

# „Jako pierwszą tkam ciszę”. O procesie twórczym w poezji S.H. Watsjajana, „Agjeja”

Jarosław ZAPART

Atma 1 (2013): 1-22

## Streszczenie

Artykuł jest spojrzeniem na problem procesu twórczego widzianego przez pryzmat poezji. Materiału do namysłu dostarczają wiersze S.H. Watsjajana, „Agjeja” (1911–1987), wybitnego indyjskiego poety tworzącego w języku hindi. Tekst rozpoczyna się od zarysowania życiorysu autora, by następnie zaprezentować te aspekty jego twórczości, które staną się istotne w kontekście analizowanych wierszy. Biorąc za punkt wyjścia niezwykle samoświadomość Agjeja jako twórcy, tekst skupia się na analizie oraz interpretacji tych wierszy poety, które bezpośrednio podejmują temat twórczości. Autorska interpretacja wierszy Agjeja zostaje umieszczona w kontekście teorii myślicieli takich jak Karl Jaspers i Martin Heidegger oraz znawców problematyki estetycznej, jak Maria Gołaszewska. Ważnym punktem odniesienia dla analizy jest także twórczość Tadeusza Różewicza i uwagi na temat procesu twórczego zaczerpnięte z jego esejów. Dzięki odwołaniu się do tych autorytetów zostają naświetlone kwestie genezy, typu i przebiegu procesu twórczego, które korespondują z problemami podejmowanymi przez wybrane wiersze Agjeja. Twórczość poety rozpatruje się w sytuacji kryzysu wywołanego powątpiewaniem w możliwość przekazania elementarnych prawd poprzez język poezji. Próba udzielenia odpowiedzi na pytanie poety – o naturę „muru” dzielącego słowo od prawdy – zostaje przeprowadzona przy pomocy teorii nieświadomości języka sformułowanej przez Jacquesa Lacana.

Artykuł jest zmodyfikowaną wersją jednego z rozdziałów pracy magisterskiej autora, *Problematyka przeżycia estetycznego i procesu twórczego Agjeja na tle wybranych teorii estetycznych* (Instytut Filologii Orientalnej UJ, Kraków 2007).

**Jarosław Zapart** Indolog, doktorant w Instytucie Filozofii UJ. Jego zainteresowania badawcze obejmują buddyzm mahajany, ze szczególnym uwzględnieniem tradycji tathagatagarbhy (natury buddy) oraz szkoły jogačary, jak również wybrane kwestie z dziedziny estetyki (przeżycie estetyczne, proces twórczy) w ujęciu porównawczym.

## 1 S.H. Watsjajan, „Agjej” – sylwetka twórcy

Sačćidanand Hiranand Watsjajan (Saccidānand Hirānand Vātsyāyan) urodził się 7 marca 1911 w Kuśinagar<sup>1</sup>, w okręgu Devriya położonym w stanie Uttar Pradeś. Zmarł 4 kwietnia 1987 roku w New Delhi. To, czego dokonał w ciągu siedemdziesięciu sześciu lat swego życia, uczyniło go jednym z najważniejszych twórców języka hindi XX wieku.

W dzieciństwie nie uczęszczał do szkół; w domu odebrał solidne, choć tradycyjne wykształcenie. Podczas nauki w szkołach średnich w Madrasie poznał sanskryt, perski i angielski. Rozpoczął w 1929 roku studiów magisterskich nie ukończył. W młodości, kiedy zaangażowany był w działalność niepodległościową, za próbę wysadzenia brytyjskiego pociągu został pojmany i osadzony w zakładzie karnym w Amritsarze (1930), a następnie w Delhi. W areszcie spędził łącznie cztery lata. W czasie drugiej wojny światowej, gdy Indie zagrożone były atakiem ze strony Japonii, służył w armii brytyjskiej (1943–1946).

Agjej był redaktorem i wydawcą kilku wpływowych czasopism, takich jak „Pratik” (1947–1952), „Dinmān” (1965), „Nayā Pratik” (1973) oraz dziennika „Navabhārat Taimś” (1977–1979). W 1943 roku zainicjował wydanie antologii poezji *Tār Saptak*, zbioru, który dał początek zjawisku „nowej poezji” (*naī kavītā*). Wydane w kolejnych latach – także pod redakcją Agjeja – antologie *Dūsṛā Saptak* (1951) oraz *Tīsṛā Saptak* (1959) odmieniły oblicze współczesnej poezji hindi.

W latach 1955–1960, jako stypendysta UNESCO odbył podróże po Europie i Japonii. W Stanach Zjednoczonych wykładał kulturę i literaturę Indii na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley (1961–1964). W latach 1969–1970 ponownie odwiedził Stany Zjednoczone, udał się do Meksyku i wschodniej Europy. W roku 1976 jako *visiting professor* przebywał w Niemczech, na uniwersytecie w Hiedelbergu. W 1971 roku został dyrektorem Wydziału Językoznawstwa i Literatury Porównawczej uniwersytetu w Dźodhpurze (Radża-szhan).

Dorobek literacki Agjeja obejmuje między innymi dziewiętnaście tomów poetyckich, siedem zbiorów opowiadań, sześć powieści oraz dwanaście zbiorów esejów.

Dogłębne przedstawienie chociażby jednego z aspektów twórczej osobowości Agjeja przekracza ramy tego tekstu, dlatego poniżej chciałbym zwrócić uwagę na te aspekty osobowości poety, które ujawniają się w analizowanych poniżej wierszach – jego zamiłowanie do samotności i stosunek do tradycji.

Przydomek literacki Watsjajana, *Ajñeya*<sup>2</sup>, znaczy „niepoznawalny” i jest trafnym określeniem być może najważniejszej cechy charakteru tego człowieka, który pozostając całe życie osobą publiczną, potrafił zachować niezbędny dla siebie obszar ścisłej prywatności. Poeta Aśok Wadźpeji (Aśok Vājpeyī), we wstępie do wyboru wierszy Agjeja *Rytm ciszy* (*Sannāte kā chand*), pisze między innymi, iż dla Agjeja przeciwwagą dla aktywnego życia publicznego było szukanie wytchnienia w samotności. Często była to samotność rozumiana jako nieobecność drugiego człowieka, ale nigdy przyrody, bowiem obserwacji naturalnych zjawisk Agjej poświęcił wiele ze swoich najbardziej

<sup>1</sup>W zbiorze *Samcayitā* (Ajñeya 2001, 489) podaje się, że drugą nazwą miejscowości narodzin pisarza jest Kaspā. U Miśry nazwa ta przybiera formę Kāsaiyā (1978, 143).

<sup>2</sup>W transkrypcji spolszczonej konsekwentnie używam formy „Agjej” bez wygłosowego „a”, które tradycyjnie pojawia się w wymowie i w transliteracji naukowej. Zabieg ten znacznie ułatwia odmianę pseudonimu poety w języku polskim.

przenikliwych wierszy. Poprzez tę samotność poeta nie oddalał się od życia społecznego. Pragnął raczej uwolnić się od wszechobecnej rywalizacji, by poprzez chwilowe zaprzestanie działania osiągnąć doskonalsze samopoznanie (Vājpeyī 1997, 6).

Z czasem samotność i towarzysząca jej cisza stały się dominującym motywem jego najczęściej krótkich wierszy, mających charakter poetyckiej medytacji – doświadczenia chwili. Jak sam pisał:

Poezja nie zawiera się w języku, nie ma jej nawet w słowach:  
jest ciszą między słowami. Poeta wie, że można porozumieć się  
z *innym*, nawiązać z nim rozmowę, ponieważ komunikacja jest  
możliwa właśnie poprzez ciszę<sup>3</sup>.

<sup>3</sup>Rosenstein (2003, 22).

Cisza, a raczej milczenie, jest dla Agjeja sposobem dotarcia do prawdy. Analizując późniejszy okres jego twórczości, można natknąć się na utwory, w których poprzez kontemplację ciszy poeta stara się zgłębić istotę życia, piękna oraz swojej poezji. Agjej wielbi ciszę. To ona nadaje ciężar słowom, których używa; szczególnie gdy mówi o przyrodzie, tak jak w wydany pośmiertnie zbiorze *Pustynia (Maruthal)* (Ajñeya 1995), pełnym pustych krajobrazów, wiatru i wędrującego piasku, które stają się symbolem niestałości ludzkiej egzystencji.

Dla Agjeja tradycja indyjska była istotnym punktem odniesienia, lecz jest rzeczą charakterystyczną, że w swoich utworach i wypowiedziach sprawiał wrażenie zakłopotanego pytaniami o nią. Agjej zawsze żywił głęboki szacunek do tradycyjnych przejawów kultury bramińskiej, w której się wychował, jednakże podobnie jak wielu współczesnych poetów piszących w hindi, czerpał obficie z kultury Zachodu. Dawało mu to możliwość krytycznego spojrzenia na własne dziedzictwo. Dla Agjeja tradycja jest swoistym procesem, nigdy nie ukończoną podróżą, podobnie jak życie, które pojmował jako „bycie w drodze” (*pravās*). „Ta niezwykła indywidualność – pisze Lothar Lutze – potrafiła z łagodną stanowczością podążać własną drogą, obierając różne miejsca na ziemi za swój tymczasowy cel, by ostatecznie zawsze pozostać w drodze do samej siebie” (1976, 6).

## 2 Tkanie ciszy, czyli przebieg procesu twórczego

Proces twórczy można określić jako scalone jednostkowe przypadki zachowania się artysty dane w obserwacji oraz w autorefleksji samego twórcy, której wynik jest przekazany w sposób zobiektywizowany. Działania twórcy muszą być rozpatrywane łącznie z dziełami sztuki będącymi rezultatami działalności artystycznej. Procesy twórcze nigdy nie są dane w ich całkowitym przebiegu, ponieważ zarówno odbiorca nie jest zdolny objąć ich jednym aktem poznawczym, jak też sam twórca nie potrafi odtworzyć wiernie wszystkich faz swojej twórczości. To kreuje pewne problemy: trudno jest wyznaczyć ramy czasowe, czyli precyzyjnie określić kiedy proces twórczy zaczyna się, a kiedy definitywnie kończy; niełatwo jest też ustalić, które z przeżyć i zachowań artysty należy zaliczyć do procesu twórczego, a które do innych procesów przeżyciowych.

Według Evangelosa Moutsopoulosa, we wstępnej fazie analizy procesu twórczego ważne jest oddzielenie twórcy profesjonalnego od nieprofesjonalnego (1984: 300). Różnica między nimi w odniesieniu do postawy twórczej jest zasadnicza. Twórca profesjonalny jest przede wszystkim bardziej świadomy swojej roli, innymi słowy wie, iż jego zadaniem jest tworzenie. Ponadto jest na tyle uniezależniony od własnej działalności, by ukazać swoje stany wewnętrzne we wszystkich fazach tworzenia. Tego rodzaju meta-twórczość – poprzez którą autor nie tylko objaśnia proces kreacji, ale także ujawnia jego rolę w swoim życiu – z pewnością należy do rzadkości i stanowi domenę twórców doświadczonych, o uporządkowanym widzeniu świata. Często w twórczości tego typu – w naszym wypadku poezji – ujawnia się przewodni motyw całego dzieła autora; coś, co wyznacza jego tok rozumowania i pojawia się często jako punkt odniesienia. Tak jest w wypadku *Tkam ciszę* – wiersza, w którym poeta określa kluczową rolę „ciszy między słowami” w swojej poezji.

*Tkam ciszę*

Jako pierwszą tkam ciszę.  
Potem dobieram do niej tkaninę dźwięków.

Osnowa: jak ją zdobyć?  
Może jest ktoś, kto ją przemieni  
i pozwoli rozkwitnąć nowym kolorom.  
Wybieram jak najgrubszą nić:  
jestem przecież śmiertelny, lecz może dzięki komuś  
i dzięki niej zdołam pokonać czas.

Wątek: jaki wybrać kolor?  
Jakie metrum?  
Wiem, że umysł jest czółenkiem i nicią;  
dlatego moja dłoń pracuje zwinnie,  
dopóki nie wyłoni się nowy obraz.

Wreszcie powstaje sieć ciszy,  
a ja oplatom się nią.  
Jednak zrozumcie – sieć nie jest mną,  
gdy zechcę  
potrafię się z niej uwolnić.

Potem coś, co jest moje, lecz nie jest mną,  
jak sen,  
odzywa się:  
„Jesteś poetą? Dlaczego wciąż mnożysz słowa?  
Wiersz jest ukończony.”

Tak. Mój wiersz. Przyjaciół i druh,  
któremu  
tkam następną ciszę.

*Ek sannātā buntā hūm*, z tomu  
*Pahle maim sannātā buntā hūm*  
(1976), Ajñeya (2001, 159–160).

एक सन्नाटा बुनता हूँ

पहले मैं सन्नाटा बुनता हूँ ।  
उसी के लिए स्वर-तार चुनता हूँ ।

ताना: ताना मज़बूत चाहीए: कहाँ से मिलेगा ?  
पर कोई है जो उसे बदल देगा,  
जो उसे रसों में बोर कर रंजित करेगा, तभी तो वह खिलेगा ।  
मैं एक गाढ़े का तार उठाता हूँ :  
मैं तो मरण से बँधा हूँ ; पर किसी के-और इसी तार के सहारे  
काल से पार पाता हूँ ।

फिर बाना : पर रंग क्या मेरी पसन्द के हैं ?  
अभिप्राय भी क्या मेरे छन्द के हैं ?  
पाता हूँ कि मेरा मन ही तो गिरी है, डोरा है ;  
इधर से उधर, उधर से इधर, हाथ मेरा काम करता है  
नक्शा किसी और का उभरता है ।

यों बुन जाता है जाल सन्नाटे का  
और मुझमें कुछ है कि उससे घिर जाता हूँ ।  
सच मानिए, मैं नहीं है वह  
क्योंकि मैं जब पहचानता हूँ तब  
अपने को उस जाल के बाहर पाता हूँ ।

फिर कुछ बँधता है जो मैं न हूँ पर मेरा है,  
वही कल्पक है ।  
जिसका कहा भीतर कहीं सुनता हूँ :  
'तो तू क्या कवि है ? क्यों और शब्द जोड़ना चाहता है ?  
कविता तो यह रखी है ।'

हाँ तो । वही मेरी सखी है, मेरी सगी है ।

जिसके लिए फिर  
दूसरा सन्नाटा बुनता हूँ ।

Głównym przedmiotem wiersza wydaje się być sam proces powstawania poezji, więc mówi on o swoim własnym stawaniu się. Eksponowanym elementem zarówno treściowym, jak i kompozycyjnym jest cisza, która „powstaje” jako pierwsza. Jest dla poety punktem wyjścia i dojścia, a jednocześnie ważnym tworzywem. Podstawowym chwytem kompozycyjnym utworu jest porównanie procesu tworzenia do czynności tkania. Służą temu środki osadzające wiersz w kontekście pracy tkacza poprzez użycie specjalistycznych określeń, takich jak „osnowa” (*tānā*), „wątek” (*bānā*) i „czółenko” (*gir-rī*), jak i poprzez przyrównanie pierwszych słów tworzonego wiersza do nici, która następnie zostaje poddana barwieniu. Widzimy jak poeta stara się, zwrotka po zwrotce, stopniowo określić stan swojego umysłu oraz stan zaawansowania procesu, który zaczął się od dobrania odpowiedniej „tkaniny dźwięków” przeplatanej ciszą. Agiej wpisuje się tym samym w typ twórcy samoświadomego i profesjonalnego.

Pierwszym przejawem procesu twórczego w stanie poprzedzającym bezpośrednią kreację jest poczucie szczególnego powołania, które manifestuje

się naturalnym wezwaniem twórczego instynktu człowieka, zwróconego ku wewnętrznej lub zewnętrznej rzeczywistości. W naszym przypadku owym wezwaniem jest próba rzucenia światła na proces tworzenia poezji. Twórca po latach pisania uświadamia sobie wewnętrzną konieczność oraz potrzebę podzielenia się swoją metodą twórczą z odbiorcami. Czyni to jednak niebezpośrednio – poprzez kolejny poetycki akt twórczy, tym razem ujmujący sam siebie. W ten sposób próbuje zaspokoić potrzebę komunikacji z samym procesem stwarzania; próbuje nie tylko poddać mu się, ale również zrozumieć.

Umysł poety zwraca się w kierunku niepokojącego go przedmiotu. Jego obecność stanowi dlań wyzwanie szczególne, ponieważ przedmiotem okazuje się być sam twórca i jego działanie. Nastawienie artysty w pierwszej fazie procesu twórczego polega na „transfiguracji witalności przedmiotu w witalność podmiotu” (Moutsopoulos 1984, 301). Postawę tę możemy wywieść już od czasów prehistorycznych, kiedy to człowiek pierwotny rysował na ścianach wizerunki zwierząt po to, by nad nimi zapanować. W takim momencie twórczej mobilizacji w twórcy rodzi się emocja estetyczna, która jest bezpośrednią odpowiedzią na wyzwanie rzucone mu przez przedmiot. W naszym wypadku wyzwaniem jest opisanie procesu powstawania poezji w taki sposób, aby sam opis uzyskał status autonomicznego dzieła.

Skoro tylko przedmiot rzuci swoje wyzwanie, pojawia się tak zwane „dzieło latentne”, inaczej „przed-dzieło”, które jest początkiem twórczego gestu podmiotu. Jest ono na razie amorficzne, ale posiada już ustalony cel, którym jest odpowiedź na istotę obiektywnej rzeczywistości, polegająca na tworzeniu jej reprodukcji, w tym wypadku twórcze powielenie procesu budowy wiersza. Taki początkowy obraz dzieła stopniowo ustępuje bardziej dopracowanej i uszczegółowionej strukturze, w miarę jego „rozzrastania” się w umyśle poety. Co oczywiste, twórca musi borykać się z różnego rodzaju przeciwnościami, ale im bardziej będzie zaawansowane dopracowanie myślowe dzieła „latentnego”, tym łatwiejsza będzie realizacja dzieła realnego. W wypadku *Tkam ciszę* proces budowania i precyzowania zamysłu poetyckiego odbywa się na naszych oczach.

Jak możliwe jest przejście od planu do realizacji dzieła? Kapitalną rolę pełni tutaj wyobraźnia. Jest ona czynnikiem żywiołowym, nie podlegającym elementom racjonalnym i odpowiada za wyposażenie dzieła w należną mu formę. Dzięki aktywnej działalności wyobraźni poeta potrafi przybrać myśl w odpowiednią metaforę, która nadaje utworowi specyficzny urok, natomiast na planie konstrukcyjnym doprowadza do tego, że wirtualny („latentny”) obraz dzieła zaczyna pokrywać się z obrazem realnym. U twórcy pojawia się aktywny sąd estetyczny, który podpowiada z jakich obszarów wyobraźni powinien on czerpać elementy, które zrationalizowane przez rozum, będą zgodnie z jego wolą poddawać się realizacji. Widzimy jak w drugiej strofie autor, po wstępnym ustaleniu priorytetów swojej pracy, zaczyna kształtować materię poetycką, uwidaczniając problemy z dobraniem odpowiednich składników do swojego wiersza-tkaniny. Cały czas zmagają się też z wewnętrznymi przeciwnościami i wątpliwościami – często kończy zdanie znakiem zapytania. Zastanawia się i rozważa, a wreszcie wybiera odpowiednie elementy. Ostatnie słowa strofy są pełne obawy, ale i nadziei; poeta zdaje sobie sprawę

z własnych ograniczeń, ale jednocześnie wyraża wielkie pragnienie wyjścia „poza czas” – uzyskania nieśmiertelności w pamięci odbiorców.

Dla twórcy dzieło jest zawsze konstrukcją ekspresyjną. Konstrukcja ta spełnia swą rolę tylko wtedy, gdy uwypukla, wyraża jedną lub więcej cech charakterystycznych, nie bezinteresownie, lecz czyniąc z nich temat dzieła sztuki. Artysta może mieć nadzieję, że uda mu się przekazać pewne swoje uczucia, w taki sposób, aby oddziaływały one w sposób najbardziej skuteczny na odbiorcę. Tak właśnie przedstawia się świadoma bądź nieświadoma praca artysty. Reszta należy do odbiorcy<sup>4</sup>.

<sup>4</sup>Moutsopoulos (1984, 306).

Przejście od „wirtualnej” postaci dzieła do postaci materialnej sprawia twórcy największe trudności, gdyż nierzadko język bywa oporny na wszelkie próby formowania. Pogłębia się wówczas rozdźwięk między obrazem wstępnym, zakodowanym w umyśle artysty, a dziełem rzeczywistym. W ten sposób twórca przez cały czas zastanawia się, czy środki które dobrał są wystarczające. Te wątpliwości owocują powstaniem u niego nowego lęku – nie egzystencjalnego, który jest jednym z impulsów pracy twórczej – ale estetycznego. Twórca dąży do wytworzenia spójnego świata, który da mu perspektywę stabilności, lecz nagle dostrzega, że jego wizja nie ma charakteru stabilnego i może w każdej chwili zniknąć. Być może dlatego Agjej decyduje się „opieścić” wiersz i samego siebie siecią ciszy. Być może to ona ma złagodzić niepokój i poczucie niespełnienia. Taka cisza (i takie milczenie) może mieć zarówno wymiar estetyczny, jak i egzystencjalny.

Zwątpienie i lęk towarzyszą autorowi aż do końca procesu twórczego, a nawet dalej, przybierając postać nieustannego niepokoju pchającego go ku dalszym próbom tworzenia. W *Tkam ciszę* widzimy jak poeta wsłuchuje się w swój wewnętrzny głos, który zakazuje mu mnożenia dalszych słów. Wiersz (ten, jak i każdy inny) ma być przecież oparty na ciszy – która ujawnia w tym wypadku swój wymiar estetyczny – ma mówić dobitnie i wyraźnie, czyli tylko wtedy gdy to konieczne. Ma być „przetkany” ciszą, przemawiać z jej głębi. To przecież dzięki niej rodzi się i to w niej znajduje swój koniec.

Jednak ukończenie wiersza nie jest – i nie może być – końcem twórczości. Z jednej strony artysta, kontemplując własne dzieło ma świadomość, że jest jego twórcą, ale też między nim a dziełem wytwarza się dystans, dzięki któremu dzieło prezentuje mu się jako obce, widziane i odczuwane inaczej, niż gdy istniało jeszcze jako zamysł. Z drugiej strony powstaje coś bardzo bliskiego poecie – twór, któremu poświęcił czas i wysiłek. Traktuje go jako „przyjaciela i druha” i cieszy się z faktu jego ukończenia. Skończone dzieło daje mu uczucie satysfakcji, nie daje jednak ostatecznego spełnienia.

Niemniej jednak moment ukończenia wiersza jest chwilą szczególną. Twórca czuje się autorem dzieła, lecz jednocześnie jest poza nim. Jego możliwości twórcze są rozleglejsze niż te, które zrealizowały się w jednym wytworze, a jednak to, co zostało zrealizowane może budzić w nim samym zdziwienie (Gołaszewska 1984, 181). Jednak nawet po takim, w gruncie rzeczy pozytywnym doświadczeniu, twórczy niepokój, choć przyćmiony, nie ulega wyczerpaniu. „Niepokój, który ogarnął mnie w młodszych latach, trwa

do dnia dzisiejszego”, przyznaje się Tadeusz Różewicz (2004a, 138), w którego utworach można odnaleźć wiele namysłu nad istotą twórczości. Agjej w zakończeniu wiersza wyraźnie sygnalizuje, że jego twórczy potencjał nie uległ wyczerpaniu, a proces kreacji musi zostać powtórzony. Antycypuje (i usprawiedliwia) tym samym wszelkie dalsze próby zmagania się z własnym niepokojem i materią słowa.

### 3 *Oko poety*

„Oko poety” to oko specjalne. Posiada ono pewne właściwości, które pozwalają poecie widzieć, nawet gdy jest niewidomy. Nie wielu zresztą poetów obdarzonych jest takim okiem. Tego rodzaju oko jest darem rzadkim (...)”<sup>5</sup>.

<sup>5</sup>Różewicz (2004b, 44).

Zdaniem Tadeusza Różewicza wybitny poeta posiada nadzwyczajną zdolność widzenia, która objawia się dostrzeganiem tego, co wydaje się ukryte, niejasne, zwodniczo oczywiste lub zgoła niewarte uwagi. Można powiedzieć, że „oko poety” jest warunkiem wstępnym, niezbędnym do uzyskania przez autora wystarczających warunków do podjęcia pracy twórczej. Wyostrome poetyckie widzenie polega nie tylko na trafnym wyborze odpowiedniej techniki, lecz również na wyborze przedmiotu namysłu. Ta selekcja, mimo iż początkowa, jest silnie związana z końcowym efektem dzieła, ponieważ ukierunkowana jest na uzyskanie odpowiedniego efektu estetycznego. Antycypowanie tegoż efektu przez autora nie jest koniecznym elementem procesu twórczego, lecz jeśli występuje, to wydaje się charakteryzować twórców najdojrzałszych.

Zadaniem poety jest nie tylko widzieć, ale też wyodrębnić to, co warte ujrzenia, a następnie opisywać w sposób, który da czytającemu możliwość widzenia „poprzez” poetyckie oko twórcy. Nie oznacza to jednak postrzegania tego samego, co widział poeta, lecz widzenia *razem* z nim. Obrazy widziane przez „oko poety” trafiają przecież na papier zaopatrzone w formę i przefiltrowane przez indywidualny styl autora. Między innymi z tego powodu wspólne oglądanie świata z poetą jest rodzajem wyzwania polegającego na wysiłku interpretacyjnym<sup>6</sup>. Poezja potrafi jednak w prostych obrazach dostrzec nośne metafory. To zapewnia jej świeżość i sugestywną moc, która przez współodczuwającego czytelnika zostanie doceniona, nawet jeśli poprzedziło ją przedzieranie się przez meandry stylu.

Są poeci, którzy przedstawiony obraz przeplatają pytaniami, wątpliwościami i komentarzami; polegają na swej zdolności interpretacji i w pewien sposób starają się ułatwić zadanie czytelnikowi<sup>7</sup>. Są też tacy, którzy pokazują i odsłaniają: przedstawiają skomponowany (ujrzany) obraz i pozwalają mu przemówić. Pointujący komentarz ograniczają do minimum – zostaje skondensowany do postaci aforyzmu, a czasem zwięzłego pytania...

<sup>6</sup>Odnoszę się tu do ontologii dzieła literackiego Romana Ingardena. Odbiór dzieła warunkuje jego istnienie: jedynie przeczytany wiersz jest wierszem „pełnowartościowym”, bowiem dokonuje się w nim proces konkretyzacji, polegający na wypełnianiu „miejsz nie-dookreślonych” (2005, 48–49).

<sup>7</sup>„[Poeta] widzi rzeczy zakryte przed zjadaczem chleba lub dziennikarzem. Ten typ poety to poeta, którego oko filozofuje, a nie widzi i opisuje” (Różewicz 2004b, 44).



*Pustynia VI*

Trzej chłopcy budują domki z piasku.  
 Nie wiedzą, że ten piasek  
 to cząstki,  
 i że od ich energii rozpocznie się  
 zniszczenie wszystkich domów na ziemi.

Trzej chłopcy bawią się w piasku.  
 Głos oceanu (jego wód czy piasków?)

Tak, nawet człowiek ma swoje  
 trzecie oko.  
 A twoje oczy, Boże, dlaczego są zamknięte?

## मरुथल ६

बालू के घरौंदे बनाये हैं तीन बालकों ने  
 उन्हें नहीं पाता कि इसी बालुका में  
 वे कण हैं  
 जिन के विकिरण से आरम्भ होते हैं प्रक्रिया  
 संसार के सभी घरौंगों के विनाश की ।

बालुका से खेलते हुए तीन बालक  
 सागर का स्वर (जल के कि रेत के ?)

मानव ही  
 मानव की तीसरी आँख है  
 तुमहारी आँखें क्यों बंद है, देवता ?

W wierszu tym pojawia się, swoisty dla całego zbioru *Pustynia*, element kompozycyjny obrazu poetyckiego – piasek (tu akurat mamy do czynienia z piaszczystą plażą). Obraz skonstruowany przez Agjeja jest łatwy do wyobrażenia i zapamiętania. Na zbudowanej z prostych elementów scenie rozgrywa się jednak bogata gra znaczeń. Widzimy wyraźne nawiązania do współczesnej rzeczywistości i świata indyjskiej mitologii, które zostają połączone poprzez symbolikę trzeciego oka. Występujące w trzecim wersie słowo „cząstki” w kontekście całej strofy nabiera znaczenia „cząstki elementarnej”, czyli jądra atomu, którego rozszczepienie pozwoliło naukowcom uzyskać ogromną energię wykorzystaną do celów militarnych podczas II wojny światowej<sup>8</sup>

W kulturze indyjskiej zdolność widzenia trzecim, wewnętrznym okiem posiadają jogini, którzy poprzez długotrwałe praktyki zdołali uzyskać doskonałe panowanie nad sobą. W wierszu moc reprezentowana przez trzecie oko przyrównana zostaje do niepospolitej mocy ludzkiego umysłu, który za pośrednictwem zdobyczy nauki i techniki potrafi przeniknąć prawa rządzące przyrodą i wyzyskać je do własnych celów. Pamiętajmy, że trzecie oko jest też tradycyjnym atrybutem boga Śiwy (Śiva), który za jego pomocą dokonywać miał cyklicznego unicestwienia wszechświata. Indyjska mitologia –

*Maruthal VI*, z tomu *Maruthal* (1995).

<sup>8</sup>Warto w tym miejscu dodać, iż Agiej jako jeden z niewielu poetów indyjskich zajmował się tematyką II wojny światowej; w szczególności tragicznym losem japońskich miast zniszczonych w wyniku ataku jądrowego. W 1959 roku powstał wiersz *Hiroshima* (*Hirošimā*) (Ajñeya 2001, 94), zaczynający się od słów: „Tego dnia / wzeszło słońce, / lecz nie zza horyzontu. / Na serce miasta / runął deszcz ognia – / nie z nieba, / lecz z rozdartej ziemi / (...)”

owa wyidealizowana wersja historii – mówi nam, że Śiwa, który przez wyznawców uznawany jest przecież za największego spośród joginów, spalił swym trzecim okiem reprezentującego pożądanie boga Kamę (Kāma). Historia XX wieku głosi zaś, że bomby jądrowe zrzucone w sierpniu 1945 roku na Hiroszimę i Nagasaki spowodowały śmierć setek tysięcy ludzi, oraz że przez niemal pół wieku świat żył obawą przed powtórzeniem się takiej katastrofy – przewidywanym przez autora „zniszczeniem wszystkich domów”. To zderzenie dwóch poziomów dyskursu, mitologicznego oraz rzeczywistego, pozwala poecie uzyskać efekt tragizmu. Wskazanie w tym kontekście na pozytywny wymiar destrukcji, czyli wysoko cenione przez indyjską tradycję zniszczenie pożądania, zabarwia ten tragizm nutą gorzkiej ironii.

W wierszu tym sam autor otwiera swe poetyckie „trzecie oko”. Kojarzy ze sobą odległe plany znaczeniowe i, biorąc za punkt wyjścia prostą scenkę, ukazuje tragizm losów człowieka. Służy temu przywołanie domków z piasku, jako symbolu tego, co kruche i nietrwałe<sup>9</sup>, jak również, możliwe dzięki grze skojarzeń, skonfrontowanie idealnej rzeczywistości – reprezentowanej przez tradycję (trzecie oko jogina) oraz mitologię (trzecie oko Śiwy) – z pełną okrucieństwa historią XX wieku. W ten sposób poeta wskazuje pośrednio na degradację tradycyjnego porządku współczesnego świata i jego moralnych wartości. Trzecie oko człowieka, określenie za którym kryje się już tylko smutna ironia, nie oznacza zdolności osiągnięcia oświecenia, lecz możliwość czynienia zła na skalę większą niż kiedykolwiek; tak rozległą, że wydaje się być przybliżeniem mitologicznej wizji cyklicznego zniszczenia świata pod koniec każdej ery. W ostatniej strofie wydzwięk wiersza zostaje zmaksymalizowany dzięki pytaniu o teodyceę: oko boga pozostaje zamknięte, ślepe na zło świata, podczas gdy natura człowieka pcha go do coraz to nowych eksperymentów z możliwościami zadawania cierpienia.

„Oko poety”, poprzez swoją specyficzną światłoczułość, potrafi wyizolować z otoczenia obrazy, które w metaforyczny sposób ukazują kondycję całej rzeczywistości.

Nie ma podobnego oka między prawdziwymi poetami. Tylko epigoni patrzą cudzymi oczami. Oko każdego poety ma właściwą sobie akomodację. Jeden widzi lepiej plany ogólne, drugi zbliżenia<sup>10</sup>.

<sup>9</sup>W ostatnim wersie pierwszej strofy poeta po raz wtóry używa określenia „domki z piasku” na wskazanie prawdziwych ludzkich domów, które miałyby ulec zniszczeniu, przez co osiąga bardziej dramatyczny efekt. W tłumaczeniu postanowiłem zrezygnować z powtórzenia, ponieważ zaburzyłoby ono płynność wiersza.

<sup>10</sup>Różewicz (2004b, 44).

Poetyckie widzenie Agjeja sprawdza się zarówno w wychwytywaniu analogii i tworzeniu syntezy, jak i w konfrontacji z tym co drobne, szczegółowe, ale znaczące. Akomodacja jego poetyckiego oka jest dynamiczna i sprawna.

## 4 Samopoznanie i kres poezji

*Rozmawiałem w tych dniach z moim przyjacielem na temat „wiersza ukrytego w wierszu”. Mówiłem o tym, że ten wiersz napisany, zrealizowany, jest podobny do ciemności, przez którą przebija światło tamtego, właściwego, przeczytowanego, nienapisanego utworu...*

– Tadeusz Różewicz, *Zamknięcie*

Przyjrzyjmy się następującym słowom Martina Heideggera (1993, 102):

Człowiek jest tym, kim jest, właśnie wtedy, gdy daje świadectwo własnemu istnieniu. Dawanie świadectwa nie jest dodatkowym i ubocznym wyrazem człowieczeństwa, lecz współtworzy ludzkie istnienie. Czemu jednak człowiek ma dawać świadectwo? Swej przynależności do Ziemi.

Dla samoświadomego poety samo posiadanie „poetyckiego oka” jest wystarczającym uzasadnieniem twórczości. Akt twórczy jest dlań naturalny, wypływa bezpośrednio z życia. Namysł nad składnikami dzieła dokonuje się spontanicznie i jest wkomponowany w rytm egzystencji. Jeśli jednak artysta konstytuuje swój byt poprzez tworzenie i poprzez tworzenie daje świadectwo własnemu istnieniu, to pojawienie się niemocy twórczej może stanowić dlań zachwianie sensowności egzystencji. Twórca może jednak znaleźć rozwiązanie problemu w sobie samym – uczynić impas obiektem refleksji. Przełamanie kryzysu dzięki przeanalizowaniu aktualnej sytuacji i próba dociekania przyczyn własnej niemocy może stać się dla poety sposobnością do samooczyszczenia i osiągnięcia twórczej samowiedzy.

Warto więc zadać sobie pytanie, co dzieje się gdy „oko poety” przestaje widzieć? Problem stanie się ciekawszy, jeżeli określimy kryzys nie jako niemożność tworzenia w ogóle, lecz świadomość niewystarczalności środków wyrazu wobec przedmiotu, z którym mierzy się autor. Chodzi nam więc o chwilę, w której poeta dociera do kresu poezji.

Wydaje się, że ten rodzaj konfrontacji z twórczymi ograniczeniami można przyrównać do „sytuacji granicznych”, o których mówił Karl Jaspers. „Sytuacje graniczne”, jak śmierć, wina, przypadek i zawodność świata, to momenty, w których człowiek uświadamia sobie swoją klęskę. Nie może wyjść poza te sytuacje i nie może ich zmienić, lecz w ich obliczu jest zmuszony przewartościować swoją postawę życiową.

Decydujący jest dla człowieka sposób, w jaki doświadcza on klęski: czy pozostaje przed nim ukryta i dopiero u kresu powala go siłą faktu, czy też człowiek potrafi postrzegać klęskę bez masek, uobecniać ją sobie jako stałą granicę swego istnienia<sup>11</sup>.

<sup>11</sup>Jaspers (1998, 15).

Odnosząc tę wypowiedź do dziedziny poezji stwierdzamy, że przed poetą skonfrontowanym z niemożnością przełamania własnych ograniczeń stoją dwa rozwiązania. Może wyrazić niezgodę na zaistniały stan rzeczy i próbować przełamać kryzys dostępnymi środkami lub też zaakceptować niemoc jako wartość i pozyskać płynącą z niej naukę.

### *Zielona ciemność*

#### Kształty

wszystkie zanurzone w ciemności:  
w tunelu światła  
zagłębiając się w nie,  
lecz nie potrafię uchwycić.

*Harā andhakār*, z tomu *Pahle maiṃ sannātā buntā hūṃ* (1976), dostępny [tutaj](#) [dostęp: 16.10.2013]. Wiersz ten przetłumaczony został także przez Renatę Czekalską (2008, 114).

Nauczyłem się,  
 że ciemność  
 rozpięta nad rzeczywistością,  
 jest ostatecznym kształtem prawdy.  
 Lecz moje słowa nie są tak pojemne –  
 to ich słabość.

Światło przodków,  
 poezji, tradycji  
 jest czyste i jasne.  
 Moja ciemność –  
 zielona i krucha.

### हरा अन्धकार

रुपाकार  
 सब अन्धकार में हैं :  
 प्रकाश की सुरंग में  
 मैं उन्हें बेधता चला जाता हूँ,  
 उन्हें पकड़ नहीं पाता ।

मेरी चेतना में इस की पहचाना है  
 कि अन्धकार भी  
 एक चरम रुपाकार है,  
 सत्य का, यथार्थ का विस्तार है,  
 पर मेरे शब्द की इतनी समाई नहीं –  
 यह मेरी भाषा की हार है ।

प्रकाश मेरे अग्रजों का है  
 कविता का है, परम्परा है,  
 पोढ़ा है, खरा है :  
 अन्धकार मेरा है,  
 कच्चा है, हरा है ।

Agjej zмага się z niemożnością osiągnięcia prawdy językiem poezji i otwarcie wyznaje swoją niemoc. Odkrywa przed nami wielki paradoks – istota rzeczy skrywa samą siebie. Poeta nazywa ją ciemnością, czyli czymś z natury nieprzeniknionym. Jednocześnie przyznaje, że ciemność jest „ostatecznym kształtem prawdy”<sup>12</sup>. Wszelkie wysiłki dotarcia do niej okazują się daremne. Poeta utożsamia te starania ze światłem, które zamiast rozproszyć mrok – ulega mu. W ten sposób to, co ostateczne pozostaje nierozpoznane, a język poezji ponosi klęskę. W wyznaniu „moje słowa nie są tak pojemne” wyczuwamy co prawda rozczarowanie, jednak nie jest to krzyk rozpacz. Autor widzi częściowe rozwiązanie problemu w przyjęciu innej niż dotychczas strategii twórczej.

Skoro prawda ma charakter ciemności, to być może język poezji, by dotrzeć do niej, powinien się z nią utożsamiać? Skoro wszelkie drogi uchwycenia prawdy konwencjonalnymi środkami zawiodły, to może trzeba powołać się

<sup>12</sup> Amorficzna ciemność, która zawiera w sobie całą rzeczywistość może przywołać na myśl pramaterię z rigwedyskiego *Hymnu o prapoczątku wszechrzeczy (Nāsadiya sūkta)* [w przekładzie Stanisława Schayera (2007, 7)]: „Mroki we mrok spowite były najpierw, / Jednym odmętem wód to wszystko było, / I tylko owa moc, zamknięta w pustce. / Płodziła siebie przez żar umartwienia”.

na fortel – ryzykowny, ale w perspektywie skuteczniejszy? Może, zamiast sprzymierzenia się ze światłem poezji i tradycji, należy od podstaw zbudować „małą ciemność”, która w sposób naturalny odnajdzie drogę do „wielkiej ciemności” – ostatecznego kształtu prawdy?

W aggejowym uniwersum nie ma jednak oczywistych rozwiązań. Poeta co prawda stawia się w opozycji do „czystego światła przodków”, jednak własną wizję prawdy zapisuje kodem indyjskiej tradycji, gdyż swoją ciemność nazywa „zieloną”. Ten zaskakujący epitet stanie się zrozumiały tylko wówczas, gdy odwołamy się do teorii kolorów znanych z *Natjaśastry* (*Nātyaśāstra*) – klasycznego sanskryckiego traktatu z dziedziny teatrologii, estetyki i poetyki<sup>13</sup>. W dziele tym kolor zielony (*śyāma*) przypisywany jest artystycznym przedstawieniom uczucia miłości (*rati*), które w odbiorcy wzbudzić mają estetyczny „smak” (*rasa*) erotyczny (*śrṅgāra*)<sup>14</sup>. Poprzez nakierowanie czytelnika na tę asocjacje, poeta stara się unaocznic istotę intymnej relacji, jaką zbudował z procesem kreacji, z własnym dziełem i własną prawdą. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Agjej wydaje się tutaj odwoływać także do zachodniego czytelnika. Jemu także zieleń – barwa wiosny – kojarzyć może się zarówno z nadzieją, jak i z miłością.

Nazwanie ciemności „zieloną” sprawia, że staje się bardziej oswojona, jednak nie zmienia swej paradoksalnej charakterystyki – nadal jest formą niezgłębionej prawdy. Poeta akceptuje ten fakt, ponieważ ciemność-prawda, chociaż nieprzenikniona, jest mu bliższa niż tradycja – dana i ustalona. Poeta wydaje się mówić, że wszelkie próby odkrycia tej prawdy, nawet jeśli skazane na niepowodzenie – kiedy podejmowane z pasją tworzenia – są lepsze od zastanego świata tradycji. Toteż Agjej, pomimo szacunku dla jej „czystego światła”, decyduje się na pozostanie przy tym, co może nazwać „własnym”.

Wobec granicznej sytuacji poezji – niemożności wyjścia poza uwarunkowania struktur języka – Agjej przyjmuje postawę otwartą i szczerą. Określa zakres swoich możliwości, przyznaje się do porażki, jednak z całego procesu ocala coś cennego: wiedzę o swych własnych ograniczeniach<sup>15</sup>.

Wiersz powstał w roku 1970, gdy Agjej miał pięćdziesiąt dziewięć lat. Jest to głos pokory dojrzałego twórcy, który wyznaje, iż jego postawa jest nadal niedoskonała („krucha”), a starania dotarcia do „kształtu prawdy” – wciąż *in statu nascendi*. To jednak wystarcza, by *Zieloną ciemność* uznać za subtelny manifest twórczej odwagi i niezależności poety, któremu słusznie należy się miano „największego indywidualisty swego pokolenia” (Czekalska 2008, 106).

## 5 Ukryta prawda i nieświadomość języka

Wątpliwości dotyczące możliwości przekazania przez język poezji elementarnych prawd o życiu i człowieku pojawiają się w twórczości Agjeja bardzo często. Dotychczas mogliśmy zaobserwować postawę poety, który konfrontuje się niewystarczalnością języka poezji. Kolejny tekst podejmuje podobny temat, jednakże tym razem osią problemu staje się referencjalność języka.

Zanim przejdziemy do sedna zagadnienia, musimy powrócić raz jeszcze do twierdzeń Martina Heideggera z eseju *Istota poezji*. Zdaniem filozofa sło-

<sup>13</sup>Za wskazanie tej możliwości, jak i za udzielenie kilku cennych wskazówek odnośnie możliwych zamiarów poety w tym wierszu, autor pragnie podziękować dr Teresie Miążek.

<sup>14</sup>*Nātyaśāstra* 6.42: *śyāmo bhavati śrṅgārah*. Istnieją pewne wątpliwości, co do tego, czy *śyāma* faktycznie oznaczała w *Natjaśastrze* zieleń. Interpretacje tej barwy we współczesnych tradycjach teatralnych Indii nie są jednoznaczne. W przedstawieniach *raslila* (*rāslilā*) kolorem noszonym przez wysoko urodzonych kochanków jest jasnoniebieski. W tradycjach *kūḍiyāṭṭam* oraz *kathakali* (*kathākālī*) – uważanych za najbliższe klasycznemu dramatomu sanskryckiemu – kolorem przynależnym takim postaciom jest jasnozielony (Gandhi 1993: 118).

<sup>15</sup>„Nasza reakcja na sytuacje graniczne sprowadza się bądź do ich maskowania, bądź też, jeśli pojęliśmy je naprawdę, do rozpaczki i odrodzenia: stajemy się sobą dzięki przemianie naszej świadomości bytu” (Jaspers 1998, 13).

wo poety jest budulcem, który kreuje rzeczywistość, jednocześnie dając twórcy oraz czytelnikowi możliwość obcowania ze światem nieprzemijających wartości. Słowo nie jest jedynie narzędziem, którego człowiek używa, lecz także „wydarzeniem, rozporządzającym najwyższymi możliwościami człowieczeństwa” (1984, 103). Dzięki niemu człowiek zyskuje możliwość bycia „w dziejowy sposób”. Praca poety polega na widzeniu oraz nazywaniu. Jednak to nazywanie nie jest nadawaniem nazw czemuś, co było uprzednio znane, lecz chwytniem istoty rzeczy, czyli mianowaniem bytów. Byt staje się tym, czym jest dzięki słowu poety. Z tego powodu poezja spełnia w kulturze rolę pierwszorzędą – jest „stanowieniem bycia przez słowo” (Heidegger 1993, 103). Kiedy istota rzeczy materializuje się jako słowo, wszystkie zjawiska nabierają prawdziwych znaczeń, a ludzkie istnienie zostaje związane ze światem sprawczą mocą poety.

Decydującą rolę w procesie tworzenia odgrywa specyfika osobowości twórczej<sup>16</sup> i idące za nią różne podejścia do procesu twórczego. Według Marii Gołaszewskiej możemy wyróżnić trzy podstawowe typy procesu twórczego: intuicyjny, behawioralny i refleksyjny (1984, 182–189). Żaden z tych procesów nie jest i nie może być przypisany do określonego typu osobowości twórczej, gdyż mają one możliwość przenikania się i uzupełniania. Bywa jednak, iż artyści dokonują wyboru jednego modelu jako wiodącego w ich twórczości, bądź też wybór taki zostaje dokonany bez udziału ich woli.

W interesujących nas utworach Agjejowi właściwy jest typ refleksyjny<sup>17</sup>. W tym modelu związki między przeżyciami twórcy jako człowieka, a przeżyciami bezpośrednio dotyczącymi dzieła są rozluźnione. Dzieje się tak dlatego, że wszystkie doświadczenia autora, zanim przedostaną się do dzieła, zostają poddane kontroli świadomości twórczej. Artysta poddaje swoje zamierzenia ciągłemu nadzorowi zmysłu krytycznego, jakby nie dowierzając swoim inspiracjom i pomysłom. Tutaj nie liczą się jedynie spostrzeżenia czyśto zmysłowe i odczucia, a raczej wiedza o świecie oraz znajomość warsztatu i własnych możliwości.

W wierszu *Słowo i prawda* Agjej, we właściwy sobie analityczny sposób, po raz kolejny stara się zgłębić naturę języka. Tym razem przyjmuje sceptyczną postawę badacza, który nie dowierza możliwościom dotarcia poprzez język do prawdy. Prawdę, o której tu mowa, powinniśmy rozumieć według klasycznej, platońskiej wykładni – jako zgodności twierdzeń z istotą rzeczy. Koresponduje to z naszymi dotychczasowymi obserwacjami – Heidegger w „ustanawianiu bycia” poprzez docieranie do istoty rzeczy widział przecież samo sedno działalności poetyckiej.

### *Słowo i prawda*

Potrafię zrozumieć prawdę,  
a słowo niekiedy przychodzi mi bez trudu  
i wychodzi prawdzie naprzeciw.  
Wciąż nie wiem jednak  
kiedy i jak mam pokonać  
niewidzialny mur między nimi.

<sup>16</sup>Na osobowość twórczą artysty składają się czynniki-cechy warunkujące podjęcie i kontynuowanie twórczości (wytrwałość, uczciwość, zamiłowanie do sztuki), jak również przekładające się na specyfikę ich dzieł (wrażliwość estetyczna, oryginalność, wyobraźnia, doświadczenia) (Gołaszewska 1984, 169–170).

<sup>17</sup>Za przykład dwóch pozostałych typów posłużyć mogą sylwetki malarzy: proces intuicyjny (znikomy udział refleksji artysty w przebiegu procesu) – Vincent Van Gogh; behawioralny (metoda prób i błędów) – Pablo Picasso (Gołaszewska 1984, 183, 188).

*Śabd aur satya*, z tomu *Arī o karuṇā prabhāmay* (1959), Ajñeya (2003, 75).

Czy podkopać się  
i przedostać jak złodziej?  
Czy z hukiem wysadzić go w powietrze?

Poeci niech pozostaną kim są,  
niech robią to co dotychczas,  
ja mam jedną tylko troskę:  
kiedy, jak, w jakim przyplywie natchnienia  
miałbym połączyć słowo i prawdę –  
te, które trwają w ciągłej niezgodzie  
i są dla mnie jak brat, przyjaciel, odwieczny towarzysz.

### शब्द और सत्य

यह नाही कि मैंने सत्य नाही पाया था  
यह नहीं कि मुझ को शब्द अचानक कभी-कभी मिलता है :  
दोनों जब-तब सम्मुख आते ही रहते हैं ।  
प्रश्न यही रहता है :  
दोनों जो अपने बीच एक दीवार बनाये रहते हैं  
मैं कब, कैसे, उनके अनदेखे  
उसमें सेंध लगा दूँ  
या भर कर विस्फोटक  
उसे उड़ा दूँ ?

कवि जो होंगे हों, जो कुछ करते हैं कर,  
प्रयोजन मेरा बस इतना है :  
ये दोनों जो  
सदा एक-दूसरे से तन कर रहते हैं,  
कब, कैसे, किस आलोक-स्फुरण में  
इन्हें मिला दूँ –  
दोनों जो हैं बन्धु, सखा, चिर सहचर मेरे ।

To przede wszystkim wiersz ważnych pytań. Pytania te są dla Agjeja istotnymi składnikami poetyckiego programu. Ich ciężar jest tak znaczny, a problem, na który wskazują tak trudny, że nawet pozostawione bez odpowiedzi przydają wierszowi odpowiedniej głębi i dramatyzmu. Autor zapytuje jak to możliwe, że nawet dzięki językowi poezji – który ma moc niszczenia i kreowania światów – nie jest w stanie przekroczyć niewidzialnej granicy między tym, co powinno zostać wypowiedziane a tym, co faktycznie wypowiedziane zostaje. Aby lepiej naświetlić problem, możemy posłużyć się w tym miejscu teorią znaku językowego de Saussure’a, zakładającą podział na znak-obiekt akustyczny (*signifiant*) oraz jego desygnat-pojęcie (*signifié*). Używając tego modelu stwierdzamy, że w swym wierszu Agjej stara się dociec dlaczego to, co niesie znaczenie – w tym wypadku język poetycki – nie jest w stanie dotrzeć do swego „celu”, czyli do tego, co stanowi treść znaczącego.

Przyjmijmy więc, że zadaniem poety jest dotarcie do prawdy. Ta prawda to istota rzeczy, a także, w odniesieniu do człowieka, istota relacji pomiędzy

jego rzeczywistością wewnętrzną a światem zewnętrznym (Dilthey 1993, 88). Sedno tej relacji, możliwe do uchwycenia za pomocą intuicji („potrafię zrozumieć prawdę”), wymyka się niestety językowi, w którym tkwi inherentna słabość. Wobec tego Agjej nie stara się nazwać owej wrodzonej „wady” języka, lecz poprzez wyrażenie własnej frustracji sugeruje nam jej istnienie i oddziaływanie. Poeta unaocznia rozterki towarzyszące procesowi twórczemu. Przyznaje, że nawet „wyczuwając” czym jest prawda i mając pewną władzę nad językiem, nie jest w stanie przebić się do rzeczywistości, na którą wskazuje słowo. Słowo w jego wierszu „staje naprzeciw prawdy”, jednak nie potrafi się z nią zjednoczyć. Z tego powodu poeta mówi o dzielącym je murze. Mur ten jest nie do przebycia, a próby jego pokonania przedstawiane są jako groteskowe. (Chęć wysadzenia tej przeszkody wydaje się być nawiązaniem do rewolucyjnej przeszłości poety).

Problem przedstawiony przez poetę pozostaje bez rozwiązania, jednak wiersz kończy się wyartykułowaniem potrzeby uzyskania odpowiedzi na zadane pytania. Swoje pragnienie poeta motywuje dodatkowo względami emocjonalnymi, gdyż przez lata wykształciło się w nim przywiązanie do podejmowanego tematu. To wyznanie sprawia, że znaki zapytania postawione w tym wierszu ważą jeszcze więcej.

Poszukiwanie rozwiązania problemu postawionego przez Agjeja nie jest konieczne, by czerpać estetyczną przyjemność z lektury jego wiersza. Zagadnienie referencjalności języka podejmowane było wielokrotnie przez językoznawców i filozofów. Niniejszy tekst nie jest odpowiednim miejscem na choćby zarysowanie tej problematyki. To, na co możemy sobie pozwolić na zakończenie tych rozważań o twórczości poetyckiej i języku – jej głównym narzędziu – jest jedynie krótkim wglądem w jedną z dostępnych teorii. Zrodziła się ona na polu psychoanalizy, a sformułował ją Jacques Lacan, który zajmował się językiem rozumianym jako narzędzie nieświadomości.

Od czasów Freuda wiadomo, że nieświadome siły w człowieku wywierają na jego życie przemożny wpływ. Pragnienia, obsesje i popędy człowieka są na co dzień trzymane w ryzach przez jego świadome „ego”, które nie pozwala im manifestować się w sposób bezpośredni. Nieświadome myśli dochodzą do głosu w snach, przez co w pewnym zakresie uwalniają osobowość ludzką od nadmiernych napięć. Jednak aby funkcjonować prawidłowo, człowiek musi dawać ujście swoim pragnieniom; możliwe jest to dzięki zabiegowi sublimacji. Polega on na przeniesieniu popędów ze strefy zakazanej do obszaru akceptowanego społecznie. W taki właśnie sposób tworzona jest kultura: uniemożliwia ona realizowanie ukrytych pragnień, chociaż jest przez nie tworzona. Zdaniem Freuda pisarze realizują swoje fantazmy w słowie, przenosząc sferę nieświadomości w domenę literatury, na przykład poprzez obciążanie bohaterów swoich dzieł własnymi chęciami i dążeniami. Fantazmy stają się akceptowalne, ponieważ zostały oczyszczone przez *ars poetica*.

Lacan, zainspirowany Heideggerem, był zdania, że język jest podstawowym narzędziem, dzięki któremu człowiek doświadcza świata jako znaczącej całości, przez co zyskuje poczucie własnej podmiotowości. Język jest jednak również narzędziem nieświadomości, ponieważ posiada taką samą jak ona strukturę – już Freud uznał, że nieświadomość można porównać do języka



nieposiadającego gramatyki. Nieświadomość posługuje się zasobami języka, by w niebezpośredni sposób dawać ujście pragnieniom, do których świadomość nie chce się przyznać. Język zachowuje się na podobieństwo nieświadomości, to znaczy porusza się nieustannie od przedmiotu do przedmiotu nigdy nie odnajdując spełnienia. Częściowe zawłaszczenie języka przez nieświadomość sprawia, że w praktyce podmiot nie jest w stanie wyartykułować w pełni treści swojej świadomości. Z tego też powodu człowiek nie potrafi zrealizować swego pragnienia zrozumienia Innego, czyli przedmiotu. Lacan podkreślał dominację *signifiant* w strukturze znaku językowego; przykładem na to, że może istnieć ciąg form dźwiękowych bez dostępnego odpowiednika pojęciowego była dlań poezja surrealistyczna. I tak przestrzeń dzieląca *signifié* od *signifiant* w teorii Francuza oznacza nie jedność, lecz oddzielenie i brak.

Jakie rodzi to konsekwencje dla naszego wiersza, dla poezji w ogóle? Poeta, uświadamiając sobie rozerwanie między tym, co pisze, a tym, co faktycznie chciałby wypowiedzieć, pyta: „jak miałbym połączyć słowo i prawdę?”. Na tym etapie możemy stwierdzić, że podobnie jak niemożliwe jest pełne poznanie Innego, tak niemożliwe wydaje się pełne utożsamienie treści wypowiedzianych z treściami pożądanymi (nawet) na płaszczyźnie języka poetyckiego.

Prześledźmy dalszy tok rozumowania Lacana. Aby w pełni poznać Innego człowiek musiałby się z nim utożsamić. Takie utożsamienie nie jest możliwe, dlatego człowiek skazany jest na stwarzanie wyobrażenia Innego. W rzeczywistości podmiot jest rozdwojony na „ja idealne” i „ja nieświadome”. To pierwsze „ja” nigdy nie mówi tego, co chce powiedzieć, gdyż nie jest autonomicznym władcą swojego dyskursu i tak naprawdę „jest mówione”. To drugie „ja” okazuje się prawdziwym Innym. Wskutek tego każde wyobrażenie Innego jest fałszowane przez aktywność podmiotu nieświadomości, który uwikłany jest w konwencje języka. Zauważmy, że pomiędzy słowem a prawdą z wiersza Agjeja, podobnie jak pomiędzy „ja idealnym” a „ja nieświadomym” istnieje pęknięcie, przestrzeń nie do pokonania. I tak, nawiązując do lacanowskiej formuły „człowiek nigdy nie jest u siebie panem”, stwierdzamy, że nie może też być władcą własnego języka. Język pozwala mu zaświadczać o własnej egzystencji, ale jednocześnie, poprzez swoje nieustanne zapośredniczenie, fałszuje prawdę o tej egzystencji.

Język napędzany jest pragnieniem. Kartezjańska formuła „myślę, więc jestem” zakłada, iż świadomy podmiot nadaje sens swojej wypowiedzi. Lacan przekształcił tę formułę na „myślę tam, gdzie nie jestem, zatem jestem tam, gdzie nie myślę”, ukazując przez to ciągłe fałszowanie mowy oraz języka przez nieświadomość i pragnienie. Celem podmiotu jest realizacja pragnienia, którego nie można jednak zaspokoić, gdyż jest ono czynnikiem kreatywnym i dynamicznym.

Poezja stanowi metodę ubrania nienasyconego pragnienia w formę języka poetyckiego. Poeta skazany jest na nieświadomość języka, na jego rozdarcie i niewystarczalność. Ma jednak w ręku potężną broń – język metafor. Język poezji ma więc nad językiem potocznym przewagę, gdyż nie musi być tylko narzędziem pragnienia, lecz może także posłużyć do obnażenia jego

natury. Poezja nie dąży tyle do zrealizowania pragnienia, ile do ukazania jego istoty; jest jak gdyby jego studium. Ukazując istotę pragnienia w formie wartości estetycznej, pozwala przyrzeć się mu z dystansem niemożliwym do osiągnięcia w codziennym życiu. Doświadczający przeżycia estetycznego nadal „pragnie” swego przedmiotu, lecz jego uczucie ma charakter estetyczny, dlatego spełnia się nie poprzez zdobycie przedmiotu, lecz poprzez oglądanie go, jak również poprzez przyglądanie się własnej nań reakcji. Takie doświadczenie jest zatrzymaniem pragnienia poprzez „smakowanie”, jak powiedziano by w Indiach, jego charakteru.

## 6 Przemawiać poprzez ciszę

Mogliśmy dotychczas zaobserwować jak Agjej przygląda się swojej twórczości; jak dobiera składniki wiersza, spaja wybrane przez siebie obrazy z programem poetyckim, jak zmagają się z twórczym niepokojem i własną słabością. Niemoc poety objawia się głównie podczas konfrontacji z inherentną niezdolnością języka do przekazania pożądaných treści. Poeta wyraża ją poprzez skonstruowanie sytuacji lirycznej, w której mają swój udział zarówno intelektualna analiza, jak i emocjonalnie zabarwione pytania wyrażające podskórne poczucie wątpliwości i niespełnienia.

W ostatnim z wierszy, jakie chciałbym tu zaprezentować, Agjej rozpatruje naczelną wątki swojej poezji: możliwość ekspresji poprzez język oraz znaczenie milczenia. W *Trzech słowach* tematy te potraktowane zostają w sposób nadzwyczajnie zwięzły i zarazem paradoksalny. Agjej ukazuje wartość procesu kreacji poprzez jego chwilowe wstrzymanie i skonfrontowanie z ciszą, która staje się tutaj katalizatorem treści.

### *Trzy słowa*

Daj mi trzy słowa,  
bym ułożył z nich wiersz.  
Pierwsze:  
tak rzadko gości na moich wargach.  
Drugie:  
mógłbym wypowiedzieć,  
gdyby mój ból był prawdziwy.  
Ostatnie i najważniejsze –  
znam, lecz nie wiem,  
czy jeśli mu ulegnę  
zdołam uchronić ciszę.  
Daj mi trzy słowa,  
bym ułożył z nich wiersz.

*Mujhe tīn do śabd, z tomu  
Indr-dhun raumde hue the*  
(1957), dostępne [tutaj](#) [dostęp:  
16.10.2013].

मुझे तीन दो शब्द

मुझे तीन दो शब्द

कि में कविता पाऊँ ।

एक शब्द वह :

जो न कभी जिह्वा पर लाऊँ ।

और दुसरा :

जिसे कह सकूँ

किन्तु दर्द मेरे से

जो ओछा पड़ता हो ।

और तीसरा : खरा धातु

पर जिसको पाकर पूछूँ

क्या न बिना इसके भी काम चलेगा ?

और मौन रह जाऊँ ।

मुझे तीन दो शब्द

कि में कविता पाऊँ ।

Czasami nawet trzy słowa to zbyt wiele, by ułożyć najlepszy z wierszy. Każde spośród nich niesie wielość znaczeń, nad którymi nie każdy twórca potrafi zapanować. Tylko najważniejsze słowa warte są wypowiedzenia, nie każdy czas jest jednak ku temu odpowiedni. Jeśli poszukiwane z takim wysiłkiem słowa – sugeruje poeta – nie są w danej chwili odbiciem wewnętrznej treści, powinny pozostać niewypowiedziane. Agjej skutecznie broni się przed rutyną, nawykiem pisania, który mógłby kazać mu „niepotrzebnie mnożyć słowa”, jak w wierszu *Tkam ciszę*. Mając w wyobraźni uformowany zarys możliwego utworu, powstrzymuje się przed jego zrealizowaniem. Przygląda się własnemu pragnieniu tworzenia i zawiesza je w próżni. Oferuje jednak coś w zamian. Kieruje energię twórczą na samo pragnienie i na sam język, który jest jego narzędziem. Dzięki temu przejmuje nad tymi czynnikami kontrolę i nie pozwala sobą zawładnąć.

Efektom zawieszenia woli tworzenia nie staje się jednakże milczenie, lecz wyjątkowy wiersz, który podaje w wątpliwość swoje własne istnienie. Poeta decyduje się na niego z dwóch powodów. Pierwszy wydaje się oczywisty: w tym wierszu przemawiać ma przede wszystkim cisza, lecz zyska ono moc tylko wtedy, gdy nastąpi po wypowiedzianych słowach. A drugi powód? Poeta nie milczy, ponieważ wie, że może wziąć odwet na języku, który wini za niemożność dotarcia do prawdy. Pisze wiersz, którego treścią jest samo pragnienie tworzenia i którego język zapada się sam w sobie – nie tylko wyłania się z milczenia, ale uznaje je za swój *raison d'etre*.

## Bibliografia

### AJÑEYA

- 1995 *Maruthal. Ajñeya kī antim kavitaem*, Naī Dillī: Prabhāt Prakāśan.  
1997 *Sannāte kā chand*, ed. Aśok Vājpeyī, Bikāner: Vāgdevī Prakāśan.  
2001 *Samcayitā*, ed. Nandkiśor Ācārya, Naī Dillī: Rājkamal Prakāśan.  
2003 *Cunī huī kavitaem*, Naī Dillī: Rājpal.

### CAMUS, Albert

- 1993 *Artysta i jego epoka*, tłum. J. Guze, [w:] *Współczesna myśl estetyczna. Wybór tekstów*, red. R. Różanowski, Wrocław: Wydawnictwo UW.

### CZEKALSKA, Renata

- 2008 *Rodowody nowoczesnej poezji hindi (od ćhajawadu do nai kawita)*, Kraków: Księgarnia Akademicka.

### DILTHEY, Wilhelm

- 1993 *Życie*, tłum. O. Dobijanka, [w:] *Współczesna myśl estetyczna. Wybór tekstów*, red. R. Różanowski, Wrocław: Wydawnictwo UW.

### GANDHI, Shanta

- 1993 *A Sanskrit Play in Performance: The Vision of Vāsavadattā*, [w:] *Sanskrit Drama in Performance*, red. R. Van M. Baumer, J.R. Brandon, Delhi: Motilal Banarsidass.

### GOŁASZEWSKA, Maria

- 1984 *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa: PWN.

### HEIDEGGER, Martin

- 1993 *Istota poezji*, tłum. K. Michalski, [w:] *Współczesna myśl estetyczna. Wybór tekstów*, red. R. Różanowski, Wrocław: Wydawnictwo UW.

### INGARDEN, Roman

- 2005 *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie A. Tyszczyk, Kraków: Universitas.

### JASPERS, Karl

- 1998 *Wprowadzenie do filozofii*, tłum. Anna Wołkowicz, Wrocław: Siedmioróg.

### LUTZE, Lothar

- 1976 *Agyeya in Heidelberg*, [w:] *Ṭhaur-thikānā. Standorte*, Heidelberg.

### MIŚRA, Vidyaniwas

- 1978 *Āj ke lokpriya hindī kavi: Ajñeya*, Naī Dillī: Rājpal.

### MOUTSOPOULOS, Evangelos

- 1984 *Fenomenologia twórczości*, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, Kraków: Wydawnictwo UJ.

### ROSENSTEIN, Lucy

- 2003 *New Poetry in Hindi. Nayi Kavita. An Anthology*, Delhi: Permanent Black.

**RÓŻEWICZ, Tadeusz**

- 2004a *Posłowie*, [w:] *Utwory zebrane. Proza*, t. II, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2004b *Oko poety*, [w:] *Utwory zebrane. Proza*, t. III, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

**SCHAYER, Stanisław**

- 2007 *Hymn o prapoczątku wszechrzeczy*, [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejer, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.

**SHARPE, Matthew**

- 2002 *Jacques Lacan*, [w:] *Internet Encyclopedia of Philosophy*, [dostęp: 30.10.2013].

**VĀJPEYĪ, Aśok**

- 1997 *Īitnā tumhārā sac hai*, [w:] *Sannāṭe kā chand*, Bīkāner: Vāgdevī Prakāśan.

**Abstract**

**‘First I weave the silence’ – creative process in the poetry of S.H. Vātsyāyan, ‘Ajñeya’**

The article takes a closer look at the problem of creative process reflected in poetry. The basis for this text are the poems of S.H. Vātsyāyan, ‘Ajñeya’ (1911–1987) – an eminent Indian Hindi poet. The text begins by introducing a condensed biography of the poet, which includes remarks about those aspects of his work that become important in the context of the analyzed poems. Taking the extraordinary artistic self-awareness of Ajñeya as a foundation for further deliberations, the text focuses on analyzing and interpreting those of his poems that are directly concerned with the problem of creative process. The interpretation of Ajñeya’s poems is placed within a context of theories of such thinkers as Karl Jaspers and Martin Heidegger and aestheticians like Maria Gołaszewska. An important point of reference for the analysis are the essays of Tadeusz Różewicz with their enlightening remarks about the nature of the creative process. By establishing a rapport with these authorities some light is shed on the general problems of the origin, type and progress of a creative process, i.e. all the issues which are also dealt with in the selected poems of Ajñeya. The work of Ajñeya is being observed in a situation of crisis created by doubts in the possibility of conferring the most basic truths through the language of poetry. An attempt to answer the poet’s question – how to tear down the ‘wall’ between word and truth – is made by using the theory of an unconscious nature of language posited by Jacques Lacan.

**Jarosław Zapart** Indologist, PhD candidate at the Philosophy Institute of Jagiellonian University. His research interests encompass Mahāyāna Buddhism, especially the tathāgatagarbha (Buddha nature) tradition and Yogācāra school, as well as selected issues from the field of aesthetics (aesthetic experience, creative process) in a comparative approach.