiersza nie pozostawia wątpliwości: „Ja nie wiem, czy Baczyński był w stanie utrzymać karabin, / lecz widziałem, że strzela. Ścieżki się rozbiegły. / Byłbym go nienawidził, gdyby teraz był / staruszką, emerytowaną katastrofą”⁸⁴.

Katastrofie „emerytowanej” Świetlicki przeciwstawił w następnej dekadzie sugestię „katastrofy prywatnej”, świadomości stale nastawionej na wyłapywanie sygnałów z otoczenia, świadczących o możliwym „końcu”, który musiałby być różny od „końca” projektowanego przez poetów wcześniejszych pokoleń. A jednak w jego wierszach ciągle powracały motywy doskonale znane z katastroficznych wierszy nowoczesności, pozbawione przy tym wsparcia reguł tej konwencji, tak jakby trudno było znaleźć język wyrażający dramatyzm jednostkowego i zbiorowego doświadczenia w epoce ponowoczesnej. Mowa tu zatem o wojnie, która tylko „się przyczaiła, / udaje, że śpi”⁸⁵, o „znakach” i „bezdolnych pożarach”⁸⁶, „rękach o zapachu płonących piór”⁸⁷, powtórnie o barbarzyńcach⁸⁸, o Eliotowskim „zmęczeniu” degrengoladą społeczną (w na-

⁸⁰ Zob. M. Ś w i e t l i c k i, *Dla Jana Polkowskiego*, w: tenże, *Wiersze*, Wydawnictwo EMG, Kraków 2011, s. 61n.

⁸¹ Zob. t e n ż e, *Wrzesień 1986*, w: tenże, *Wiersze*, s. 43.

⁸² T e n ż e, *Na pamięć*, w: tenże, *Wiersze*, s. 52.

⁸³ T e n ż e, *29 maja 1985*, w: tenże, *Wiersze*, s. 33.

⁸⁴ T e n ż e, *Baczyński*, w: tenże, *Wiersze*, s. 572.

⁸⁵ T e n ż e, *Pedagogika*, w: tenże, *Wiersze*, s. 85.

⁸⁶ T e n ż e, *Majowe wojny*, w: tenże, *Wiersze*, s. 83.

⁸⁷ T e n ż e, *Wojna, znowu*, w: tenże, *Wiersze*, s. 206.

⁸⁸ Zob. t e n ż e, *Pogoda odświętna*, w: tenże, *Wiersze*, s. 100; t e n ż e, *Jeszcze o barbarzyńcach*, w: tenże, *Wiersze*, s. 219.

wiązaniu do drugiej części *Ziemi jałowej*)⁸⁹, o zbiorowości żyjącej w „ogrodzie koncentracyjnym”⁹⁰ czy o biblijnej proveniencji domniemanych zdarzeń⁹¹.

Świat zagrożeń nigdy jednak nie przybiera w wierszach Świetlickiego rozmiarów rozbudowanej wizji, złamana jest tu również katastroficzna reguła solidarności, „ja” ma stać się widzem, tylko „kibicującym” ewentualnej katastrofie, spowodowanej barbarzyńskim najazdem („ale tylko oni / zejda zrównają z ziemią a ja będę patrzył / w oczy wysoko osadzone na włócznieach”⁹²). Należy również pamiętać, że wiele spośród tych utworów opartych jest na dwuznacznie ironicznym stosunku do samej konwencji katastroficznego postrzegania; Świetlicki niejako przymierza się do kostiumów katastroficznych, niemal zawsze sygnalizując dystans, jak choćby w *Filandii*, gdzie pointa w postaci zwiastuna wojny („Nad horyzontem błyska się / i słychać szcęk / żelaza”⁹³) skonfrontowana została z wzorcem nostalgii „wieku złotego” i równie ironicznie zmodyfikowanej arkadii młodości. Tym samym Świetlicki idzie tropem Wojaczka i poetów Nowej Fali, ale – jak się wydaje – zupełnie porzuca nadzieję „naiwnej” artikulacji katastrofy⁹⁴.

Wkroczenie na teren wrażliwości ponowoczesnej niejako samoczynnie prowokowało takie zachowania poetyckie. Świat widziany jako przestrzeń wciąż niedoświadczona w sposób wystarczający przez katastrofę, uruchamiającą akty odnowienia, domaga się wręcz – w skali każdej niemal powojennej generacji – wyraźnego sygnału zmiany przez wstrząs, tak jak w *Minimalizmie* Świetlickiego, gdzie indywidualne obcowanie ze zjawiskami atmosferycznymi łatwo daje się przełożyć na oczekiwanie decydującego przełomu także w skali zbiorowości („Boże, daj burzę! / Niech się każdy kontur / wyostri! Niech to błysnie, / a potem choćby poczernieje, zdechnie!”⁹⁵). To oczekiwanie rywalizuje z zupełnie innym obrazem, z wiersza zamykającego tom *Nieczynny* z roku 2003:

Tej nocy niebo miało się rozświecić
resztką ogona umarłej komety.
Ale mgła była, nic nie było widać.
Noc rozświeślały mdłe supermarketu

⁸⁹ Zob. t e n ż e, *Pora śmierci choinek*, w: tenże, *Wiersze*, s. 66.

⁹⁰ Zob. t e n ż e, *Przed wyborami*, w: tenże, *Wiersze*, s. 85. Zob. też: t e n ż e, *Wrzesień 1986*.

⁹¹ Zob. t e n ż e, *Przedpotop*, w: tenże, *Wiersze*, s. 339; t e n ż e, *Opluty*, w: tenże, *Wiersze*, s. 150n. (w wierszu tym miasto ukazane zostaje jako Sodoma i Gomora).

⁹² T e n ż e, *Pogoda odświętna*, w: tenże, *Wiersze*, s. 100.

⁹³ T e n ż e, *Filandia*, w: tenże, *Wiersze*, s. 425.

⁹⁴ Wiersze Świetlickiego stanowią tu ilustrację „nowego” typu świadomości poetyckiej. Oznacza to, że grę z katastroficznymi motywami podejmują także (w znacznie mniejszej skali) inni poeci debiutujący po roku 1989, tacy jak Jacek Podsiadło, Krzysztof Jaworski, Roman Honet, a także twórcy „poezji smoleńskiej”.

⁹⁵ M. Ś w i e t l i c k i, *Minimalizm*, w: tenże, *Wiersze*, s. 462.

światła. I tyle. Coś wszystko ostatnio
tak się rozmywa. Koniec świata przyjdzie,
westchnie i wyjdzie⁹⁶.

W tym punkcie kończą się fantazje katastroficzne, pole widzenia ograniczone zostaje do obszaru cywilizacji konsumpcyjnej. „Koniec świata” w utworze Świetlickiego nie ma już nic do roboty. W zestawieniu z ostrym konturem, jaki mogłyby zarysować burze (także te dziejowe), jego oferta jawi się wyłącznie jako zestandaryzowany produkt. Jeśli katastrofa chce „zachować twarz”, pozostaje jej tylko westchnienie, próba ingerencji w rzeczywistość musiałaby ją bowiem kompromitować. Tylko tak, już nie w neokatastroficznym, lecz w postkatastroficznym kształcie, może funkcjonować wewnątrz wiersza i jeśli jest „ciągłem dalszym”, to tylko w ujęciu cudzysłowowym. Nic, co wyraziście, nie jest już możliwe, a zatem także katastroficzne profecje i katastroficzną poetykę można traktować jak rekwizyt z muzeum kultury czy literatury Zachodu. Nostalgicznie wspominaną jako przejaw nowoczesnej myśli, z równą intensywnością projektującej nowy, wspaniały świat cywilizacji technicznej, co świat katastrofy związany ze zbyt wielką intensywnością rozwoju, powodującą wstrząsy społeczne i konflikty militarne. Katastrofizm, jak pisał niegdyś Balcerzan, stał się rzeczywiście „fenomenem poetyki historycznej”. Czas pokaże, czy pozostanie on obecny choćby w postaci poetyckich „westchnień”, które – obok wielu innych czynników – zapewniały do tej pory ciągłość problematyki, z jaką na przestrzeni ponad osiemdziesięciu lat zmagala się polska poezja.

⁹⁶ T e n ż e, *Po nocy*, w: tenże, *Wiersze*, s. 378.