

Beata Morzyńska-Wrzosek

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz

Aspekty mikroczasu

O wyobraźni temporalnej bydgoskich poetów

W dotychczasowych krytycznych rozważaniach o twórczości bydgoskich poetów najczęściej na plan pierwszy wysuwano uwarunkowania biograficzne, społeczno-historyczne i kulturalne, co wyraźnie ukierunkowywało zakres i interpretację podejmowanych tematów. W esejach o charakterze syntetyzującym powracały przede wszystkim zagadnienia głęboko emocjonalnego, własnego, niebanalnego widzenia miasta, które w znaczącym stopniu determinuje bądź estetyka brzydoty (Piechocka 1996, 195-200), bądź projekcja intymnych wzruszeń (Pastuszewski 2003, 78). Liryczne pejzaże Bydgoszczy, jej charakterystyczne, łatwo rozpoznawalne miejsca w ujęciu literaturoznawczym postrzegane były jako elementy współtworzące nie tylko przestrzenny, ale przede wszystkim mentalny, duchowy obraz uobecniający zaangażowanie uczuciowe twórcy (Morzyńska-Wrzosek 2008, 223-236).

Przedmiotem zainteresowania w niniejszym szkicu jest próba rozpoznania w twórczości bydgoskich poetów wymiaru wyobraźni ukształtowanego przez podjęcie *expressis verbis* zagadnienia czasu. Tej jednej z najbardziej uniwersalnych kategorii, która ograniczając ludzką egzystencję, równocześnie ją porządkuje. Jest „główną zasadą wszystkiego, jest absolutem i jako absolut wywołuje grozę i fascynację” (Łukasiewicz 1982, 284), jest też abstrakcją wymykającą się bezpośredniemu poznaniu i dlatego skłaniającą, by w myśli wznieść się ponad nią i jej zwykły bieg oraz podjąć próbę przyjrzenia się jej różnym postaciom.

Przedstawiane w lirycznej kreacji obrazy czasu konstruuje różnorodne warianty tematyczne i kompozycyjne zainicjowane głównie jego aspektem psychologicznym, duchowym:

„Dla poezji ważny jest czas związany z ludzką jaźnią, a pytanie o jego istotę staje się zarazem pytaniem o wartości, jakie niesie – daje i odbiera człowiekowi – czas” (Opacka-Walasek 2005, 11).

* * *

Rzeczą nie bez znaczenia w odkrywaniu specyfiki poetyckiej wyobraźni, jej istotnych wyznaczników i konstytuujących nośników, jest wybór metodologicznego paradygmatu. Refleksję nad tym zagadnieniem podejmuje m.in. hermeneu-

tyka, która pozwala objaśniać tekst, zawarte w nim i przekazywane myśli, sensy, opierając się na świadomości subiektywnego, jednostkowego punktu widzenia, podkreślając prawo do własnego, skończonego, indywidualnego rozumienia świata i jego tekstów (Pilch 2003, 31). Zakłada ona również współistnienie horyzontu świata pisarza i horyzontu świata czytelnika, domagając się od tego drugiego śledzenia celowości, funkcjonalności tekstu, a także znajdujących się u podstaw działania objaśniającego dobrych chęci, wrażliwości i zaangażowania (Ricoeur 1989, 184-185). Konsekwencją tego typu nastawienia jest otwartość na oryginalność i nośność semantyczną tekstu, jego wewnętrzną konieczność, narzucającą się nieprzypadkowość, „tak-a-nie-inność” (Barańczak 1990, 11) charakteryzującą skonstruowany poetycki świat. Poświadczenie jego istnienia w takim a nie innym kształcie implikuje konsekwentnie przedsięwzięcie rozpoznania jego osobności, zaprojektowanej własnej rzeczywistości, o której filozof marzenia, Gaston Bachelard, pisał:

„trudno nie odczuć, jak dalece mowa pisarza stwarza swój własny świat! Świat słów ustawia się w ordynku na białej kartce, niosąc ład obrazów, rządony często różnymi prawami, lecz zawsze zachowujący wielkie prawa wyobraźni” (Bachelard 1975, 215).

I choć wyobraźnia jako kategoria poznawcza nie podlega jednoznacznej klasyfikacji i inicjuje rozmaite działania analityczne, to pozwala zmierzyć się z wieloznacznością tekstu poetyckiego, wejrzeć w to, co jest w nim pomyślane i wypowiedziane, otwiera również na to, co poza czy też ponad nim. Zapisane słowo, rozpoznany temat, motyw, trop czy obraz, ich sploty i poszczególne modyfikacje są elementami podporządkowanymi, ale i współtworzącymi wewnętrzną spójność, szczególną jakościową jedność. Budują propozycję świata indywidualnego, subiektywnego, niepowtarzalnego, wychodzącego poza tradycyjne przedstawienia. Nad ich powołaniem, organizacją, kompleksami panuje wyobraźnia, której rozumienie daleko wykracza poza przyjęcie założenia, iż jest ona tylko zdolnością tworzenia obrazów, bowiem:

„Etymologicznie rzecz biorąc, wyobraźnia (*imaginatio*) wiąże się ze słowem *imago* (obraz, wyobrażenie, naśladowanie), oraz ze słowem *imitare* – naśladować, odtwarzać. W danym wypadku etymologia odbija jak echo zarówno rzeczywistość psychologiczną, jak prawdę duchową. Wyobraźnia, *imaginatio*, naśladuje, imituje wzorce – obrazy – odtwarza je, reaktualizuje, powtarza bez końca. Mieć wyobraźnię – to znaczy widzieć świat w jego pełni, gdyż moc i zadanie obrazów polega na tym, aby ukazywać to wszystko, co wymyka się konceptualizacji. To pozwala nam zrozumieć niedolę i klęskę człowieka »pozbawionego wyobraźni«: jest on odcięty od najgłębszej rzeczywistości życia i własnej duszy” (Eliade 1993, 33-34).

Określająca specyfikę wyobraźni zależność wyobrażenia i odtwarzania, obrazu i kontynuacji nie jest przypadkowa. Uwyrażnia bowiem złożoną perspektywę, powołując równocześnie pytanie o naśladownictwo, percepcję i kreację. Wewnętrznie ukierunkowana na uchwycenie i wyrażanie rzeczywistości oraz tworzenie jej nowych aspektów, sięga po istniejące wzorce, odnosi się do nich, a konstytuuje ją nie bierne, nietwórcze powtarzanie, lecz indywidualna reinterpretacja. Uobecnia też poszczególną i ogólną widzenia, przeżywania świata, tworzy jego nowe propozycje, kształtuje indywidualne podmiotowe doświadczanie bytu oraz stosunek wypowiadającej się jednostki do samej siebie.

Wyobraźnia, syntetyzując skupienie, odczuwanie, przetworzenie i zdolność samorozumienia, samopoznania, obejmując widzenie i doznawanie świata rzeczywistego, subiektywną aktywność podmiotu, staje się nadrzędną kategorią, której podlega poetycki „świat osobny”. Jej otwarcie zarówno ku działającemu „ja”, jak i ku przedmiotowi wyróżnia sugestywną refleksję ustanawiającą znaczenia, ocalającą wartości, definiującą sytuację człowieka w świecie. Powołuje ją, kształtuje, organizuje jedno z fundamentalnych pragnień doświadczenia świata, poznania tajemnicy jego urządzenia, przeniknięcia losu jednostki i zbiorowości. Na pytanie: po co poeta pisze, po co werbalizuje własne pytania, obsesje, niepokoje, lęki – Stanisław Barańczak odpowiada – by „odstraszyć Nicość”. Jej pokonywanie odbywa się poprzez zamknięcie w poetyckim opisie świata, jak w monadzie, prawdy przeżyć ewokowanych potrzebą unieważniania przemijania, osvajania śmierci, magicznego powstrzymywania chwili:

„»Zemsta ręki nieśmiertelnej«, która trzyma pióro: to zapewne jedyna dostępna forma odwetu przeciw prawom Natury. Skoro w zewnętrznym, realnym świecie nie potrafię zmienić czy anulować żadnego z wszechobecných praw przemijania, rozkładu, cierpienia, śmierci – skoro, inaczej mówiąc, nie jestem w stanie pokonać Nicości czyhającej w każdym atomie tego świata – jedynym wyjściem pozostaje stworzyć osobny świat (...) poezja psuje szyki Naturze; w pełni świadoma potęgi Nicości w świecie zewnętrznym, poddaje tę moc w wątpliwość, zawiesza ją nawet czy unieważnia w granicach wewnętrznego świata wiersza” (Barańczak 1990, 11-12).

Dość oczywistym, nawet centralnym w poetyckim uobecnieniu tematem, warunkującym swoją specyfiką, wpływem na ludzką kondycję, decydującym o wartości poznania, odzwierciedlającym to, co indywidualne i to, co zbiorowe, jest czas. Szczególnie wiele lirycznych opisów i refleksji wprowadza dwie skrajne, ale nie przeciwstawne i wzajemnie nie wykluczające się perspektywy temporalne, które wielowymiarowo charakteryzują usytuowanie jednostki w świecie i jej orientację. Pierwsze wyobrażenie czasu wprowadza jego nieskończone cykle, „nazywane „bezczasem”, „nadczasem”, wiecznością, wiekuistością” (Opacka-Walasek 2005, 10), koncepcje zorientowane metafizycznie, otwierające na duchowy

aspekt istnienia. Z kolei druga perspektywa obejmuje charakterystykę *chwili*, mgnienia, krótkotrwałych wyblasków czasu, jego mikroskopijne struktury (Opacka-Walasek 2005, 10). Każda z tych koncepcji powołała w literaturze szereg ewoluujących wariantów kompozycyjnych, semantycznych odzwierciedlających indywidualizm i subiektywizm w odczuwaniu czasu i równocześnie ukierunkowywała na porządkowanie ludzkiego świata oraz utrwalanie tego, co nietrwałe.

W tak zarysowanej perspektywie, sygnalizującej związek wyobraźni z problematyką egzystencjalną, można spytać o to, jak „zawieszenie Nicości”, działanie „na przekór Nieistnieniu”, rozumiane jako próba uchwycenia doświadczenia czasu, jest realizowane w twórczości bydgoskich poetów. Zwracają tu uwagę tendencje i metody obrazowania kreujące poetyckie światy, w których w przeważającej mierze głównym ośrodkiem przedstawienia staje się nie tyle czas wieczny, „makroczas”, co „mikroczas”, czas jednostkowy, subiektywny – cząstka czasu, *chwila* silnie osadzona w terażniejszości, we właśnie dziejącym się, doświadczanym i obserwowanym *teraz*. Świadomość krótkotrwałości, ulotności, niepowstrzymanego biegu prowadzi do poetyckich prób zatrzymania i skonkretyzowania.

Aspekty mikroczasu

Myślenie o czasie zakłada jego podzielność, a spośród trzech perspektyw – przeszłości, terażniejszości i przyszłości – najbardziej nieuchwytną, najtrudniejszą do zauważenia i zwerbalizowania jest terażniejszość (Borges 1988, 43). Najczęściej jej uszczegółowienie obejmuje lokalizację pomiędzy przeszłością a przyszłością, co silnie akcentuje przepływ czasu i jego nieodwracalność. Ponadto:

„terażniejszy jest bardzo krótki – tak bardzo, że niektórym wydaje się niczym, zawsze bowiem znajduje się w ruchu, płynie i przepada; przestaje istnieć, zanim jeszcze nadszedł, i nie znosi spoczynku, podobnie jak świat albo gwiazdy, którym nieustanny ruch nigdy nie pozwala pozostać w tym samym miejscu” (Seneka 1989, 221).

Powyższy fragment podpowiada, jak wyrazić aktualne *teraz*, ten niezwykle krótki, nieuchwytny i równocześnie bardzo istotny odcinek czasu. Można posłużyć się kategorią ruchu, konkretem czy też wzorami przestrzennymi¹, co pozwala choć na częściowe rozwiązanie problemu ewokowanego wyobrażeniem istnienia czasu w ogóle i jego najmniej oczywistej cząstki – *chwili*. Do takiego ujęcia predestynuje jej wewnętrzna dynamika wyraźnie osadzona pomiędzy obecnością

¹ Posługiwanie się modelami przestrzennymi, ich różnorodnymi przekształcanymi i wzbogacanymi wariantami, w poetyckiej kreacji obrazu czasu jest zjawiskiem dość powszechnym. Pisze o tym Anna Pajdzińska, badając liryczne konceptualizacje czasu w kontekście metody kognitywnej (Pajdzińska 1995, 89-103).

a upływem, pomiędzy oczywistością a nienaturalnością. Ten paradoks ewokuje m.in. problemy z bezpośrednim, jednoznacznym jej uchwyceniem.

Istotną cechą obrazów *chwili* utrwalonych w wierszach bydgoskich twórców jest tradycyjna świadomość przemijania i związane z tym poczucie znikomości. Nie implikuje to jednak nostalgii, myślenia o nieuchronnie przybliżającym się końcu egzystencji, unicestwieniu, lecz inspiruje pragnienie zarejestrowania małego elementu czasu w jego zdarzeniowości i silnego zaakcentowania podmiotowości subiektywnego doświadczenia.

Taka zasada oglądu błysku czasu wydaje się dość charakterystyczna dla twórczości Krzysztofa Lutowskiego, który łączy momentalność z silnie nasyconą konkretem codziennością, np.:

xxx

Wyjrzałem przez okno,
z pomysłem na ostatniego papierosa przed snem.

Asfalt błyszczał od wilgoci i latarni,
w parku trwały na swych miejscach opuszczone ławki.

XII '97 (Lutowski 2003)

W poetyckim świecie wiersza, pozbawionym kunsztownych metafor, przeczutni czy dźwięcznych aliteracji, pozornie niewiele się dzieje, a jednak dochodzi tu do jednoznacznego podważenia przeświadczenia, iż czasu się nie powstrzyma, *chwili* się nie cofnie. Eteryiczny moment okazuje się nie tylko przemijaniem, ale i trwaniem, czymś samoistnym, pozwalającym się przechwycić, ocalić przed unieważnieniem. Regułą konstrukcyjną lirycznego opisu wyznacza umieszczenie momentu nie „pomiędzy” przeszłością a przyszłością, lecz skryształizowanie go wyłącznie w czasie teraźniejszym. Wyodrębnienie, „wyjęcie” z otaczających ram sprawia, że uwaga skupia się wyłącznie na „tu i teraz”, eteryczny fragment czasu pozbawiony w codziennym doświadczeniu wyraźnych granic a przez to nieuchwytny, tu zostaje wyraźnie wyizolowany. Pozwala to skupić się na jego mgnieniu i niepowtarzalności, co jednak nie skłania do rozważań o skończoności ludzkiego czasu. Zapis błyskawicznie umykającej jego drobiny wypełniają nieliczne doznania sensualne, dostrzeżony nocny pejzaż przenika światło latarni i odbicia od płaskich powierzchni. Rozproszone, zmienne, płochliwe światło unieumożliwia dokładniejszy ogląd krajobrazu, nieliczne refleksy, wybłyski akcentują migotliwość wrażeń wypełniających chwilę oraz jej nieokreśloność w akcie stawania się. Światło jest siłą sprawczą pejzażu, ale subtelna, współtworzy nastrój zamyślenia, przenika refleksję wydobywającą ulotność postrzeganego zmysłowo krajobrazu, jego zmienność i niestałość. To widzenie nocną porą, będące przykła-

dem chwytania świata w jego przejściowości, sugerujące aurę wyciszenia i oparte na wyraźnym zaznaczeniu podmiotowego punktu widzenia, uwydatnia *teraz* w jego „czystej” postaci.

Zamknięcie wyłącznie w terażniejszości rozwija koncepcję czasu składającego się z nieskończonego szeregu błysków bez zaznaczenia ich ciągłości. Uwytklone zostaje w ten sposób trwanie w jego mgnieniu, *chwila* bez granic zrywa ciągłość czasu i nie towarzyszy temu wrażenie niespójności życia czy świadomość nieodwracalnej straty. To przykład poetyckiej kreacji podążającej do uchwycenia mikroczasu we wzrokowej konkretyzacji bez tak typowej dla percepcji czasu kierunkowości.

Liryczne uobecnienie małego temporalnego odcinka w perspektywie trwania nie zaznacza sytuacji, w której podmiot, chcąc wykorzystać jego walory, zatracą się w nim i całkowicie identyfikuje. Powołując aktywność zmysłową i wiążąc ją z konkretną sytuacją, dąży do poznania, próbuje przeniknąć zawartość *chwili*. Jednak nie podporządkowuje się jej, wyraźnie zaznacza dystans, a nawet obserwując to, co w sobie zdążyła pomieścić, manifestuje jej „zawładnięcie”:

xxx

Na zegarku mam piątą rano.

Po raz kolejny podchodzę do okna,
przecieram szybę ręką.

Park, pierwsze samochody,
autobusy.

II '98 (Lutowski 2003)

Już w pierwszym wersie dokładne wskazanie momentu, odczuwanego przez podmiot jako ulotny i nietrwały, poświadcza wydzielenie go spośród innych nieskończenie wielu podobnych. Jednoznaczne stwierdzenie – „Na zegarku mam piątą rano”² – prowadzi do swoistego uprzywatnienia, a nawet „zawłaszczenia” żywiołu czasu, a dokładniej jego eterycznego momentu. Ograniczenie, zamknięcie w terażniejszości pozbawia go horyzontu temporalnego. To nie jest *chwila* zawieszona „pomiędzy”, co uświadamia również jej niepowtarzalność i zdarzeniowość. Ponadto zaakcentowany kierunek obrazowania podtrzymuje specyfikę czasu, uświadamiając następstwo zjawisk, ich niepowstrzymany ruch. Powtarzalność, przedmiotowe wyliczenie nie negują samodzielności ułamkowego trwania mo-

² Należy zwrócić uwagę, iż w omawianym utworze zegarek nie odsyła do tradycyjnej rekwizytorni symboli wanitatywnych – nie wskazuje na znikomość czasu ludzkiego, śmierć i nicość. Zegar (obok klepsydry, lampy, lustra, kwiatu czy dogasającej świecy) był jednym z najbardziej charakterystycznych symboli *vanitas* w literaturze i malarstwie XVII wieku (Michałowska 1982, 412).

mentu, jego oderwania czy może bardziej „wyjęcia” z czasu. I mimo że enumeracja wprowadza przepływ, to wyraźnie widać, że *chwila* jest tym, co obecne. Liryczna konkretyzacja wyodrębniając ją, wskazując na momentalność i materialność zawarte w zmysłowym postrzeganiu, mocno zakorzenia w teraźniejszości.

W poetyckim świecie Lutowskiego migawkowość cząstki czasu domagającej się zatrzymania, utrwalenia w dzianiu, usadowienia w perspektywie percepcyjnej, respektującej mknącą zdarzeniowość, jest wielokrotnie realizowana. Powyższe dwa warianty modelują *chwilę* pozbawioną ram, precyzyjnie nasyconą konkretem i sprzężoną także z doświadczeniem przestrzennym. W utworze zaprezentowanym poniżej kreacja drobiny czasu manifestuje jej obrzeża i impresyjność:

xxx

Magiczna chwila, kiedy to, co żyje dniem, a nocą wypoczywa,
budzi się.

Tak więc teraz, na moich podkrążonych oczach, robi się rano.
Szyby w oknie zaniebieszczone, od coraz ostrzej błękitnego nieba.
Te bliższe drzewa, są już zielone, dalsze, jeszcze czarne. A ptaki?

Latem ptaki nie gwizdają tylko kilka godzin. A samochody?

Te śpią zupełnie normalnie.

V '98 (Lutowski 2003)

Dynamiczny projekt *chwili* zmierza do nadania jej ściśle określonego kształtu afirmującego subiektywizm odbioru. Podstawą konstrukcyjną jest wybór zatrzymanego momentu, który znajduje się na krawędzi wyznaczonej przez przejście mroku w jasność dnia. Wprowadzenie bycia „pomiędzy” tym, co było, a tym, co będzie wyznacza jego ułamkowość, przelotność, ale też skłania do wyzyskania, wyraźnego zaznaczenia istnienia. Niepowtarzalność *chwili* artykułuje obserwacja świata scalonego coraz bardziej rozświetlonym błękitem przełamującym ciemność, ale wprowadzającym również ustawiczne zmiany w percypowanej rzeczywistości. Wydaje się, że u podstaw tego typu kreacji znajdują się następujące spostrzeżenia:

„O poranku światło napiera na nasze szyby, podważa nam powieki, jakby otwierało muszle, i kiedy już tego dokona, ciągnie nas za sobą na dwór: biegnie, trącając długimi promieniami... „Odmaluj to! Odmaluj” – nawołuje albo biorąc nas omyłkowo za jakiegoś Canaletta, Carpaccia, Guardiiego, albo dlatego, że nie ufa zdolności naszej siatkówki do zatrzymania i naszego mózgu do wchłonięcia tego, co ono, światło, nam udostępnia” (Brodski 1992, 33).

Poetyckie zatrzymanie przejścia ciemności w dzień w utworze bydgoskiego twórcy jest impresyjne, sprowadzone do kilku niezbędnych szczegółów. Istotny

element kreacji stanowi uwypuklenie zjawisk plastycznych zachodzących w *chwili* wczesnego poranka. Widoczny w każdym wersie liryku ruch prowadzi do coraz wyrazistszego wyłaniania się kolejnych konkretów pejzażu. Postrzegane kształty zależne są od wyznaczających ich zarysy promieni słonecznych („Te bliższe drzewa są już zielone, dalsze, jeszcze czarne”), które budują światłocieniową przemianę rzeczywistości. Ruch zdecydowanie wzbogaca doświadczenie *chwili*, tkwiącej w otocze przeszłości i przyszłości, o wizualne przeobrażenia akcentujące jej płynność. Nie ma to jednak na teraźniejszość ograniczającego wpływu, ale definiuje silne odczuwanie jej zmienności i ulotności.

Nasylenie w lirycznym obrazie eterycznego momentu wydobywaniem z mroku zmieniającej się rzeczywistości stanowi próbę jego uchwycenia w sytuacji wizualnie postrzeganego stawania się. Eksponuje to mechanizm modelowania konkretnej postaci temporalnej za pomocą ruchu i potwierdza przekonanie, iż naturę czasu, który nie jest materialny i wymyka się bezpośredniemu doświadczeniu, można pochwycić poprzez wzory i konstelacje przestrzenne. Stąd poznanie *chwili* utożsamia się z próbą objęcia jej sensualnej pełni w subiektywnym jednostkowym przeżyciu. Skoncentrowanie na mgnieniu czasu, jego migawkowości, płynności organizuje również wyartykułowanie osobności podmiotowego przeżycia oraz potrzebę zwrócenia się ku naocznemu światu przedmiotowemu i odnalezienia się we wzajemnych zależnościach.

Eksponowanie w twórczości Krzysztofa Lutowskiego *chwili*, zarówno tej usytuowanej „na krawędzi”, jak i pozbawionej horyzontu temporalnego, wiąże się z wyraźnym zaznaczeniem punktu widzenia podmiotu, jego usytuowaniem względem opisywanego świata. Znamiennym elementem rysującym dominantę kompozycyjną postawy „ja” mówiącego jest przestrzenny, a właściwie architektoniczny szczegół – okno. Ustanawia ono porządek obserwowanego świata, określa zbliżenie i oddzielenie zewnątrz i wewnątrz, nie sugeruje ich przekraczania tylko aktywną obserwację. Poznawany „zaokienny” świat nie jest człowiekowi obcy czy wrogi, bowiem okno ustanawia perspektywę jednoczącą:

„Ono jest większe od człowieka i pomniejsza jego sylwetkę, a jednocześnie pomniejsza świat. Świat w oknie jest zawsze mniejszy, toteż równy człowiekowi” (Symotiuk 1997, 55).

Tym, co potwierdza w znaczącym stopniu relacyjność w postawie podmiotu, jego otwartość na zmysłowy aspekt rzeczywistości, jest usytuowanie wobec okna. W powyżej analizowanych utworach „ja” ani nie odwraca się do okna tyłem, ani bokiem. Patrzy wprost, wygląda przez nie na wyłaniający się o poranku świat:

„Okno nie pozwala (...) na działanie praktyczne, ale nakłania do oceny sytuacji. Toteż człowiek w oknie zazwyczaj decyduje się i „waży” na coś (...). Okno jest wagą jego zamiarów i woli” (Symotiuk 1997, 55).

Podmiot otwiera się na terażniejszość, konkretyzując ją percypowanymi, wyłaniającymi się stopniowo z ciemności przedmiotami, zjawiskami, barwnymi plamami stwarzanymi przez pierwsze promienie słoneczne. Skupiając się wyłącznie na tym, co „tu i teraz” dane jest mu odczuwać pełnię istnienia, bo myśli nie wybiegają ani w przeszłość, ani w przyszłość. Pozwala to na świadome afirmowanie jej doznawania, co z kolei głęboko zakorzenia w bycie. Na ogół ułamkowość przejścia terażniejszości sprawia, że odmawia się jej znaczenia, zapomina, unieważnia w przeżyciu. A to wykluczenie „rozrywa” temporalne doświadczenie egzystencji, nie pozwala dostrzec drobnych, nieskłonnych do ponowienia przeżyć czy obrazów. Stąd tak silnie wyartykułowana w utworze Lutowskiego afirmacja *chwili* zaistnienia łagodnie prześwieconego krajobrazu. Świadomość, że zdarza się taki moment tylko raz, że jest niepowtarzalny i przelotny, buduje podmiotowość wypowiadającego się „ja”, zaznacza jego obecność przez skupienie i odczuwanie oraz otwiera na silne doznawanie własnej obecności w świecie. Chroni przed unicestwieniem i wyobcowaniem. Jak zauważa fenomenolog Merleau-Ponty:

„Czas istnieje dla mnie tylko dlatego, że jestem w nim usytuowany, to znaczy tylko dlatego, że odkrywam, iż jestem już weń zaangażowany, dlatego że nie cały byt jest mi dany we własnej osobie, a wreszcie dlatego że pewna część bytu jest mi tak bliska, iż nie staje się nawet obrazem przede mną i nie mogę jej *widzieć*, tak jak nie mogę widzieć własnej twarzy. Czas istnieje dla mnie dlatego, że mam terażniejszość. Właśnie przechodząc w terażniejszość, chwila zdobywa nie dającą się zatrzeć indywidualność (...) terażniejszość (w szerokim sensie, z pierwotnymi horyzontami przeszłości i przyszłości) ma przecież szczególne znaczenie, ponieważ jest obszarem, na którym byt i świadomość zbiegają się” (Merleau-Ponty 2001, 445).

Zaproponowany przez francuskiego filozofa model interpretowania czasu potwierdza istotne założenie dotyczące jego natury. Jest on warunkiem ludzkiej egzystencji, a funkcjonuje w stanie permanentnego zanikania *teraz*, tego eterycznego momentu, który stając się terażniejszością, już należy do przeszłości. Bieżąca chwila nie jest konkretną „materią” dla jakiegokolwiek ludzkiego zmysłu, a jednak przypisana jest jej swoista „obecność”. Świadomość, że każdy w niej uczestniczy, sprawia, iż refleksja nią inspirowana, wiąże się z różnymi indywidualnymi horyzontami poznawania i odczuwania.

Jak przedstawić istnienie *teraz*, skoro towarzyszy mu poczucie nierzeczywistości, a percepcję warunkuje przeświadczenie o przejściowości? Pojawia się podążanie od świadomości abstrakcji ku konkretności, próba uchwycenia ulotności poprzez nadanie cech realnych. Uruchamia ten proces sensualność i dostrzeżenie podstawowych związków z rzeczywistością, które z kolei konstytuują podmiotową świadomość bytu. Ogarnąć czas terażniejszy to przyznać mu rację istnienia, „przyłapać” na obecności, pojąć prawdziwy rytm, związać ze zmysłowym szczegółem, nasycić emocją.

W utworze Grażyny Wojcieszko pragnienie zamknięcia doświadczenia migotliwego, nietrwałego *teraz* w lirycznym kształcie implikuje zaakcentowanie nie jego niepowtarzalności i nietypowości, a wręcz przeciwnie – kolistości:

Czas terażniejszy

na uwięzi łańcucha
śmiechy
krzyki, wołanie
wołanie

coś się zaplątało
różowa sukienka

wołanie
muzyka gra
gra coraz głośniej

w każdym miasteczku
karuzela
kręci się
kręci coraz szybciej

(Wojcieszko 2005, 15)

Oś konstrukcyjną tworzą liczne powtórzenia w planie przedstawieniowym, językowym wprowadzające ruch i pośpiech. Nie ma tu podjęcia próby ich okiełznanania, spowolnienia, dążenia do stabilizacji czy uspokojenia. Rejestrację zmienności, nieustannych aktów pojawiania się i zanikania unaoczniła pierwszoplanowa figura karuzeli. To emblemat zmienności, ale ukonstytuowanej przez ponowienie, dotyczy ono zarówno sfery wizualnej, jak i audytywnej. Pełne dynamizmu powroty zróżnicowanych efektów manifestują gęstość i rytm czasu terażniejszego. Są próbą ujęcia go w pewnej całości zilustrowanej przez materię, która podlega zmiennej grze okoliczności powołanych i zbudowanych w oparciu o ruch krążenia w zamkniętym obiegu. Tak zilustrowany czas przypomina, że jego znakiem jest koło³, a *teraz* to pojedyncze wybliski nasycone sensualnymi wrażeniami. Ich natężenie odsyła do spostrzeżenia Zygmunta Baumana dotyczącego prędkości upływu czasu, a zobrazowanego w następujący sposób: „Czas nie jest, jak niegdyś, wektorem – jest pędem bez strzałki kierunkowej” (Bauman 1994, 19).

Dynamiczne szczegóły, błyskawicznie zmieniające się obrazy są uobecnieniem doświadczenia czasu, jego szybkości coraz bardziej przybierającej na sile,

³ O cykliczności czasu, którego „niepowstrzymany bieg w związku z ciągłym powtarzaniem (...) najlepiej oddaje obraz koła”, pisze m.in. Manfred Lurker (1994, 160 i n.).

wszechobecnej: „kręci się / kręci coraz szybciej”, ale nie ukoronowanej konkretnym celem. Nie chodzi tu o realizację projektu, którego finisz nadawałby kierunek realizowanej szybkości, „wiódłby do końca” (Siwicka 1996, 29). Istotna jest tu rejestracja ułamkowych przejść wibrujących zmianą, w pędzie niemożliwym do powstrzymania, a jednak noszących znamiona powrotu. Figura karuzeli porządkuje lub daje tego ułudę, a jej kolisty ruch zapewnia mgnieniom nawrót, powtarzalność i towarzyszy temu ograniczona przewidywalność.

Natomiast gdy Grażyna Wojcieszko sięgnie po linearne wyobrażenie czasu i nie wydzieli z jego strumienia pojedynczych *chwil*, nie przeniknie ich zawartości, nie spróbuje objąć w sensualnej pełni, nie wyposaży w różnorodność szczegółów – pojawi się niebezpieczeństwo zagubienia ewokowane brakiem rozróżnienia. W sytuacji niemożności ogarnięcia czasu pojawia się wypowiedziana wprost bezradność wobec tajemnicy przemijania:

Truskawki

pola truskawek
wplecione w moje dni

czerwień przelatuje przez palce
nie odgaduję jak ją zatrzymać

(Wojcieszko 2005, 69)

Bliźniaczo do siebie podobne eteryczne fragmenty czasu doświadczane w nieogarniętym, bezkresnym trwaniu tworzą jedność, nad którą podmiot nie może zapanować, nie potrafi się w niej odnaleźć. Sygnalizuje to rodzaj napięcia spowodowany brakiem subiektywizacji żywiołu czasu, bowiem ogarnąć czas to zatrzymać umykający dźwięk, zapisać w szybkim spojrzeniu barwę i kształt, utrwalić chropowatość czy miękkość materii.

Jeśli potraktować zmysłowe zawieszenie *chwili*, jej zmienności jako akt ofiarowywania czasu sobie, to wtedy milknie niemoc, pojawia się potrzeba uznania niezależności czasu, jego nieustannego przemijania, nawet destrukcyjnego charakteru. Wówczas mgnienia terażniejszości spokrewniając się ze sobą, nie stanowią nierozpoznawalnego żywiołu, układają się w prywatny mikrokosmos podmiotu, a ten naturalnie się w niego wkomponowuje. Rozpoznanie czasu terażniejszego, jego nietrwałości jest więc silnym doświadczaniem własnej obecności w świecie (Merleau-Ponty 2001, 446).

Obraz spełniający tę zasadę poprzez gest „wyjęcia” *chwili* z czasu, zamknięcia jej ulotności i podporządkowania prawu intymności można odnaleźć m.in. w twórczości Stefana Pastuszewskiego:

Płonący punkt

*moje małe dziś
moje jedyne...*

wszystko już było
albo dopiero będzie
jedynie my jesteśmy –
ja w Tobie

patrz – nasze dłonie zrastają się
patrz – już niczego nie widać
tylko tykanie ciepłego serca –
kosmosu
zegar ten nie każe jednak iść
dalej

*dzisiaj będzie piękny dzień –
bez nocy*

wzdłuż osi czasu snują się szare pasma jutra
a dziś jest chwilą –
płonącym punktem

5 lutego 1996 (Pastuszewski 1998, 151)

Zaprezentowany tu typ percepcji czasu wyzwala istotną jakość wyobraźni poetyckiej, swoisty kod wyrażania powołujący i umożliwiający nie obserwację, lecz „zamieszkanie” w teraźniejszości, nie tylko rejestrację zachodzących w niej zmian, ale jej swoiste „zawłaszczenie” – „moje małe dziś / moje jedyne”. Współtowarzyszy temu dążeniu budowanie podmiotowości opartej na świadomości upływu i równocześnie poszukującej punktów *constans*, samookreślającej się w relacjach z rzeczywistością i z intymnym „ty”. Unaocznia reguły istnienia bytu, pozwalając „ja” wpleść się w czas, dzięki czemu jest ono „wyposażone w swym osobowym bycie w określone wartości” (Ingarden 1998, 62). Kreuje je poszukiwanie siebie pozbawione lęku przed zagubieniem się w czasie, zatrata w nim. Podmiot odnajduje w sobie ślady bytu podległego przemijaniu (Ingarden 1998, 63), jednak nie wywołuje to niepokoju, a chęć przybliżenia, „uprywatnienia” własnej części czasu, wyzyskania jej migotliwego trwania. W planie świata przedstawionego konkretyzuje ją tytułowy „płonący punkt”, wprowadzający uszczegółowienie i zespolenie ulotności z realnością. Ich spójność nie ukrywa nostalgii za odchodzącym *teraz* czy nadziei związanej z *teraz* mającym nadejść⁴. Skupienie

⁴ O związku sposobu odczuwania czasu z budowaniem tożsamości „ja” oraz o najnowszym doświadczeniu *teraz* pisze Halina Perkowska (2003).

wyłącznie na *chwili* terażniejszej uwypukla jej oddzielenie od przeszłości i przyszłości. To, co było czy to, co ma dopiero nadejść, wydaje się nieważne, bo nierealne, a swoista stabilność *teraz*, możliwość pochwycenia i nasycenia doświadczeniem, zapewnia odczuwanie realnego świata oraz świadomość jego znikomości.

Czas terażniejszy w utworze Pastuszewskiego ulega dodatkowemu uwyrażeniu poprzez powołanie osobowych relacji. Ich znakiem wyróżniającym jest miłosa intymność unieważniająca wszystko, co poza wspólnym „my” („jedynie my jesteśmy – / *ja w Tobie*”). Powołanie drugiej osoby w sytuacji spotkania i wyznania, opartych na zwrotności uczucia, przesłania przemijanie czasu („zegar ten nie każe jednak iść / dalej”), a najintymniejszy ze zmysłów nie tylko demonstruje bliskość cielesną pokonującą dystans, oddalającą samotność. Silnie subiektywizuje doznawanie rzeczywistości, zadomawia w terażniejszości, każe zwrócić uwagę na jej faktyczny stan:

„doświadczenie dotykowe przylega do powierzchni naszego ciała, nie możemy go rozwinąć przed sobą, nie staje się ono całkowicie przedmiotem. Dlatego jako podmiot dotyku nie mogę sobie pochlebiać, że jestem wszędzie i nigdzie, nie mogę zapomnieć, że przez moje ciało docieram do świata” (Merleau-Ponty 2001, 341).

Dotknięcie sytuuje czasowo i przestrzennie, zbliża, łączy, a u jego podstaw znajduje się gotowość do wyjścia naprzeciw. A ponadto:

„tworzy nowy byt, nową jedność: my. Ja plus ktoś inny we wzajemnym – choćby chwilowym – współistnieniu, współrozumieniu, współodczuwaniu” (Gołaszewska 1997, 129).

Dotyk to ten typ kontaktu, który będąc najbardziej bezpośrednim, wymaga akceptacji, zmysłowego otwarcia podmiotu na „ja” i „ty”. Poświadcza przyzwolenie na bliskość swojej i nie-swojej cielesności, tej rozpoznanej i odczuwanej w danym momencie, odznaczającej się swoistością nie do powtórzenia ze wszystkimi możliwościami i ograniczeniami. Zaufanie łączącemu i utożsamiającemu dotknięciu ewokuje zgodę na intymność spotkania, na intensywne doznawanie „ja” i „ty” w jedności („patrz – nasze dłonie zrastają się”). Skupienie na tym, co najbliższe i najcenniejsze stanowi również nieodzowny warunek silnego, bezpośredniego kontaktu z aktualnym *teraz*. Jego wyselekcjonowanie z nieprzerwanego strumienia, ustanowienie granic i zamknięcie w nim pełni percypowanej rzeczywistości oddala kruchość, znosi nijakość i bylejakość w podmiotowym odczuwaniu. „Ja” wydzielając z całości indywidualnego czasu jego eteryczną cząstkę, akcentując jej niepowtarzalność, ustala warunki, które pozwalają na spokojną konstatację: „wzdłuż osi czasu snują się szare pasma jutra / a dziś jest chwilą / *plonącym punktem*”. Słowa te stanowią potwierdzenie niezakonspirowanego lęku czy

uczucia uwięzienia w zagrożonej przemijaniem *chwili*. Wskazują raczej na zrozumienie istoty czasu i zgodę na jego upływ. W dotknięciu ciała „ty”, w powołaniu wspólnoty i świadomości ich momentalności tkwi intensywne podmiotowe doznawanie świata, poprzez smakowanie jego szczegółów docieranie do nieprzerwanego rytmu. Wymaga to dyscypliny koncentracji na „tu i teraz”, pełnego poszanowania dla ulotności zdarzeń. Ich uważne i nieśpieszne doświadczanie zapewnia podmiotowi głębokie odczuwanie nie tylko współuczestnictwa, świadomość bycia częścią większej całości. Umożliwia mu skupienie się na sobie, otwieranie się na własną obecność we właśnie przeżywanej terażniejszości, nie wybiegając myślą poza nią, poza właśnie daną rzeczywistość:

„To czyste »teraz«, które (...) odczuwamy z taką siłą, że niekiedy zapiera nam dech. Żyjemy i przeżywamy samo »teraz«” (Welte, 2000, 22).

W tej sytuacji „ja” staje się dla siebie obecne, może zaufać sobie i swojemu istnieniu, a czas w swojej przejściowości staje się elementem konsolidującym i warunkującym to doświadczenie.

Analiza w wybranych utworach bydgoskich twórców kręgów wyobrażeń zainicjowanych podjęciem tematu mikroczasu, ograniczonego do dziejącego się właśnie *teraz* i najmniejszego jego fragmentu – *chwili*, pozwala dostrzec kilka istotnych cech wyobraźni poetyckiej. Widoczne jest w kreacji artystycznej wyraźne dążenie do zilustrowania czasu nie jako abstrakcji, rzeczy tylko przeczuwanej, przeżywanej i niedosiężnej, budzącej lęk i zagubienie, ale jako kategorii, której można nadać status bytu postrzeganego zmysłowo. Prowadzi to do próby „przyłapania” obecności *chwili* we właśnie postrzeganym *teraz*, jego rytmie wyznaczonym nie przez napięcie pomiędzy zanikaniem a oczekiwaniem niewiadomego, lecz ustalonym przez zawieszenie nieustannego przemijania. Tendencję tę rozwija czynność zarówno „wyjęcia” chwili z czasu, pozbawienia jej horyzontów temporalnych poprzez jawne dookreślenie braku kierunkowości, jak i zdecydowane określenie jej „krawędzi”, bycia „pomiędzy”. Obu tym zabiegom towarzyszy nasycenie zawartości zatrzymanej *chwili* intensywnymi zmianami niwelującymi jej nieokreśloność, wyodrębniającymi ją spośród nieskończonej liczby podobnych ułamkowych przejść czasu. U podstaw pragnienia wykorzystania jej walorów, chęci poznania pełni znajduje się świadomość nietrwałości. W takim postrzeganiu mikroczasu postawę podmiotu charakteryzuje zwrócenie się ku światu przedmiotowemu, otwarcie na jego konkretność i różnorodność, namacalność i obecność. Spokojna kontemplacja właśnie poznawanej, doświadczanej *chwili*, zgoda na jej naturę nie ewokuje obrazów podlegania presji czasu odbieranego jako destruktor. Raczej zgoda na momentalne istnienie *chwili* powołuje aktywność związaną z silnym zaznaczeniem własnej podmiotowej obecności „ja” w świecie.

Wydaje się, że przywołane w szkicu utwory stanowią poetyckie rozwinięcie myśli Alberta Camusa:

„Niech mi wolno będzie wyodrębnić tę chwilę, wydzielić ją z materii czasu. Są tacy, co chowają kwiat w książce, zamykając w niej jakiś spacer, kiedy zaznali dotknięcia miłości. Ja także mam swoje spacery, ale dotyka mnie bóg. Życie jest krótkie i grzechem jest tracić czas. Mówią o mnie, że jestem aktywny. Ale aktywność to także strata czasu, ponieważ człowiek się w aktywności zatracca. Dziś jest chwila przerwy; moje serce ma spotkanie ze sobą. Jeśli czuję jeszcze lęk, to dlatego, że ta nieuchwytna chwila prześlizguje się między palcami jak krople rtęci. Ci, co chcą, niech odwracają się plecami do świata (...). W tej chwili całe moje królestwo jest z tego świata. Słońce i cienie, ciepło i chłód w głębi powietrza (...). I teraz nie chcę być szczęśliwy, chcę być świadomy” (Camus 1999, 51-52).

Jednym z planów zaistnienia w kulturze jest jej współtworzenie poprzez aktywną lekturę, rozumiejącą analizę i interpretację utworów poetyckich. Wzorce odczytań literatury lokalnej zwykle akcentują jej związek z regionem. Jednak celem tego szkicu było wpisanie twórczości bydgoskich poetów w konteksty rozleglejsze, uogólniające. Realizacja tematu uniwersalnego uobecniona w jednostkowych, subiektywnych aspektach mikroczasu, ustalających specyfikę wyobraźni temporalnej, prowadzi do przedstawienia *chwili* w jej teraźniejszej obecności. Liryczne przywołanie sensualnym szczegółem i intensywnością spełnia postulat dookreślenia aksjologii i treści poetyckiego przesłania. Kształtuje obrazy oddalające niespełnienie, pełne skupienia, „delektujące się momentalnym istnieniem” (Opacka-Walasek 2005, 112), co uruchamia skojarzenia z twórczością takich „poetów *chwili*” jak Wisława Szymborska czy Adam Zagajewski⁵. Również przywoływane w pracy konteksty filozoficzne, literaturoznawcze akcentowały fakt, iż tworzona w poezji bydgoskich autorów konkretna czasowość wykracza poza projekt ograniczony geograficznie. Wpisuje się ona w poruszenie wyobraźni, które wyczula na rzeczywiste problemy egzystencji, konstruuje misterne powiązania podmiotu z mgnieniem czasu, ustala warunki ich świadomego współistnienia. Jak celnie skomentował Georges Poulet:

„Trwać znaczy być obecnym, a być obecnym to towarzyszyć rzeczom układającym się w rodzaj czasoprzestrzeni” (Poulet 1977, 68-69).

⁵ O zilustrowaniu *chwili* „nie tyle w planie przedstawienia, ile w planie wyrażania, przez uobecnienie ewokowane metaforą” w wierszach Szymborskiej i Zagajewskiego pisze D. Opacka-Walasek (2005, 68-90).

Bibliografia

- Bachelard G., 1975, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa.
- Barańczak S., 1990, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn.
- Bauman Z., 1994, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa.
- Borges J. L., 1988, *Czas*, tłum. A. Elbanowski, *Literatura na Świecie*, nr 12, s. 36-44.
- Brodski J., 1992, *Znak wodny*, tłum. S. Barańczak, *Zeszyty Literackie*, nr 39.
- Camus A., 1999, *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa.
- Eliade M., 1993, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa.
- Gołaszewska M., 1997, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków.
- Ingarden R., 1998, *Książeczka o człowieku*, Kraków.
- Lurker M., 1994, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków.
- Lutowski K., 2003, *33 wiersze*, fotografie R. Budzbon, Białystok.
- Łukasiewicz J., 1982, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa.
- Merleau-Ponty M., 2001, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, postłowie J. Migasiński, Warszawa.
- Michałowska T., 1982, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa.
- Morzyńska-Wrzosek B., 2008, *Bydgoszcz w perspektywie poetycko – topograficznej*, [w:] M. Święcicka (red.), *Miasto. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie*, Bydgoszcz, s. 223-236.
- Opacka-Walasek D., 2005, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice.
- Pajdzińska A., 1995, *Dzieci Heraklita. (Poeci o czasie)*, [w:] A. M. Lewicki, R. Tokarski (red.), *Kreowanie świata w tekstach*, Lublin, s. 89-103.
- Pastuszewski S., 1998, *Wiersze wybrane 1971-1998*, wybór i wstęp J. Baziak, Bydgoszcz.
- Pastuszewski S., 2003, *Soczewki i zwierciadła literatury*, [w:] *Bydgoszcz w literaturze. Wypisy*, oprac. S. Pastuszewski, Bydgoszcz, s. 78.
- Perkowska H., 2003, *Postmodernizm a metafizyka*, Warszawa.
- Piechocka E., 1996, *Bydgoszcz w oczach pisarzy*, *Kalendarz Bydgoski*, s. 195-200.
- Pilch A., 2003, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego. Literaturoznawstwo i dydaktyka*, Kraków.
- Poulet G., 1977, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, tłum. W. Błońska, wybór J. Błoński i M. Głowiński, przedmowa J. Błoński, Warszawa.
- Ricoeur P., 1989, *Język, tekst, interpretacja*, wybór i wstęp K. Rosner, tłum. P. Graff i K. Rosner, Warszawa.
- Seneka L. A., 1989, *Myśli*, wybór, tłum., oprac. S. Stabryła, Kraków.
- Siwicka D., 1996, *Szybkość – wyobrażenia i wartości*, [w:] D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki (red.), *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, Warszawa, s. 21-30.
- Symotiuk S., 1997, *Filozofia i genius loci*, Warszawa.
- Welte B., 2000, *Czas i tajemnica*, tłum. K. Święcicka, Warszawa.
- Wojcieszko G., 2005, *Karuzela*, Kraków.

**Aspects of microtime:
on temporal imagination of poets from Bydgoszcz**
Summary

One of the plans of becoming known in culture is its co-creation through active reading, reading which entails understanding the analysis and interpretation of poetic texts. Patterns of local literature readings typically stress its association with the local region. However, the aim of this paper is to inscribe the works of artists from Bydgoszcz in wider, more general contexts. In particular, special attention is given to attempts of capturing temporal experiences as well as tendencies in and methods of their representation wherein the main focus is not placed on eternal time – macrotime – but microtime, the time experienced by an individual, i.e. subjective time, a particle of time, a moment well anchored in the present, the just-experienced, observed and occurring *now*.

The analysis of works sparked off by this problem demonstrates that there is a tendency to illustrate time not in term of sheer abstraction, a thing that can be felt yet which remains inaccessible, causes anxiety and a feeling of being lost. Rather, time is shown as a category with a status of an entity that can be perceived with our senses.