

Rzecz wyobraźni





Ta lektura, podobnie jak tysiące innych, jest dostępna on-line na stronie wolnelektury.pl.

Utwór opracowany został w ramach projektu Wolne Lektury przez fundację Wolne Lektury.

KAZIMIERZ WYKA

Rzecz wyobraźni

*Poesis doctrinae, tanquam
somnia...*¹

*Fr. Bacon*²

¹*Poesis doctrinae, tanquam somnia...* (łac.) — poezja jest jak sen nauki. [przypis edytorski]

²*Bacon, Francis* (1561–1626) — angielski filozof, propagator metody naukowej, eksperymentu i dowodzenia indukcyjnego. [przypis edytorski]

PRZEDMOWA

Szkice i artykuły pomieszczone w niniejszym zbiorze pochodzą z różnych okresów, kiedy o poezji pisywałem. Najdawniejsze liczą lat dwadzieścia, najnowsze powstały latem 1956 roku i później. Nie są to wszystkie wystąpienia moje w zakresie poezji, jest to wszakże bardzo poważna ich większość. Uzasadnienie przedruku dostrzegalem w tym, że odczytując po wielu latach dawniejsze i najdawniejsze spośród nich, na ogół zgadzałem się z wypowiedzianymi w nich ocenami, a szczególnie sposobem prowadzenia analizy poetyckiej. Wydawało mi się i wydaje, że w ocenie poezji chyba mniej i rzadziej się myliłem aniżeli w sądach o prozie. Czy szkice pisane ostatnio pomieszczą się również w tym uzasadnieniu, na to w chwili obecnej nie można udzielić odpowiedzi.

Tytułów niniejszego tomu nie zamieszczam mimo to w porządku chronologicznym. Bo nie ma to być dokument do rozwoju krytycznego niejakiego Kazimierza Wyki i sumy jego rzekomych czy istotnych racji oraz „odchylen” jako generalnej linii słuszności — o naiwni! o w sobie zadufani! — lecz po prostu dokument czy przyczynek do rozwoju poezji polskiej w ostatnich kilkunastu latach. Dlatego ułożony zostaje w grupy i całości, jakie zapewne same się tłumaczą: zmarli; debiuty lat 1956/1957; poeci dawniej pisujący i wciąż oddziałujący.

Ten dokument jest pełen luk. Panuje w nim milczenie o niejednym całkiem wybitnym czy chociażby bardzo głośnym zjawisku poetyckim. Jestem obowiązany wyjaśnić te luki, ażeby nie zostały one położone wyłącznie na karb przypadku. Jakkolwiek miewa on nieraz miejsce w bieżącej praktyce krytycznej. Coś tam przeskadza, człowiek zwłóczy z zamierzonym artykułem, aż w końcu spada on z biurka, wypchnięty przez następnych — niczym pasażer w tramwaju, zepchnięty ze stopni przez później wsiadających i który już nie złapał ruszającego wozu.

Są i takie luki. Lecz w istocie chodzi o co innego, i to właśnie winien jestem wytłumaczyć. Pisanie o poezji ma w sobie coś ze strojenia własnego instrumentu krytycznego do instrumentu, który już gra, ma swoją barwę, w wielu zespołach i układach brzmi harmonijnie. Z tą dodatkową różnicą, że każdą parę rzeczywistych instrumentów muzycznych — altówkę z obojem, rożek z fletem — można zestroić idealnie, a narzędzia poetyckiej gry są niepowtarzalną indywidualnością, każde dla siebie.

Własny instrument krytyczny albo stroi do poetyckiego, albo — nie. W drugim wypadku lepiej nie zaczynać. A już tym bardziej nie zaczynać na siłę, piłując i męcząc własne pudło. Lepiej więc milczeć, co nie zawsze oznacza negatywną ocenę. Inaczej grozi rzeczywiste krytyczne — pudło.

Czy podobne przemilczenia układają się w jakiś system, czy dają się pod nimi odczytać rzeczywiste powody — doprawdy, takiego stopnia uświadomienia proszę nie żądać. Dostyc na tym, że w materii tak delikatnej i wrażliwej jak wyobraźnia poety jestem zdania Mieczysława Jastruna³, kiedy ten zwraca się do krytyka — po co pieszysz, skoro same grymasy podajesz na swoim półmisku. Dodam jeszcze: Salome, niosąc na misie uciętą głowę świętego Jana Chrzciciela, przedstawiała Herodowi bądź co bądź piękną głowę. Krytyk rzadko miewa takie okazje, ścinając głowy.

Wśród podanych wystąpień krytycznych widnieje ich wiązka, do której zdaje się nie odnosić metafora o strojeniu lub rozejściu się barwy dwu indywidualnych narzędzi gry. Myślę o debiutach roku 1956/1957. Jestem pewien, że mi napiszą, iż wedle taryfy ulgowej były one traktowane, powyżej rzeczywistej indywidualności podsądnych. O moi ostrożni!

³Jastrun, Mieczysław (1903–1983) — poeta, tłumacz, autor książek biograficznych i kilku dzieł prozą, znany głównie jako twórca liryki filozoficznej. [przypis edytorski]

O wy, którzy zawsze jesteście pewni i w takim sądzie spokojni: to jeszcze nie Tuwim⁴; jeszcze nie Gałczyński⁵; a cóż dopiero sam Bolesław Leśmian⁶.

Przypomina się stare powiedzenie małego Jasia, który pytał mamy: „Powiedz, czemu w kalendarzu na rok przyszły jest napisane, że dnia tego a tamtego umarł wielki człowiek, a nigdzie nie jest napisane, że narodził się wielki człowiek?” Niechaj mi będzie wolno ryzykować z małym Jasiem! Ryzykować w stosunku do pokolenia, którego biografia jest jak drzewo przygięte do ziemi i na koronie swojej przywalone ciężkim kamieniem, drzewo o jakichże pełnych świeżości owocach. Kto chce, niech w takim sadzie wyszukuje zgniłki. Wielka mi sztuka je znaleźć!

Rzecz wyobraźni to na pewno sprawa główna każdej poezji, każdej indywidualności poetyckiej. Czy była nią zawsze, w każdym okresie rozwoju poezji, a specjalnie w czasach przedromantycznych? Zdaje się, że nie. Wygląda, że prawo wyobraźni, rzecz wyobraźni jako główne zadanie i podstawowy wyróżnik poezji pojawia się dopiero po romantycznej rewolucji indywidualności, przeniesionej z kolei w dziedzinę szczególnych praw kreacji poetyckiej. Formułuję to ostrożnie i przy użyciu wewnętrznego cudzysłowu, albowiem twierdzenie takie albo domagałoby się szerokiego uzasadnienia teoretyczno-historycznego, na co nie miejsce tutaj, albo musi pozostać w stanie bardzo obwarowanego zastrzeżeniami pewnika. Bo pewnika czysto osobistego.

W każdym razie — mimo wszystkie przemiany poetyk, programów i haseł — dopiero gdzieś od czarnych romantyków, od Baudelaire’a⁷, dla poezji europejskiej zaczyna się konstytuować rzecz wyobraźni jako najgłówniejsza. I trwa nieprzerwana tradycja rozwoju; walczyć z nią można, lecz najpierw we krwi nosić trzeba. Inaczej krew poety współczesnego staje się wodą. W poezji polskiej zaczyna się już u Słowackiego, w pełni całej u Norwida⁸, a nawet Lenartowicza⁹, daleko w przyszłość sięgającą gałązką zapowie się u schyłku Mickiewicza-poety.

„Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać tam domku i gniazdeczka”; „Słuchaj, młody człowieku! W kaweczkach piosnka wieku Duchowi Twemu dzwoni, żeś wieczny, światowładny, oliwny, winogradny, myślący — już w jabłoni”. Nic bardziej współczesnego. To wielkie szczęście nowoczesnej poezji polskiej.

Poznanie poetyckie jest poznaniem poprzez wyobraźnię. Filozofia poetycka podobnie. Moralność podobnie. Nawet funkcja agitacyjna. Wygląda, że poezją nowoczesną, podobnie jak malarstwem nowoczesnym, rządzi prawo trudne do ujęcia w schematy. Prawo rozrastającego się wciąż świata, prawo rzeczywistości przybywającej. Do takiej rzeczywistości i podobnego świata wyobraźnia artysty wnosi swoje propozycje, jak geometra na nieznanym polach i jak geograf na nieznanym morzach oznacza i określa, dokąd się rozrosła mapa. Dlatego obawiam się, że może zbyt szumny i zbyt obowiązujący tytuł wybrałem dla przedstawionego zbioru. Tym się pocieszam, że w końcu każdy prawdziwy

⁴Tuwim, Julian (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

⁵Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii Teatrzyk Zielona Gęś. Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii Teatrzyk Zielona Gęś. [przypis edytorski]

⁶Leśmian, Bolesław (1877–1937) — poeta, tłumacz (m. in. opowiadań Edgara Allana Poe), dla którego twórczości charakterystyczny jest erotyzm, zwrot w stronę natury oraz nietypowa wizja zaświatów. [przypis edytorski]

⁷Baudelaire, Charles (1821–1867) — francuski poeta, krytyk sztuki, tłumacz Edgara Allana Poe, prekursor symbolizmu i poezji nowoczesnej, parnasista, dekadent. Uznawany za jednego z tzw. „poetów przeklętych”. Jego twórczość była kontrowersyjna, samego autora oskarżano o niemoralność ze względu na podejmowaną tematykę w swych utworach: dewiacje, rzekome popieranie satanizmu, prostytutka, życie marginesu społecznego itd. Najśłynniejszym dziełem Baudelaire’a są wydane w 1857 r. *Kwiaty zła* (*Les fleurs du mal*), znane również pod innym polskim tytułem — *Kwiaty grzechu*. [przypis edytorski]

⁸Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramaturg, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriamą Przesmycką i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

⁹Lenartowicz, Teofil (1822–1893) — polski poeta okresu romantyzmu, tworzył także rzeźby. Etnograf, współpracownik Oskara Kolberga. Uczestnik powstania 1848 roku. [przypis edytorski]

twórca poetycki tytuł taki w sobie nosi i pisanie o nim jest wywabieniem owego tytułu na powierzchnię.

Tylko w ramach poznania poprzez wyobraźnię zdobywa poeta to, co zdaje się go łączyć z każdym twórcą artystycznym. Zdobywa i osiąga — *przedmiot konieczny*. Ścisła definicja dzieła sztuki jest na pewno nie do osiągnięcia; zresztą iluż się o nią daremnie kusiło! Krytyk ma prawo myśleć raczej o metaforze, posiadającej charakter pewnego przybliżenia intelektualnego. Przedmiot, a więc co istnieje obiektywnie, poza sferą genezy czy wyobraźni. Konieczny, a więc we własnej, zobiektywizowanej konstrukcji noszący własne prawo istnienia i oddziaływania.

Jakim sposobem przedmiot o takich cechach odrywa się od indywidualnego podłoża jego sprawcy, doprawdy nie wiem, chociaż niejedno w tym względzie czytałem. Jak zaś funkcjonuje i działa społecznie, jakim podlega koniecznościom już w trakcie swojego powstawania, a jakim, kiedy oderwany od sprawcy krążyć poczyna po firmamencie społecznym, to problem zgoła inny.

Wytwarzając swoiste przedmioty konieczne, poezja tym samym realizuje prawo rzeczywistości przybywającej. Dorzuca do niej zjawiska i propozycje, dzięki którym świat również się rozrasta, świat kultury człowieka. Bo chodzi w tym względzie o rozrost podwójny. Rozszerza się, to z wolna, to skokiem gwałtownym, sama rzeczywistość obiektywna jako suma działań człowieka we wszechświecie i we własnej historii gatunku ludzkiego. Dawni prorocy są jak dzieci. Czymżeż jest Apokalipsa św. Jana wobec dziełka Alberta Einsteina¹⁰ *Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie*¹¹? Rozrasta się wyobraźnia zdolna zadośćuczynić pierwszemu rozrostowi. Inaczej to czyni. Dopiero Bacha¹² *Pasja według św. Mateusza* pokazuje, co naprawdę napisał ewangelista.

W kwestii przedmiotu koniecznego chciałbym na końcu powtórzyć za Cyprianem Norwidem:

Zniknąć we wykonaniu dzieła! — oto sztuka!
Kapitałniejszej nie znam precepty¹³, i myślę,
Że znać innej nie może uważny pracownik.
Powiadają, że dzieła mają nas uwieczniać:
Nie to wszelako czyni je drogimi. One,
Gdyby nasz przewlekały żywot z nędzą jego,
Ze zazdrościami ludzi, z odbytych walk trudem,
Zaiste, że cenniejsze byłyby, im wiotsze!...

Kazimierz Wyka

¹⁰Einstein, Albert (1879–1955) — urodzony w Niemczech fizyk-teoretyk pochodzenia żydowskiego, autor teorii względności (szczególna teoria względności, wraz ze słynnym równaniem $E=mc^2$, ustalającym równowagę między masą a energią powstała w 1905 roku, ogólna teoria względności, stanowiąca teorię grawitacji, opublikowana została w 1916 roku). [przypis edytorski]

¹¹*Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie* (niem.) — o szczególnej i ogólnej teorii względności. [przypis edytorski]

¹²Bach, Johann Sebastian (1685–1750) — wybitny niem. kompozytor i organista epoki baroku, jeden z największych artystów w historii muzyki. [przypis edytorski]

¹³*precepta* (daw.) — wskazówka. [przypis edytorski]

I

Trudno mi dzisiaj odpowiedzieć, w którym to było dokładnie roku. Zapewne 1921, 1922, a może 1923. Chodziłem do którejś tam klasy VII gimnazjum przy ówczesnej ulicy Starowiślnej w Krakowie. Po dzień dzisiejszy, obecnie zaludniona przez panienki, mieści się ta instytucja wychowawcza w rozdeptanej przez hałaśliwe pokolenia sztubackie¹⁴ czynszówce, wzdłuż frontu telepią się i dzwonią tramwaje, od dziedzińca huczą i zawodzą pociągi — mijają cmentarz żydowski przy ulicy Miodowej i wpadają rychło na most wiślany.

Któregoś z tych lat na lekcje rysunków nastał nowy „ogon”. Tak nazywało się nauczycieli przedmiotów niepoważnych, umieszczanych u samego dołu świadectw rocznych, przedmiotów, gdzie dwójka wymagała nie lada zabiegów i nie byle jakiej pomysłowości.

Nowy ogon od rysunków był strasznie śmieszny. Mimo widocznego kalectwa, garbu, bardzo śmieszny. Spodnie nosił lniane do połowy tydek, kolorową marynarkę, bardzo bujny krawat. Najśmieszniejszy był przez to, ponieważ ustawiczna prowokacja rozwydrzonej bandy szczeniaków zdawała się dla niego nie istnieć, nawet kiedy wkraczał między ławki i szyderstwa słowne oraz pociski papierowe musiały go dotknąć. Nic nie mówił udającym, że rysują, wyjmował łagodnie ołówek z palców, coś tam poprawiał, uśmiechał się milcząco, dawał nieśmiało szczutka w tył głowy i przesuwał się dalej w swojej dziwacznej nieobecności.

Nazwiska nauczycieli tyle obchodzą podobnych smarkaczy, co nazwiska autorów książek zwykłego czytelnika. Czyta się samą powieść, a kto ją napisał, zapamiętuje w ostatniej kolejności rzeczy — ogląda się i pamięta bądź zapomina samą osobistość. Tak i nazwisko naszego ogona, w jakiś czas po jego nastaniu usłyszane, nic nie oznaczało: Tytus Czyżewski¹⁵.

W tychże samych latach moją sztubacką uwagę nieraz przyciągnął, nieraz podobną dziwacznością pociągnął lokal widoczny przez wielką szklaną szybę, na lewo od wejścia do kawiarni „Esplanada” patrzący ku Plantom. Bardziej pociągał za ucho nazwą aniżeli malarskim przystrojem wnętrza. Przyznaję, że wydawał mi się on podobny do bardzo strojnej, pawiej i papuziej kaplicy wawelskiej, tej na lewo od wejścia do katedry. Cóż, prawdziwie krakowski byłem szczeniak! Nazywał się nie do zapomnienia: „*Gałka Muszkatułowa*”. Za szybą raz i drugi ujrzałem naszego ogona. Nie mówiłem tego w szkole, jako świeżo upieczony wójt klasowy, obawiałem się jeszcze groźniejszego nalotu papierowych kluch i latawców na podobną osobliwość.

Czyżewski rychło zniknął z ulicy Starowiślnej. Jego następcy — Jan Hrynkowski¹⁶, Stanisław Jakubowski¹⁷, mieli twardszą rękę. Po latach miałem zrozumieć, że w funkcji ogonów przez uczniowską biografię przesunął się zestaw autentycznych artystów i twórców.

Dzień 9 maja 1945 roku był upalny jak węgle lipca. Cmentarz Rakowicki nigdy przedtem ani później nie wydał się tak bujny i niezwykły, niczym te zielone dżungle o każdym liściu oddzielnie przez wiosnę narysowanym, dżungle malowane przez Rousseau-Celnika¹⁸. Przyroda towarzyszyła Zwycięstwu. W Dzień Zwycięstwa odbywał się pogrzeb Tytusa Czyżewskiego. Przy grobie niewielka była gromadka. Tramwaje zjeżdżały do zajezdni pospiesznie, trzeba było iść piechotą w dyszący upał. Przemawiałem w imieniu krakowskich pisarzy. W imieniu plastyków Hanka Cybisowa¹⁹.

Z początkiem roku 1945 Czyżewski — cóż, mniej go zapamiętałem z tych dni aniżeli z lat gimnazjalnych — zamieszkał w przytulisku dla wszelkich warszawskich rozbitków, w domu literatów przy Krupniczej 22. Jako ówczesny prezes krakowskiego oddziału Związku Literatów Polskich i założyciel pierwszej stołówki, na pewno się z nim zetkną-

¹⁴sztubacki (daw.) — uczniowski. [przypis edytorski]

¹⁵Czyżewski, Tytus (1880–1945) — poeta, a także malarz i teoretyk sztuki, współtwórca koncepcji formizmu. [przypis edytorski]

¹⁶Hrynkowski, Jan (1891–1971) — malarz i grafik. [przypis edytorski]

¹⁷Jakubowski, Stanisław (1888–1964) — malarz, grafik, często odwołujący się do motywów ze starożytności słowiańskiej. [przypis edytorski]

¹⁸Celnik Rousseau — właśc. Henri Julien Félix Rousseau (1844–1910), francuski malarz naiwny, znajdujący upodobanie w motywach egzotycznych. [przypis edytorski]

¹⁹Hanka Rudzka-Cybisowa (1897–1988) — malarka, przedstawicielka koloryzmu, żona malarza Jana Cybisa, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. [przypis edytorski]

lem — nie pamiętam, rozgardiasz ludzki był niesamowity. Działo się to obok ogrodu i domu Mehofferów, domu rodzinnego Wyspiańskiego²⁰. Wszystko w tym mieście jest gęste i stłoczone, kiedy wstecz sięgać. Także wstecz własnej pamięci, jaka tak oto ułożyła w sobie postać Tytusa Czyżewskiego.

Niechaj to będzie usprawiedliwieniem, dlaczego podaję niżej wszystko, co o nim napisałem, kiedy już wiedziałem od dawna, kim był ów gimnazjalny ogon. Od przemówienia cmentarnego rozpoczynając.

Przemówienie

Nad mogiłą Tytusa Czyżewskiego w równej żalobie co plastycy chylimy się my — pisarze. Czyżewski był bowiem prawdziwym poetą, artystą w tej dziedzinie równie szczerym i niewątpliwym co w swej twórczości głównej, w malarstwie. Nawet więcej. Dopiero wygląd jego poezji dodaje do całej osobowości Czyżewskiego rysy i znamiona, bez których jego portret jako artysty nie byłby portretem pełnym.

W okresie walki o nowe formy malarskie, w dobie walki o formizm²¹, którego przedstawicielem bojowym był przed ćwierć wiekiem Czyżewski, taką samą była jego poezja. Czyżewski, podobnie jak później po nim idący twórcy poetyckiej awangardy krakowskiej²², usiłował złamać kanony poezji tradycyjnej: rozbijał treść, a będąc malarzem, wprost do formy graficznej wiersza wprowadzał rysunek, po liniach rysunkowych układając przebieg utworu, rysunkiem abstrakcyjnym oznaczając swoje stany psychiczne w czasie tworzenia. Zwał je dynamopsycha, bo i on ulegał ówczesnej magii maszyny, techniki.

Swoją właściwą drogę poetycką odnalazł Tytus Czyżewski podówczas, kiedy od zonglowania formami przeszedł ku metodzie, która okazała się bliższą jego naturze. Odnalazł, kiedy on, urodzony w podgórskim powiecie, sięgnął w materię wyobraźniową gór i ludu podgórskiego, sięgnął nie zatracając naiwnego, jakżeż szczerego w swojej subtelności i sentymencie spojrzenia dziecka dziwiącego się światu.

Utworem dzieciństwa przechowanego w sercu czułym i drżącym jak gałąź osiki, dzieciństwa własnego i całego ludu, są *Pastorałki*. Niewątpliwie jego najpiękniejsza poetycka malowanka. Rzewna prostotą malowideł na szkle, nieporadnych i jaskrawych, zamkniętych w kilku powtarzających się plamach. I wokół ludowo, a przecież nowocześnie oglądanego tematu Bożego Narodzenia, wokół baców i juhasów spieszących do szopki nie w Betlejem położonej, lecz gdzieś na zboczu nad Limanową, wokół raubsiców, co Dzieciątka niosą sarniuka z lasów pana Homolacza, wyobraźnia poetycka Czyżewskiego krążyła do ostatnich lat. Tematu podobnego nigdy nie malował, był on oddany w wyłączne posiadanie poezji.

Obok góralszczyzny inny, jakżeż od niej daleki świat wydał najpiękniejsze wiersze Czyżewskiego — Hiszpania. Ta ziemia urzekła również malarza, jej dramatyczne i ekstatyczne kolory służyły poecie. Wizje miast i krajobrazów pirenejskich nie tylko jako temat istotnie egzotyczny, podobnie też jako świadectwo osiągniętej w nich dojrzałości — nie mają równych w naszej liryce. Te obydwie główne sprawy jego poezji, siła mieszczącego się w nich wzruszenia, sprawy, w jakich nie zatraciły się wymagania formalne najwcześniejszego okresu Czyżewskiego, stanowią konieczne dopełnienie jego sylwetki duchowej.

Istnieje w puściźnie pisarskiej twórcy *Pastorałek* wiersz o malarstwie, który brzmi jak wyznanie nie tylko jego malarstwa dotyczące:

Malarstwo jest muzyczną rozkoszą
Tonów najrzadszych, najprostszych

²⁰Wyspiański, Stanisław (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

²¹formizm — awangardowy nurt w literaturze i sztuce, łączący inspiracje prymitywizmem, futuryzmem i ekspresjonizmem, funkcjonujący w Polsce w latach 1917–1922. [przypis edytorski]

²²awangarda krakowska — grupa literacka działająca w latach 1922–1927 przy czasopiśmie „Zwrotnica”, prowadzonym przez Tadeusza Peipera, pomysłodawcy hasła „Miasto. Masa. Maszyna” i autora manifestu pod tym tytułem. Obok niego grupę tworzyli Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Julian Przyboś i Adam Ważyk. [przypis edytorski]

których malarz tworzy obraz świata.
Łączy na powierzchni płótna
Najrzadsze, najprostsze harmonie
Podobnie
Jak je łączy w swym potężnym
Bogactwie
Niezbadała dla ludzi harmonia
Przyrody.
A malarz dźwięki, tony i formę
Wybiera
Z bogatego ogrodu kwiatów
I tworzy świat nowy
Na swym płótnie
Świat wewnętrznej harmonii
Którą odczuwa i która
W nim żyje.

(*Wiersz o malarstwie*)

Taką harmonią wewnętrzną jest na pewno dorobek malarski Zmarłego. Taką harmonią, spojona z tonów nader rzadkich, bo najprostszych, takim światem nowym jest jego poetycki dorobek.

Garść tych słów niczym garść ziemi rzucając na trumnę Tytusa Czyżewskiego pewni jesteśmy, że rzadki i prosty wdzięk jego poezji nie przestanie działać, póki nie wygasną czule na poezję serca.

9 V 1945

CZYŻEWSKI — POETA

Ulicami przeciągały orkiestry i bataliony, z okien niosły się pierwsze odgłosy Święta Zwycięstwa, kiedy wracaliśmy z pogrzebu Tytusa Czyżewskiego. Malarze chowali malarza, pisarze poetę. Na samym progu nowej niepodległości, na której progu poprzednim, ćwierć wieku temu, był Czyżewski jednym z głównych nowatorów i animatorów. Właśnie w Krakowie, w którym znów jak podówczas rojno od artystów z całej Polski. O tamtych, z poprzedniego progu, wspomina wzdłuż przeciągających orkiestr Zbigniew Pronaszko²³: „Ubywa nas, kruszymy się. Witkiewicz²⁴, Chwistek²⁵, teraz Tytus.”

Główna (ilościowo) część dorobku poetyckiego Czyżewskiego skupia się wokół roku 1920. Są to zbiory poezji *Zielone oko*, *elektryczne wizje* (1920), *Noc — dzień*, *mechaniczny instynkt elektryczny* (1922), próby dramatyczne *Osiół i słońce w metamorfozie*, *Włamywacz z lepszego towarzystwa*, *Wąż*, *Orfeusz i Euridika* (wszystkie z roku 1922). Całość ówczesnego dorobku wydana w Krakowie.

Były to lata burzy formistycznej²⁶ i futurystycznej²⁷. Czyżewski uczestniczy w niej jako teoretyk, jako malarz i jako poeta. Od roku 1919 wydaje w Krakowie czasopismo

²³ *Pronaszko, Zbigniew* (1885–1958) — malarz, rzeźbiarz i scenograf, związany z nurtami formizmu i koloryzmu, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, jeden z twórców awangardowego teatru Cricot. [przypis edytorski]

²⁴ *Witkiewicz, Stanisław Ignacy* (1885–1939) — malarz, fotografik, pisarz, dramaturg, filozof i teoretyk sztuki, twórca Teorii Czystej Formy, znany z ekscentrycznego stylu życia. [przypis edytorski]

²⁵ *Chwistek, Leon* (1884–1944) — logik, matematyk, filozof, malarz i teoretyk sztuki; wraz z Witkacym sformułował zasady formizmu, jednak ich drogi ideowe rozeszły się z czasem, szczególnie po ukazaniu się jednego z najważniejszych dzieł Chwistka, pt. *Wielość rzeczywistości w sztuce*. [przypis edytorski]

²⁶ *formizm* — awangardowy nurt w literaturze i sztuce, łączący inspiracje prymitywizmem, futuryzmem i ekspresjonizmem, funkcjonujący w Polsce w latach 1917–1922. [przypis edytorski]

²⁷ *futuryzm* — awangardowy ruch w sztuce i literaturze początku XX w., zafascynowany nowoczesnością, głoszący slogany w rodzaju „miasto-masa-maszyna” i programowo odrzucający tradycję. [przypis edytorski]

„Formiści”. Jego ówczesna poezja posiada trzy nawarstwienia. Pierwsze z nich tym mocniej odczuwamy, im dalsi jesteśmy od owych lat: u zacieklej nowatorów ustawiczne pogłosy poetyki Młodej Polski. Ileż ich u Brunona Jasińskiego²⁸, ile u Młodożeńca²⁹! Przykład u Czyżewskiego (*Powrót*):

Dokąd lećcie tak późno
bracia moi żurawie siostry moje dzikie gęsi
przyjaciele moi łabędzie
płyńcie płyńcie w bezkres.

Ostrowska³⁰ to czy Zawistowska³¹, czy zgola ktoś z epigonów? Czyżewski pomiędzy pierwszą a drugą linijkę wiersza wstawia „(o godzinie 24 w nocy)” — i już jest utwór nowoczesny, epatujący. Kosztem tanim i mechanicznym.

Mechaniczne bowiem, epatujące, w niskim stopniu twórcze jest drugie nawarstwienie jego poezji: świadoma i zamierzona współczesność, współbrzmienie wyrazu poetyckiego z równoczesnym formizmem plastyki Czyżewskiego. Czyni to artysta na różne sposoby: to zamiast powiedzieć „okno”, po prostu w tekście wiersza okno narysuje, to dołączy abstrakcyjne wykresy, powiadając, że kreśli swoje „stadia dynamopsychiczne” podczas pisania przechodzące przez autora, to „mechaniczny ogród” ujmie w ten sposób, że nazwy kwiatów wpisze w kwadraty, a kwadraty przy pomocy prostych linii posadzi na prostej poprowadzonej u dołu takiego „wiersza”.

Te zabawki mechaniczno-graficzne, zamiast naprawdę nowej konstrukcji poetyckiej, kulminują w haśle: „*Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i płódcie Dynamo-dzieci* — magnetyzujcie i kształćcie je, aby wyrosły na mechanicznych obywateli”. W krajach bardzo zacofanych technicznie i cywilizacyjnie, jak ówczesna ojczyzna poety, najprostsze przyrządy mechaniczne pełnią jednocześnie, niczym nad brzegami Kongo, funkcje magiczne. W pokoleniu Czyżewskiego nie było sprzeczności pomiędzy kultem prymitywu, sztuki murzyńskiej, ludów oceanicznych, wytwórców drewnianych Chrystusików frasobliwych, a magicznym stosunkiem do wytworów cywilizacji przemysłowej. Nie dziwmy się przeto, że maszyna zachodzi w ciężę pod piórem kogoś, kto jednocześnie cały żyje podhalańską wyobraźnią.

Ten stosunek do cywilizacji przemysłowej główne owoce poetyckie wyda w późniejszej nieco działalności Tadeusza Peipera³². Czyżewski w tym względzie był jednakowoż pierwszy i słuszne są jego pretensje do pierwszeństwa, zgłaszane w posłowniu do rapsodu *Robespierre*. By je podeprzeć, przypominało się te zabawne i peiperowskie *ante Peiperum*³³ igraszki. Nie spełnia natomiast Czyżewski trudniejszego sensu swoich ówczesnych zapowiedzi: poza czysto graficzną, nie daje naprawdę nowoczesnej konstrukcji utworu, jego próby są mechaniczne i pobieżne. Trudno mu się upominać o prymat chronologiczny przed Przybosiem³⁴; jemu nie dorównuje.

Odczytane dzisiaj — całkiem żywe i zabawne są jego „wizje antyczne” o śmierci Fauna, Orfeusza i Eurydyce. Czyżewski nie Czyżewski — poeta mógł znać Cocteau³⁵ czy Giraudoux³⁶, raczej protest przeciwko uroczystemu antykowi Wyspiańskiego pociągnął go w rejony uprawiane przez tych twórców. Biologia sąsiaduje u niego z groteską, nie

²⁸Jasiński, Bruno — właśc. Wiktor Zysman (1901–1938), poeta, przedstawiciel futuryzmu, autor m. in. poematu *Słowo o Jakubie Szeli* i powieści *Pałę Paryż*; komunista, od 1929 w ZSRR, skazany na śmierć podczas stalinowskich czystek. [przypis edytorski]

²⁹Młodożeniec, Stanisław (1895–1959) — poeta, jeden ze współtwórców polskiego futuryzmu. [przypis edytorski]

³⁰Ostrowska, Bronisława (1881–1928) — poetka okresu Młodej Polski, tłumaczka z jęz. francuskiego oraz autorka książek dla dzieci (*Bohaterki miś*). [przypis edytorski]

³¹Zawistowska, Kazimiera (1870–1902) — poetka i tłumaczka okresu Młodej Polski. [przypis edytorski]

³²Peiper, Tadeusz (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

³³*ante Peiperum* (łac.) — przed Peiperem. [przypis edytorski]

³⁴Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

³⁵Cocteau, Jean (1889–1963) — francuski poeta, pisarz, dramaturg, filmowiec i choreograf tworzący pod wpływem awangardowych kierunków w sztuce. [przypis edytorski]

³⁶Giraudoux, Jean (1882–1944) — fr. pisarz, dramaturg. [przypis edytorski]

prowadzi do mitu. Bogowie zdjęci z koturnu doznają programowych wstrząsów poezji mechanicznej. Eurydyka się skarży, że — „dość już ma podziemi nieopalanych półcieni telefonów, mikrofonów”. W tej grotesce jest zdrowa i rześka prowokacja, za którą w dwudziestolecie pójdą inni, która też nie dziwi na tle teatru Witkacego i jednocześnie z nim kielkuje.

Dopiero trzecie, w latach formistycznej nauki już widniejące nawarstwienie poezji Tytusa Czyżewskiego doprowadzi do jego utworów najbardziej oryginalnych. W wydanym na gazetowym papierze *Nocy — dniu* mieszczą się trzy pierwsze pastoralki poety. Pomnożone, na specjalnie dla tej książki wyrobionym papierze przedrukowane, ozdobione drzeworytami Tadeusza Makowskiego³⁷ *Pastoralki* (Paryż 1925) stanowią jedną z najpiękniej wydanych książek polskich, a zarazem zbiór, gdzie twórca najpełniej się wypowiedział.

Spotkały się w tym niezwykłym wydawnictwie i dopełniły dwie pokrewne indywidualności, pokrewne w jakimś lirycznym rdzeniu, pokrewne we frasobliwej radości dzieci o oczach szeroko rozwartych na świat — wielce dziwny i pełen czułych tajemnic świat. Obydwie indywidualności wysoce poetyckie, nie wyłącznie malarskie, chociaż tylko jeden z nich dzielił siebie między pióro a pędzel. Osobistość Tadeusza Makowskiego, podobnie liryczna co osobowość Czyżewskiego, spotkała się w *Pastoralkach* w harmonii, której w poprzednim pokoleniu zdają się patronować liryzm Wyspiańskiego, groteskowy i bardziej ironiczny liryzm Wojtkiewicza³⁸. Zapatrzone oczy dziewczynek Wyspiańskiego, noski dotykające zimnych szyb, za którymi świat jest pełen nieustannego zdumienia.

Tytus Czyżewski pochodził z okolic podgórskich, spod Limanowej, z rodziny ziemiańskiej. Do Krakowa został ściągnięty z prowincji przez przyjaciół jeszcze sprzed 1910 roku (bracia Pronaszkwie), kiedy miasto poczynało kipieć po tamtej wojnie. Wyobrażenia obrzędowe ludu podgórskiego, ich sens prosty w wyrazie, wyrafinowany i wieloznaczny w interpretacji nowoczesnego umysłu, musiały w jego pamięć artystyczną zapaść głęboko, skoro w nich dopiero odnalazł siebie jako poetę. A zarazem program nowoczesności przestał realizować mechanicznie, graficznie i przy pomocy epatujących szcztaków³⁹.

Pastoralki zarówno są nowoczesne, jak też sięgają do źródeł artystyzmu ludowego. Ich nowoczesność wyraża się w pojmowaniu ludowości jako inspiracji artystycznej dalekim od etnograficznego folklorystyki, wyraża się też w bliskim pokrewieństwie z dadaizmem⁴⁰. Ich ludowość zawiera się w swoistej technice obróbki słowa, wersetu, obrazu, refrenu. Podobnie jak elementy i plamy malowidła na szkle, tak i wersety, obserwacje, refreny Czyżewskiego powtarzają się w ograniczonej ilości — świadomie nieporadne, prymitywne. Z nieporadności ludowego warsztatu czerpią wdzięk najbardziej autentyczny.

Pastoralki Czyżewskiego to na pewno obok *Pastoralki* Leona Schillera⁴¹ najpiękniejszy hołd, jaki nowoczesna sztuka polska złożyła wyobraźni obrzędowej ludu polskiego, ze szczególnym upodobaniem krążącej wokół tematu Bożego Narodzenia. Wdzięcznym zadaniem byłoby odczytać je na tle utworów, w których wyobraźnia ta najdawniej doszła do głosu, na tle wszystkich owych Grochowskich⁴², Dachnowskich⁴³, Kacprów Twardow-

³⁷Makowski, Tadeusz (1882–1932) — malarz, mimo akademickiego wykształcenia naśladowujący sztukę prymitywną, często tworzący zgeometryzowane wizerunki dzieci. [przypis edytorski]

³⁸Wojtkiewicz, Witold (1879–1909) — malarz, rysownik i grafik, ekspresjonista i symbolista, często wprowadzający elementy groteski. Jego prace można odbierać jako prekursorskie względem surrealizmu. [przypis edytorski]

³⁹szcztutek (daw.) — prztyczek. [przypis edytorski]

⁴⁰dadaizm — awangardowy ruch artystyczno-literacki rozwijający się od ok. 1915 r. do początku lat 20. XX w.; głównym ośrodkiem ruchu dada był początkowo Zurych, gdzie działała grupa skupiona wokół poety Tristana Tzary i malarza Hansa Arpa. Inni artyści identyfikowani z dadaizmem to m.in. Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia. Dadaizm rozwijał się pod jednoczącymi ruch hasłami swobody wyrazu artystycznego, zerwania z tradycją, negacji wszelkich kanonów wartości, zasad estetyki, a także gramatyki; środkiem wyrazu dadaistów był absurd, dowcip, żonglerka znaczeniami, łączenie technik i tworzenie nowych, np. ready-made (pisuar Duchampa wystawiony jako *Fontanna* w 1917 r.), kolaże, fotomontaże, abstrakcje. Działalność dadaistów poszerzała granice sztuki i refleksji artystycznej; stanowiła zapowiedź surrealizmu. [przypis edytorski]

⁴¹Schiller, Leon (1887–1954) — reżyser, autor scenariuszy, krytyk i teoretyk teatru. [przypis edytorski]

⁴²Grochowski, Stanisław (1542–1612) — poeta, tłumacz, sekretarz królewski. [przypis edytorski]

⁴³Dachnowski, Jan Karol (1590–po 1654) — poeta i heraldyk, posługiwał się pseudonimem Perypetasmotowicz. [przypis edytorski]

skich⁴⁴, wczesnego polskiego baroku. Wdzięcznym byłoby zadaniem, bo podobne rzeczy dzieją się u Czyżewskiego, jakie niegdyś — przed trzema stuleciami, zaludniły kolędowe krainy poetów barokowych.

Wnida⁴⁵ w szopę, a tu mali
Aniolkowie heblowali
Złotej wierzby suchą lipkę
Jezusowi na kolébkę.

Ci suche drewna zbierają,
Drudzy ogień rozdymają,
Usługuje koźdy z duszy,
Ten pieluszki mokre suszy,

Ow na kąpiel wodę grzeje.
A miesiąc się z nieba śmieje,
Rad by z zasług swego czyną
Łaskę Matki miał i Syna.

To Kacper Twardowski. Kolędowe figurki i scenki Tytusa Czyżewskiego z tej samej gliny zostały ulepione. Przychodzą u niego do szopy bacowie, pasterze, Żyd z Sącza, nawet pies Łapaj i wilk z baranem na plecach, a w późniejszych pastoralkach nawet... raubsice, co to noszą „całego jelonka z Homolacsa lasów, bo go tam ułowili bez flinty i psów”. Wiele z tych rekwizytów znają tradycyjne jasełka w każdej stronie Polski. Czyżewski ograny figurynkom ściera kurz z oblicza, przydaje wyraz, wprowadza wreszcie najświeższe nowiny i osoby z kroniki regionalnej aktualności.

Po *Pastoralkach* wydał Czyżewski dwa tomy: *Robespierre. Rapsod* (Warszawa 1927) i *Lajkonik w chmurach* (1936). Krakowskie obrzędy ludowe zhieratyzował, usztywnił, obciążył historiozoficznymi sensami Stanisław Wyspiański. Jego zatłoczona i duszna wyobraźnia tylko przekupkom krakowskim darowała życie bez tych obciążeń, zresztą nie znalazła litości dla rodzinnego grodu.

Przekorny Czyżewski spojrział od strony straganu z kolorowym parasolem jako konkurenta wieży ratuszowej. Kłaniają się u niego Mariackie wieże, lamentują chóry przekupek, fiaków⁴⁶, studentów, święty Franciszek baraszkuje z Lajkonikiem powiadającym do niego: „O, święty cynamonowy Dobry staruszk”. Jednym słowem, napotykam wszystkie elementy miasta-Krakowa, z których Wyspiański kleił uroczyste całości, ale tym razem puszczone w śmieszny ruch, podobny owoczesnym pomysłem z buffo-poematów Galczyńskiego.

Jakiś groteskowy teatrzyk, bez poszanowania mieszający wszystko, co mieści rynek krakowski. Jakaś ludowa w gruncie rzeczy teatralizacja w duchu owej piosenki krakowskiej: „Przyleciał ptaszek z Łobzowa, usiadł na rynku Krakowa”. Gdzie w następnej zwrotce domy stają na głowie⁴⁷.

Tom o Lajkoniku przynosi nadto drugie podstawowe osiągnięcie liryki Czyżewskiego: jego wiersze hiszpańskie. Znamienna rzecz! Polska awangarda poetycka, która już raz, dzięki pobytowi Tadeusza Peipera w Hiszpanii, skrzyżowała szpadę z hiszpańskim barokiem, jego rozległą, ozdobną i kapryśną frazą poetycką, powtarza ten gest dzięki Czyżewskiemu. Nawet dosłownie powtarza, jak w jego pysznej balladzie *Corrida*:

Błyszczą szpada Lalandy
w słońcu żmija złośliwa

⁴⁴Twardowski, *Samuel* (zm. 1661) — poeta barokowy, autor m. in. poematu *Nadobna Paskwalina*, opartego o hiszpański oryginał. [przypis edytorski]

⁴⁵wniść (daw.) — wejść. [przypis edytorski]

⁴⁶fiakier (daw.) — dorożkarz. [przypis edytorski]

⁴⁷Wszystko to — zapowiedź *Zaczarowanej dorożki*. Skoro o to pierwszeństwo sam Czyżewski upomnieć się dzisiaj nie może, jak uczynił był wobec Peipera, trzeba za niego tego dokonać (przypis z r. 1957). [przypis autorski]

a byk to czarna chmura
o wstęgach krwawego deszczu

hombres! woła Lalanda
jak Roland woła na sługi
podajcie inną szpadę
promień boskiego Mitry⁴⁸

Wiersze hiszpańskie poety w jakiś sposób stykają się z gęstą ornamentyką ujrzaną przez niego na krakowskim rynku, są również zdobnicze, lecz na modłę bardziej patetyczną, bardziej barokową i pełniejszą kontrastów. Hiszpania miast, obyczaju, religijności przez Czyżewskiego zapamiętana — jest po swojemu ludową Hiszpanią, także i w tym miejsko-ludową, co podobne do polskich stosunków. „W Sewilli na plac Ferdynanda nadjeżdża tramwaj zielony kwaciarka niesie bukiety fiołków i jaśminu” — równie dobrze na Małym Rynku wszystko to dzieć się może. Jest też w tych wierszach coś z architektonicznych i syntetyczno-nastrojowych wizji polskich miast i miasteczek kreowanych podówczas przez Józefa Czechowicza⁴⁹. U Czyżewskiego — *Zaragoza Zaragoza, Grenada, Róże Andaluzji*. Były to przecież w pewnym stopniu pokrewne, podobnie w ludowości i jej wyszukanej prostocie zagłębione organizacje artystyczne, Czechowicz i Czyżewski.

O Tytusie Czyżewskim jako poecie zaiste zbyt mało pamiętano za jego życia. Jego miejsce w nowatorskiej problematyce poetyckiej dwudziestolecia jest donioślejsze, aniżeli się przypuszczało. Należał do inicjatorów, chociaż nie odegrał roli przełomowej. Inicjował funkcję techniki w sztuce dzisiejszej, odnowiony ku grotesce temat antyczny, uwspółcześniony temat ludowy. A także oprawę artystyczną tych tematów inicjował, gdzie tradycja łączyła się z prymitywem, lud z barokiem, groteska wyrastała ze starych kamieni, zaś artysta na wskroś współczesny uczył się własnej wymowy na gramatyce ludowej składni wyobrażeń.

Artyści kultur zachodnioeuropejskich po składnię podobną musieli się wyprawiać w głąb Afryki czy na Wyspy Polinezyjskie. W Polsce wystarczyło przystanąć na rozstaju za podgóorską wsią, pod kapliczką z Frasobliwym, i posłuchać w zamieci, jak nadciągają kolędnicy. To też uczynił Tytus Czyżewski jako poeta.

1945, 1949

Pastorałki CZYŻEWSKIEGO

Wzruszenia związane z obrzędowością Bożego Narodzenia stanowią w Polsce nie tyle składnik uczucia religijnego, ile patriotycznego. Niekoniecznie patriotycznego w sensie bardzo podniosłym, jak w scenach *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, gdzie poeta kładzie znak równości pomiędzy domem polskim w ogóle a kołyską z Dzieciątkiem i jego Matką. Wystarczy, że patriotycznego w sensie obyczajowym. W sensie domowego ciepła, wdzięku rodzimego zwyczaju, całej tej poświęty lirycznej, którą w Polsce przeciętny mieszkaniec w sercu swoim nosi od dzieciństwa, podówczas w nie zaszczipioną. I która nawet ironii nadaje smak pobłażania. „I pod rozpalonej konstelacji znakiem jadają ryby, miód i kluski z makiem” — z tą pobłażliwą ironią wspominał Norwid.

Łączność domowego obrzędu i wzruszenia religijnego nawiązała się bardzo dawno. Wymownie świadczy o tej łączności średniowieczna sztuka polska. Przypominam wydany przed wojną album Michała Walickiego *Święta noc*. Walicki cytuje za Kallimachem⁵⁰, jak to — „około 1470 roku bernardyni lwowscy przyczynili się do niemałego zgorzenia w mieście, jako że ustawili w swym kościele jasełka z Dzieciątkiem Nowonarodzonym w żłobku, pobudzając lud do lulania kołyski i śpiewów”.

⁴⁸ *Mitra* — indoirański bóg słońca, czczony m.in. w Indiach i w Persji. [przypis edytorski]

⁴⁹ *Czechowicz, Józef* (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

⁵⁰ *Kallimach* — właśc. Filippo Buonaccorsi (1437–1496), humanista włoski, nauczyciel synów Kazimierza Jagiellończyka, poeta i żywotopisarz tworzący po łacinie. [przypis edytorski]

Świadectwa najnowszej poezji równie dobitnie mówią o charakterze tej łączności. Oczywiście, wymowniejsze w tej mierze będą utwory pisarzy dalekich od religijności, jako że dowodzą, iż oni również... W *Wierszach z obozu* Tadeusza Hołuj⁵¹, w *Latach powrotu* Leona Pasternaka⁵² napotykamy liryki dowodzące, że nie tylko u Rydla⁵³ Betlejem było polskie: W Kujbyszewie i Oświęcimiu również. Nawet w getcie galicyjskiego miasteczka bohater jednej z nowel (*Sprawa godności*) Artura Sandauera⁵⁴ słyszy nocą, jak kołędują na posterunku żydowscy milicjanci. Wzdycha: „Bóg stał się popularny na dwa tygodnie... Bohater przebojów religijnych.”⁵⁵

W okresie dwudziestolecia międzywojennego dwa występują dzieła poetyckie, które w nowoczesny sposób utrwaliły tę zbieżność wyobraźni zbiorowej i obrzędu. Pastorałka Leona Schillera i *Pastorałki* Tytusa Czyżewskiego. O wiele więcej niż tytuł łączy te dwa dzieła.

Przede wszystkim łączy wspólne źródło teatralnej wyobraźni ludowej, w wypadku obydwu tych dzieł jeszcze bliżej dające się określić. Jeśli pamiętać, że Czyżewski to także autor *Lajkonika w chmurach*. Źródło ludowe i krakowskie, podobna spontaniczna teatralizacja obrzędu na wsi podgórskiej co na rynku krakowskim. Pysnie powiada o tym Schiller, jakby *Lajkonika w chmurach* (później *Zaczarowaną dorożkę*) uzasadniał, w swojej auto-interpretacji *Pastorałki*:

„Kraków w latach mojego dzieciństwa był jeszcze sceną, na której przez cały rok odgrywała się większość owych widowisk ludowych [...] teatr krakowski stał się Wawelem, a Wawel w teatr się przemienił. Za poetą-guślarzem [Wyspiańskim] wcisnął się przez zapadnie, spłynął z paldamentów na stalowych „flugach” i kręgiem scenę opasał korowód dobrze nam znanych, a jakby zapomnianych postaci. Spotykaliśmy je w szopce, na rynku, w kościołach i wioskach okolicznych, a nie wiedzieliśmy, że są tak piękne i na coś w sztuce przydać się mogą. Zaraz też „w żywym teatrze” wszystko się przeobraziło i głębszego sensu nabrało: procesja i Lajkonik, wesela chłopskie cwałujące z Bronowic do Mariackiego kościoła środkiem rynku, wianki i odpusty — a przede wszystkim Wawel i szopka”.

Tak przecież przez zapełniony rynek cwałowało wesele Lucjana Rydla, nim dotarło na karty *Wesela*.

Pastorałka Schillera jest kompozycją złożoną z tekstów starych kantyczek, z pieśni zapisanych u Kolberga⁵⁶ czy przechowanych w odwiecznych rękopisach Biblioteki Jagiellońskiej, złożoną z melodii ludowych przetkanych niekiedy własnym tekstem znakomitego inscenizatora. Mimo to w równej mierze należy ją uważać za dzieło oryginalne, co na przykład rysunki Noakowskiego⁵⁷, oparte na podobnie idealnym rozeznaniu i przetworzeniu kształtu plastycznego przeszłości. *Pastorałki* Czyżewskiego jako tworzywo i budulec mogłyby wejść w tę kompozycję. Z wyobraźni ludu i z prymitywizującej wyobraźni dziecka są ukształtowane w sposób taki, jakby ze starego rękopisu, upstrzonego po marginesach ptasim ćwierkaniem i pohukiwaniem pastuchów — artysta je odczytał.

Gdyby naiwne i urocze *Narodzenie z Ptaszkowej* podpisać takim oto tekstem Czyżewskiego — nie byłibyśmy zdziwieni. Dadaistyczne zawrodoenie i czułość późnego średniowiecza nie leżą od siebie daleko

u by u by mu by
poklękały buby

⁵¹Hołuj, Tadeusz (1916–1985) — przed wojną poeta, później przede wszystkim prozaik. [przypis edytorski]

⁵²Pasternak, Leon (1909/10–1969) — poeta żydowskiego pochodzenia, członek Komunistycznej Partii Polski. [przypis edytorski]

⁵³Rydel, Lucjan (1878–1918) — poeta, dramatopisarz, znawca sztuk plastycznych. [przypis edytorski]

⁵⁴Sandauer, Artur (1913–1989) — krytyk literacki, tłumacz i eseista, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; występował przeciw socrealizmowi przed rokiem 1956. [przypis edytorski]

⁵⁵Także i w filmie umiano niekiedy tę łączność wyzyskać. Przypomnę Forda *Młodość Chopina*, kolędę *Lulajże, Jezuniu* i scherzo Chopina na tym oparte motywie, rozbrzmiewające w śnieżnym pejzażu Warszawy. Zaś w *Robinsonie warszawskim* Andrzejewskiego i Zarzyckiego pomysł o wiele pamiętniejszy — w noc wigilijną w okopach wśród pustyni wypalonego miasta pieśń *Stille Nacht, heilige Nacht* (przypis z r. 1957). [przypis autorski]

⁵⁶Kolberg, Oskar (1814–1890) — etnograf, badacz folkloru, kolekcjoner pieśni ludowych i kompozytor. [przypis edytorski]

⁵⁷Noakowski, Stanisław (1867–1928) — architekt i rysownik. [przypis edytorski]

tiu li tiu li u li
uśniyże matuli
w słomianej stayence
przy świentey Panience

Jak starałem się tego dowieść w artykule napisanym krótko po zgonie Czyżewskiego⁵⁸, wyprzedził on współczesnych sobie nowatorów i niejedno zainicjował, co drugim się powszechnie przypisuje. Bezwzględnie zaś przewyższył w poetyckim rozwiązaniu unowocześnieonego tematu ludowego.

Dowodem głównym na to ostatnie zdanie są *Pastorałki*. Składają się one z kołędy zatytułowanej *Pastorałki*, z kantyczki *Ptakowie leśni przylecieli*, z trzech misteriów, dwukrotnie pod tytułem *Pastorałki*, oraz *U szopy* i *Kołędy w olbrzymim mieście*. Wszystkie określenia gatunkowe pochodzą od Czyżewskiego, on je wyróżniał. Widnieje w tym dążenie do podtrzymania, a zarazem możliwie pełnego wykorzystania artystycznego form i gatunków przekazanych przez ludową poetykę i wyobraźnię.

Szczególnie w tym celują trzy misteria. Trzy uteatralizowane po ludowemu teksty, z których najobszerniejszy nie przekracza stu pięćdziesięciu wierszy. W nich bowiem, przy całej aluzyjnej zwięzłości, dzięki niej właśnie, skala naiwnego humoru i równoczesnej rzetelności najszerzej się rozpościera. Któż to nie przychodzi do szopy w tych niewielkich poematach! Zlatują się ptaki w takiej liczbie, jakby wszystkie figury głośniego świątkarza Wowry przysły nawiedzić stajenkę. Gruchają gołębie, czyżyki, drozdy i kosy gwizdzą. Jednocześnie juhasi sprzecząc się z sobą przynoszą „dwa syrki, dwa pogmyrki, parę króli, trochę gruli”. Nie brak i Żydka z Nowego Sącza, organisty, kowala. Naturalnie w każdym z misteriów trzej mędrzy od Wschodu, czy to ptaszkiwie ich poprzedzą, czy juhasi.

I dlatego kiedy Leon Schiller — jak sam powiada — dokonywa „obróbki różnych tekstów kantyczkowych”, obróbka podobna daje rezultaty do złudzenia podobne misteriom Czyżewskiego, temu podobne, co artysta uniósł ze swojego dzieciństwa. Maścibrzuch i Dameta identyczne przynoszą dary i w podobnym podają ducha, co jego anonimowi pasterze spod sądeckiego Beskidu:

Ja bym ci dał ten serek, lecz suchy, nieboże,
A ten, kto ząbków nie ma, ugryźć go nie może,
Ale ci za to jutro, kiedy nie masz ząbków,
Na rosółek przyniosę choć parę gołąbków.
[.....]
Ja ci zaś ofiaruję to małe jagniątko,
Iżbyś sobie z nim igrał, miluchne Dzieciątko.
Nie żałowałbym nawet tłustego barana...
Ale... go... kwestarz⁵⁹... zabrał... wczorajszego rana...

To już do starego Reja⁶⁰ niedaleko. U Czyżewskiego też tak bywa. Posiada on rozwinięte poczucie humoru i za jego pośrednictwem łagodzi zbyt rzewny lub zbyt kanciasty wygląd podjętych form ludowych. Chwyta ton góralskiej pogwarki, pamięta o znakomitej, tetmajerowskiej tradycji podhalańskiego dialogu i gawędy. „Baca bacy szepce jacy piękne dziecie wydarzone rączki nóżki utoczone piękne dziecie to”.

Cykl Czyżewskiego leży też dosyć blisko temu, który — przy jakże licznych martwych w nim stronicach — stanowczo jest niedoceniony kosztem zbyt przecenianej *Księgi ubogich*. Mowa o *Moim świecie* Jana Kasprowicza⁶¹. Podtytuł tego zbioru, „pieśni na gęśliczkach i malowanki na szkle”, mógłby z powodzeniem obsłużyć i określić wyobraźnię Czyżewskiego. Kasprowiczowi w najlepszych lirykach tego cyklu (*Święty Jerzy*, *W świętą*

⁵⁸Poezja Tytusa Czyżewskiego, „Odrodzenie” 1945, nr 27; w niniejszym zbiorze ujęcie później przepracowane pt. *Czyżewski-poeta*. [przypis autorski]

⁵⁹kwestarz — członek zakonu żebraczego a. osoba zbierająca datki. [przypis edytorski]

⁶⁰Rej, Mikołaj (1505–1569) — renesansowy poeta i prozaik, tłumacz i teolog ewangelicki. [przypis edytorski]

⁶¹Kasprowicz, Jan (1860–1926) — poeta, krytyk literacki, dramaturg, profesor Uniwersytetu Lwowskiego, tłumacz. W twórczości związany był z kilkoma nurtami młodopolskimi: od naturalizmu (*Z chłopskiego zagonu*), przez symbolizm, katastrofizm i ekspresjonizm (*Hymny*) do prymitywizmu (*Księga ubogich*). [przypis edytorski]

Alleluje, Kalwaryjskie dziady) udało się osiągnąć tę samą przepojoną humorem pozorną niezręczność, w jakiej celuje Czyżewski. Posłuchajmy:

W naszym górskim domu
U jodłowej ściany
Wisi święty Jerzy,
Na szkłe malowany.
Kto nie wierzy — niech nie wierzy:
Ale święty Jerzy,
Najpierwszy z rycerzy,
Na swoim rumaku
Pędzi do ataku.
[...]
Bez lęku i strachu,
A pełen rozmachu,
Był ten majster, ten konował,
Co konia zmajstrował:
Troska go nie chwyta,
Że koniowi w rybie płetwy
Rozmazał kopyta.
Kto nie wierzy — niech nie wierzy:
Ale święty Jerzy,
Najpierwszy z rycerzy,
Na swoim rumaku
Pędzi do ataku.

Dalszy sąsiad *Pastorałek* to dadaizm⁶², jego infantylna dowolność, szukanie poezji przypadkowej, opartej wyłącznie na brzmieniowej wartości słowa. Dadaizm słaby znalazł w Polsce oddźwięk, ale jednak znalazł. *Pastorałki* nie będą w tym stopniu dadaistyczne co *Słopiewnie* Tuwima, najdojrzałszy u nas egzemplarz gatunku. Nie będą, chociaż Czyżewski w sposób świadomie infantylny posługuje się zespołami dźwięków mało sensownych, czasem po prostu dziecinnie onomatopeicznych⁶³. W jednym z misteriw przygrywa kapela miejska, a pośród niej „klarynet” w te dźwięki. Znamy podobnie brzmiące klarynety i skrzypki w *Słowie o Jakubie Szeli Jasińskiego*, na weselisku tegoż Szeli. No cóż, w ramach identycznego chwytu artystycznego potrafią stać obok siebie zjawiska tak biegunowo dalekie, skądinąd bliskie, bo rozsnute na osnowie nowoczesnej ludowości:

mula — ula u la la
matulina matula
kolebina, koleba
telebina. teleba
u — la — la

I to dopiero zespolenie elementów pobranych ze złóż ludowej poetyki, zespolenie ich z własnym humorem oraz pogłosami nowatorskich współczesnych prądów poetyckich nadaje *Pastorałkom* ich niełatwy do przedstawienia, oczywisty w przeżyciu artystycznym wdzięk. Chyba najbardziej widoczną jakość estetyczną ujęcia właściwego Czyżewskiemu⁶⁴.

⁶²*dadaizm* – awangardowy ruch artystyczno-literacki rozwijający się od ok. 1915 r. do początku lat 20. XX w.; głównym ośrodkiem ruchu dada był początkowo Zurych, gdzie działała grupa skupiona wokół poety Tristana Tzary i malarza Hansa Arpa. Inni artyści identyfikowani z dadaizmem to m.in. Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia. Dadaizm rozwijał się pod jednoczącymi hasłami swobody wyrazu artystycznego, zerwania z tradycją, negacji wszelkich kanonów wartości, zasad estetyki, a także gramatyki; środkiem wyrazu dadaistów był absurd, dowcip, żonglerka znaczeniami, łączenie technik i tworzenie nowych, np. *ready-made* (pisuar Duchampa wystawiony jako Fontanna w 1917 r.), kolaże, fotomontaże, abstrakcje. Działalność dadaistów poszerzała granice sztuki i refleksji artystycznej; stanowiła zapowiedź surrealizmu. [przypis edytorski]

⁶³*onomatopeiczny* — dźwiękonaśladowczy. [przypis edytorski]

⁶⁴Interesujące i prawdziwie trafne określenie istoty zamiaru artystycznego Czyżewskiego zawartego w słownictwie sprymitywizowanym, jednocześnie ludowym i wyrafinowanym, znajduję w później wydanej książce

Tadeusz Makowski, który siedmioma drzeworytami zaopatrzył *Pastoralki*, znakomicie utrafił w ich ton. Śmieszne i prymitywne, wdzięczne i poetyczne — drzeworyty jego przemawiają w sposób tak samo zwięzły i wieloznaczny, jak czyni to w tekście Czyżewski. Makowski nie rozprasza się na szczegóły, chociaż wprowadza ich wiele i całkiem wiernie ilustruje tekst. Wymowa anegdotyczno-ilustracyjna tej narracji poetyckich szczegółów zostaje bowiem podsumowana, plastycznie ujednolicona przez cięcie grube i twarde. Zostaje sprowadzona do gry mocnych plam i gęstych płaszczyzn, w których oko dopiero po czasie dostrzega ilustratorską anegdotę.

Wyraz poety i wyraz malarza jest zgodny. Żywi je podobna naiwna fantazja i ona to pozwala Makowskiemu wprowadzić pomysły będące jego tylko własnością, w swojej tonacji zgodne z ludowymi pożyczkami poety — Tytusa. Malarz na strzesze betlejemskiej sadza bociana na kole, malarz basiście każe przygrywać na własnym brzuchu. Tym sposobem wtóruje poecie — nie tylko ilustrując.

Ostatnie zdania artykułu pragnę pozostawić w kształcie znaku zapytania. Chodzi o związek poetyckiego wyrazu Czyżewskiego z jego malarstwem. Przykłady innych artystów dwustronnie uzdolnionych świadczą, że związki takie zawsze istnieją i że domagają się traktowania bardzo ostrożnego, opartego o materiał dokładnie przemyślany. Bo jak w wypadku bliźniat syjamskich, nigdy nie wiadomo, w którym miejscu talenty będą zrosnięte.

Gdzie u Czyżewskiego są one zrosnięte, nie umiałbym dzisiaj odpowiedzieć. Nie ma monografii jego malarstwa. Nie było dotąd wystawy zbiorowej. W samym materiale trudno się zorientować, cóż dopiero we wnioskach i analogiach. Pytanie zaś główne brzmi: czy ta przewaga tematu i ujęcia wyobrazeniowego ludowego, która w jego poezji pojawia się jako jedne z jej głównych motywów, jest podobnie widoczna w malarstwie? Skłonny jestem temu zaprzeczyć.

Dlaczego? Oto znak zapytania, na którym trzeba zakończyć.

1947

Wystawa — o tyle, o ile — zbiorowa Czyżewskiego, i to łącznie z pokazem wybranych dzieł Tadeusza Makowskiego, odbyła się dopiero latem 1956 roku w Sopocie. Postawiony znak zapytania w świetle wspólnej wymowy płócien Czyżewskiego z wszystkich okresów jego działalności malarskiej wcale nie rozjaśnił się — w moim osobistym przekonaniu. Malarstwo Czyżewskiego z ludowości ma chyba tylko dobitną, krzyczącą, zdobniczą gamę kolorystyczną, nie raz o takich zestawieniach, jakbyś oglądał kram ze wstążkami w przedwojennych sukienkach. Chyba... Sprawa domaga się rozpatrzenia, znak zapytania trwa i chciałbym go przekazać w ręce mądrej organizatorki owego pokazu i przekazać wraz z całą wiązką krakowskich wstęg i przeplatańców jemu poświęconych.

1 I 1957

O JÓZEFIE CZECHOWICZU

I

Twórczość liryczna Józefa Czechowicza pozostanie równie znamieną dla lat międzywojennych i latami tymi ograniczona, jak w obrębie prozy zamknięty tym czasem i znamieny jest dorobek Zbigniewa Uniłowskiego⁶⁵. I kiedyś zapewne, gdy szukać się

Stefana Szumana *O kunszcie i istocie poezji lirycznej* (Łódź 1948): „Żywcem prawie został tu naśladowany tekst ludowych, nieporadnych kolęd. Poza tym starodawna jakaś pisownia — staroświecka. Poza tym gwara ludowa, nieokrzęsana, prawie śmieszna. Poza tym jeszcze dziwne zawołania, nawoływania, zaśpiewy z niezrozumiałych brzmień... A jednak małe arcydzieło — kolęda w nowym wymiarze, ciosana z chłopska po staroświecku, z przedziwną wrażliwością dla smaku, który ucho odczuwa w wyrazach w starej pisowni słyszanych, w duchu gwary wymawianych, a przeplatanych tymi dziwnymi nutkami zaśpiewów... Nowy wymiar, nowa chwila pozaświata rodzi się z artystycznego odcieśnienia słowa, z przywrócenia słowu swojskich, a nie wyzyskanych w wymiarze poetyckim dźwięków, z doprowadzenia do tego, aby się słowo stało malutkie, proste a bogobojne, jako oni pasterzowie u żłóbka”. [przypis autorski]

⁶⁵Uniłowski, *Zbigniew* (1909–1937) — prozaik, autor powieści *Wspólny pokój* (1933), często sięgający po wątki autobiograficzne. [przypis edytorski]

będzie dwugłosu nazwisk, skreślonych śmiercią u kresu dwudziestolecia, z losu pozostałych świadkami tej doby jedynie, tych dwóch przed czasem zamilkłych łączyć się będzie, jak łączymy ich już dzisiaj, ledwo za progiem dwudziestolecia stanąwszy. Uniłowski — czyli męska czystość prozy; Czechowicz — czystość poezji.

Czechowicz zginął 9 września 1939 roku. Śmierć jego zdaje się mieć jedynie własności okrutnego przypadku. Nie był żołnierzem i nie padł w szeregu. Nie poszedł za wołaniem rozpaczy, jak samobójcy września. 9 września był to bodaj dzień, kiedy ścigany bombowcami niemieckimi rząd polski przejeżdżał przez Lublin. Czechowicz zginął przysypany zburzoną budowlą. Cóż w tym oprócz okrutnego przypadku wojny?

A jednak ta śmierć jakąś dziwną i przepowiedzianą przecuciami poety kłamrą zamyka jego życie. Czechowicz bowiem urodził się w Lublinie (15 III 1903), w tym mieście ukończył seminarium nauczycielskie, tutaj pracował zarobkowo, tutaj wydał pierwszy tom poezji w 1927 roku (*Kamień*). Wciągnęła go później, jak wszystkich prawie młodych, Warszawa, ale i węzłami życiowymi pozostał Czechowicz zawsze wierny Lublinowi, aż po ten węzeł ostateczny, który znaczy śmierć. Lublin był jego miłym miastem, które tylekroć w zdumiewających liryzmem i zwięzłością zapisach poetyckich powtórzy się w jego twórczości, Lublin przez niego dopiero przeniesiony w wieczną poezję ziemi polskiej.

Trójkąt geografii poetyckiej w Polsce odrodzonej ominął ośrodki główne i oparł się swoimi wierzchołkami, zwłaszcza w drugim dziesięcioleciu, o regiony dotąd martwe kulturalnie, i z nich wyroił poetów: Łódź — Lublin — Wilno. Łódź Tuwima, Piechała⁶⁶, Wilno żagarystów⁶⁷. W owym trójkącie dorobek Czechowicza wyznaczał szerokość poetycką kąta lubelskiego, jego polskość, muzyczność i wiejskość sielankową.

Lecz nie w tym jest kłamra ostateczna jego życia. Nurt przecuć katastroficznych, który przeciekał przez poezję naszą ostatnich lat przed wybuchem wojny, płynął również w lirykach Czechowicza. Opanowany w niej był i ściszony dumną swobodą samodzielności, niechęci do wcielania w poezję nieprzetworzonego kruszcu przeżyć. Na którymś zakręcie tego nurtu czytamy dzisiaj cień losu poety.

Oto fragment wiersza *Żal*:

Zniża się wieczór świata tego
nozdrza wietrzą czerwony udój
z potopu gorącego
zapytamy się wzajem: ktoś zacz

Rozmnożony cudownie na wszystkich nas
będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie
ja gdym z plugiem do bruzdy przywarł
ja przy foliałach jurysta
zakrztuszony wołaniem: gaz
ja śpiąca pośród jaskrów
i dziecko w żywej pochodni
i bombą trafiony w stallach
i powieszony podpalacz
ja czarny krzyżyk na listach

O żniwa
żniwa huku i blasków

Oto w roku wybuchu wojny ukazała się *Antologia współczesnych poetów lubelskich*. Czechowicz uczestniczył w niej naręczem swoich najlepszych wierszy i napisał przedmowę. Przepisuję z niej takie zdania:

⁶⁶Piechal, Marian (1905–1989) — poeta, eseista i wydawca. [przypis edytorski]

⁶⁷Żagary — wileńska grupa poetycka powstała w roku 1931, należąca do tzw. drugiej awangardy, w skład której wchodził m.in. Czesław Miłosz; słowo stanowiące jej nazwę to regionalizm oznaczający chrust a. suche drewno. [przypis edytorski]

„W tym straszliwym zamęciu, w którym jedyną troską społeczeństw jest, czy wojna będzie dziś, czy jutro, w tej epoce nie do opisanego, wieszczona przez średniowieczne proctwa, obliczające koniec świata na rok 1944, gdzie znaleźć grunt pod stopami? Czego mają dotknąć upadający w nawałnicy, by odżyć, by zaczerpnąć siły nowej?

Miasto rodzinne, ilekroć mi ciężko lub najciężej, do ciebie zwracam się pamięcią, a gdy pamięć twarde przeżycia przypomina — to sercem, to wyobraźnią. Miasto na skłonie pagórka rozłożone, dzwoniące kościołami dzieciństwa, poddające mury odwiecznych budowli słońcu, które tam tyle razy wschodziło to samo co i gdzie indziej, lecz inne”.

Lecz przypomnieć mamy i zrozumieć poezję Czechowicza, nie jego śmierć. Jakkolwiek włączona w ludzkie zależności, jakkolwiek uczestnicząca w dziele żywym, pozostanie jedną z najsroższych strat zadanych przez wojnę naszej literaturze. Nie tylko ze względu na wiek Czechowicza. Wiele skrępowań i tragicznych zaiste, nieuniknionych nieporozumień z epoką, z jakimi Czechowiczowi przyszło się zmagać, liczymy w nadziejach naszych za nieobecne w przyszłości. Za nieobecne liczymy warunki historyczne i społeczne tych powikłań. Za nami są już czasy apokaliptyczne, przed nami czasy ładu i dyscypliny twórczej. Któż bardziej byłby na swoim miejscu jak on, który poprzez beład padającego świata niósł twórczość swoją właśnie za tymi przewodnikami? Nie on jeden z tych, co odeszli, rzecz to wiadoma. Lecz z poetów, których braknie, on chyba najbardziej.

Z wielu przyczyn, skomplikowanych i nieuniknionych u poety o takich wymaganiach wobec własnej sztuki — pokusimy się bodaj schematycznie te przyczyny nazwać — liryka Czechowicza z jego lat najpełniejszych, lat zarazem przywództwa pokoleniowego dla najmłodszych roczników poetyckich, lat więc gdzieś 1933–1939, pozostawia dogłębnie smutny i tragiczny niedosyt. Nie jest w stanie dotrzymać tego, co mogłaby dać w innych warunkach. A przymiotnikiem „tragiczny” nie posługuje się jako uwznioślającym epitetem, ale w jego pełnym brzmieniu: nieunikniony, opłacony winą niezawinioną. Ta wina niezawiniona będzie wnioskiem, który postawimy śmierci Czechowicza jako jedyny i zasadniczy wyrzut: że złamała linię twórczości, która, być może, została oczyszczona w innych, mających nadejść latach.

II

Ten będzie wniosek. Uprzedzam i podaję go bez dowodów. A teraz do dowodów, wstecz, ku linii poetyckiej Czechowicza, ku jej coraz dokładniejszemu uświadomieniu przez poetę. Cechą bowiem tej linii Czechowicza nie jest rozwój jako rozwój, jako przemiana i porzucanie stanowisk pierwotnych, lecz rozwój jako odnajdywanie coraz dokładniejsze swojego miejsca. Czechowicz bowiem debiutował w latach, kiedy to miejsce ustalić było albo bardzo łatwo, albo — bardzo trudno. Bardzo łatwo przez przyporządkowanie poetyki i wizji do jednej z dwóch walczących ze sobą szkół poetyckich: albo będącego wówczas, pomiędzy 1925 a 1930 rokiem, w pełni sił „Skamandra”⁶⁸, albo pierwszych formacji awangardy: Peiper⁶⁹, później Przyboś⁷⁰. Bardzo trudno przez... ale nie uprzedzajmy jeszcze pewnych założeń dalszych.

W tych to bowiem latach ukazują się dwa pierwsze tomy Czechowicza — *Kamień* (1927), *Dzień jak co dzień* (1930). Umieszczano te początki Czechowicza (zawierające, nawiasem, już tak znakomite utwory, jak *Piłsudski*, *Na wsi*, *Prowincja noc*, *Narzeczona*) po stronie awangardy, tak stanowcze i zasadnicze są ich przeciwieństwa wobec poetyki „Skamandra”. Ale te przeciwieństwa, zważmy to od razu, nie wyczerpują się na owej ramowej i powszechnej krytyce poezji „Skamandra”, jaką w wiersze swoje wpisywali pierwsi poeci awangardy. Co różne u Czechowicza, podobnie jest różne w całej awangardzie i nie stanowi jego szczególnej własności. „Sztuka pisarska za punkt honoru winna mieć nie ilość pięknych wyrażań, ale ich celność i rozmieszczenie” (*Mój wiersz*, „Okolica Poetów” 1936, nr 6). Pod tymi słowy Czechowicza kryje się i zasada antyśpiewnej kondensacji,

⁶⁸„Skamander” — grupa literacka w dwudziestoleciu międzywojennym, którą tworzyli Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński oraz Jan Lechoń oraz wydawane przez nią czasopismo literackie. [przypis edytorski]

⁶⁹Peiper, Tadeusz (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

⁷⁰Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

i postulat równowartościowości obrazowej i treściowej całego utworu, i wreszcie zasada całkowitej transpozycji uczucia na obraz w miejsce liryki bezpośredniej.

Czechowicz jednakże i wobec awangardy staje od razu obdarzony własnym obliczem artystycznym. Wyróżniają go już wówczas dwie dyspozycje artystyczne, które z czasem, kiedy w ostatniej fazie dwudziestolecia osłabną wpływy Peipera i Przybosia, jego wyniosą na przywódcę poetyckiego młodych. Tym dwóm dyspozycjom na imię — *rodzima wiejskość i nieśpiewna muzyczność*.

Program tematyczny awangardy, kojarzący się ściśle i przeplatający z programem artystycznym, był urbanistyczny. Czy mam tutaj przypominać techniczną i przemysłową, i miejską tematykę awangardy? Miasto, masa, maszyna. Czy mam przypominać hasła Peipera? Czy mam mówić o analogiach pomiędzy intelektualną konstrukcją poetycką a konstrukcją techniczną, maszyną, budownictwem nowoczesnym?

Nie tutaj miejsce ku temu. Dostyc, że celowa i urbanistyczna konstrukcja awangardy jest tak socjalnym, jak ściśle poetyckim założeniem tego prądu. Człowiekiem wsi jest również, jeżeli o sam budulec poezji chodzi, Julian Przyboś. Lecz ten budulec podlega tutaj obróbce celowej i przemyślanej. Nigdzie jawniej jak na różnicach pomiędzy Przybosiem a Czechowiczem nie sprawdza się odmienność wskazanych typów awangardy. Bo Czechowicz jest także człowiekiem wsi, ale takim, dla którego prowincja, sielskość, polski krajobraz liryczny, domowe „pejzaże sentymentalne” są główną wartością poetycką. Przepuszcza je przez osobowość moralną na wskroś nowoczesną, daleką od łatwizny uczuć i poglądów, przepuszcza przez opanowaną i świadomą konstrukcję, lecz ostatnim wywarem pozostaje zawsze swojski liryzm, nie budowa intelektualna i zamknięta w sobie.

Najdobitniej daje się to sprawdzić na utworach Czechowicza w temacie wzruszenia lirycznego mieszczących miasto. Oto widzenie fragmentu miejskiego przez poetę ziemi:

za jabłnkowym wieńcem
kościół podnosi wieżycę
wspina się białym źrebięciem
w niepokoju
że nie może się srebrem nasycić
księżycowego wodopoju

(Krasnystaw)

Znajdujemy u Czechowicza również wiersze, gdzie usiłuje on patrzeć nie jak poeta ziemi:

Przez pince-nez⁷¹ widać w błękicie żonglowanie
z rzadka piłka upada na tenisowy kort
ręce ciągle zajęte planet podbijaniem
w pikowej bluzce córka komunisty
w jedwabnej koszuli lord
dysonansowy dystych

(Inwokacja)

Znajdujemy — ale to jest zły Czechowicz. To jego rzadka maniera, całkiem w kosmopolityczno-awangardowym smaku, która nie będzie się powtarzać u dojrzałego Czechowicza. Poeta, w pierwszym zaraz tomie dający perłę swojej poezji wiejskiej *Na wsi* („Siano pachnie snem”), pogłębiać będzie i uzupełniać tę swoją skłonność — oto przykład rozwoju, który jest coraz lepszym samouświadamianiem. Tę skłonność nazwać już teraz możemy jednym z najbardziej przejmujących czarów poezji Czechowicza. Oto poeta, przed którym wieczyste źródła ziemi były tak żywo i tak inaczej, w kształcie tak utrafiającym

⁷¹*pince-nez* (z fr.) — rodzaj okularów bez uchwyty, utrzymujących się na nosie dzięki sprężynującemu elementowi. [przypis edytorski]

wprost w dzisiejsze opanowanie liryczne, jak u nikogo bodaj w poezji dwudziestolecia oprócz Leśmiana⁷² i — na dostępną mu skalę — Stanisława Piętaka⁷³. Lecz Leśmian to jeszcze nurt symbolizmu, a rozlewność poematów Piętaka jest z innego kruszcu artystycznego.

W miarę bowiem lat, kiedy Czechowicz przestał się obawiać, że pierwotny strumień liryczny rozniesie założenia jego poetyki, coraz wyżej w konstrukcji wierszy podchodzi nurt liryzmu. Liryzmu specyficznego, bardzo polskiego, tego, który sprawił, że przy wiejskości Czechowicza położyliśmy przymiotnik: rodzima. Rodzimum bowiem, specjalnie polskim znamieniem Czechowicza jest u niego pozorna rozbieżność pesymistycznego, mieszczańskiego zło pierwiastka i jakiejś całkiem bezbronnej liryczności, wprost sielanki w umiłowaniu ziemi. Krainą ukojenia i wdzięku nie szukającego swoich podstaw, wdzięku, który samym zachwytem wystarcza sobie, krainą czystości lirycznej jest u niego ziemia. „Zaczarowany krąg ziemi najmilszej nie odpłynie od poety” — napisał niegdyś Czechowicz o Piętaku. Od niego nie odpływa również — krąg ziemi, w którą wpisana jest także historia, kamień żywy i kwitnący jak drzewo jabłoni.

Ziemia i piękno, z nich przecie, z tych dwóch wierności, złożona jest miłość ojczyzny. Niepowtarzalnym czarem sztuki Czechowicza, do którego żadnemu z uczniów i naśladowców jego nie udało się dotrzeć, jest w jego latach ostatnich osiągnięta równowaga pomiędzy sztuką poetycką całkowicie współczesną, całkowicie transponującą liryzm na wartość obrazu, a tym właściwie bardzo prostym, bardzo polskim kamieniem u dna, wokół którego huszczy się⁷⁴ i śpiewa nurt jego pieśni. Tę równowagę zawdzięcza wszakże Czechowicz przede wszystkim surowej, nie znającej kompromisu poetyce swojej. Sam zaś splot wysokiego wyrafinowania z prostą ludzkością jego postawy duchowej każe go wywodzić, w naszej tradycji poetyckiej, z dwóch całkiem przeciwnych, zdawałoby się — niemożliwych do pogodzenia linii liryki: z ducha Lenartowicza⁷⁵ i z ducha Micińskiego⁷⁶. Coś z obydwu tych poetów, tak biegunowych, znachodzi się w Czechowiczu — linia Lenartowicza gdzieś u dna, w żwirze przeżyć, które gładzi i urabia forma; linia Micińskiego jako swoista postać pesymizmu, jako pewien kształt symbolicznej wizji.

W ostatnich latach po wiele razy udało się poecie dotrzeć do zupełnej stateczności formy, hamującej, wprawiającej liryzm w twardą ramę, i liryczności, która jest tak gęsta, że nawet wzięta w owe ramy nie wysusza się i nie ginie. Przeciwnie, unosi i oczyszcza, niczym poziom wód w głębokich i starych studniach, wód, które gdyby się rozpierzchny, stałyby się nieuchwytnie. Lecz właśnie przez ramę i zakres zyskują tajemniczą głęb i zapach. I kiedy ten splot się zawęził, splot wiejskości rodzimej, liryczności i specyficznego wizjonerstwa, które nie tyle rozbudowuje, ile okrawa, wyodrębnia, z podobnego splotu wynikały najbardziej Czechowiczowskie wiersze.

którem nieraz w księżycu pobiałach przemierzał
urocze miasteczko
Włodzimierzu

pod perłowym stepem nieba
kiedy noc majowa
ogrom cerkwi płynął w drzewach
gwiazdy stały w rowach
parowozy gdzieś za stacją
oddychały długo
powiew niósł to i akacją

⁷²Leśmian, Bolesław (1877–1937) — poeta, tłumacz (m. in. opowiadań Edgara Allana Poe), dla którego twórczości charakterystyczny jest erotyzm, zwrot w stronę natury oraz nietypowa wizja zaświatów. [przypis edytorski]

⁷³Piętak, Stanisław (1909–1964) — poeta i prozaik, związany z awangardą a zarazem poruszający w swojej twórczości wątki wiejskie. [przypis edytorski]

⁷⁴huszczy się — prawdop. błąd źródła; przypuszczalnie winno być „lyszczyc się”, tj. błyszczyc. [przypis edytorski]

⁷⁵Lenartowicz, Teofil (1822–1893) — polski poeta okresu romantyzmu, tworzył także rzeźby. Etnograf, współpracownik Oskara Kolberga. Uczestnik powstania 1848 roku. [przypis edytorski]

⁷⁶Miciński, Tadeusz (1873–1918) — poeta, dramaturg i prozaik, jeden z czołowych polskich ekspresjonistów. [przypis edytorski]

pachniało nad rzeczką
nad ługą
cień dzwonnicy na ogrodzie
wskazał krzak słowiczy
wołyńwie coraz słodziej
pianie okolicy

o miasteczko

(Westchnienie)

Ten wreszcie przeplot, gdzie w polskiej, siewnej i łanowej ziemi gubiące się miasteczka i miasta poddane są interpretacji człowieka po wiejsku bliskiego natury, daje poezji Czechowicza jej dalszy, z tego jednego wciąż źródła idący wygląd — jest to zarazem poezja *provincji polskiej*. Ten wygląd szczególnie podkreślił J. A. Król w ciekawym szkicu o *Ojczyźnie poetyckiej Czechowicza* („Pion” 1939, nr 5), myślę, że zbyt jednostronnie na tej miedzy miasta i wsi widząc granice owej ojczyzny.

Dla nas z tego przeplotu inny wniosek jest ważny. Oto u szczytu swego uświadomienia poetyckiego Czechowicz, niezręczny we wczesnej urbanistycznej próbie, przetworzył i zdobył miasto. Człowiek ziemi i człowiek uczucia zapanują nad obojętnością masy i kamienia. Zapanują podobnie jak w tej przejmującej „pastoralce” Czyżewskiego — *Kolęda w olbrzymim mieście*.

Jakie są słowa Norwida z *Prób*? — „Dopiero — wśród tego miliona, dopiero w takim obozie ludzkości, dopiero tutaj, jeżeli nie skona pieśń twa — nie skona z niedokończoności”. U Czechowicza to brzmi:

widziadło śnieżycy wyszydza to świszczce
dłoń trędowną raniące o glóg
wiesz w łunie wigilii śpiewają chórmistrze
krzewino zaiste zrodził się bóg
lulajże Jezuniu lulajże lulaj
ty nigdy nie będziesz chodził o kulach

ach ślepi ach głodni nakryci gazetą
po bramach śpią ludzie centurie chór
im sianem stajenki jest asfalt i beton
z ciał można ułożyć piękny wzór
lulajże człowieku lulajże lulaj
ulubione pieścidełko samotności

(Wigilia)

III

Różnica dalsza między Czechowiczem a krakowską awangardą to nieśpiewna muzyczność tej poezji. Powtarzam: *nieśpiewna muzyczność*, a więc takie uregulowanie rytmicznego łożyska poezji, by nie wpadało ani w złudzenie śpiewności, zresztą dzisiaj mało spotykane, ani w złudzenie muzykalności jako płynnej, ciągłej linii rytmicznej, odpowiednika linii melodyjnej, którą do swojej pory żyła muzyka. Od razu zaznaczam, że Czechowicz w ostatniej swojej fazie dawał się nieraz uwodzić pierwszemu złudzeniu, pisał wiersze poddające śpiewkową melodyjność — przykładem typowym *Pieśń o niedobrej burzy* — ale takie postępowanie przyszło u niego późno. Było jednym z pobocznych objawów egocentryzmu, w jaki pod wpływem oporu rzeczywistości przeradzało się jego fantazjotwórstwo.

Poruszona sprawa była w chwilach debiutu Czechowicza rozszczępiona w sposób, zdawałoby się, nie do pogodzenia.

Z jednej strony, panująca u skamandrytów koncepcja rytmiczna. Byłoby niesprawiedliwą przesadą twierdzić dzisiaj, że ta koncepcja, wiersz sylabotoniczny skojarzony niekiedy z łamaniem metru lub tegoż przeprowadzeniem w wiersz czysto przyciskowy, nie dała wyników poetyckich u jej twórców. Kłamstwem byłoby mówić, że brak sugestywności rytmice Tuwima, że lichy jest jamb Broniewskiego, że nie wbijają się w pamięć łamania metru u Lieberta. Jednakże skutki naśladowcze tej koncepcji były już wówczas, przed rokiem 1930, liche, a coraz bardziej płaskie okazały się później.

Z drugiej strony, zacięta, wprost zapiekła w wielu przesadnych argumentach krytyka i praktyka awangardy, podważająca rytmiczność tradycyjną, strofę, frazę wierszową. Czyż trzeba znów przypominać przezwy: kataryniarz, kataryniarstwo? Godzi się natomiast przypomnieć skutki praktyczne w twórczości: wiersz Peipera, wiersz Przybosia. Różne w układzie. Długa, rozmyślnie wydłużona, a jednak bez osadzania na osi rytmicznej fraza Peipera. Urywana, milknąca, gdy milknie obraz, skandowana tylko następstwem intonacji oraz metafor fraza Przybosia. Podobne jednakże w tym samym upartym wykluczeniu wszelkich elementów bezpośrednio muzycznych. Dokonało się nie tylko wykluczenie banalnej śpiewności, co jasne, ale także rytmiczności chwiejnej i różnej.

Nie miejsce tutaj snuć przypuszczenia, jak doszło do tej przesady. Czy działał może specjalny resentyment rytmiczny, antymelodyjna uraza czy swoista forma apriorycznego nowatorstwa, odpowiadać nie będziemy. W każdym razie, oglądane od strony Czechowicza, te antymuzyczne zasady musiały się przedstawiać jak w tych złośliwych słowach Czernika⁷⁷: „Wiersz Przybosia jest jak gryziona cegła. Styl męczennika, który nie dopuszcza do siebie jednego z rodzajów rozkoszy”.

Czechowicz rozpoczyna na tym rozdrożu. Rozpoczyna — świadczą o tym pierwsze jego utwory — będąc całkowicie świadomym tego problemu. Nie jest to świadomość teoretyczna, lecz obowiązująca poetę, który szuka, zasada prób i rozwiązań tymczasowych, zanim takowe staną się kanonem własnym. Nie podejmuję się z całą dokładnością zanalizować tego kanonu. Tę niepowtarzalną, wśród dziesiątek podobnych wierszy dającą się rozpoznać muzyczność Czechowicza odczuwam i słyszę jako motyw główny jego sztuki. Jednak — jakimi środkami zostaje ona zdobyta, określić trudno w zwykłych terminach, używanych zazwyczaj przy opisie podobnych zbliżeń muzyczno-poetyckich. Zasób podobieństw muzycznych jest ogromny: „zaśpiewy, inwokacje, śpiewne rytmizowania, urwanie nuty w półdźwięku, zmiana tempa, przerzucanie miar, wyrafinowana gra wiersza wolnego i regularnego, daleka powtarzalność brzmień pokrewnych” (Napierski, *Dwie książki Czechowicza*, „Droga” 1935, nr 6).

Dadzą się więc podać pewne związki, przybliżenia, istnieją wiersze, gdzie widać świadomą i wyrafinowaną budowę muzyczności, ale zasadniczo jest ona jakaś bardzo naturalna, oczywista, a niepochwytna. Gdybym się nie lękał zbytniego uproszczenia, powiedziałbym, że pochodzi wprost z osobowości poety, z jej biopsychicznej tajemnicy reagowania na zewnętrzną, przyjmowania jej jako postaci piękna w tym jedynym stanie — pod postacią swobodnego rytmu. Czechowicz, który wbrew pozorom był bardzo świadomą organizacją artystyczną, w wyznaniu o tym, jak pisze, świetnie ten stan potrafił nazwać, mówiąc, że tworzy opanowany „jakimś muzycznym przymgleniem świadomości”; „muzyczne rozbijanie się własnego wnętrza”, „muzyczne falowanie” — oto dalsze jego słowa (*Mój wiersz*).

Jednakże od tego jesteś krytykiem, by tajemnicze, „nienazwane niejasne” spróbować przybliżyć hipotezę, ryzykując nawet to, że przypuszczenie może okazać się błędne. Źródła muzyczności Czechowicza nie biją w warstwie słownej, w warstwie fonicznej jego poezji, ale głębiej, w jej warstwie znaczących obrazów. Terminologia Ingardena⁷⁸, uproszczona. Rytmika tradycyjna jako obszar związków poezji z muzyką ustala warstwę czysto brzmieniową, warstwę intonacyjno-fonetycznych właściwości słów, i zasadniczo na tym poprzestaje. Nie znaczy to, by wartości muzyczne poezji nie schodziły i w takim wypadku ku warstwie obrazów, by jej nie barwiły i nie kojarzyły się z nią. Częściej jednakowoż

⁷⁷Czernik, Stanisław (1899–1969) — prozaik, poeta i folklorysta. [przypis edytorski]

⁷⁸Ingarden, Roman (1893–1970) — filozof, teoretyk literatury. [przypis edytorski]

podobieństwo wartości muzycznej przeskakuje tę warstwę i sięga bezpośrednio w znaczenia, w wartości, treści przedstawione. Stąd te spory niemożliwe do jednoznacznego rozstrzygnięcia, czy dany metr jest smutny z samej swojej istoty, czy poważny, czy radosny etc. Tak powiadając, dokonujemy przeskoku od rysowania muzycznego w warstwie intonacyjno-fonetycznej do samych treści, do samych wartości znaczących. Przy rytmice tradycyjnej występuje zatem zawsze promieniowanie rytmiczne, które od warstwy intonacyjnej posuwa się w głąb wiersza, aż ku jego znaczeniom.

Z chwilą usunięcia przez pierwszych awangardzistów wszelkiej rytmiki w sensie tradycyjnym, odpadły te problemy — waga poezji przeniosła się wyłącznie w obraz i trop poetycki. Stąd, nawiasem mówiąc, te częste narzekania na przerost opisu, krajobrazu, statyki wiersza w poezji awangardowej. Konsekwentny i surowy był tu tylko Przybóś i od niego prowadzi naturalna linia rozwoju ku Czechowiczowi, nie od Peipera. Ten bowiem nieobecność muzyczności sztukował obecnością długich zdań, pozornie całkiem arytmicznych, rytmicznych bowiem jedynie dzięki naturalnej konsekwencji posiadanej przez intonację gramatyczną zdania, przez jego podział na cząstki składniowe. Przybóś niczym nie sztukował. Pozostawiał surową, szkieletową konstrukcję obrazów, znosił cały dach rytmiczny.

Muzyczność Czechowicza jest z ducha awangardy, z linii Przybósia. Z ducha awangardy, ponieważ promieniowanie rytmiczne nie idzie u niego w sposób tradycyjny, od brzmień i fraz metrycznych w głąb, ku treściom. Ten kierunek jest u Czechowicza odwrócony. Przykłady, gdzie jednakże promieniowanie owo zdaje się iść według miary tradycyjnej, choć zmuszonej do posłuszeństwa, nie są najbardziej jego i własne, aczkolwiek w ostatnich wierszach niepokojąco się mnożą, aż do efektów całkiem śpiewankowych.

Z linii Przybósia, ponieważ muzyczność Czechowicza jest nadaniem rytmicznych napięć tej warstwie wiersza, która u Przybósia bytuje najsurowiej i najbardziej samoistnie — obrazy, notaty świata. Rzekłbym, że Czechowicz ten wzięty z Przybósia budulec obrazowy, skrzęsany i prostościenny, zanurza w irracjonalnym duchu muzycznym, i oto prosta belka drga, wchłonięta płynnym, luszczącym się szkliwem wodnym. Trwa, jest, lecz przechodzą po jej powierzchni drżenia falujące i stają się nagle niematerialna, zupełnie w innym istnieniu zanurzona.

To zanurzenie, nie będąc prostym nawrotem na porzucone pozycje rytmiki tradycyjnej, wyznacza u Czechowicza — sprawę jego nowej muzyczności. Takie jest bowiem promieniowanie rytmiczne, taka jest jakaś wewnętrzna instrumentacja wierszy Czechowicza, że góruje w niej rytm obrazów. On jest instrumentem głównym, a jego rytm udziela się dopiero warstwom sąsiadującym. Takie postępowanie wyszło z ducha awangardy, chociaż czyni tego ducha swobodniejszym i bardziej rozśpiewanym.

IV

Wymagają powyższe wywody poparcia jakimś charakterystycznym tekstem poety. Tekst zaś pozwoli przejść do rozróżnień jeszcze dokładniejszych, które wszakże bez odwołania się do konkretnego wiersza mogłyby się okazać zbyt niejasne. Wybieram z *Nuty człowieczej* wiersz, który w charakterze muzyczności poety nie jest najbardziej „czysty”, ale przez ujrzenie konstrukcji złożonej, wielopłaszczyznowej, pozwoli z kolei wejrzeć w konstrukcje bardziej jednolite i bardziej znamienne.

tych kijanek tych praczek u potoczka
kujawiak kujawiaczek
siwe oczko śpij
bura burza od boru
i jak bór dudni piorun
rzucili na wodę złocisty kij

pogryzł deszcz widnokręgi niedobry pies
w glinie zburzył krople rude
mokra wieś wieczna wieś
takie dno zielonego świata

znad wisien czeresien zmyło błękit
śpij dziecko niezabudek
no śpij

w okno patrzysz a po cóż
to znasz
niepogoda na uwrociu oplakała trawkę

mam ja za obrazem grający kij
mam ja ligawkę

kujawiak kujawiaczek

w muzyce śpij

(Ze wsi)

Wiersz niesłuchanie muzyczny, a jednak jego muzyczność nie idzie od rytmiki. Tak muzyczny, że *inkrustacja śpiwkowa* („siwe oczko śpij”), choć zasadniczo banalna, nie razi. Posiada wzruszającą naiwność, która na pewnym poziomie doskonałości i wyrefinowania jest dozwolona, jako świadectwo zachowanej prostoty. Już czymś wyższym jest *inkantacja poddająca rytm obrazów* — owo dwukrotne „kujawiak, kujawiaczek”. Z pozoru zaśpiew, poddanie rytmu w sensie fonicznym, a jednak temu uderzeniu oddźwiękają tylko obrazy, nie wprawione w żadne naśladownictwo inkantacji. Właściwy bowiem rytm całości jest naprawdę rytmem obrazów, rzeczy wizualnych, rytmem osnutym przede wszystkim na tych odległych nawrotach kijanek, pioruna jako złocistego kija, ligawki jako grającego kija. O Józefie Czechowiczu Trzy akordy obrazów o tym samym współbrzmieniu, wokół nich akordy towarzyszące obrazów innych. Od wiejskiej, widzianej muzyki kijanek po wiejską, słyszeć się dającą muzykę najprostszego instrumentu, fujarki pastuszej.

Gdyby na tym wierszu dało się przeprowadzić cięcie oddzielające muzyczność bardziej tradycyjną od tego trzonu obrazów będącego muzyką samą, gdyby tę resztę dało się wyosobnić — oto Czechowicz najczystszy, najbardziej samoswój. Posiadamy wiersze, w których w samej koncepcji poety ten przewód się dokonał.

w ciemności przegonny powiew
na dachach strzelistych jak pacierz
noc czarną jamą
niewidzialni trzepocą orłowie
zamość zamość

rynek to staw kamienny
z ratusza przystanią
kolumn kroki senne
dalekie rano

w ciemności ukosy kortyn
blanki szkarpy
bramy
czarnym się fortem
zamość w ziemię wszarpał
amen

(Prowincja noc)

Oto najczystsze promieniowanie rytmiczne poezji Czechowicza. Każde słowo, już nie tylko każdy obraz, jak klawisz, któremu widzeniem absolutnym odpowiada czekająca nazwania rzeczywistość. Każde słowo równie niezbędne jako element wizji co niezbędne jako element najbardziej lapidarnej muzyczności. Bo każde słowo nosi tutaj przycisk foniczny, wiersz jest lapidarną wariacją na kanwie trójprzyciskowca fonicznego.

Tak oto z muzycznych założeń Czechowicza wynika rzadko spotykana u poetów cecha: równa siła i sugestia obrazu co siła muzyki w jego liryce. Dzięki temu równoczesnemu przyzywaniu rytmu przez obraz siłą Czechowicza jest wizualność, zwarta, twardo cięta, siłą jest sugestywność obrazu, jego wdrażanie się jako momentu wizji. I znów sam Czechowicz jest tutaj doskonałym komentatorem:

„Przeczytawszy tę swoją wypowiedź spostrzegłem, że daje ona nieco fałszywy aspekt rzeczy. Po pierwsze: narzuca przekonanie, jakoby muzyka była tworzywem moich wierszy, ich żywiołem, podczas gdy w rzeczywistości jest tylko akompaniamentem. Wizja i to, co widziane, stanowią zrąb mojej poezji, wsparty zresztą na tym, co jest i niemuzyczne, i niewidzialne” (*Mój wiersz*).

Wreszcie sprawa, która uchodziła za dziwactwo Czechowicza, która niewątpliwie utrudnia, zwłaszcza zwykłemu czytelnikowi, obcowanie z jego liryką, a jednak właśnie w jego szczególnej muzyczności ma swoje przyczyny. U jej kresu stwierdziliśmy wielką zwięzłość, ale ta zwięzłość dla samej zasady muzycznej jest niebezpieczeństwem. Grozi bowiem zupełnym oderwaniem obrazów od siebie, zawieszeniem ich w niedźwięcznej próżni, niczym gwiazd, których konstelacje są geometryczne, ale nie mogą być rytmiczne. Tymczasem te obrazy muszą w apercpcji czytelnika niejako *nachodzić na siebie*, łączyć się echami, które biegną pomiędzy nimi i jeszcze trwają, chociaż dźwięczy już następny obraz. Tę potrzebę kontaktu rytmicznego przy zwięzłości stara się Czechowicz zaspokoić znosząc wielkie litery i interpunkcję. Ta potrzeba wyjaśnia uparte forsowanie owej zasady i niewątpliwie swoją rację artystyczną posiada. Bywają utwory Czechowicza, w których jest rzeczą dosyć obojętną, jak będą drukowane, ale nie jest to rzeczą dosyć obojętną w *Nucie nad dzwony*, *Na kresach* czy w wierszu *Prowincja noc*, by wymienić najbardziej uderzające dowody. Wprowadzenie kropek, pauz etc. potargałoby ich tkanę muzyczną.

Może ktoś rzec naturalnie, że taka skrupulatność jest przesadna, albowiem wiersza mówionego nikt nie wyrecytuje na jednym oddechu, i cała zapobiegliwość Czechowicza idzie wniwecz. Otóż nie. Grafika właśnie naprowadza, jak poeta pragnie, by wiersz został powiedziany, jakiej interpretacji recytatorskiej on oczekuje.

Nim z muzycznością się rozstaniemy, z jej brzegu dajmy pomost ku jeszcze innym sprawom, bez których rzecz o Czechowiczu byłaby zbyt kusa. Ku jego osobowości moralnej i przekonaniom światopoglądowym. Po śmierci Szymanowskiego wydrukował Czechowicz w „Pionie” wiersz, który później otrzymał nazwę *Modlitwy żałobnej*. Oto jej zamknięcie:

póki się sący trwania mus
przez godzin upływ
niech się nie stanie by ból rósł
wiążąc nas w supły
chcemy śpiewania gwiazd i raf
lasów pachnących bukiem
świergotu rybitw tnących staw
i dzwonów co jak bukiet

chcemy światłości muzyk twych
dźwięków topieli
jeść da nam takt pić da nam rytm
i da się uweselić

Z ducha muzyki — pesymizm. Stanowisko moralne Czechowicza było pesymistyczne, a wiele pozwala mniemać, że agnostyczny również był jego pogląd na rzeczywistość.

V

Czechowicz napisał o wierszach przedwcześnie zmarłego Konstantego Mikiewicza, że „z nie byle jakiego źródła powstały: z fantazjotwórstwa. A staje się prawdą coraz szerzej uznaną, że jedyną godną artysty sztuką jest ta, która tworzy, nie ta, która kopiuje i rejestruje... Bowiem poezja wyobraźni to sen na jawie. Błogosławiony, kto umie łowić sny i obdarowywać nimi bliźnich” (*Poezja Konstantego Mikiewicza*, „Pion” 1937, nr 40).

Określając Mikiewicza ujmował Czechowicz, jak to często u poetów bywa, siebie samego. Liryka jego jest istotnie fantazjotwórcza, poczęta z wyobraźni w jej pierwotnym i ścisłym sensie, jako władzy *specyficznego wyboru obrazów*. Tak specyficznego i na takie odległości kojarzonego wyboru, że zdaje się być władzą całkowicie samodzielną i nadrealną. Ten fantazjotwórczy i wizyjny charakter poezji Czechowicza jest konsekwencją stwierdzonych już właściwości jego sztuki: wiejskość i prowincjonalność daje w wyniku skłonność ku balladzie i baśni, a to są typowe i powszechne objawy fantazjotwórstwa. Muzyczna samodzielność obrazów, ich nieoczekiwane następstwo utwierdza te związki.

To wrażenie fantazjotwórczej wizyjności wzmacnia również pewna uboczna, nie wydaje mi się, by szczególnie ważna, cecha jego poezji, jednakże cecha, która nie może być pominięta, skoro o niezwykłości mowa. Jest nią skłonność do egzotycznego i bogatego zdobnictwa (jakże bliska Micińskiemu!), pojawiająca się w utworach całkiem różnych tematycznie:

i świecisz torsem przejrzystym oczu jeziorem
a bursztynowymi stopami w mozaikę zenitu bijesz
i szumisz konchami muszlami
w zielonawym zlocie konstelacyj nad modrym nocą borem

(*W kolorowej nocy*)

Bodaj raz wypada zacytować Micińskiego, z jakże niesłusznie zapomnianego — nie zapominał go tylko Witkacy — zbioru *W mroku gwiazd*:

Newady śnieżne zimne szczyty,
gdzie orły z wrzaskiem krążą głodne,
sosen pachnących malachity,
mórz turkusowych szlaki wodne —
[...]
Na szafirowej snów głębinie
toną żałobne gwiazd mych łodzie.
A cień olbrzymi jest na wodzie
od chmury, która za mną płynie.

(Orland szalony)

Myślę, że ta barwna i słowna egzotyka Czechowicza jest pochodną jego wyobraźni bardzo wizualnej, pochodną, w jakiej stłumiona została muzyka, a wydobyta obrazowość. Gdzie indziej staje się ona pochodną jego muzyczności, doprowadzając ją do egzotyki czysto dźwiękowej, ale także mającej swoje podobieństwa u Micińskiego:

wyprowadzam królów szeregi
mają szaty zorzanozłote
ja nad falą ładogi oniegi
złote szaty fałduję młotem

(Moje zaduszki)

Wizyjność i fantazjotwórstwo prowadzą jednak najczęściej do hipertrofii⁷⁹ obrazów. Zwłaszcza wówczas, kiedy wizja słabnie, pojawia się wysypka i świerzbiączka obrazów. Od wizyjności do gadulstwa droga krótsza aniżeli na przykład od precyzji do oschłości. Czechowicz jako poeta fantazjotwórczy w ten grzech nie popadł bodaj nigdy. Na palcach policzysz wiersze, które wydają się przeciągnięte. Wizja Czechowicza jest niezwyklego charakteru, albowiem posiada lapidarność. Lapidarność to częste zjawisko u poetów intelektualistów: nie należał do nich Czechowicz i tym bardziej zadziwia obecność tej właściwości.

Lapidarny wizjoner — oto formuła rzadko przez poetów osiągnięta, a całkiem przylegająca do liryki Czechowicza. Swoją wewnętrzną klasycyzm muzyczności i wizualności najczęściej osiągał Czechowicz tam, gdzie udawało mu się go zawrzeć w formie najzwięźlejszej. W tajemniczy sposób warunkują się u niego cechy bynajmniej nie sąsiadujące z sobą:

noc to koło
w ciszy niebieskiej wełnie
wilno kościelne
śni białe jak gołąb

(Prowincja noc)

monotonnie koń głowę unosi
grzywa splywa raz po raz rytmem
koło koła
ziola

terkocze senne półzycie
drożyną leśną łąkową
dołem dołem
polem

(Przez kresy)

Po raz drugi musimy przypomnieć Norwida. Po raz drugi liryka Czechowicza styka się z Norwidem w sposób daleki od przejmowania i naśladownictwa. Norwid był największym u nas mistrzem lapidarności — jednak nie oschłej, nie zawsze tylko epigramatycznej i intelektualnej. To przecie Norwid dał to skończone arcydzieło zwięzłości i wzruszenia: „O, wsi biała w atlasie kwiatów jabłoni i w zwierciadłach księżycy, jako oblubienica na ustroni...” Twórczą kontynuację tej zwięzłości pełnej stłumionego wzruszenia, nie powiem, że dorównaną w jakości poetyckiej, lecz samodzielną i osiągniętą z własnych dyspozycji artystycznych, widzę u Czechowicza, u niego jedynie z poetów dwudziestolecia.

Lecz lapidarność, choćby była poczęta z ducha muzyki, daje efekt artystyczny podobny rzeźbiarskiemu. Każda poezja, nawet o frazie rozwiniętej i rozbudowanej, posiada jakiś niewzruszalny i absolutny kształt — nie ujmiesz, nie dodasz. W wierszu lapidarnym niemożność odjęcia najdrobniejszego rysu wychodzi na samą powierzchnię, działa sobą. Jest w nim coś kruchego jak dźwięk i coś skończonego jak rzeźba. Zastygnięcie nad przepaścią nieujętego. Dlatego obrazy Czechowicza, ledwo wyrwane z nienazwanej ciemności, a już mające nieodwołalny wygląd, zdają się być jak rzeźby wyłowione na chwilę z muzycznego mroku. Łaska, iż trwają.

Lapidarność Czechowicza ma konsekwencje i cechy jeszcze dalsze, te, które wprowadzają w jego najwyższe osiągnięcia liryczne. Zwięzłość tego typu, jaki podaliśmy w przykładach, miała charakter statyczny i opisowy. Osiąga ją Czechowicz w widzeniu krajobrazu, w ujęciu miasta jako tworu żywego. Tą absolutną zwięzłością jakże nowy ton nadaje

⁷⁹hipertrofia — przerost. [przypis edytorski]

ziemi polskiej widzianej przez pieśń! Poezji ziemi, poezji krajobrazu pór roku jest u nas dużo — i to dobrej. Lecz sentyment opisu wyrażał się u nas najczęściej wielosłowiem lirycznym. Dopiero w Młodej Polsce — Tetmajer⁸⁰, Miciński, Ostrowska⁸¹ — zaczęto nadawać pewną precyzję lirycznemu wzruszeniu. Jednakże była to precyzja uczucia, dopiero Czechowicz daje precyzję ostateczną obrazu. Kiedy ktoś *Ziemi polskiej w pieśni* Jana Lorentowicza doda jej kontynuację przez dwudziestolecie międzywojenne, jestem pewien, i podkreślano to wielokrotnie, że Czechowiczowi w tej kontynuacji przypadnie miejsce najbardziej oryginalne.

Lecz i tu zachodzą u niego pewne dosyć wyraźne związki z Młodą Polską. Czechowicz jako zjawisko bliższy jest tamtej generacji aniżeli pokoleniu „Skamandra”. Myślę głównie, oprócz tylekroć już wspomnianego Micińskiego, o Wyspiańskim. O tej muzyce architektury i miasta, jaką daje muzyka dzwonów z *Akropolis*, podobnie wydobywana z rytmicznej niejaśni, podobnie sugestywna i na swój sposób zwięzła. Wyspiański był twórcą wysoko umieszczanym przez Czechowicza. Jemu to złożył, drugi obok Norwida, hołd swojej wizyjności — *Iliada tętni*. Któż drugi tak zwięzłe ujrzał i podał postać i spojrzenie Wyspiańskiego?

zamknięte niebo źrenic
dłonie bezwładne bezradne jak dzieci w grubej ciemności
nieskończoność to szklistej jesieni
czy jesień gorąca nieskończoności

(*Iliada tętni*)

Omawiana statyczna lapidarność jest lapidarnością wąskiego koryta, jednego tylko prądu. Przy takim postępowaniu zostają wprowadzone usunięte niebezpieczeństwa przerosu opisu, którego waga humanistyczna rzadko kiedy pomnaża się przez powtarzanie, a sama wartość zostaje ograniczona do tego, co jej przynależy; cóż począć, nawet najbardziej wytężona w uczuciu poezja krajobrazu i ziemi jest rzeczą jakże wąską wobec spraw ludzkich, wobec dzieł kultury i moralności. Jest wąska i nie poddanie się jej bezwolne — mam je za złe Stanisławowi Piętakowi — wiedzie do prawdziwej wartości, lecz wybór. Zwięzłość jest wyborem. Zdolność wyboru świadczy o panowaniu nad rudą rzeczywistości.

Czechowicza cechuje przeto również *lapidarność szerokiego koryta*, ta, do jakiej prowokuje temat prawdziwie humanistyczny, rozległy i wieloznaczny kulturalnie. Nie powiadam, jakoby sprawom humanistycznym nie odpowiadała zupełnie pierwsza, zwarta lapidarność. By ją osiągać, trzeba ku temu doświadczeń i osobowości o charakterze intelektualnym. Rodzi się wówczas epigramat, skłonność do aforyzmu. Taką organizacją był Norwid i takie przeto wyniki dawała w jego poezji humanistycznej zwięzłość o wygładzie intelektualnym.

Czechowicz mimo stałej kontroli nad sobą i zdolności wyboru artystycznego nie jest podobną organizacją duchową. Dlatego temat humanistyczny wywołuje u niego specyficzną lapidarność: jest ona zwięzła, zwarta wobec bogactwa potrąconych, napomkniętych znaczeń i aluzji, ale w samej konstrukcji jest budowlą szeroką, wielokierunkową. Lapidarność od strony utajonych znaczeń, wieloznaczne bogactwo aluzji od strony otrzymywanej przez czytelnika.

Weźmy pierwszą strofę *Piłsudskiego*:

śnieżne konie śnieżycy po świętym marcinie
zamięć dom tratowała a dom mocny wytrzymał
dawny czas w zegarach szafach skrzyniach
litwa litwa

⁸⁰Tetmajer, Kazimierz (1865–1940) — czołowy poeta Młodej Polski. [przypis edytorski]

⁸¹Ostrowska, Bronisława (1881–1928) — poetka okresu Młodej Polski, tłumaczka z jęz. francuskiego oraz autorka książek dla dzieci (*Bobaterski miś*). [przypis edytorski]

Jesteśmy i nie jesteśmy po stronie lapidarności. Trwa to znamienne dla Czechowicza wynurzanie się z nienazwanej ciemni, trwa zwięzłość w obliczu nienazanego. Zachodzą na siebie, przenikają się muzycznie i echem obrazy, ale konstrukcja ma wiele znaczeń. W sensie humanistycznym jest bardzo przestrzenna. Tę przestrzenność humanistyczną przy zwięzłym nazywaniu, to bogactwo utajen i ujawnień zarazem napotykamy zawsze na szczytach liryki Czechowicza, w takich utworach, jak na przykład: *Piłsudski, Dom świętego Kazimierza, Nienazwane niejasne, Polacy, Co sphywa ku nam*.

Takim utworem jest przede wszystkim *Dom świętego Kazimierza*. Całkowicie wypada się zgodzić z Ludwikiem Frydem⁸², kiedy ten pisze, iż w jego „migawkowych wizjach urasta widomie i plastycznie cała wielkość duchowa genialnego samotnika paryskiego. Prawdziwie od *Fortepianu Szopena* nie było w poezji polskiej równie pięknego i porównywanego utworu na cześć wielkiego artysty i jego trudu” (*Odmiany poezji czystej*, „Pion” 1939, nr 6).

Tak piórem Czechowicza dotrzymany został przez lirykę niepodległą ten ton kultu dla wielkich, jaki dał Norwid. Ton oddany zostaje słowem współczesnym, pełnym — w aluzyjnej, uwypuklającej, muzycznej lapidarności:

Spokojnie miękko świeci chwila bez godziny
ostrzą się na kamieniu zórz lotki jaskółkom.
Bramo przytułku, okna przytułku —
tej nocy łuski Sekwany zabrząkną
„Norwid”
brzęk wszedź niemieckiej krainy
do Wisły doleci,
a tam — struny w fortepianach pękają...

(Dom świętego Kazimierza)

VI

Czechowicz jest poetą lapidarnym także i w innym znaczeniu. Lapidarną jest cała jego twórczość. W ciągu piętnastu lat działalności poetyckiej sześć tomów własnych, jeden wspólny, tak, ale razem około stu trzydziestu utworów. Wiadomo było nadto z wynurzeń poety, że drukuje ledwo połowę tego, co napisze, a w procesie obróbki technicznej wiersza najważniejsze u niego jest skracanie. Że skracanie utworów wychodziło im na dobre i w formie zwięzlejszej dawało większą konkretność, większą mimo odrzucania akcesoriów realnych i zwężania tła, łatwo to sprawdzić na pierwodrukach, w czasopismach. Np.: *Wieczór zimowy*, a jego pierwszy kształt *Mrok i światło* („Kamena” 1933, nr 4). W tej zaś tak nielicznej twórczości utworów naprawdę górujących, które pozostaną na zawsze w naszej liryce, jeszcze mniej, może ze dwadzieścia, może i nie tyle.

Jest coś smętnego, a jednak zdumiewającego siłą przywiązań w trudzie lat kilkunastu, którego wynik tak wygląda wąty i, zdawałoby się, nieważki. Siła przywiązań. Garść prochu, garść słów uładzonych, o niewiadomym trwaniu. Któż je poręczy, kóż zważy niestatek następców, niestatek śmierci? Wśród chaosu powichrzeń wielkich, wśród epoki obojętnej na piękno, zadyszanej ku zagładzie. „Trzeba mieć tak za tak, nie za nie, trzeba wierzyć w porządek nadrzędności i podrzędności zdarzeń i spraw — oto niebo. Odwrócenie tego jest sięganiem po płomień piekielny” (*Truchanowski i towarzysze*, „Pion” 1938, nr 40).

Czas dojrzałości i przywództwa poetyckiego przypadł Czechowiczowi na lata, kiedy można było zwątpić we wszelki porządek. Czechowicz poznał to wielkie zwątpienie. Poznał i usiłował przewalczyć. Wiernością przywiązań, wiernością wysiłku fantazjotwórczego, po prostu wiernością poezji jako misji. Tu jest niezawiniona wina jego poezji, tu źródło wielu potknięć własnych, tu wreszcie zasada wpływu na młodych, których ludzi wskazaniami drogi słusznej.

⁸²Fryde, Ludwik (1912–1942) — poeta i krytyk literacki, autor artykułów, recenzji i rozpraw analitycznych dotyczących dzieł współczesnych mu pisarzy. [przypis edytorski]

Czechowicz nie był bynajmniej organizacją czysto artystowską. Nic fałszywszego i bardziej wymijającego jego istotę jak sąd, że był estetą tylko. Żmudność wkładanego wysiłku, stałe i wysokie napięcie formalne, popularność jedynie wśród wąskiego koła poetów i miłośników poezji, bardzo mała znajomość jego liryki w szerszych kołach, mała nawet pośród czytelników interesujących się literaturą, mogłyby ludzi, że oto poeta-cyzelator, poeta skreślacz i dhubacz estetyzujący. Nic podobnego. Cyzelator to ten, kto właściwie wierzy w absolutny kanon formalny, który osiągnie — chodzi jedynie o uchwycenie, jakim gestem tego dokonać, chodzi o znalezienie tego gestu, chwytu, poprawki ostatniej. Dla Czechowicza, chociaż jego kressem staje się zwięzłość, osiągnięcie absolutne nie istnieje. Wzór raz zdobyty nie staje się sztancą cyzelatorską.

Czechowicz był w istocie *organizacją moralną w poezji*. Oznacza to dwie konsekwencje, tak u niego widoczne: najpierw, u korzeni poezji, wstydliva, nie znosząca obnaszania się, przeblaskująca najrzadziej, postawa moralna. Wyżej, i to już śmiało, moralność obowiązku wobec piękna, moralność imperatywu artystycznego. Ta konsekwencja druga staje się u Czechowicza dyrektywą świadomą, głoszoną i propagowaną, ale znów dlatego, że tylko w ten sposób uciszone zostaje sumienie prostej, gruntującej postawy moralnej.

Ten fundament moralny to nie spisany w tezy — my też nie będziemy go wyławiać w związkach konsekwentnych — światopogląd Czechowicza. Wbrew wszystkiemu, co było modne twierdzić w latach formalistycznych, wiem, że w każdej poezji prawdziwej mieści się moralno-filozoficzna wizja świata. Ta wizja myślowo-uczuciowa Czechowicza jest pesymistyczna. Tam gdzie spod splątań obrazów drgają jawnie „drobinki krystaliczne, gwiazdce śniegowej podobne”, jak zwał je Czechowicz, drobinki te żywi jakiś denny, zasadniczy pesymizm. Nie pesymizm zawodów, przejść własnych ani pesymizm społeczny, lecz pewna nieodjęta barwa bytu. Ta postawa w sposób stanowczy wyodrębnia Czechowicza spośród całej awangardy i skamandrytów. Nie tylko jego jednego, ale jego jako jednego z pierwszych obok Sebyły⁸³, później Miłosza⁸⁴.

Szczególnie w awangardzie barwa rzeczywistości była optymistyczna, ufna w siłę i samodzielność działania ludzkiego. Aż do zabawnej zaiste wiary w technikę i maszynę jako twory zdolne działać niezależnie od wartości ludzkich, ten nadwiślański pogłos naiwnego amerykańizmu. Tamta poezja rozprzestrzenia się pochwalnie ku światu, ku dziełom zbiorowym i technicznym człowieka. Aprobuje postawę czynną człowieka cywilizacji mechanicznej. Widzi w niej wartość wyjściową, wartość fundamentu, i wartość końcową, wartość celu. Poezja Czechowicza jest skoncentrowana, ku sobie nachylona. Aż do niebezpieczeństw egocentryzmu, to prawda. Lecz jest skupiona, nie rozprasza się pośród cywilizacyjnych pozorów. Bywa przeto pasywna. „Uczynki nic, jeno suchy komentarz do myśli i uczuć” (*Jasne miecze*). Nie oceniam w tej chwili, tylko charakteryzuję.

Nic bardziej znamiennego jak jakiś typowy temat tej wiary technicznej i optymizmu cywilizacyjnego w ujęciu Czechowicza. Na przykład *Dno* — dno łodzi podwodnej, gdzie miast chwalby i samodzielności ponowne wtopienie człowieka w żywioły, złamanie kruchej przegrody techniki przez świat przyrody, egzotyczny i straszliwy, który całe dzieła kultury ludzkiej miał już tak zniweczyć.

ciężka ekstaza cichnie w iskier trzasku
widać chaos kształtów na dnie rozpostartych
atlantyda jest niżej
czarno-czerwona jak karty
a jak port pełna blasków

Ten pesymizm prześwieca jednak i kusi poprzez nienagane piękno. Nie śmie nigdy podnieść głosu. Ta odmiana pesymizmu każe myśleć o pewnym istotnym pokrewieństwie moralnym z jedynym poetą w tej mierze światopoglądowej bliskim Czechowiczowi, po-

⁸³ *Sebyła, Władysław* (1902–1940) — poeta, oficer piechoty zamordowany w Katyniu. [przypis edytorski]

⁸⁴ *Miłosz, Czesław* (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, przed wojną związany z wileńską grupą poetycką „Żagary” i reprezentant katastrofizmu, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

etą innego obozu. Iwaszkiewicz⁸⁵. I nie jest bez przyczyny, że wpływy ich obydwu na najmłodszych przypadają na ten sam czas. Tylko poetyka — „tylko” naturalnie jako rzecz mniej ważna ze stanowiska postawy moralno-filozoficznej — tylko poetyka różni wyraz tego pesymizmu. Lecz i ona ileż razy maleje —

Przyjdź, o śmierci, siostrze spania,
Przyjdź i zabierz mnie już stąd,
Łódki mojej bieg się ślania,
Wywiedz ją na pewny prąd.

(Lato 1932, XL)

Pesymizm Czechowicza posiada zabarwienie agnostyczne. „Że pod kwiatami nie ma dna to wiemy wiemy...” Ta niepoznawalność świata łączy się z jego poetyką, z poczuciem nienazwanych ciemności, które ledwo strzępami wyławia i utrwała słowo. Ślady religijności istnieją u niego, jak istnieć muszą w każdej odmianie pesymizmu, lecz ślady niechętnie powoływane ku świadczeniu — „którego wzywam tak rzadko Panie bolesny skryty w firmamencie konchach”. W wyrazie tej agnostycznej pełni pesymizmu Czechowicz osiąga nutę przejmującą.

Tym ten wyraz jest dotkliwszy, że w nieoczekiwany sposób pochodzi wprost od rodzimej wiejskości poety. Sielanki zamknięte zdławionym zgrzytem goryczy, ballady wywiedzione w niejasność poznawczą, oto dziwność Czechowicza. Całkiem frapująca mogłaby tutaj być inteligentna interpretacja marksistowska. Oto poeta dogłębnie i wprost biologicznie związany z ziemią kraju rolniczego, nie uczestniczącego jako sprawca, uczestniczącego tylko jako świadek niezdolny do decydującego wpływu, w dramatycznym procesie łamania się świata cywilizacji przemysłowej i kapitalistycznej, w procesie wśród współczesnych budzącym odczucia pesymizmu, katastroficznego i niepewności bytowej, ten poeta samą budową utworu daje świadectwo tym dwojakim źródłom pesymizmu w jego kraju. Od sielanki, jeszcze istniejącej w ziemi przez niego umiłowanej, wprost do metafizyki społecznej. Zaznaczam możliwość podobnej interpretacji.

My powróćmy do Lenartowicza i Micińskiego. Gdyby wśród nutek Lenartowicza padały okruczności lucyferyczne i groźne Micińskiego... Padały. Pisał Czechowicz. Jego *Sen sielski* wiary i bytu jest następujący:

chodziła Maria Panna między gwiazdami
chłodziła Maria Panna dusz cierpiących upalenie
a ja w gromie stoję północy się boję
po co wam przebywać ze śpiącymi i ze snami
nie męczcie odfruniecie dokąd chcecie
kruki wilcy niedźwiedziowie jelenie
amen
[.....]
oczyść nas ktokolwiek jesteś wszędzie
odfruniecie od nas dzieła ludzkie i zwierzęce
po to klęczymy leżąc na słomie jak martwi
od niezliczonych lat

VII

Tkwiały przeto w poglądach Czechowicza podstawy zrozumienia dla pesymizmu naciągających po roku 1930 roczników poetyckich. Ta zbieżność jego organizacji moralnej z potrzebami młodszych nadała mu gdzieś około 1935 roku patronat artystyczny nad młodą poezją. Lata przyzajonego szaleństwa, zbrodniczych błędów i nieświadomych spisków

⁸⁵Iwaszkiewicz, Jarosław (1894–1980) — poeta, prozaik, dramaturg, eseista, współautor libretta do opery Karola Szymanowskiego *Król Roger*; przed wojną jeden z założycieli grupy poetyckiej Skamander, po wojnie wieloletni prezes Związku Literatów Polskich. [przypis edytorski]

przeciw najbardziej oczywistym podstawom kultury, którym dzisiaj płacimy ponury haracz — jakżeż miała wobec nich stanąć młoda poezja? Rozwiązanie i wzór przypadły Czechowiczowi. Dokonać go pragnął moralną wiernością imperatywowi artystycznemu, dokonać pragnął wyniesieniem wizji nad rzeczywistość. Bo komuż, gdzie w bieżącej rzeczywistości społecznej i historycznej miała być dana wierność moralna, a z nią chwała piękna? Może duchowi Monachium⁸⁶? Może duchowi Ozonu⁸⁷? Może upiorom ONR-u⁸⁸? Może kapitalizmowi i cłom ochronnym, i pensjom dyrektorskim? Rozumiemy, pamiętamy te nie wypowiedziane nigdy głośno przesłanki buntu poezji, żyje nadal wiele z tych kulis i nie wszystkie padną w zawierusze obecnej.

Czechowicz i pojął, i realizował swoje zadanie tak:

„Gdy ucisk tego, co popularnie nazywamy „nie-ja”, parł w wiekach średnich na człowieka z potworną mocą, duch jego dźwigał się do wyżyn niebywałych i z fantazjotwórstwa powstały katedry, witraże, kompozycje muzyczne i poematy wspanialsze niż kiedykolwiek. Dzisiejszy napór barbarzyństwa życia gromadnego stwarza podobne warunki... gdy w boju łamie się duch ludzki, przemawia przez nas jego wielki głos i słyszymy, czegośmy nie słyszeli, widzimy, czegośmy nie widzieli” (*Poezja Konstantego Mikiewicza*).

„Zbieg okoliczności, zestawiający w czasie ową walkę o czystość sztuki z okresem powszechnego upadku sumienia w najprostszym, chrześcijańskim sensie tego słowa, stwarza sytuację tragiczną, albo jedna walka, albo druga. Dla artysty nie ma drogi pośredniej, bo pośrednia to tyle samo co poślednia. Więc dając prymat sprawom sumienia, sprzeniewierzamy się sztuce, a właśnie jest czas, kiedy można wywalczyć jej autonomiczne prawa; dając siebie samego sztuce czystej, obniża się ją o całe sumienie” — powiada dalej poeta.

Oto kłębowisko sprzeczności i tragicznych nieporozumień. Szaleńcza współczesność nie jest godna chwały piękna i poezji — twórca odwraca się od niej. Potąd zgoda. Lecz każde rozejście takie może być tylko tymczasowe. Chociaż w jakiejś dobie nieuniknione, nie może się stawać zasadą. Tymczasem wokół Czechowicza wytworzono z tego zasadę, więcej — styl. Sprawcą był Ludwik Fryde, podkładem teoretycznym — swoboda kreacyjistyczna, organem krytycznym — kwartalnik „Pióro”.

Nie twierdzą, jakoby w tamtej, doraźnej chwili przedwojennej stanowisko poezji mogło być inne, jakobym umiał nazwać i wskazać działającą wówczas warstwę, skuteczny typ społecznego pojmowania świata, za którym miała pójść poezja. Twierdzą jedynie, że *nie wolno było z rozwiązania tymczasowego, odpowiedniego wedle spleątanej tragicznie koniunktury, czynić prawdy stałej i kanonu powstawania stylu*. Żaden styl prawdziwy tak nie powstał. Przykłady z średniowiecza są całkowicie błędne. Tym, który palił na stosie heretyka i pawił czarownicę, i tym, co wznosił katedry i kuł tysiące posągów, rządził ten sam ideał rzeczywistości. Nie było rozszczepienia, nie było *postawy wbrew*.

Tymczasem z tragicznej koniunktury Czechowicz pragnął uczynić prawo. Zapłacił za to mnóstwem niekonsekwencji i załamań wewnętrznych ostatniego okresu swojej twórczości. Przede wszystkim, i to jest rysa najgłówniejsza, uchylił się od wniosków moralnych swojej postawy. Zadanie swoje i młodszych przeniósł w moralność imperatywu poetyckiego, jakby w nim samym nie istniał imperatyw inny, istotniejszy: tło jego pesymizmu, jego osobowości moralnej. Spróbował ujednoczenia przez styl fantazjotwórczy. Niestety to, co u Czechowicza było surowym wysiłkiem, tak szybko u jego naśladowców okazało się planszą, namiastką, mechaniczną odbitką, jak u żadnego bodaj z głównych przodowników dwudziestolecia. Powiecie, że nikt nie odpowiada za błędy naśladowców. Niekoniecznie. Odpowiada, kiedy buduje kanon artystyczny ze swojej specyficznej wizji, ze stosunku tej wizji do rzeczywistości i kiedy ten kanon natychmiast okazuje się zawodny, rodzi mechaniczne powtórki. Tak stało się wokół Czechowicza. Nazwisk nie będą wymieniał. Stało się za jego sprawą, jego świadomym działaniem.

⁸⁶ *Monachium* — układ monachijski, zawarty pod koniec września 1938, na mocy którego hitlerowskie Niemcy uzyskały część terytorium Czechosłowacji. [przypis edytorski]

⁸⁷ *Ozon* — potoczna nazwa Obozu Zjednoczenia Narodowego, sanacyjnej organizacji utworzonej w 1936 roku przez marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego, podkreślającej znaczenie armii dla państwa, o ideologii zawierającej elementy nacjonalistyczne. [przypis edytorski]

⁸⁸ *ONR* — Obóz Narodowo Radykalny, skrajnie prawicowa organizacja polityczna w II Rzeczypospolitej, założona w 1934 roku i w tym samym roku zdelegalizowana, potem działająca nielegalnie. ONR przejawiał tendencje faszystowskie. [przypis edytorski]

Poezja posiada prawo buntu przeciw bezpośredniej rzeczywistości i ileż jej dzieł najwspanialszych powstało z tego buntu. Lecz musi podać dostateczną ku temu legitymację. Tę, która jedynie uprawnia do odpowiedzi, czy bunt był legalny, istotnie uprawniony, czyli też w imię sprzeciwu dokonało się zejście na margines epoki i własnej wyobraźni. Tą legitymacją jest jej wielkość artystyczna, ona jedynie buntowi nadaje prawo. Inaczej postawa sprzeczności, zaznaczona przez Czechowicza, postawa konfliktu sumienia i piękna, nie doznaje oczyszczenia moralnego — bo dopiero pewna miara piękna staje się takim oczyszczeniem. Dnem tych wszystkich zdań płynie myśl o Norwidzie. Liryka Czechowicza nie należy jednak do poezji tak wielkiej, by jej odejście wyłącznie ku wierności artystycznej przynosiło katharsis⁸⁹ i rozgrzeszenie. Jakiś bolesny niedosyt zawiera się pomiędzy stwierdzoną przez poetę koniecznością ułagodzenia sumienia moralnego przez sumienie sztuki a tymi kształtami ułagodzenia w pięknie, które sam Czechowicz jest w stanie dać. Wyższą staje się aspiracja historyczno-moralna tej poezji od jej odpowiedzi, mogących przynieść spokój i pewność sztuki. Szczególnie dotkliwie daje się ten niedosyt odczuwać, kiedy Czechowicz zamiast oczyszczającego buntu egocentrycznie schodzi na marginesy swej wyobraźni.

Wyprawa w fantazjotwórstwo po nowy styl natrafiła po kilku krokach na mur nie do przebycia. Kierunek bowiem został odczytany błędnie. Tu było uchylenie się od wniosków moralnych własnego stanowiska. Rozwiązaniem był mianowicie nie styl jako nakaz, jako wzór formalno-estetyczny, lecz *styl osobowości, styl personalistyczny*. Czechowicz raził ucieczką w radość fantazjotwórczą, lecz sam, ze swoich ludzkich, przedartystycznych doświadczeń, dawał odpowiedź innego rzędu: odpowiedź pesymizmu, coraz dogłębniejszego, pesymizmu idącego ku bolesnemu przecuciu. Jednakże w tej *odpowiedzi nie dojrzał zapowiedzi*.

Zapowiedzi, zaśpiewu takiego stylu, gdzie waży pogłównie wspólna postawa moralno-filozoficzna, która bardziej wiąże niż podobieństwo artystyczne. A tak już było pośród najzdolniejszych, najwięcej mających do powiedzenia poetów drugiego dziesięciolecia — Miłosz⁹⁰, Zagórski⁹¹, Gałczyński⁹², Flukowski⁹³, Rymkiewicz⁹⁴, Piętak⁹⁵. Próba ujednoczenia ich pod jeden styl formy albo do niczego nie prowadziła, bo pokrewieństwa okazywały się za ciasne, albo, co gorzej, wiodła do kapliczkowatego grymasu nad poetami niesfornymi stylowo. To była działalność Frydego. Tymczasem sama już postać i poezja Czechowicza była zapowiedzią takiego szerokiego, humanistycznego pojmowania stylu. Styl Czechowicza niepowtarzalny, związany najściślej i najwidoczniej z jego osobowością, uczestniczyć mógł jedynie w wspólnocie z pisarzami podobnie widzącymi rzeczywistość w jej kształcie moralno-filozoficznym. Prawo do stylu, który wynika z postawy moralnej. Style indywidualne jako krytyka, spór immanentny różnych wizji. Bez takiej formuły nie będzie żywotności podobnych wizji jak Czechowicza.

Wiele z takiego oddziaływania Czechowicz niestety przekreślił. Lecz jego błąd był niezawiniony. Tu wyznanie osobiste. Myliło się nas wielu. Kiedy w poezji Łobodowskiego⁹⁶, kiedy w patetycznej formalistyce Wierzyńskiego⁹⁷ pragnąłem na krótko przed

⁸⁹katharsis — wg *Poetyki* Arystotelesa uczucie litości i trwogi, jakie ma za zadanie wzbudzić tragedia. [przypis edytorski]

⁹⁰Miłosz, Czesław (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, przed wojną związany z wileńską grupą poetycką „Żagary” i reprezentant katastrofizmu, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

⁹¹Zagórski, Jerzy (1907–1984) — poeta i prozaik, wraz z Czesławem Miłoszem współtwórca przedwojennej grupy poetyckiej Żagary. [przypis edytorski]

⁹²Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

⁹³Flukowski, Stefan (1902–1972) — poeta, prozaik i dramaturg, przed wojną związany z grupą „Kwadryga”, tworzący pod wpływem Awangardy Krakowskiej i surrealizmu. [przypis edytorski]

⁹⁴Rymkiewicz, Aleksander (1913–1983) — poeta, przed wojną związany z wileńską grupą „Żagary”, także autor książek dla dzieci. [przypis edytorski]

⁹⁵Piętak, Stanisław (1909–1964) — poeta i prozaik, związany z awangardą a zarazem poruszający w swojej twórczości wątki wiejskie. [przypis edytorski]

⁹⁶Łobodowski, Józef (1909–1988) — poeta, przed wojną tworzący w konwencji katastrofizmu, często odwołujący się do tematyki ukraińskiej, od 1941 na emigracji w Hiszpanii. [przypis edytorski]

⁹⁷Wierzyński, Kazimierz (1894–1969) — poeta, współzałożyciel grupy poetyckiej Skamander, od 1939 na emigracji. [przypis edytorski]

wojną widzieć odpowiedź prawdziwą toczącym się czasom, myliłem się jeszcze gorzej niż ci, co głosili czystość wizji. Bo to nie była odpowiedź, lecz niewolnictwo. To było pójście pod ślepy, huczący tłum, by być deptanym i by krzyżeć. W pomyłce Czechowicza nie było nic z uporu i doktrynerstwa. Był to błąd szlachetny i czysty. Poeta świadom był, co pomija. Jego słowa o dwóch sumieniach dobitnie o tym świadczą. I dlatego, chociaż ten błąd był mi widoczny, milczałem podówczas o jego poezji i wpływie. Dzisiaj żałuję. Bo teraz Czechowicz nie usłyszy już nigdy głosu wdzięczności za jego lirykę, za naukę nowych wzruszeń i nowych wymagań, tych wymagań wewnętrznych, których byłbym się zapewne nie dopracował bez obcowania z jego poezją.

Spodziewamy się, pracujemy na to, ażeby po uciszeniu się szaleństwa wyłonił się taki świat, gdzie nie trzeba będzie tłumić swoich postaw moralnych, gdzie nie trzeba będzie buntów przemieniać w pozorną niezależność i samoistość form poetyckich, natomiast całą osobą swoją można będzie świadczyć lub przeciwstawiać. Takim go marzymy. W takiej przyszłości Czechowicz nie musiałby pisać o płomieniu piekła, narodzonym z braku nadrzędności, z nieistnienia ładu, któremu gotowi jesteśmy dać świadectwo moralne i świadectwo piękna. O tym czasie, jakiego nie było mu dane doczekać, marzył Czechowicz i o ten czas się modlił. Nie wszedł osobą swoją i twórczością żywą do tej ziemi. My do niej wnieśmy pamięć jego i poezję.

VIII

Zamknięta jest karta twórczości Czechowicza. Za sobą mając dwudziestolecie, które swoją ramą ogarnęło tę twórczość, przed sobą nowe roczniki żywych i dziesięciolecia przysze, roczniki, co wyjdą zapewne z całkiem innych postaw i doświadczeń, co szukać będą innej sztuki, jakżeż im przekazemy krótko pamiątkę Józefa Czechowicza?

Dał poezję wysokiego kunsztu artystycznego a wielkiej prostoty i oczywistości duchowej. Kunszt jego poezji polega na niespodziewanym wydobyciu muzyczności z samego następstwa obrazów. Kunszt to tym trudniejszy i oryginalniejszy, że muzyczność obrazu i wiersza wydobywa twórca przez skrót, zwięzłość, uwypuklenie. Ta zwięzłość na sposób całkiem rzeźbiarski, a jednak tajemniczy, barwi wizyjność Czechowicza. Dał bowiem poezję wyobraźni jak najdalszą od odtwórczych celów, jak najbliższą zupełnej swobodzie poetyckiej. W sztuce swojej wyraził osobowość niesłychanie polską, a bardzo współczesną. Miłość ziemi, związanie z klimatem piękna ziemi polskiej, a ziemia dla niego jest czymś więcej aniżeli wsią jedynie, jest wszystkim, co w krajobraz najbliższy uczuciom wniosła także historia, taka właśnie, a nie inna miłość ziemi spoczywa u dna tej osobowości. Ta ohamowana i dyskretna miłość domaga się wynurzeń rzadkich i nigdy banalnych. Polskość wstydliva swoich wzruszeń, swej nieporadnej sielanki — oto jej imię właściwe. Lecz polskość dnia dzisiejszego, widząca jasno rzeczy świata, kultury i dziejów. Odpowiadająca im pesymizmem.

Dał to Józef Czechowicz, poeta czysty, lapidarny wizjoner.

1942

LIST DO JANA BUGAJA

Od wielu miesięcy dłużen jestem Panu ten list. Kiedym poznał niektóre z wierszy Pana, w krótkich rozmowach ubiegłego lata i ubiegłej jesieni służyłem Panu pierwszymi fragmentami mego sądu o nich. Umówiliśmy się wówczas, że zamiast recenzji spróbuję w liście sformułować, co myślę o wierszach przesłanych mi tymczasem w ich obecnej formie — *Wierszy wybranych* Jana Bugaja⁹⁸. By odzew krytyka swoim wyglądem prywatnym był jakoś dostosowany do formy podobnie prywatnej, w jakiej jedynie udostępnić Pan może dzisiaj swoje utwory.

Istotna przyczyna zwłoki pomiędzy zapowiedzią a jej spełnieniem nie jest jednakże ta czysto formalna. Nie dlatego odwlekalem ten list, że — niestety — wiele jeszcze czasu mamy przed sobą, by kontynuować obyczaje przedromantycznych przodków literackich — nie drukować śpiesznie, raczej przyjaciółom czytać niż tłumowi, poprawiać, wracać. Pseudoklasycyzm z łaski okupanta...

⁹⁸Jan Bugaj — pseudonim okupacyjny Krzysztofa Baczyńskiego. [przypis autorski]

Zwłóczyłem z tym listem, ponieważ po wiele razy w ostatnich miesiącach powracałem do Pana *Wierszy wybranych*. Myślę o nich przede wszystkim, że aczkolwiek pisane i udostępniane w pełni zawieruchy wojennej, gdzie nie wiadomo, jak przebiegać będą granice humanistyczne, granice dążności literackich i pokoleń, te wiersze już nie przynależą do międzywojennego dwudziestolecia. Nie dlatego, że jest Pan debiutantem i że zaczął Pan pisać dopiero w ciągu wojny. Niejedno czytałem z tzw. debiutów po to jedynie, by dostrzec, jak powtarzają się złe i zapóźnione echa tamtych lat. Jeszcze „czysta” awangarda w narodowym sosie...

To wrażenie przynależności do innego już czasu powstaje zapewne stąd, że przez formę i uczuciowość wierszy Pana czytam wyraźnie, iż to dwudziestolecie jest już dla Pana *postacią tradycji*. Nie tradycjonalizmu. Tradycją staje się każda dążność, staje się przeszłość niedawna, kiedy zmusza do wyboru, do *czierpania lub odrzucania*, i kiedy taki wybór dokonywać się może spontanicznie, bez koniecznego uczestnictwa w powstawaniu danej dążności, bez dowodu, dlaczego się wybiera. O prądy z nami współżyjące walczymy, *tradycje dobieramy* według potrzeb naszych. I nowa potrzeba, jej specjalna kierunkowość, wymijająca całe okresy, uwypuklająca inne, za cały dowód starczy.

Wiersze Pana wybierają i odrzucają, a przez to, że nie istnieją już dla Pana wręcz do niedawna problemy, wyznaczają sobie miejsce nowe, to, które sprawia, że w moim poczuciu są one już całkiem poza dwudziestolecie ubiegłym. Przede wszystkim nie istnieje już dla Pana problem wyboru — poetyka bardziej tradycjonalistyczna według wzoru „Skamandra” czy poetyka bardziej nowatorska według wzoru awangardy. Ta u początku dwudziestolecia ostra linia przedziału zamazywała się w drugim jego dziesiątku, ale i tak do ostatnich miesięcy pokoju padały bądź wyrzuty niewierności wobec awangardy, wtórnego paseizmu i klasycyzowania, bądź, z drugiej strony, głosy pochwały i pewności, że tylko przez powrót nad brzegi „Skamandra” czerpiesz wodę poezji żywej. To jest odrzucone jako całość nakazująca ten jedynie wybór. Tym Pan zapewne równie mało się kierował w swych dyrektywach artystycznych, co na przykład przed laty dwudziestu Lechoń⁹⁹ czy Tuwim¹⁰⁰ sporem Brzozowskiego¹⁰¹ z Miriamem¹⁰². Co zaś Pan wybrał, w moim przynajmniej mniemaniu, pokuszę się niżej odpowiedzieć.

Lecz i tło bliższe dla poezji Pana nie istnieje. Albowiem to odepchnięcie, o jakim wspominałem, praktykowali już główni lirycy drugiego dwudziestolecia. Każdy z nich zaczynał jednak w pełnej szkole awangardy. Pan zaczyna w całkiem innej szkole i ją spróbujemy zaraz nazwać.

Najpierw o tło bliższym, które jest u Pana także nieobecne. Zasadniczymi formami uczuciowości tych liryków był pesymizm i katastrofizm. Z naszej perspektywy możemy powiedzieć, iż były to formy *ślusznego oczekiwania*, sprawdzone, niestety, ponad miarę najgorszych przywidzeń. Nie znajduję u Pana przewagi tych podstaw uczuciowych. Katastrofizmu nie widzę ani śladu, to piętno, wybite na uczuciach lat przed burzą, w te wiersze już nie sięga, chociaż poczęte są wśród burzy. Z katastrofizmu wyłoniło się męskie zrozumienie historii, jej przebiegów i praw. Z pesymizmu pozostał jedynie nurt czystości i religijności. Pan już jest po stronie nadziei. Oby takie kształty uczuć okazały się znów słusznym oczekiwaniem, oby się równie spełniły, jak nabrały ciała i krwi najgorsze majaki.

Więc gdzie są patronowie poezji Pana? Proponuję cztery nazwiska, o układzie dosyć dziwnym, ale przecież zapowiedzieliśmy już wolność wyboru, kiedy stajemy w obliczu

⁹⁹Lechoń, Jan — właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956), poeta, prozaik i autor dziennika, jeden z założycieli grupy poetyckiej „Skamander”, od 1939 na emigracji. [przypis edytorski]

¹⁰⁰Tuwim, Julian (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestolecie międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

¹⁰¹Brzozowski, Stanisław (1878–1911) — filozof i krytyk literacki, autor *Legendy Młodej Polski* (pierwsze wydanie 1909). [przypis edytorski]

¹⁰²Miriam — pseudonim Zenona Przesmyckiego (1861–1944), poetki, tłumacza i krytyka literackiego, wdawcy twórczości Cypriana Kamila Norwida, przedstawiciela parnasizmu. [przypis edytorski]

tradycji — Słowacki, Norwid¹⁰³, Miłosz¹⁰⁴, Czechowicz¹⁰⁵. Patronowie dwaj główni i ci dwaj poeci, których styl z Pana stylem jest jakoś spojony, jednorzędny, niestety — nie wiem, czy tę jednorzędność będę umiał przybrać w formuły krytyczne, chociaż mocno ją odczuwam.

Ażeby dobór tych właśnie patronów uzasadnić, nie będę od ich poezji kroczył ku Pana lirykom, lecz pozwolę sobie wejść wprost w meritum sprawy, pozwolę sobie nazwać pewne narzucające się cechy artystyczne tych liryk, a może wówczas moja propozycja imienna stanie się jawniejsza. W lirykach Pana współlistnieją, to się przeplatają, to sąsiadują ze sobą w jednym złożonym obrazie, to wreszcie dzielą między siebie całe utwory, dwie dążności, których w tym układzie nie spotykam u żadnego z poetów dwudziestolecia: z jednej strony — bardzo swobodna, kapryśna, ale całkowicie plastyczna i wizualna wizyjność, z drugiej — do skrótów myślowych, do kontrastów, niespodzianek znaczeniowych dążący intelektualizm.

Jedne z utworów Pana wypowiedziane są całkowicie w ten wizyjny i plastyczny sposób — wymienię *Legendę*, *Magię*, *Balladę o rzece*, *Przypowieść*. Inne znów konstruowane są prawie całkiem przy pomocy obrazów i skojarzeń intelektualnych — wymieniam dla przykładu *W żalu najczystszy*, *Nie wstydz się tych przelotów*, *U niebios rozkwitających*. By argumentować jaśniej, cytuję fragment, gdzie ta dwoistość artystycznej dyspozycji ujawnia się szczególnie dobitnie:

Ty jesteś moje imię i w kształcie, i przyczynie,
i moje dłuto lotne.
Ja jestem, zanim minie wiek na koniu-bezczynie,
ptaków i chmur zielonych złotnik.
Ty jesteś we mnie jaskier w chmurze rzeźbiony blaskiem
nad czyn samotny.

(Ty jesteś moje imię)

Imię i dłuto, jaskier i czyn samotny w tej samej metaforze, w jej specjalnej jedności. Nie rozszczepienie bowiem, nie jakaś dyharmonia wynika w stylu Pana z tego dwoistego obrazowania, ale po prostu specyficzna jakość stylu Pana.

Ta właśnie zdolność łączenia w jedno elementu abstrakcyjno-intelektualnego z elementem wizualno-fantazyjnym uderza w obrazowaniu Pana jako jego znaną i nowość.

Lecz wizyjność plastyczna i intelektualizm znaczeń czyniący obraz — to terminy dosyć ogólnikowe. Należy je bliżej oznaczyć. Liczna obecność kształtu, pięknie widzianego kształtu (*Magia* szczególnie), oraz nasycenie barwą, a więc z pozoru cechy malarsko realistyczne, nie zmiernają w znanych mi wierszach do jakiegokolwiek realizmu plastycznego. Kształt i barwa mają tutaj cel fantazyjny i ornamentacyjny.

Zważmy na przykład w poniższym fragmencie, jak fantastycznie zmniejszona, sprowadzona do wymiarów baśni i dziecinnej dłoni jest perspektywa takiego z pozoru bardzo malarskiego obrazu. Perspektywa, która jest przecie w malarstwie składnikiem *par excellence*¹⁰⁶ realistycznym — gdy jej się nie zachowuje, powstaje z plam barwnych baśni, ornamentyka, rytm, a nie *iluzja rzeczywistości*. I gdy tak samo w obrazie słownym Pan perspektywy nie zachowa, efekt jest podobnie baśniowo-zdobniczy:

Wydęte karawele o żaglach z czerwonych motyli,

¹⁰³Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramaturg, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriam Przesmycką i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

¹⁰⁴Miłosz, Czesław (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, przed wojną związany z wileńską grupą poetycką „Żagary” i reprezentant katastrofizmu, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

¹⁰⁵Czechowicz, Józef (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

¹⁰⁶*par excellence* (fr.) — w całym tego słowa znaczeniu. [przypis edytorski]

pachnące cynamonem, pieprzem i imbirem,
upływają po morzach mosiężnych, a w tyle
delfiny ciągną — jak antyczne liry.
Jacyż na rufach zdobywcy
odlani z płynnego złota,
w pieśniach wysmukłych jak skrzypce,
z puszystym wejrzeniem kota?

A zawsze tak samo daleko
dzwonią na widnokregu
maleńkie archipelagi,
które dosięgnąć ręką.

Tam w wyspach małych jak uśmiech
przez dżungle tygrysyj trawy
wędrują złote strusie
i szylkretowe żyrafy.

(Legenda)

Teraz możemy powrócić do patronów — tego rodzaju obrazowość pozornie plastyczna, w istocie zaś swojej zdobnicza i płynna, jest jedną z głównych cech stylu Słowackiego. Dlatego jego wymieniam na miejscu pierwszym. Dlatego również, ponieważ ta właściwość stylu Słowackiego nie leży bynajmniej u jego powierzchni, jest trudniejsza i istotniejsza aniżeli te powinowactwa poetyckie, sprowadzające się na ogół do powierzchownej muzyczności, które eksploatował nasz modernizm. I na skutek których w dwudziestoleciu, oprócz *Podróży na Wschód* Balińskiego¹⁰⁷, niekiedy obrazów Lechonia, nikt do Słowackiego nie sięgał. Musiał być odłożony na czas jakiś, by został na nowo podjęty.

Zaczynałem zaś tę próbę analizy od kwestii tradycji. W tym stosunku Pana do Słowackiego widzę dowód, tego dowodu staram się dostarczyć, że ten problem jest dla Pana żywotny i bliski, jeżeli Pan czerpać i świeżą wartość poetycką znajdywać tam, w mistrzu opatrzonym i obgadany, gdzie czeka ona czulego oka i serca.

To zaś jedynie jest *życiem tradycji i życiem w tradycji* — zmienna, co pokolenie nowa, własnym osiągnięciem potwierdzona świeżość skarbów gotowych.

Ten patronat Słowackiego nie ogranicza się do opisanego wniosku. Przy pierwszych lekturach bardziej mnie uderzały inne powinowactwa i podobieństwa, typu takich strof:

O dziecko smutne, o ty zagubiony
w żalu najczystszy za wrót niedomknięciem,
którędy by duch przewiał natchnionym cyklonem
i wiarę święcił.

Ty gdzie odjeżdżasz, coś aniołów widział
w ludziach znużonych, co szli nad strumieniem,
i już odbicia ich ujrzales światłem,
gdy były cieniem?

(W żalu najczystszy)

Dzisiaj jestem mniejszym zwolennikiem tych podobieństw. Zrazu mnie mocno uderzały i naprowadziły na Słowackiego. Jestem mniejszym, ponieważ mimo większej oczywistości takich związków są one łatwiejsze do osiągnięcia aniżeli powinowactwa wyżej

¹⁰⁷ Baliński, Stanisław (1898–1984) — literat (poeta, prozaik, eseista) i dyplomata, przed wojną członek grupy poetyckiej „Skamander”. [przypis edytorski]

nazwane. Co nie znaczy wszakże, by były ograne i łatwe: sięgają przecież do stylu takich dramatów Słowackiego, jak *Samuel Zborowski* (chóry mam na myśli), jak *Zawisza Czarny*, jak ówczesne liryki. Lecz gdyby je mnożyć, groziłoby trawestacją powierzchni tego stylu Słowackiego.

Liryka dwudziestolecia stała z wielkich naszych najglówniej pod znakiem Norwida. I Pan jest spod tego znaku, ale znów na swój sposób. Przede wszystkim w stałym przeplocie z tradycją Słowackiego; te dwie linie rzadko kiedy występują u Pana wyodrębnione; w przeplocie, w jakim jest czar specyficzny Pańskiej strofy:

Ja wierząc tak w umarłych żywym obcowanie
i poznając — do krzywdy przykładam miecz rdzawy,
który jest krzywdzie miłość — rozpoznanie
i jest jak pod stopami szatana — kłos trawy,
a choć znam płomień zakłęcz, jak piorun wśród ciszy,
nie zawolałam — w mórż szumie nikt go nie usłyszy.

I tak przez ciało czekam, choć ognia potopy
niby wojsk krwawych skrzydła ciągną czarnym stropem.
I jestem. Czym ja jestem? wierzący przez małość —
rycerz gór zapomnianych — w zmartwychwstałe ciało.

(Rycerz)

Ponadto, co rzeczą równie doniosłą, nie znajduję u Pana śladów podobnego przejmowania Norwida, jakie było dosyć częste w dwudziestolecu: trawestacja frazy, słownictwa i rytmiki Norwida, przejmowanie najbardziej dostępnej warstwy jego sztuki. Strof takich nie umiałbym zacytować z *Wierszy wybranych*. Z ducha Norwida są w tych lirykach rzeczy istotniejsze — i dla formy Pana, i dla stylu Norwida istotniejsze. Element intelektualny, znaczenie jako składnik obrazowania, nie tylko myśli dyskursywno-poetyckiej. To pierwsze. Po drugie — bogactwo skojarzeń humanistycznych, bogactwo obrazów, pochodzących z działań ludzkich, z kultury zbiorowej — ta niesłychanie ważna własność stylu Norwida. Oto przykłady:

Nie wstydz się tych przelotów
pełnych płomieni białych,
tych dźwięków a niestałych,
takich jak w burzy złoto.

One na drzew dotyku,
co stropu sięgać zda się,
są w cichym majestacie
Bogu — muzyką.

I obleczone w pióra,
czy w przezroczysty niebyt,
każde są drogą w chmurach
albo po niebie,

nazywaniem snów wrzących,
napelnieniem pachnącym
i krwią w powszednim chlebie.

(Nie wstydz się tych przelotów)

Jesteś jak mistrz-rzemieślnik, który
wykuwa tam, gdzie widzi formy,
i zetnie tam, gdzie gład oporny,
a żywy wzniesie w górę.

I widzę kościół wszechstworzenia:
gotycki łuk po łuku wznosisz,
w powietrzu kując kształty przemian
i słup wielości.

(Młot)

Przypominam również z cytowanego urywka *Legandy* delfiny jak liry, wyspy jak uśmiech. Taka była przecież sztuka Norwida: ze znaczenia czynił on element swobody poetyckiej. U Pana bywa odmiennie: znaczenie, element intelektualny służy często prostemu zdobnictwu, zaznaje tej samej przemiany co obserwacja malarska przechodząca w płaską ornamentykę. Jednakże, zaznaczam szczerze, nie wszystkie konsekwencje tego postępowania wydają mi się szczęśliwe. Z nadmiernego nasycenia znaczeniem powstawać mogą prozaizmy zbliżone tym, jakie na podobieństwo Krasieńskiego¹⁰⁸ (a to zła tradycja!) popełniał Norwid. Oto jeden z kilku dowodów u Pana:

Nie wstydz się miłowania,
tworzenia, dorastania;
w żelaznej żądzы twojej
ona jest płomień nieba,
co sztabę tak rozgrzewa,

że kując niepokojem
przemienisz w więzę pragnień,
do której czyn się nagnie.

(Nie wstydz się tych przelotów)

To są niebezpieczeństwa. Cóż, próbuje Pan nowej drogi, trzeba czymś opłacić utwory skończony piękności, nikogo na myśl nie przywołujące, Pana samoswoje liryki, aczkolwiek z nakreślonych tendencji poczęte. Pisząc to, na myśli mam przede wszystkim *U niebios rozkwitających*, *Z szopką* i *Pragnienia*.

Powiedziałem, że nie wiem dokładnie, na czym polega oczywista wspólność z Miłoszem i Czechowiczem. Może po prostu na tym, że ta arealistyczna wizyjność, której źródła są w Słowackim, jest wspólna całej najmłodszej liryce. U Czechowicza dąży ona do zwięzłości, do lapidarnego, a jednak bardzo plastycznego i śpiewnego skrótu. Gdy u Pana wszczepi się element intelektu, ku zbliżonej celności ciężą wiersze Pana, i stąd zapewne Czechowicza wyczuwam jako towarzysza. U Miłosza natomiast ta wizyjność zmierza ku planom i ramom szerokim. Kiedy u Pana nie ma domieszki intelektualnej, wynik jest zbliżony i tak samo na szerokim obrazie zbudowany. Stąd w ogólnym wrażeniu, ogólnym nie w znaczeniu ogólnikowego, lecz *wrażeniu-sumie*, artyzm zdobniczy Pana zdaje mi się bliższy Miłosza niż Czechowicza.

Artyzm to bowiem, czyż mam dodawać, całkowicie współczesny i świeży, odpowiadający z wielką konsekwencją dzisiejszym wymaganiom świadomości poetyckiej. Doskonałym przykładem takiego skojarzenia konsekwencji z świeżością wydaje mi się *Ballada*

¹⁰⁸ *Krasieński, Zygmunt* (1812–1859) — dramaturg, poeta i prozaik, przedstawiciel polskiego romantyzmu (jeden z tzw. trójcy wieszczów). Najwybitniejsze dzieło, *Nie-Boską komedię*, prozatorski dramat romantyczny o rewolucji, przedstawiający racje i winy obu walczących stron, opublikował mając zaledwie 23 lata (1835). Twórca radykalnej odmiany mesjanizmu polskiego. Najważniejsze dzieła: *Nie-Boska komedia*, *Irydion*, *Psalmy przyszłości* oraz listy. [przypis edytorski]

o rzece. By ją należy ocenić, trzeba przede wszystkim pamiętać o samym terminie *ballada*, który tu nie jest czymś doczepionym i wtórnym. I trzeba sięgnąć w przeszłość, w tradycję, by zrozumieć — nowość.

Ballada zaznała rozgłosu i stała się jedną z form głównych wśród pierwszych romantyków. Odpowiadała potrzebom fantastyki i ludowości. Ale wówczas, w jej pierwocinach, wystarczyła fantastyczność i *balladowość treści*, niezwykłość zdarzeń, by spełnione zostały wymagania tej formy. Ballada się rychło przeżyła, by dopiero na tle wyrafinowania estetycznego modernistów dojść swoich praw.

Z jednej strony, służyła bardzo wyrafinowanemu prymitywizowaniu, szukaniu w poezji ludowej jej sztuki (przekłady Porębowicza¹⁰⁹, Ostrowska¹¹⁰), z drugiej — przypadek znacznie ciekawszy — element balladowości i fantastyki został przeniesiony w inną sferę utworu: w jego formę i język. Te rozliczne, równie ciekawe jako dzieło, co jako ogniwo pewnej ewolucji, ballady Leśmiana¹¹¹ — ballady niewątpliwe, chociaż nie noszą tego tytułu. Balladowość ich mieści się najgłówniej w *fantastyce słowotwórczej* poety, ale magii słowa towarzyszą jeszcze elementy treści balladowo-fantastycznej. Ogniwo pośrednie, lecz bynajmniej pośrednie, właśnie że znakomite.

Ballada o rzece. Cóż jeszcze z fantastyki treści dziś można wydobyć w takim temacie? Że w rzece są wodniki, rusalki, topielice? Owszem, nie przeczę. Treść balladowa jest już wyschniętym źródłem. Wobec tego cały pierwiastek balladowości zostaje sprowadzony do gry obrazów. Ballada jest *balladą obrazów* o jednej, łącznej podstawie: wszystko, co płynne, wszystko, co temu żywiołowi pokrewne, niech składa swoje obrazy, niech te swobodnie się kojarzą. Płynne nie tylko wodnie — rzeka, ryba, deszcz, chmura, rybitwa, piorun, błysk pochodni... Elementy treści balladowej dawnego pokroju już nie istnieją. „Treścią” ballady jest treść skojarzeniowa jej obrazów, jedno — rdzenność tych obrazów, płynna, chwijna, a jednak jakżeż konsekwentna *fala obrazów*:

Rzeka pachnie jak ryba.
Ryba jest liściem deszczu
oderwanym od białej gałęzi szelestu,
od zbuntowanych okrętów chmur —
a wyginane rybitwy
złożone do wiotkiej modlitwy
ciągną niebem błyszczący jak brzeszczot,
omotujący ciasno sznur.
Rzeka się w niebie odbija
czy niebo rzekę wymija
tocząc kuliste chmury na drugi brzeg?
[.....]
Słońce zewsząd zapala się w łusce.
Płynę w lejach — szklisty wodnik.
Rzeka pachnie jak ryba.
W porcie prąd się urywa.
Płynę wodą, piorunem czy błyskiem pochodni
— trup o oczach jak obłok zastygły?

Oto, powtarzam, instynktowne, intuicyjne odczytanie tego, co konieczne, co dopowiedziane być musi do ogniów przeszłości, by dokonała się nowość.

Lecz dość o przeszłości, dość o patronach, towarzyszach. Gotów Pan pomyśleć, że całą wartość liryki Pana sprowadzam do dobrze dobranych patronów. Gdyby tak być miało, targam ten list. Zastanawiałem się nad tymi sprawami, by dotrzeć, gdzie biją *źródła*

¹⁰⁹ Porębowicz, Edward (1862–1937) — poeta i znakomity tłumacz, przełożył m. in. *Don Juana* Byrona i *Boską Komedię* Dantego. [przypis edytorski]

¹¹⁰ Ostrowska, Bronisława (1881–1928) — poetka okresu Młodej Polski, tłumaczka z jęz. francuskiego oraz autorka książek dla dzieci (*Bobaterski miś*). [przypis edytorski]

¹¹¹ Leśmian, Bolesław (1877–1937) — poeta, tłumacz (m.in. opowiadań Edgara Allana Poe), dla którego twórczości charakterystyczny jest erotyzm, zwrot w stronę natury oraz nietypowa wizja zaświatów. [przypis edytorski]

stylu Pana. Nie — gdzie są jego ujścia. Te są bowiem w utworach skończenie własnych, pełnych swoistego czaru, po którym poznawać odtąd będziemy wiersze Pana, w utworach świadczących o całkowitym zasymilowaniu i przetworzeniu wymienionych powinowactw.

Ponieważ tylko nieliczne z tych wierszy będę mógł w mym liście szczegółowiej rozpatrzeć, niechże je przynajmniej wszystkie wymienię: *Ballada o rzece*, *Legenda*, *Przypowieść*, *Z szopką*, *Historia*, *U niebios rozkwitających* i wszystkie erotyki. Pozwoli Pan, że mniej będę mówił o artyzmie, a natomiast ukazę niektóre momenty uczuciowości, o ile mnie osobiście wydają się istotne. Dlatego to zastrzeżenie, ponieważ wolałbym wnioskować na większym materiale utworów, ale wówczas tego listu nie otrzymałby Pan przed nastaniem pokoju...

Nie jestem przeciwnikiem tematów aktualnych, wojennych i okupacyjnych, z tymi wszystkimi konsekwencjami, które podobny temat implikuje: groza, okrucieństwo, zło, nic z łatwego zbudowania i moralizowania mimo jedynej możliwej postawy, tragiczno-moralnej. Jak mogę, głoszę to przekonanie. Nie jestem przeciwnikiem, z wzruszeniem i wdzięcznością witam wszystko, co świadczy, że ten ogrom cierpień i zła zostaje utrwalony i podany współczuciu, podany blaskowi piękna, póki ono zdolne tym potwornościom przyświecać. Wierzę głęboko, że jeśli czujne pióro nie sięgnie w te otchłanie upadku i bohaterstwa zarazem, jeżeli ono ich nie zmierzy, mogą pozostać zapomniane. Jest pewna pojemność zbrodni i zła, której trudno już dociec w czasie spokojniejszym, którą trudno wówczas wymierzyć.

Dlatego zastrzeżenie, by Pan nie rzekł, że estetyzuję. Bo jako coś bardzo czystego, coś wyswobadzającego odczuwam fakt, że liryka Pana nie poddaje się łatwo tej pospólnej nam udrećce. Jest wolna od niej w temacie, w bezpośrednim podjęciu skargi czy wątku, ale w fundamencie uczuć mieści ją już w kształcie przyszłym, w formie oczekiwania naszych, nadziei. Już Panu pisałem — oby spełnionych rychło. Strumień w czasie burzy nie przestaje szeptać, choć mało kto go słyszy. I strumieniowi wolno swoje szeptać.

W najlepszych lirykach Pana dojrzewa z naszych konkretnych przeżyć coś, co bym nazwał *prawem tych przeżyć*, coś, co jest pokorą i ściszeniem wobec naszych bólów i spraw, albowiem taka jak nasza i niezmienna jest norma bytu historycznego i bytu ludzkiego. Dlatego zapewne w utworach Pana kilkakrotnie tematem zamyślenia jest prawda historii. Najpiękniej w wierszu *Historia* jawi się ta znamienita dla owych zamyśleń *równość historii wobec cierpienia*. Odpatetycznia Pan historię, ściera łatwość legendy, lecz by ukazać wspólność i współczucie ludziom, którzy zawsze cierpieć musieli:

Arkebuzy dymiące jeszcze widzę,
jakby to wczoraj u głowic lont spłonął
i kanonier jeszcze rękę trzymał,
gdzie dziś wyrasta liść zielony.
W błękicie powietrza jeszcze te miejsca puste,
gdzie brak dłoni i rapierów śpiewu,
gdzie teraz dzbany wrzące jak usta
pełne, kipiące od gniewu.
Ach, pułki kolorowe, kity u czaka,
pożegnania wiotkie jak motyl świtu
i rzęs trzepot, śpiew ptaka,
pożegnalnego ptaka w ogrodzie.
Nie to, że marzyć, bo marzyć krew,
to krew ta sama spod kity czy hełmu.
Czas tylko tak warczy jak lew
przeciągając obłoków wełną.

To równość skierowana ku przeszłości. Cierpieli jak my i przeminęli. Krew jest ta sama spod kity czy hełmu. Ta równość posiada także oblicze drugie. Przepływają w nas cierpienia nasze, one są dla nas najważniejsze, ale mimo ich doniosłości naszej — przeminą. Staną się miejscem pustym w przestrzeni, trawą na grobach, wspomnieniem. Istnieje i taka równość historii wobec cierpienia:

Stoisz u okna. Za oknem

armaty dudniąc jadą
i w śmierci otwartym okiem
mierzysz, jak będą głębokie
otchłanie w dół.
[.....]
Wiesz, że cię tak postawiono,
aby już szły bez końca
przez ciebie czarne pochody
spalonych jak węgiel ciał.
I wiesz, i po głosie umiesz
twarze spalone zrozumieć,
choć ani ust, ani oczu,
ni ciała spocznienia nocą,
ani rozprysły dom.

(Wizerunek)

Kształt historii, kształt religii. Kształt niepokoju, który pyta o sens doli ludzkiej, porażonej z ziemi, smutnej i współczucia godnej. Myślę, że jest to drugi, od nurtu historii nie mniej ważny, nurt liryki Pana. Przyznam się, że jest bardziej oczywisty w czytaniu, ale nie jest łatwy w analizie. Na pewno jest bardzo chrześcijański, w tym podwójnym obliczu chrześcijaństwa: prawda egzystencji ludzkiej, której nie wybielisz, nie wyłagodzisz, i prawda modlitwy, prawda zaświata. Obydwie prawdy żyją w liryce Pana. W tonacji uczuciowej, dzięki której żyją, jest moment chrześcijański również i w opanowaniu uczuć, jak opanowane być musi każde prawdziwe współczucie.

Piszę to Panu, a ciągle myślę o tym przedziwnym wierszu *Z szopką*, o tym wspaniałym kontraście strofy pierwszej i ostatniej, o tych prawdach naszego bytu, nazwanych przez Pana w obrazach o równie zdumiewającym kontraście subtelności i ostrego realizmu:

Górą białe konie przeszły,
trop dymiący w kłębach stanął,
w gwiazdach płonąc cicho trzeszczy
wigilijne siano.
Spoza gór czy sponad ziemi
anioł biały? kruchy mróz?
starcy w niebo nachyleni?
Anioł biały szopkę niósł.
[.....]
Aż na grudzie stopą lekką
stanął niby mgłą i skałą,
i koślawe, głodem ścięte
ujrzał w grudę wbite — ciało,
żeber czarnych łuki spięte,
poskręcane rydle rąk,
brzuch jak bęben życia — wzdęty,
brzuch zsiniały, brzuch jak tłok,
i zawrócił. W nieba plusk
poczerniałą szopkę niósł.

Wyosobnił Pan w oddzielną grupę swoje erotyki. Jest ich cztery zaledwie, za mało, by snuć sądy decydujące, ale i tak one to w *Wierszach wybranych* najbardziej może pozwalają stwierdzić, jak daleko Pan zaczyna od obyczajów duchowych dwudziestolecia. Mnie zaś w zakończeniu tego listu, którego długości nie weźmie mi Pan za złe, pozwalają powrócić do zdań, jakimi go rozpoczynałem: o tej poniechanej tradycji niedawnej...

Widzimy dzisiaj, że poza nielicznymi bardzo wyjątkami, pisarstwu dwudziestolecia, a zwłaszcza jego liryce, brakowało zupełnie tonu miłości. Od Tetmajera¹¹² nie mieliśmy prawdziwej liryki miłosnej. Spowodowały to zjawisko przede wszystkim przemiany obyczajowe, swoboda erotyczna tych lat. Ale słowo takim przemianom jest dosyć odporne, póki ktoś nie ośmieli. Otóż ośmieliły, tę specyficzną tonację erotyzmu wprowadziły, rozwinęły i kultywowały, należy im tę niewątpliwą zasługę pozostawić — pisarki nasze. Nie wszystkie. Pan wie dobrze, które mam na myśli. One to uczyniły z liryki miłosnej, jak pewna miła osoba rzekła mi wśród rumieńca — i ten rumieniec był cenniejszy od samej nazwy — uczyniły poezję owłosionego podbrzusza... Ta krzykliwa brutalność typu fizjologiczno-postępowego zastąpiła miłość swoistą *filozofią mant*. Manty, czyli modliszki, opisuje ich obyczaje Fabre¹¹³, są to owady, których samice w czasie zapładniania pożerają samców. Wielu z pisarzy ku tej filozofii mant podciągnęło się w sposób, który wnet zakasował nasze domorośle modliszki. Biedne jadło mant...

Uderza mnie przeto w erotykach Pana ich powściągliwość i czystość, być może, że jaskółki jakiejś innej, bardziej męskiej poezji miłosnej. Bo przyzna Pan, że tamta licytacja na erotyzm nie była sprawą bardzo męską. Uderza mnie powściągliwość tam, gdzie wśród modliszek bywało właśnie najgłośniejsze:

Przysiadają na mnie modlitwy
przelotne, ach przelotne.
Elementarne bitwy,
trwożne, samotne.

Uczę się ciała na pamięć
i umiem. Widać dusza
jest jeszcze, która kłamie,
i we mnie śmierć porusza.

(Pragnienia)

Nie sądzę, by miłość była jedynie formą instynktu i doboru. Jest głównie formą wierności — i czytam:

Nic ciemność. Przez nią przepłynięm,
a ręce na niej — promień
w błogosławionym czynie,
w żyjącym gromie,
bo i z krzemienia się śpiewa
wieczność rosnąca — drzewa.

(Wyroki)

Gdybym nie list Panu pisał, lecz recenzję, powinienem w tym miejscu przepowiadać Panu wiele się kładącą spodziewać przyszłość poetycką. Pan wie? „Dawno nie mieliśmy debiutu, który w tak szerokiej i doskonałej skali” etc. Powiem Panu prościej i po przyjacielsku: byłem do głębi i radośnie wzruszony, kiedy przed rokiem przeszło dotarły do mnie pierwsze liryki Pana. Nie zbladło nic z tego radosnego wzruszenia, kiedy je czytam dzisiaj. List mój jest tylko prostym podziękowaniem za to uczucie, podziękowaniem w formach, do jakich obowiązany jestem.

Przed laty dziesięciu mniej więcej, nieco później, nieco wcześniej, odezwała się poezja, która i duchowo, i artystycznie jest mi najbliższa. Mam na myśli więcej nazwisk, lecz oznaczmy ją symbolicznie tym jednym imieniem — Miłosz. Od tej pory dopiero Pan.

¹¹²Tetmajer, Kazimierz (1865–1940) — czołowy poeta Młodej Polski. [przypis edytorski]

¹¹³Fabre, Jean Henri (1823–1915) — francuski humanista, pisarz, poeta i przyrodnik, w tej ostatniej dziedzinie zasłynął jako badacz owadów. [przypis edytorski]

Wśród rówieśników Pana jakoś dotąd nikogo nie usłyszałem. Nie każdemu tak wcześniej jest dana pełna dojrzałość artystyczna. Jest Pan pierwszy i życzyłbym Panu, by nie tylko w chronologii wystąpień pozostał Pan pierwszy.

5 V 1943

POETA I PARTYJNIACTWO

Rozpocznijmy od trzech wniosków: 1. Utwory poetyckie K. J. Gałczyńskiego (*Utwory poetyckie*, „Prosto z mostu”¹¹⁴, Warszawa 1937) są w dzisiejszej poezji zdarzeniem równie doniosłym, eona przykład *Rozmowa z ojczyzną* Łobodowskiego¹¹⁵, *Trzy zimy* Miłosza¹¹⁶, *Przyjście wroga* i *Wyprawy Zagórskiego czy Tropiciel* Rymkiewicza¹¹⁷. 2. Żaden ani z tych, ani z innych pisujących dzisiaj poetów nie obchodzi się ze swoim talentem w sposób równie barbarzyński co Gałczyński. 3. Wokół nikogo nie narasta tyle nieporozumień, wynikających z partyjnictwa literackiego, co wokół Gałczyńskiego.

I

Podane tomy poezji nie oznaczają podobieństw, lecz punkty, wedle których należy się orientować, gdy oceniamy ważność zbioru Gałczyńskiego. Jako zjawisko poetyckie jest Gałczyński czymś zupełnie samoistnym i trudnym do zaklasyfikowania. Nie, by jego liryka wywodziła się z doby „Skamandra”¹¹⁸. Na tle skamandrytów Gałczyński nie traci samoistości, odcina się i domaga określeń zbudowanych tylko wedle jego postawy poetyckiej. Rewolucje formalne ostatnich lat kilkunastu spłynęły po Gałczyńskim prawie że bez śladu. W pierwszym lepszym tomiku pierwszego lepszego debiutanta znajdziesz więcej inspektów¹¹⁹ z metaforami niż w tym plonie kilkunastu lat. Ale poezji nie...

Połączenie liryzmu z fantastycznością, połączenie zdolności do najprostych sentymentów ze sztuką budowania słownych zamków na lodzie — oto para określeń, z jakiej najlepiej będzie wyjść. Apelacja do wzruszeń czytelnika i przekazywanie wzruszeń własnych to cechy zupełnie przegnane z dzisiejszej poezji. Jako skutek propagandy awangardowej i reakcji przeciw okresowi „Skamandra” zapanowała sytuacja, że porozumienie liryczne z czytelnikiem uchodzi za sentymentalizm. Przyszłość osądzi, ile w tej świadomej oschłości było musu i niedostatku, z których uczyniono cnotę.

Gałczyński wzrusza się. Wzruszać pragnie czytelnika. Dba, ażeby czytelnikowi były wiadome osobiste przyczyny jego wzruszeń — żona, kot Salomon, kominek, pokój poety, Wilno. Śmiało z siebie samego czyni podmiot liryczny utworów. Jak preromantyk opiewa elegijnie i drwiąco — gdyby naturalnie istniała wówczas cyganeria — swój wyjazd z Warszawy. Nie boi się wezwania na pomoc bardzo umownych rekwizytów: aniołów stróżów, srebrzystości, niebieskości, szafirów, lazurów, szkarłatów, gwiazd, kadzidla. A jednak pod jego piórem szych¹²⁰ staje się złotem, gwiazdy jak race rozpękają ładunkami najczystszej liryki. Jakaś niesamowita, niewytłumaczalna siła wzruszeń nasycą tę poezję. Z jakżeż ogranych rekwizytów złożony jest ten na przykład poemacik, a ileż w nim nasycenia lirycznego:

O zielony Konstanty, o srebrna Natalio!

¹¹⁴„Prosto z mostu” — tygodnik artystyczno literacki wydawany w Warszawie w latach 30. XX w., związany z Obozem Narodowo-Radykalnym. [przypis edytorski]

¹¹⁵Łobodowski, Józef (1909–1988) — poeta, przed wojną tworzący w konwencji katastrofizmu, często odwołujący się do tematyki ukraińskiej, od 1941 na emigracji w Hiszpanii. [przypis edytorski]

¹¹⁶Miłosz, Czesław (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, przed wojną związany z wileńską grupą poetycką „Żagary” i reprezentant katastrofizmu, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

¹¹⁷Rymkiewicz, Aleksander (1913–1983) — poeta, przed wojną związany z wileńską grupą „Żagary”, także autor książek dla dzieci. [przypis edytorski]

¹¹⁸„Skamander” — grupa literacka w dwudziestoleciu międzywojennym, którą tworzyli Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński oraz Jan Lechoń oraz wydawane przez nią czasopismo literackie. [przypis edytorski]

¹¹⁹inspekty — skrzynie z oknem u góry, służące uprawie roślin, działające na podobnej zasadzie co szklarnia. [przypis edytorski]

¹²⁰szych — nitka owinięta drucikiem, przeważnie złotym, używana w hafcie; przen.: coś pozornie drogiego, w istocie zaś bezwartościowego. [przypis edytorski]

Cała wasza wieczerza dzbanuszek z konwalia;
wokół dzbanuszka skrzacik chodzi z halabardą,
broda siwa, lecz dobrze splamiona musztardą,
widać podjadł, a wyście przejedli i fanty —
O Natalio zielona, o srebrny Konstanty!

(O naszym gospodarstwie)

Swoistego gatunku jest fantastyka Gałczyńskiego. Jej pierwszym materiałem wydaje się być fantazyjna igraszka słów. Słowo jako wartość fonetyczna włada wizją. Nie słowo na dadaistycznej wolności ani też słowo utracone w etymologię, w rdzeń — jak u Tuwima. Użytkowanie tej fantastyki słownej najbardziej z pozoru przypomina przedwojennego Nowaczyńskiego¹²¹. Ta sama zaciekle rozrzutność i namiętność słownikarska. Skiwski¹²² pisał o tym: „Efekt trafności osiąga [Nowaczyński = Gałczyński] nie znalezieniem *jednego* właściwego słowa, ale całego cyklu słów-określeń”.

Ale i to nie. Fantastyka słowna Gałczyńskiego rozwiązuje się w infantylnej radości z zabawy, z układu niespodzianek. „Ś. P. Cioteczkom moim — Pytonissie, Ramonie, Ortoepii, Lenorze, Eurazji, Titinie, Ataraksji, Republice, Jerozolimie, Antropozooterologii, Trampolinie” — oto Gałczyński. Nie jest chyba niedopracowaniem artystycznym, że w dwóch wierszach występuje ta sama nawałnica nowaczyńska o szewcach, zdunach i poetach. A „Tatuś” składki płaci —

i na bal „Krajowa Flądra”;
na konopie i Filipa
i na Klub Polskiego Grzyba,
na Ti-tii i na Bo-boo,
na Aha! i na Oho!

W najpoważniejszych miejscach tak samo. Na pogrzeb skamandrytów poeta dzwoni: „Gigi dą — dogi dą!” *Infantylna fantastyka słowna*.

Gdzie filiacje duchowe tego zadziwiającego spojenia liryzmu z fantastyką? Tylko w okresie wczesnego i niepolskiego symbolizmu. Nonszalancja połączona z liryzmem i fantastyką słowną — to przecież Jules Laforgue¹²³, najczystszy i najpierwszy poeta dekadentyzmu. Rzekłbym, że liryka Gałczyńskiego jest spóźnioną realizacją nieistniejącego w rzeczywistości etapu naszej poezji, ogniwa, jakie „powinno” być gdzieś między Asnykiem¹²⁴ a Tetmajerem¹²⁵, w miejscu, które we Francji zajmuje Laforgue. Dlatego na tle obecnej liryki Gałczyński jest tak inny i sam. Jego połączenia cynizmu, dziecinnej radości i sentymentalnego liryzmu przypominają mocno Verlaine’a¹²⁶. Zwłaszcza przypomina religijność poety, sklecona z najprostszymi wzruszeń i banalnych akcesoriów (co nie jest podawaniem w wątpliwość jej prawdy). Wyznaczniki tych podobieństw w dwóch cytatach: „usta za duże, spalone przez koniak i przez miłości słotne a fenomenalne” (w czasie dekadentyzmu napisałoby się „spalone przez *absynt*”) — i modlitwa zdumiewająca, chyba za siebie wznoszona: „...Ty, Najświętsza Panno, dopomóż szarlatanom, by nie pomarli zimą jak wróble”.

Z polskich zestawień na myśl przychodzi tylko malarz Wojtkiewicz¹²⁷. Te same u niego naiwności dziecięce, śmieszne, łzawe wzruszenia, wydobywane tak samo niezmiernie

¹²¹ Nowaczyński, Adolf (1876–1944) — poeta, dramaturg i satyryk, związany z Narodową Demokracją. [przypis edytorski]

¹²² Skiwski, Jan Emil (1894–1956) — pisarz i publicysta. [przypis edytorski]

¹²³ Laforgue, Jules (1860–1887) — poeta francuski, przedstawiciel symbolizmu. [przypis edytorski]

¹²⁴ Asnyk, Adam (1838–1897) — poeta, przedstawiciel pozytywizmu, członek Rządu Narodowego podczas powstania styczniowego. [przypis edytorski]

¹²⁵ Tetmajer, Kazimierz (1865–1940) — czołowy poeta Młodej Polski. [przypis edytorski]

¹²⁶ Verlaine, Paul (1844–1896) — francuski poeta; typ poety-włóczęgi, alkoholika; jego liryki miały charakter ulotny i melancholijny, wykorzystywały muzyczność, synestezję. [przypis edytorski]

¹²⁷ Wojtkiewicz, Witold (1879–1909) — malarz, rysownik i grafik, ekspresjonista i symbolista, często wprowadzający elementy groteski. Jego prace można odbierać jako prekursorskie względem surrealizmu. [przypis edytorski]

prostymi środkami. Kto ma w pamięci Wojtkiewicza, temu nie metaforą literacką, ale dowodem podobieństw typu artystycznego będą słowa, że tylko Wojtkiewicz, niczego w nastroju nie roniąc, mógłby zamienić na obraz cytowany wiersz: „O zielony Konstanty, o srebrna Natalio...”

Te źródła w głębi dekadentyzmu to nie wszystko. Gałczyński, przeskakując poezję powojenną, jest prekursorem szeregu tendencji, jakie wyróżniają najmłodszych poetów. Prekursorem, bo jego wiersze, choć dopiero teraz wydane, liczą często dziesięć i więcej lat. Powiem tak: gdyby eschatologiczne wizje Łobodowskiego napisał Gombrowicz¹²⁸, powstałby z tego *Koniec świata* Gałczyńskiego... Ten poemat wraz ze świetnymi „pro-roctwami” jest infantylną igraszka, kpiącym rozwiązaniem tendencji uczuciowej, którą z innej strony nietrudno skojarzyć z *Przyjściem wroga* Zagórskiego¹²⁹. Podobne co u Zagórskiego wymknięcie się krętym meandrem fantastyczności, będącej jakby obroną przed uczuciem, jakie od tylu młodych poetów domagało się odpowiedzi.

Najbardziej zaś Gałczyński przypomina *Ferdydurke* Gombrowicza. Brak miejsca każe do innej sposobności odłożyć szczegółowe dowody, tu rzućmy punkty stykowe. Gałczyński pierwszy począł eksploatować pokłady infantylniej fantastyki słownej, na których leży *Ferdydurke*. Podobna u obydwu pisarzy skłonność do kpiny, do autosatyry (u Gombrowicza całkowicie brak liryzmu, to go wyróżnia), do wodzenia po manowcach czytelnika — niestety, zbyt często połączona z wodzeniem własnego talentu. Poprzez ironiczne finty¹³⁰ zamykające *Koniec świata* i *Ferdydurke* przebiega nić wspólności, którą pierwszy Gałczyński wic począł.

II

Suma omawianych cech? W liryce Gałczyńskiego przemawia pierwszy naprawdę uzdolniony, prawdziwy cygan (od „cyganeria”) poezji polskiej. Może się to komuś wydawać degradacją, dla piszącego jest pochwałą w wysokim gatunku. Członkowie Cyganerii Warszawskiej¹³¹ ze Zmorskim¹³² na czele ani się umywają jako artyści do Gałczyńskiego. Tu ostateczne chyba wyjaśnienie samoistości tego poety na tle dzisiejszej literatury: cyganeria jako zjawisko socjalno-literackie zaniknęła już w czasie modernizmu. Gałczyński jest wspaniałym i samotnym zabytkiem minionych formacji literackich. Stąd pewne podobieństwa z Feliksem Przysieckim¹³³. Słabe, bo Przysiecki panował nad artyzmem innego typu — sentymentalnym, w tonacji nastrojowych wieczorów i parków modernistycznych.

W cyganerii Gałczyńskiego spoczywa również wyjaśnienie, czemu to on z takim barbarzyństwem obchodzi się ze swoim talentem. Jest po prostu konsekwentny — cechom cygańskim pozwala wtargnąć w artyzm. Przysiecki tego nie robił nigdy. Gałczyński wodzi czytelnika za nos i nigdy nie wiadomo, gdzie mu każe spocząć. Czy w jałowej pustyni, czy wśród mocnych i odurzających traw, splecionych w przednie wzory. Nonszalancja wobec czytelnika zdumiewająca. Każdy wiersz jest wyjazdem w nieznaną, nie wiesz przed końcem podróży, czy nie wykołają cię rozmyślnie. To by można wybaczyć. Najgorsze, że poeta sam się daje zwodzić złudnemu zaufaniu we wszechmoc swego liryzmu. Wydaje mu się, że wystarczy, by płomień przemknął po rudzie, i już ją przetopi. Osmala jedynie, daje ślady poetyckości, przetacza się ponad i obejmuje pokłady następne, zostawiając za sobą niedopały, żużle ledwo że napoczęte.

¹²⁸ Gombrowicz, Witold (1904–1969) — pisarz i dramaturg, autor powieści *Ferdydurke* i *Trans-atlantyk*, dramatu *Ślub* oraz *Dzienników*. Charakterystyczna była dla niego przekorna pochwała niedojrzałości oraz zwrócenie uwagi na rolę narzuconej zewnątrz formy („gęby”) w kontaktach międzyludzkich. [przypis edytorski]

¹²⁹ Zagórski, Jerzy (1907–1984) — poeta i prozaik, wraz z Czesławem Miłoszem współtwórca przedwojennej grupy poetyckiej Żagary. [przypis edytorski]

¹³⁰ *finta* — w szermierce: ruch pozorny, służący zmyleniu przeciwnika. [przypis edytorski]

¹³¹ *Cyganeria Warszawska* — grupa literacka działająca w Warszawie w latach 1839–1843, charakteryzująca się m. in. zamiłowaniem do folklorystyki i krajoznawstwa oraz pogardą dla towarzyskich konwenansów. Jej mecenasem był Edward Dembowski, późniejszy organizator Powstania Krakowskiego. Do grupy należał m.in. Roman Zmorski, a w jej orbitcie znajdowali się Cyprian Kamil Norwid i Teofil Lenartowicz. [przypis edytorski]

¹³² Zmorski, Roman (1822–1867) — poeta, tłumacz i badacz folkloru działający w okresie romantyzmu, zwolennik panslawizmu, w twórczości odwołujący się do liryki ludowej Mazowsza, przejawiający też upodobanie do makabry; członek Cyganerii Warszawskiej. [przypis edytorski]

¹³³ Przysiecki, Feliks (1883–1935) — dziennikarz i poeta, związany z grupą literacką „Skamander”. [przypis edytorski]

Całe strony nudnej prozy porozbijane są tutaj w linie wierszowe. Fatalne, że orientując się po sposobach artystycznych i tematyce, zamiast ubywać, niedbałości w nowszych wierszach przybywa. *Pieśń cherubińska*, *Miła moja*, *W Warszawie*, *Uwaga! Nowy tygodnik*, *Wileńskie imbroglie* to w ogóle nie są wiersze. Nieraz irytujący i płaski wiersz rozpoczyna się perłą: „Lubię, gdy mokra o świecie żabim, kumka Warszawa”. Czarujący początek, po nim ciemności i pustka. Gdzie indziej wiersz poczęty w pewnej mierze metrycznej poeta jakby rozmyślnie psuje, gdy drobna poprawka przywiódłaby go do miary. W *Butach szewca Szymona* mamy stale dziesięciozłogowce ze średniówką po piątej, po to, by nagle pojawiały się strofy (jedną cytuję):

Słuchają krawcy, nauczyciele,
co to za bujda brzęczy w niedzielę,
o pracy, płacy bujanie gości,
szarym człowieku i miłości ludzkości...

Brrr... Ostatnim wreszcie barbarzyńskim sposobem są jarmarczne refreny, w których lubuje się Galczyński.

Wytykając, nie wierzę, by te cechy dały się usunąć. Galczyński przestałby być cyganem wobec własnego talentu. Ale pewnych wyskoków nie zawadzi opanować, nie zawadzi więcej niewiary w automatyzm wzruszenia, w to, że liryzm zrobi się sam.

III

Powtarzam: w osobie Galczyńskiego przemawia najbardziej wzruszający cygan liryki polskiej. Słowa te pragną być naprawieniem fałszywych interpretacji, które na skutek literackiego partyjnictwa zagęszczają się wokół poety. Z Galczyńskiego czyni się w grupie „Prosto z mostu” sztandarowego poetę idei; w ankiecie „Prosto z mostu” wielu odpowiadających wyznawało, że tom Galczyńskiego był dla nich najdonioślejszą lekturą ubiegłego roku. O szczerości interpretacji i wyznań nie wątpię. Galczyński jest tak przedziwnym zjawiskiem, takim uosobieniem czystej poetyckości, że siła czytelniczego wzruszenia zrozumiałymi czyni błędne interpretacje.

Ale — i tu jest zemsta związków prawdziwych nad związkami chcianymi, dorabianymi — Galczyńskiego jako artystę najwięcej łączy z pisarzami i objawami wyklinanymi w jego otoczeniu. Tu nie pomogą żadne sztuczne dowody, tu nic nie znaczy, czym Galczyński jako osobowość pozapoetycka być chce, lecz czym być musi z nakazu swej prawdziwej indywidualności.

Zresztą nie trzeba by specjalnego trudu, tylko po prostu rozwleczenia tego artykułu, by dowieść, że w słynnym i w swoim rodzaju znakomitym manifestie *Do przyjaciół* z „Prosto z mostu” cechy, jakie stwierdzaliśmy w liryce Galczyńskiego, występują w podobnej proporcji i wyrazie. Nawet gorzej — tam gdzie poeta usiłuje przejść do pewnych wskazań pozytywnych, powtarza ograne naiwności, dając jedną więcej powtórkę witalizmu skamandrytów:

„Święte są ziemia i niebo; święte jest kwitnienie drzew i święte mruczenie kota, i święty wietrzyk, który mu wąsy głaszcze, a nade wszystko święty jest wysiłek ludzki, dla honoru istnienia zmagający się. Świętość dnia i nocy, zwycięstwa i klęski, świętość chleba, stołu i lampy — oto tajemnice, których nigdy nie przenikniecie, czciciele towaru, machlojki, forsy, koszernego księżycy”.

Te zalecenia całkowicie są przeniknięte duchem Tuwima... Nie mam za złe Galczyńskiemu, że takie konstrukcje są z jego stanowiska ideowego nie do przyjęcia, że z tym stanowiskiem są właściwie w pełni sprzeczne. Brak przenikliwości w hasłach poety nie hańbi: chodzi mi o to wyłącznie, by nie przesadzać i ze świetnego pamfletu nie czynić *Confiteor*¹³⁴ najmłodszej poezji. Siła oburzeń jest aktualna, przykazania wyżej cytowane — nigdy. Zwłaszcza gdy przykazaniem staje się żart — poeta takim być winien, „żeby go kochały dzieci i bali się monarchowie”.

¹³⁴*confiteor* (łac.) — wyznając; pierwsze słowo modlitwy katolickiej znanej jako „spowiedź powszechna”, wykorzystane przez Stanisława Przybyszewskiego jako tytuł jego manifestu; tu przen.: manifest. [przypis edytor-ski]

Stawiam wniosek: nie fałszujemy liryki Gałczyńskiego. Ani kontroli artystycznej poety nad sobą to na dobre nie wychodzi, ani jego stanowiska w dzisiejszej liryce nie zmienia. Poezja Gałczyńskiego jest tak bardzo własna, tak do nikogo niepodobna dzisiaj, że sam kontrast wobec przodowników chóru młodych najlepiej wyznacza jej wagę, a poetę wynosi do godności jednego z najpierwszych przodowników tego chóru.

PRÓBKA SPRAWY GAŁCZYŃSKIEGO

Przed wojną istniała poezja Gałczyńskiego. Po wojnie istnieje poezja Gałczyńskiego i istnieje sprawa Gałczyńskiego. Sprawa wszakże niezrozumiała bez wyglądu jego poezji. Te trzy zdania brzmią zapewne dosyć tajemniczo. Dlatego też od razu je wyjaśniamy, rozpoczynając — od *sprawy Gałczyńskiego*.

Po pierwszych zapowiedziach i nadziejach na rozkwit poezji, żywionych tuż po wyzwoleniu, nadzieje te szybko się cofnęły i przeżywamy obecnie bardzo wyraźny spadek zainteresowania poezją. Kto tu winowajcą, czy słuchacz głuchy, czy wieszcz niemy, nie będziemy roztrząsać. Bo właśnie na tle owego spadku wyrasta sprawa Gałczyńskiego. Jest on jednym z bardzo niewielu poetów przedwojennych, którzy nie zostali nim dotknięci. Można zaryzykować twierdzenie, że jest poetą, który najmniej doznał skutków wycofanego zaufania do poezji.

Niewątpliwie zawdzięcza to Gałczyński temu, że jego rodzina poetycka bardzo się po wojnie rozmnożyła. Zespół teatrzyku *Zielona Gęś* z profesorem Bączyńskim, Alojzym Gzegzółką i Hermenegildą Kociubińską, autor *Listów z fiołkiem*, obywatel Karakuliambro, król Herod z „Odrodzenia” — wszystkie te osoby, chociaż nie zawsze się do tego przyznają, noszą te same dwa imiona: Konstanty Ildefons.

I ten powojenny przychówek poetycki na pewno bardziej znany i czytany jest w ojczyźnie aniżeli dorobek ojca. Czytują go, zrywają się, nie rozumieją, usiłują naśladować, ale czytać nie przestają, a w tym dla sprawy Gałczyńskiego rzecz najważniejsza. Są również tacy, którzy twierdzą, że prowadzone przez jego przychówek przedszkole poetyckie dla wszystkich, dla maluczkich i dla wtajemniczonych, jakże często podziwiających wysoki kunszt pozornej błahostki, jest ważniejsze od dzieła ojca. Bo przed poezją w ogóle, przed każdą poezją, toruje ścieżki i prostuje skręty.

Przyszłość rozsądzi. Dla krytyka obserwującego powojenną sprawę Gałczyńskiego donioślejsze jest pytanie inne: skąd ta familia się narodziła, co łączy ją z głównym nurtem liryki Gałczyńskiego? Pytanie po to postawione, ażeby wypłynąć na ów główny nurt i spróbować określić jego cechy.

Rzucę takie zdanie: Gałczyński był przed wojną i pozostał nadal poetą okolicznościowym. Poetą okolicznościowym w dobrym i pełnym znaczeniu tego terminu. Czyli poetą, który jak ptaki gniazda, buduje swoje utwory z wszelkich kamyków, z wszelkich wydarzeń, aktualności przynoszonych mu przez dzień bieżący. Tajemnicą jego kunsztu pozostaje to, że te ptasie budowle nabywają trwałości, że żyć umieją na własną odpowiedzialność, poza chwilą, która je wyłoniła.

Pamiętamy dobrze z lat przedwojennych, rówieśnicy poety, że liryki, które dzisiaj brzmią trwale, wyglądały wówczas na tymczasowy, na uboczny produkt procesu twórczego. A tu zblakły, zostały zapomniane stopy poezji uroczyście dymiące w przyszłość, a takie na przykład liryki jak *Inge Bartsch*, jak *Skumbrie w tomacie* żyją w tej, z przedwojennego stanowiska — przyszłości. I to nazywam poezją okolicznościową, czyli taką, co z okoliczności chwili i przeżyć, natychmiast wcielanych do liryki, buduje konstrukcje trwale.

Liryka taka była zawsze i pozostaje liryką ryzykowną. Ryzykowną też jest liryka Gałczyńskiego. Bo wbrew obyczajowi i zasadniczemu dążeniu rówieśnych mu roczników poetyckich nie starał się on nigdy podporządkować swej wyobraźni i wrażliwości jakimś ustalonym rygorom i konstrukcjom. Gałczyński bowiem zawsze wszelkie rygory podporządkowuje tylko sobie, tylko konieczności wyrazu obowiązującej dla danego utworu, dla danej sytuacji lirycznej. Dlatego w jednym i tym samym wierszu znaleźć u niego można fragmenty różnych stylów, ślady odmiennych sposobów eksploatacji wyobraźni.

Te różne style i odmiennie sposoby łączy zazwyczaj u Gałczyńskiego wspólne, chociaż pod imionami różnych uczuć występujące ryzyko — ryzyko wypowiedzi zawsze osobistej,

ryzyko wzruszenia, które nigdy nie kryje się za formy poetyckie. Tak dalece się nie kryje, że poeta nie obawia się sentymentu, nie lęka się poetyzowania, nie cofa się przed bogatym w słowa pióropuszem, przed ozdobną we wstążki gitarą, tymi rekwizytami przeganianymi z nowoczesnej poezji. Za co ta poezja nowoczesna zbyt często płaci haracz oschłości i lęku uczuć, wstydu wzruszeń. Gałczyński tego lęku i tego wstydu nie zna.

Możemy obecnie odpowiedzieć, skąd się narodziła powojenna familia Gałczyńskiego — Kociubińska, Gzegzółka, Karakuliambro. Narodziła się z okolicznościowego charakteru jego poezji, zawsze czulego na surowiec życia, na jego bezpośredni miąższ. Dla takiej wyobraźni i wrażliwości lata obecne przyniosły materiału tak wiele, że nie pomieścił się w brzegach jedyne dotąd nurtu twórczości poety. Materiał ten poza brzegi wystąpił, wydrążył dla siebie nowe koryta. Potwierdzenie takiej tezy znajdujemy również w fakcie, że Gałczyński, który całą wojnę spędził w niewoli, prawie że nic nie napisał wówczas, bo obóz jeniecki surowca i paliwa koniecznego dla wyobraźni dostarczał w znikomej ilości.

Dzisiaj, gdzie sięgnąć, ten surowiec czeka na oczy, uszy i pióra poetów. I jedną z przyczyn niepopularności poezji powojennej można wskazać w tym, że poezja ta jakoś zatraciła — dlaczego, sprawa to inna, nie mieści się w ramach niniejszych uwag — czułości i macki, którymi liryka wysysa codzienne, żywe, nieustannie pulsujące treści dnia. Tych czulek nie zatracił Gałczyński. Stąd jego odrębność, stąd jego popularność.

W liryce Gałczyńskiego żyje bowiem zwykły dzień przeżywanym przez nas lat. W grymasie ironii, w drżeniu sentymentu zapisują się w niej wciąż codzienne przypadki czasu. Podobnie z *Zieloną Gęsią*. Sięga po nią każdy, chociażby się zżymał, chociaż te *Zielone Gęsi* różne bywają w swojej wadze, od podskubanych po świetnie wytuczonych. Każdy sięga, bo czuje wyraźnie, że wszelki kaprys wyobraźni, jaki tam napotka, przylega jednak do bieżącej rzeczywistości, mówi o śmiesznościach, zakłamaniami, a jak inny poeta, Jerzy Liebert¹³⁵, powiedział — „zabawnych cnotach, niezłomnych wadach” naszego życia zbiorowego.

Ale poezja okolicznościowa, wzruszona, aktualna, przynosząc *zwycięstwa* — mieści również utajone groźby. A ponieważ Gałczyński nie jest jeszcze wieszczem na świeczniku, któremu smakują tylko kadzidla, ponieważ jest poetą w pełni swych sił rozwojowych, wolno o takich groźbach wspomnieć, by je zażegnać, jak zażegna się złe duchy.

Jedna jest ta groźba, chociaż nosi imię o trzech przymiotnikach: *nadmierna, niehamowana, niekontrolowana* ekspansja liryczna.

Groźba taka to zarazem imię żywotności, która gwarantuje i zapowiada, że z wielu jej źródeł powstaną na pewno utwory nie mniej trwałe jak te, które Gałczyński posiada w dorobku przedwojennym. I trzeba jedynie czasu, by dostrzec i ocenić, które to z jego ptasich gniazd śpiewają wciąż nieosłabłym tonem. Taka zaś gwarancja i zapowiedź stanowi sprawę Gałczyńskiego sens najważniejszy.

Słowa zaś niniejsze stanowią tylko skromną próbkę sprawy Gałczyńskiego. Sprawy naprawdę tak ważnej, że chyba nigdzie nieudolne milczenie dzisiejszej krytyki tak nie uderza jak przy poecie, na którym łatwo się potknąć, łatwo go spróbować chwycić w jedną formułkę, ale schwytać naprawdę? Tak trudno jak *Kolczyki Izoldy*, jak *Zieloną Gęś* o Adamie, który byłby Polakiem — opowiedzieć swoimi słowami.

1947

DRZEWO POEZJI POLSKIEJ

Drzewo poezji polskiej rażone zostało nowym i nieoczekiwanym gromem. Tak niedawno, tygodnie zaledwie minęły, w konarach jego zamilkła na zawsze pieśń, której imię brzmiało — Konstanty Gałczyński¹³⁶. Jeszcze nie zdążyliśmy podnieść czoł znad jego ostatnich strof, poniechanych w pół zdania, przeciętych na słowie noc, ostatnim słowie,

¹³⁵ Liebert, Jerzy (1904–1931) — poeta, autor wierszy filozoficznych i religijnych, przedwcześnie zmarły na gruźlicę. [przypis edytorski]

¹³⁶ Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

które spłynęło z pióra Gałczyńskiego, zanim w tę noc odszedł — jak poecie przystało, jak żołnierzowi należy, z piórem w dłoni, z bronią w ręku.

Z piórem w dłoni, jak poecie przystoi, z dziesiątkiem książek pod prasą drukarską, pomysłów i zamierzeń na warsztacie pisarskim, w pełni sił twórczych z serca i rdzenia poezji polskiej wyrwany został Julian Tuwim¹³⁷. W trzy tygodnie po Gałczyńskim — 27 XII 1953.

Zrąbany został najbardziej wyniosły, gadający wciąż z wichrami i słońcem wierzchołek, ten, który dla wszystkich gałęzi i liści dobywał i ciągnął z korzeni mowy polskiej zawartą w nich siłę wzrostu, utajony w nich magiczny czar narodowego słowa, ten, który drzewu całemu szumiał gorącą młodością. Julianowi Tuwimowi przystoją jak nikomu z twórców ostatniego półwiecza poezji polskiej jego ulubione metafory o drzewie, wiecznym sąsiedzie człowieka. Zarówno wówczas, kiedy mówiły o śmierci, jak wtedy, kiedy głosiły życie. To on, żegnając Stefana Żeromskiego, pytał i szukał:

Gdzie jesteś, drzewo mocne i dumne,
Rozgałęzione, liśćmi szumne,
Węzłem korzeni zarosłe w ziemi,
Drzewo, z którego będę miał trumnę?

(Nieznane drzewo)

To on, kiedy pewność i niezniszczalność życia miał nazwać i wyrazić, pisał —

Młode listki kropelkami
Ledwo, ledwo z domu wyszły,
Zwiniętymi zielonkami
Trysły nocą i zawisły.

Dom rodzący, kość soczysta,
Rdzeń od dziadów pędząc z ziemi,
Że go wielka moc zacisła,
Łzami wybył zielonemi.

(Rodzina)

Żegnając poetę, z którego dorobkiem wiąże się pierwsze olśnienie poezją, jej pierwsze odkrycie nie na prawach czcigodnego tekstu ze złożonych wydań zbiorowych, z urzędowego smaku i kanonu szkoły, utrwalanego po wypisach — takiego żegnając poetę, trudno być krytykiem literackim, historykiem literatury. Ustalać, przyznawać, wyznawać, wtłaczać w nurty i „izmy”.

W pełną ostrego błysku słów, a przecież urzekającą, tajemniczą i śpiewną gęstwinę Tuwimowskiej liryki przeszło ćwierć wieku temu młode oczy zanurzały się zachłannie i niecierpliwie. Całe pokolenie, które w pierwszym dziesięcioleciu Polski międzywojennej nie było jeszcze twórcą poezji, lecz było już jej odbiorcą, podpisać się może pod tym wspomnieniem.

W tej gęstwinie czekało olśnienie poezją, tak naocznie rodzącą się pośród zdarzeń codziennych, jak rodzi się obłok, jak nadciąga wieczór. W niej były uczucia, wołania, nakazy, gniewy, wspomnienia, pragnienia, krajobrazy, ulice, które nazwane słowem Tuwima, pozostaną tak już na zawsze w pamięci, są bowiem pierwszą miarą poezji przez młodego chłopca braną wprost z potoku zdarzeń i rzeczy. Powtarzając słowa samego poety: „w milczeniu, w zamyśleniu, z gorejącą głową, tak się ogień, popioły i smutek poznało”.

¹³⁷ *Tuwim, Julian* (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu *Pikador* i grupy poetyckiej *Skamander*, blisko związany z „*Wiadomościami Literackimi*”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

Każde pobraże jeziornej wody, zarastające sitowiem i trzcina, będzie dla mnie *niekłąwą*, chociaż nie znają tego słowa oficjalne słowniki. Każda zapomniana stacyjka kolejowa Chandrą Unyńską, chociaż nie znajdziesz takowej w żadnym z rozkładów kolejowych. Dlatego, kiedy odwrócona została ostatnia karta twórczości Juliana Tuwima, na zamkniętą już księgę nie sposób kłaść suchy, szeleszczący zbędną i oschłą mądrością kwiat fachowych i krytycznych terminów.

Otwórzmy karty tej księgi, spójrzmy na najdawniejsze i ostatnie jej stronicie takim okiem, które witało w nich kiedyś — „potysiączne Rzeczy i Wcielenia”. Spróbujmy, o ile to wykonalne jeszcze, poprzez bielmo minionych lat.

Było kilka prostych i wielkich jednocześnie spraw, którym poezja Tuwima zawsze, od pierwszej do ostatniej karty, pozostała wierna, czujnie i namiętnie do nich przywiązana.

Mowa narodu polskiego, zarówno tak jak ucieleśniła się i wyostrzyła na szczytach poezji, jak kiedy płynęła najbardziej oddolnym i bezimiennym nurtem. Równym przywiązaniem darzył Tuwim-poeta, Tuwim-satyryk, Tuwim-etymolog, Tuwim-zbieracz — etymologiczny słownik polszczyzny co broszurę jarmarczną, bo dzieło Brücknera¹³⁸ i plód jarmarcznego anonima równie blisko leżą mowy narodu jako mowy powszechnej, ludowej, plebejskiej jego masy.

Wielka tradycja poezji polskiej, zarówno tak jak w urokach lirycznego słowa dociera ona do każdego w narodzie, jak kiedy w potoku poetyckiej narracji, w raketach i olśniewających pióropuszcach, wybuchając — oślepia i zachwytem przejmując. Tuwim-poeta równie gwałtowną miłością wielił Kochanowskiego¹³⁹ co Staffa¹⁴⁰, zaglądał w tajemnicze elipsy Norwida¹⁴¹, przystawał u brzegu wartkich oktaw¹⁴² Słowackiego, bo wiedział, że twórca prawdziwy, twórca, który ma kiedyś stanąć w szeregu wielkich swoich poprzedników, winien dokonać wyboru i cząstkę każdego z wybranych tak uczynić swoją własnością, aż stanie się z niej tkanka nierozpoznawalna, niedająca się wyluskać z tego, co odrębne, co samoswoje, co tylko przez siebie zdobyte.

Miłość dla ludu polskiego, zarówno wtedy, kiedy cierpiał i wstrzymywał on gniew, jak kiedy podniósł dłoń zwycięską, zwiniętą w pięść, i zmiotł wrogów swoich. Tuwim-poeta, Tuwim-ideolog, Tuwim-satyryk równie mocno nienawidził sprawców złego losu tego ludu, „królów z panami brzuchatymi”, kołtunerii i reakcji wszelkiej maści, sanacji, strasznych mieszczan, jak nie mniej celnie umiał wskazać, gdzie powinna uderzyć karząca pięść, a gdy uderzyła — wraz z ludem poszedł drogą zwycięstwa, drogą socjalizmu, drogą przyszłości naszego narodu.

Uczucia ludzkie, oczywiście, przeżywane przez każdego, do kobiety, do przyjaciół, do ojczyzstego krajobrazu, do wspomnień, do szkoły kierowane uczucia. Ziemia rodzinna, i ta spętana w kamień i szare ulice Łodzi, i ta pachnąca sitowiem u brzegów Pilicy. Pory dnia, pory roku, godziny świtu, misteria słonecznych zachodów.

Przerwijmy. Nie spisuję katalogu tematów Tuwimowskiej poezji. Ta poezja była szeroka i obfita właśnie w rzeczach najbardziej oczywistych i prostych. Drżała nad nimi niespokojna, póki nie zostały nazwane nowym słowem. Ta poezja nade wszystko była gorąca, dyszała od gniewu i zaprzeczeń, od gwałtownej zgody, od zachwyty i pochwały. Ta poezja nigdy nie była letnia, uzgodniona, dozwolona. Dlatego tak ostatecznie i nie dając się zapomnieć wwiercała się w serca i pozostanie w materii lirycznej naszego czasu.

¹³⁸Brückner, Aleksander (1856–1939) — filolog, historyk kultury i literatury polskiej, członek Akademii Umiejętności. [przypis edytorski]

¹³⁹Kochanowski, Jan (1530–1584) — czołowy poeta polskiego renesansu, autor m. in. *Trenów i Pieśni*; latynista, humanista; twórca pierwszej polskiej tragedii renesansowej, *Odprawy posłów greckich* (1578). [przypis edytorski]

¹⁴⁰Staff, Leopold (1878–1957) — poeta, eseista, tłumacz. Uznawany za przedstawiciela współczesnego klasycyzmu, łączony z parnasizmem i franciszkanizmem. Należał do trzech epok literackich, w refleksyjno-filozoficznej poezji łączył spontaniczną afirmację życia z postawą sceptyka-humanisty, nobilitował codzienność; tomiki poetyckie: *Sny o potędze*, *Uśmiechy godzin*, *Martwa pogoda*, *Wiklina*, symbolistyczne dramaty, przekłady. [przypis edytorski]

¹⁴¹Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramaturg, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriamę Przesmycką i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścieni Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

¹⁴²oktawa — strofa ośmiowersowa, rymowana abababcc. [przypis edytorski]

Do każdej z wielkich a prostych spraw swojej twórczości Tuwim doszedł drogą swoją i własną, jego — Tuwimowską drogą. Nie była to droga nowatorstwa za wszelką cenę, jak wielu czyniło. Przy całej niecierpliwości słowa, przy całej gwałtowności wzruszeń — była to droga mądrego umiaru, droga klasycznego rzutu pieśnią wprost w serce słuchacza, by co rychlej odśpiewał poecie.

Dlatego zapewne dla każdej z wielkich spraw swojej twórczości Julian Tuwim znalazł powiedzenie, znalazł skrót poetycki o zdumiewającej trafności i przenikliwości. To nieprawda, że był żywiołowcem, przez którego przepływała fala poezji nie kontrolowana intelektem. Intelektualna siła i słuszność tych skrótów i węzłów, wokół których owinęła się jego wyobraźnia twórcza, nie daje się pomyśleć bez wysokiej świadomości artystycznej. Stąd albo trzeba mozolnie i długo skalpelem fachowej analizy rozcinać włókna, które się zaplotły i zrosły w całość niepowtarzalną i organiczną, albo po prostu — zawierzmy poecie.

Zawierzmy samemu poecie. Każda z podstawowych spraw Tuwimowej poezji długo się krystalizowała, wielokrotnie powracała, jak temat nie dający muzykowi spokoju, póki nie znajdzie dla niego zapisu na pięciolinii, jakiego już nie przekroczy w wysiłku najbardziej napiętej doskonałości. Krystalizowała się, powracała, dojrzewała sprawa mowy narodu polskiego, aż w utworze, który poeta nazwał „fantazją słowotwórczą”, w *Zieleni*, powiedziane zostało prosto, definitywnie, ostatecznie, jak na pięciolinii:

Oto dom mój: cztery ściany wiersza
W mojej pięknej ojczyźnie-polszczyźnie.

Wielka tradycja poezji polskiej równie definitywnie została nazwana. Jedna najpierw uwaga. W miąższu wielkiej tradycji, jaki żywił twórczość Tuwima, nie sposób często oddzielić wkład poezji polskiej od wkładu rosyjskiej, Puszkina¹⁴³ od Słowackiego, czarów romantyki polskiej od urzeczenia rytmem i słowem rosyjskich poetów. I dlatego zapewne Tuwim był tak niezwykłym tłumaczem, ponieważ przekładając — nic innego nie czynił, jak przyswajał mowie polskiej to, co w sumieniu artystycznym i praktyce lirycznej od dawna nosił przyswojone.

„Rzecz czarnoleska”, takie jest imię tradycji u Tuwima. Podjął on w tym imieniu echo poezji Norwidowskiej, powtórzył słowa tragicznego samotnika, zakłęcie do pierwszych i najczystszych źródeł poezji narodowej zwrócone: „Czarnoleskiej ja rzeczy chcę — ta serce uleczy! I zagrałem... i jeszcze mi smutniej”.

Wychodząc z tej inkantacji, której sens dla romantyka nie oznaczał jeszcze wielkiej tradycji w jej całej pełni, w całej doniosłości, wychodząc z tej lapidarnej inkantacji — Tuwim tę pełnię i doniosłość nazwał tak ostatecznie i klarownie, jak sprawę ojczyzny-polszczyzny. Odjął rzeczy czarnoleskiej szlachecki i sielankowy sens, przydał patetyczne echo tego, co ponad przemianami i biegiem stuleci trwa w kulturze narodu:

Kiedyż mnie cwałem, rumaku skoczny,
Do Czarnolasu poniesiesz?

(Koń)

Miłość dla ludu polskiego wyrażała się tak i nazywana była tak, jak musiała być nazywana i wyrażana w czasach walki. Dlatego w jednej formule-skrócie, w jednym symbolu-obrazie tej miłości nie odnajdziemy na kartach Tuwimowskiej poezji. Jest w niej tonacja gniewu i nieustępliwie satyry; jest tonacja braterstwa i jedności ze sprawą odepchniętych i walczących; jest tonacja wielkiej nadziei w latach najgorszych, latach drugiej wojny imperialistycznej i okupacji faszystowskiej; jest tonacja surowej, prostej, proletariackiej dumy z odrodzonej ojczyzny ludowej, dumy, w której przekazują się zarazem najlepsze tradycje narodu i jego walki o postęp.

¹⁴³ Puszkin, Aleksander (1799–1837) — poeta rosyjskiego romantyzmu, autor m. in. poematu dygresyjnego *Eugeniusz Oniegin* (1833). [przypis edytorski]

Któż słowa wybrać? Chyba z ostatniej, proletariackiej dumy, niedawne całkiem, przesyłane córce do Zakopanego. Ostatnie słowa poezji polskiej o miejscu, skąd śmierć miała zabrać Juliana Tuwima:

Kłaniaj się górcom, córeczko, kłaniaj z wysoka,
Z wysoka nisko się kłaniaj Łodzi Fabrycznej!
Z owych tam wierchów czy regli, z Morskiego Oka
Śląskim górnikom się kłaniaj z uśmiechem ślicznym!
[....]
A zawsze kłaniaj się, córko, ludziom maleńkim,
Bo to są ludzie ogromni.

(Do córki z Zakopanego)

Do mądrego, do definitywnie sformułowanego sensu i nazwania tych wszystkich spraw Tuwim z wolna dopracowywał się i w walce ten sens zdobywał. Poezja jego była zawsze w ogniu sporu. On sam także. W Polsce międzywojennej równie liczne spotykały go hołdy, hołdy krytyki, co brutalne, podstępne, nicujące jego pochodzenie ataki ówczesnego Ciemnogrodu i bojówkarstwa. Była jego poezja w ogniu walki wewnętrznej, zmagania się o jej ideową czystość i artystyczną klarowność, zwłaszcza w dziesięcioleciu 1930–1939.

„Tajemniczej rzeczy, fantastyczniej zdania”, powiedział wówczas poeta. Ze szpargałów biblii cygańskiej, z retort napełnionych podstępnym urokiem treści gorejącej dobywał dymy i zaklęcia, które mgliły i przesłaniały lustro jego wyobraźni. A jednocześnie gniew ideowy poety, gniew przemawiający przede wszystkim w satyrze, nigdy nie był mniej omylny, bardziej trafny jak podówczas, u autora *Balu w Operze*, tego pogrzebu-buffo Polski sanacyjnej, Polski burżuazyjnej, w kilka lat wcześniej, zanim pogrzebu tego wśród krwi i pożarów dokonał wrzesień 1939.

I dlatego, mając przed sobą dwie drogi, drogę ku „apolitycznym” czarom wyobraźni, drogę ku Polsce Ludowej i ku narodowi, Tuwim bez wahania wybrał tę drugą drogę. Dlaczego tę właśnie, odpowiedział z tą samą co zawsze lakoniczną trafnością:

Rozwarły się płomienne piekła,
Zwyraźniał świat — i wróg zwyraźniał.
Do czartów na wakacje zbiegła
Zbankrutowana wyobraźnia.
Trzasnęły dzieje — i wyskoczył
Ze swej retorty alchemicznej,
Zdumione przecierając oczy,
Poeta — bardzo polityczny.

(Jamby polityczne)

O wielu chowanych przez człowieka twórczego w głębi serca, tajonych i pomijanych milczeniem rzeczach Tuwim pisał prosto i bez żenady. Z prostotą dziecka, z humorem i ironią dojrzałego człowieka. Z prostotą dziecka wiedział, że jest sławny. Z humorem dojrzałego człowieka nie wątpił, że umrze. Z mądrą ironią mówił: „I smutnie brzmi: «Dum Capitolium¹⁴⁴»... I śmieszne jest: «Non omnis moriar¹⁴⁵».” Z prostą pewnością, tonem uroczystej fanfary głosił, że jego strofy nieporuszone trwać będą w blasku chwały — zimnej i okrutnej.

Nieprawda! Serca gorące i jego sercu podobne, gniewy żarliwe i jego gniewom podobne, miłości drzące wysokim wzruszeniem nie przechowują się w blasku sławy zimnej i okrutnej. Żegnając wielkiego poetę pośród żywych, witamy go zarazem tam, dokąd

¹⁴⁴*dum Capitolium* (łac.) — dopóki Kapitol (Horacy, *Pieśni* III, 30). [przypis edytorski]

¹⁴⁵*non omnis moriar* (łac.) — nie wszystek umrę (Horacy, *Pieśni* III, 30). [przypis edytorski]

już dawno wkroczył stopą nieomylną — w wielkiej tradycji poezji polskiej, w pamięci ludu polskiego, w pokładach mowy polskiej, która żywić będzie przyszłych poetów jego zdobyczą, miazgą jego wysiłku twórczego, jaka weszła już w gałąź i liść drzewa poezji polskiej. Z żalem i skurczem gardła żegnając wiersze, które już nigdy nie zostaną napisane, sprawy ludzkie i przelot piękna nad drogą, jaką kroczyliśmy wraz z całym narodem ludzi maleńkich, ludzi ogromnych, sprawy i piękno żegnając, których już nigdy nie nazwie pióro Juliana Tuwima — jednocześnie z miłością zdwojoną, jak gdyby po raz pierwszy oglądało się jego poezję, w cztery ściany domu, które poeta zbudował sobie w szerokiej ojczyźnie-polszczyźnie, składamy dorobek jego żywota. Tam jego żywa mogiła. Tam jego chwała.

28 XII 1953

RZECZ CZARNOLESKA

I

Stosunek do własnego warsztatu poetyckiego, szerzej biorąc — stosunek do słowa jako podstawowego składnika materii poetyckiej, stanowi w przemianach dorobku Tuwima jeden z podstawowych wyznaczników. Można by powiedzieć, że stosunek ten charakteryzuje każdego w ogóle poetę. U Tuwima przedstawia się on w sposób szczególny: Tuwim sprawy swojego warsztatu uogólnia i nadaje im sens dyskursywny, tak że przestają one dotyczyć jego jedynie, dotyczyć poczynają poezji w ogóle. Według nich także określa najczęściej swoje miejsce wśród otaczających go przemian i zjawisk.

Zagadnienie to nie od razu pojawia się u Tuwima. W dwu pierwszych zbiorach poety, w *Czyhaniu na Boga* i *Sokratesie tańczącym*, kierunek rozwoju poety odczytać się daje przede wszystkim wedle ekspresjonistycznych manifestów ja lirycznego, zaplątanych w wielokierunkową dynamikę życia. Takich jak *Poezja*, *Sokrates tańczący*, *W Warszawie*, by tylko te utwory przykładowo wymienić.

Sprawa własnego warsztatu i sprawa słowa rozpoczyna się w *Czwartym tomie wierszy*. Pełnej siły nabiera w *Słowach we krwi*, zainaugurowanych w kompozycji tomu nowym manifestem poetyckim *Słowo i ciało*, będącym unieważnieniem manifestu *Poezja z Czyhania na Boga*. Rozprzestrzenia się odtąd i rozrasta. Miejsce węzłowe stanowi *Rzecz czarnoleska*. W całym tym okresie, obejmującym podstawową część dorobku poety, jego stosunek ideologiczny do rzeczywistości wymierzać można na przemianach stosunku do słowa i do własnego warsztatu.

Stosunek ten nie układał się nigdy u Tuwima we wzór prosty i jednolity. By nie wchodzić w długie rozważania, posłużmy się metaforą. Termin temat przyjmijmy na chwilę w tym znaczeniu, jakie posiada on w muzyce.

Do czasu *Słów we krwi* w stosunku Tuwima do słowa i warsztatu poetyckiego góruje temat słowa irracjonalnego i będącego znamieniem ekspresji. Coraz to inne grupy instrumentów podejmują go i przetwarzają. Sam temat główny nie ulega zmianie. Od czasu *Rzeczy czarnoleskiej* wkracza do twórczości Tuwima temat całkowicie nowy. Jest nim drugie podstawowe rozwiązanie stosunku poety do słowa i warsztatu — słowo jako nowe ogniwo tradycji narodowej i uczestnik wzoru lirycznego. Do roku 1939 coraz to nowe zgrupowania instrumentów będą ów temat podejmować i nadawać mu swoją barwę. Samo rozwiązanie nie ulega większym zmianom i jest typowe dla okresu twórczości poety rozpoczętego *Rzeczą czarnoleską*.

Tuwim wszystkie swoje tomy poetyckie komponował w sposób świadczący o wysokim stopniu krytycznego rozeznania w materiale mającym wejść do danego zbioru. Będąc niewątpliwie poetą gwałtownych i niekontrolowanych przez intelekt wybuchów ideowych i wzruszeniowych, do refleksji nad materiałem już zastygniętym był mimo to przysposobiony w wysokim stopniu.

Rzecz czarnoleska stanowi najważniejszy dowód podobnego rozeznania we własnej ewolucji. Trzeba ówczesnej krytyce, głównie K. W. Zawodzińskiemu¹⁴⁶, oddać tę spr-

¹⁴⁶Zawodziński, Karol Wiktor (1890–1949) — krytyk literacki, badacz wersologii, po wojnie wykładowca Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. [przypis edytorski]

wiedliwość, że fakt ten na ogół trafnie dostrzegała. Jego powiązań z dawniejszą poezją Tuwima i sytuacją ideową okresu wskazać wszakże nie umiała. Sam fakt nietrudno było dostrzec, nie ma bowiem drugiego tomu poety, w którym argumenty byłyby tak klarowne, a kierunek zwrotu ideowego tak jasno wyznaczony.

Rzecz czarnoleska to apel do tradycji narodowej. Pierwszy o tej mocy, twórczy i nie naśladowczy apel poezji międzywojennej. Kierunek tej tradycji jest oczywisty. *Pod auspicjami Kochanowskiego i Norwida* — w obszernym artykule pomieszczonym w „Wiadomościach Literackich” pisał Zawodziński. Ale dlaczego Kochanowskiego, dlaczego Norwida, czy w równym stopniu Kochanowskiego oraz Norwida — w tej mierze odpowiedzi były mętne i niedostateczne.

Kierunek na Kochanowskiego miał — według głosów ówczesnej krytyki — oznaczać to, że poeta dołącza się do frontu klasycyzmu i poetyckiego konserwatyzmu, za którym kryła się po prostu aprobata dla pierwszych lat reżimu sanacyjnego. Kierunek na Norwida miał znów oznaczać to, że Tuwim staje w szeregu ówczesnych norwidystów, których postawa ideowa oznaczała apologię ponadklasowych mitów kultury oraz niwelację nowatorstwa poetyckiego przez podejmowanie formalnych i wersyfikacyjnych inspiracji Norwida.

II

Ażeby odpowiedzieć, ile było świadomego fałszu ideowego w takich sądach, ile zaś prostego przeoczenia, że stosunek do tradycji stał się dla Tuwima na tle jego dotychczasowego rozwoju sprawą centralną, sprawą najbardziej osobistą, trzeba teksty dotyczące tego stosunku, a zawarte w *Rzeczy czarnoleskiej*, odczytać na tle poprzedniego rozwoju poety.

O cóż mianowicie chodzi? Nie zdołał on dotąd rozwiązać walki pomiędzy słowem poetyckim jako znamieniem ekspresji a słowem poetyckim w jego funkcji określonej społecznie i realistycznej. Ta walka w twórczości Tuwima toczyła się wciąż i była nierozwiązalna w ramach propozycji teoretycznych i praktyki prądów poetyckich ówczesnej doby. Nierozwiązalna też była w ramach dążności ekspresjonistycznych, które posiadały na ogół przewagę w pierwszych latach praktyki poetyckiej Tuwima.

Dopiero *Rzecz czarnoleska* stawia problem w pełni przez twórcę uświadomiony i uogólniony. „Słowo się z wolna w brzmieniu przeistacza, staje się tym prawdziwym”. Przeistacza się i prawdziwym staje się dzięki symbolicznemu hasłu *rzeczy czarnoleskiej*. Tradycja nie rozwiązuje dążenia do irracjonalnej i samotniczej ekspresji. W ogóle pozostawia je bez odpowiedzi, jako mylnie i błędnie postawione. Tradycja odpowiada tylko na wezwanie z *Prośby o piosenkę* — „słowom mego gniewu daj błysk ostrej stali, brawurę i fantazję, rym celny i cienki...” Tradycja wysłuchuje tej prośby w celu, który nie jest szukaniem identyczności między słowem a rzeczą, lecz

Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność,
Jedyność chwili, gdy bezmiar tworzywa
Sam się układa w swoją ostateczność
I woła, jak się nazywa.

(*Rzecz czarnoleska*)

Wobec tego wyznania, i uogólnienia metaforyczne Tuwima tyżące się słowa i warsztatu zaczynają się toczyć po kilku torach. Poeta apeluje do tradycji, przyzywa ją i opiewa: *Commedia divina*, *Koń*, *Składnia*. Chyba najbardziej wymownym przez nowatorskie odnowienie odwiecznego symbolu poezji, Pegaza Apollinowego¹⁴⁷, jest *Koń*. Już Wyspiański¹⁴⁸ w końcowej scenie *Akropolis* okazywał się zdolny do podobnego odnowienia. Nowatorskie, ponieważ zwrot do tradycji oznacza tu najwyraźniej nie sen na klasycznych

¹⁴⁷Apollo (mit. gr.) — bóg słońca, sztuki, wróżbiarstwa i gwałtownej śmierci, przewodnik dziewięciu muz. [przypis edytorski]

¹⁴⁸Wyspiański, Stanisław (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo roz-

laurach, ale walkę o nową poezję, ponieważ dalej ów „koń płomienny, koń mój gniewny” to celna aluzja do własnych natchnień poety, zawsze dynamicznych, dyszących i gniewnych:

Kiedyż mnie cwałem, rumaku skoczny,
Do Czarnolasu poniesiesz?

A tam nie miody, nie srebrne wody
Z prastarej lipy bryzną.
Tam niebo w łunach, bory w piorunach,
Pożar nad wieczną ojczyzną.

(Koń)

Poeta jednocześnie stara się nazwać, określić, w formule poetyckiej zamknąć cel i przebieg procesu twórczego w jego nowym rozumieniu — jako tworzenie wzruszeniowego i kompozycyjnego ładu. Na tej linii powstają najwspanialsze, jakie twórca w ogóle napisał, refleksje dotyczące się zadań słowa i poezji — *Moja rzecz*, *Składnia*, *Pogrzeb Słowackiego*. W następnym zaś tomie, w *Biblii cygańskiej*, przedziwny liryk „Trawo, trawo do kolan!” Ostateczna czystość, ostateczna krystalizacja wyrazu jako sens poetyckiego rzemiosła, jego funkcja w narodzie — oto co głoszą wspomniane liryki:

Moja rzecz — przetwarzanie,
Fermentować w przemianie,
Żebym się spalał, w ogniu wyzwalał,
Żebym się w kroplę światła zespalał,
W umiłowanie.

Moja rzecz — rzecz w zenicie,
Ani śmierć, ani życie.
Ostatnia, czysta, rzecz macierzysta,
Przez wieki wieków trwa przeźroczysta
Punktem na szczycie.

(Moja rzecz)

Drogę przebytą do takiej odpowiedzi warto wymierzyć na dwóch jeszcze utworach. Z lat, kiedy poeta mozolił się z błędną nadzieją, że słowo w poezji może być identyczne z bytem przedstawianych zjawisk i uczuć, pochodzi przejmujące wyznanie zawarte w *Sitowiu*. Przejmujące przez to, że w nieustannym, bolesnym trudzie twórcy usiłuje nakierować wysiłek poetycki ku temu niewykonalnemu i chimerycznemu zadaniu. Nie on jeden w poezji lat międzywojennych. Z wielu przykładów pragnę przypomnieć ze *Sportkania w czasie* Jastruna¹⁴⁹ takie utwory, jak „Na flecte grano...”, „Byłem kiedy na łące tej...”. Tekst Tuwima jest o kilka lat wcześniejszy:

Wonna mięta nad wodą pachniała,
Kołysały się kępki sitowia,
Brzask różowiał i woda wiała,
Wiew sitowie i miętę owiał.

Nie wiedziałem wtedy, że te zioła

legła i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

¹⁴⁹Jastrun, Mieczysław (1903–1983) — poeta, tłumacz, autor książek biograficznych i kilku dzieł prozą, znany głównie jako twórca liryki filozoficznej. [przypis edytorski]

Będą w wierszach słowami po latach
I że kwiaty z daleka po imieniu przywołam,
Zamiast leżeć zwyczajnie nad wodą na kwiatkach.
[....]

Czy to już tak zawsze ze wszystkiego
Będę słowa wyrywał w rozpacz,
I sitowia, sitowia zwyczajnego
Nigdy już zwyczajnie nie zobaczę?

(Sitowie)

W *Biblii cygańskiej* napotykamy odpowiedź — brzmi ona:

Trawo, trawo do kolan!
Podnieś mi się do czoła,
Żeby myślom nie było
Ani mnie, ani pola.

Żebym ja się uzielił,
Przekwiecił do rdzenia kości
I już się nie oddzielił
Słowami od twej świeżości.

Abym tobie i sobie
Jednym imieniem mówił:
Albo obojgu — trawa,
Albo obojgu — tuwim.

Imię

(Trawa)

Jest w tej odpowiedzi na pozór leśmianowskie zespolenie się z przyrodą. Naprawdę zaś — całkowity to pozór. Zupełna nieobecność ekspresjonistycznej ekstazy wskazuje, że zespolenie to całkiem odmienne — po prostu liryczny i ściszony zachwyt, w którym wymowa roślinnych neologizmów jest tylko wymową wzmocnionej przez nie metafory — „uzielił”, „przekwiecił do rdzenia kości” — a nie wymową biologicznej i uduchawiającej przyrodę filozofii.

Nie kryje się też za tą metaforą magiczna filozofia słowa identycznego z rzeczą. Możliwość takiej filozofii ironicznie odsuwa zakończenie wiersza. Ostatecznie wszystko jedno, zdaje się mówić poeta, jak się nazwie trawę, różne być mogło moje, poety, nazwisko, byle zieleni świata stała się tchnieniem lirycznym.

„Nie szperajcie po słownikach, nie szukajcie słów szarpiących, zaśpiewamy o słowikach wśród gałęzi śpiewających” — oto własnymi słowami poety wyrażony sens owej ironicznej odprawy dla słownikowej alchemii (*Muza, czyli kilka słów zaledwie*).

III

Dalsza odmiana apelu do tradycji to wariacje na temat Horacjańskiego¹⁵⁰ „exegi monumentum¹⁵¹”. W *Treści gorejącej* poda poeta parafrazę *Ody do mecenasa*. Przedtem w tomie *Biblia cygańska*, w takich lirykach, jak *Dziesięciolecie*, *Pomnik*, apostrofa *Do losu*, z melancholią i autoironią mówi o sławie poetyckiej, o własnym swym miejscu w łańcuchu poezji narodowej. Ta autoironia w przedmiocie sławy u potomności posiada piękną,

¹⁵⁰Horacy — Quintus Horatius Flaccus (65–8 p.n.e.), wybitny rzym. poeta liryczny, autor liryk, satyr i listów, a także teoretyk literatury. [przypis edytorski]

¹⁵¹exegi monumentum (łac.) — wybudowałem pomnik; początek *Pieśni* III, 30 Horacego. [przypis edytorski]

mickiewiczowską jeszcze genealogię. Pan Adam, były nauczyciel kowieński, powiadał o sobie:

... Jedną tylko duszę
I na Parnasie mam włości;
Dochodów piórem dorabiać się muszę,
A ranga — u potomności.

(Zaloty)

Znów są to klejnoty poezji polskiej. Zarówno dzięki temu, że rozmowa z przyszłością jako nowym ogniwem tradycji dokonywa się wśród odepchniętych ironią, konkretnych, autobiograficznych realiów (...na uciechę durniom, raczyłeś dać mi i pieniądze”), jak też dzięki temu, że wiara w społeczny sens poetyckiego trudu lśni blaskiem niezmałym śladem wątpliwości. Elementy autoironiczne dotyczą poety, nie sprawy samej.

W *Spóźnionej galguzce bzu* opowiedział Adolf Rudnicki¹⁵², jak do trumny poety podszedł ktoś nieznany i głośno powtórzył strofy, które w dorobku poezji polskiej przyniosły po wiekach odpowiedź na pytania Kochanowskiego o sens jego trudu, o sens trudu każdego twórcy

Rytmowi przebieg chwil powierzać,
Apollinowym drząc rozmysłem,
Surowo składać i odmierzać
Wysokim kunsztem słowa ściśle.

I kiedy kształt żywego ciała
W nieład rozpadnie się plugawy,
Ta strofa, zwarta, zwięzła, cała,
Nieporuszona będzie stała
W zimnym, okrutnym blasku sławy.

(Do losu)

Wszystkie te warianty problemu tradycji, zarówno najściślej osobiste i dotyczące miejsca poety wśród potomnych, jak całkowicie nakierowane na sprawę procesu twórczego i obiektywnej roli słowa, wyparły z *Rzeczy czarnońskiej* ujęcia ekspresjonistyczne¹⁵³ i dadaistyczne¹⁵⁴. Oczywiście na marginesach tego zbioru, jako echo niedawnej przeszłości i jako zapowiedź jeszcze bardziej gwałtownego i bardziej ponurego przyływu w drugim dziesięcioleciu, napotkać się daje udziwniona groteska. *Psy*, *Sufit*, *O moim stole* to są jej główne dowody. Jako echo jeszcze dawniejsze występuje tematyka człowieka z marginesu społecznego, widnieją szczątki noweli sentymentalnej — *Fryzjerzy*, *Dentysta*, *Zabawa*, *W*.

Zasadniczo jednak wielkie uspokojenie ideowe, idące od zdobytej świadomości na temat istotnej, dalekiej od mistyfikacji, funkcji słowa poetyckiego, narzuca dawnym tematom poety swoją nadrzędną obecność. Wspomnienia dzieciństwa tracą w nim dosadną

¹⁵²Rudnicki, Adolf (1909–1990) — prozaik i eseista pochodzenia żydowskiego, autor sformułowania „epoka pieców”. [przypis edytorski]

¹⁵³ekspresjonizm (z łac. *expressio*: wyraz, wyrażenie) — kierunek w sztuce i w literaturze, zakładający gwałtowne oddziaływanie na emocje odbiorcy, operujący dynamiczną i zniekształconą formą. [przypis edytorski]

¹⁵⁴dadaizm — awangardowy ruch artystyczno-literacki rozwijający się od ok. 1915 r. do początku lat 20. XX w.; głównym ośrodkiem ruchu dada był początkowo Zurych, gdzie działała grupa skupiona wokół poety Tristana Tzary i malarza Hansa Arpa. Inni artyści identyfikowani z dadaizmem to m.in. Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia. Dadaizm rozwijał się pod jednoczącymi ruch hasłami swobody wyrazu artystycznego, zerwania z tradycją, negacji wszelkich kanonów wartości, zasad estetyki, a także gramatyki; środkiem wyrazu dadaistów był absurd, dowcip, żonglerka znaczeniami, łączenie technik i tworzenie nowych, np. *ready-made* (pisuar Duchampa wystawiony jako Fontanna w 1917 r.), kolaże, fotomontaże, abstrakcje. Działalność dadaistów poszerzała granice sztuki i refleksji artystycznej; stanowiła zapowiedź surrealizmu. [przypis edytorski]

rzeczowość i zbyt natrętny sentymentalizm. Stają się o ileż bardziej dojmujące, zabarwione drobiną goryczy — *Zapach szczęścia, Gorące mleko, Kartofle* z ich przepyszną ostatnią strofą. Biologizm zbyt dosłowny i naturalistyczny, dziwność zbyt oparta na łatwych akcesoriach — gasną, przemawiają ściszym szeptem. Dopiero teraz nabierają ładu trafiającego w sedno: *Aptekarz majowy, Strofy o późnym lecie*.

Podobnie jak *Dwa wiatry* stanowiły wielkie uogólnienie liryczne dla postawy młodego Tuwima, postawy dynamicznej i zatopionej w życie w jego wszelkich objawach, tak wspomniane liryki przynoszą podobne uogólnienie doświadczeń poety z okresu zdobywania prawdziwej wiedzy o nieśmiertelności sztuki. Tamten Tuwim intonował:

Baby latem biodrzeją,
Soki w babach się grzeją,
Owoc żywy dojrzewa,
Lep żywiczny wre w drzewach.

(Biologia)

Obecny Tuwim odpowiada i tytułuje — *Kobiece*:

Z rzeki szła wczesna. Kochała.
Chyliła szczęśliwą głowę.
Pachniała porankiem ciała,
Mydłem migdałowem.

Ciału był wieczór w rzece,
Zielony i nimfowy,
Tylko głowie w białej spiece
Nad wodą był żar miodowy.

Teraz niosła kobiece
Znużenie zakochane,
Żeńskie pełne owoce,
W toni wodnie widziane.

Tamten Tuwim zbyt często był naturalistą. W ekspresjonistycznym niepokoju i dynamizmie wyładowywały się przeżycia nie oszlifowane w humanistycznym obcowaniu. Obecny Tuwim o ileż bardziej jest humanistyczny. Bo przetorowanie drogi do tradycji to zarazem przetarcie drogi do humanizmu. Poezja Tuwima właśnie w *Rzeczy czarnoleskiej* osiąga swoje pierwsze, główne natężenie humanizmu. Pierwsze chronologicznie, lecz nie ostateczne i nie najwyższe bynajmniej.

IV

To, co krytyka ówczesna nazywała zajęciem pozycji na froncie klasycyzmu, miało zatem zgoła odmienną treść. Przede wszystkim pokłon dla Kochanowskiego i Norwida był całkowicie osobistą sprawą poety, przynosił rozwiązanie sprzeczności dotąd nieusuwalnych. Nie stanowił zatem decyzji, w której podtekście zawierałaby się aprobatą dla stanu rzeczy po zamachu majowym z roku 1926. Rozwiązanie zaś tych sprzeczności dlatego się dokonywało w ramach poetyckiego humanizmu, że żaden z ówczesnych kierunków poetyckich nie potrafił wskazać jednolitego, społecznie dostępnego wzoru lirycznego, normy słowa, kanonu, ja lirycznego o społecznej przydatności.

O co chodzi? Poezja liryczna nie naśladuje rzeczywistości w tym sensie, by stwarzała jej fabularne bądź opisowe odpowiedniki słowne. Zakresem rzeczywistości, który liryka ma odtworzyć, jest bowiem człowiek w jego przeżyciach, uczuciach i wzruszeniach, człowiek w tętnie osobistego życia ideowego. Zakresem jest człowiek jako podmiot uczuciowy, a nie tyle człowiek jako podmiot związków społecznych. Dla przeżycia uczuciowego, dla ideowego toku wewnętrznego nie istnieją fabularne czy opisowe odpowiedniki, których

wypełnienie słowem oznaczałoby poezję liryczną. Poezja ta odtwarza również przynależny jej zakres rzeczywistości, ale o co innego w tym powiedzeniu chodzi.

Nie istnieje myślenie bezsłowne. Nie istnieje pozbawiony pojęć i terminów ideowy tok wewnętrzny. Afekty i uczucia przebiegają wprawdzie przez naszą psychikę w postaci bezimiennej, drżą dłonie, czerwienieje twarz, ale są to afekty na najniższym szczeblu krystalizacji. Skoro poczynają one nabierać jasności i poczynają się uświadamiać — przybierają się w słowa, w monolog wewnętrzny. W tym sensie bezsłowne życie uczuciowe również nie istnieje. Wzruszenia i przeżycia stają się tym dobitniejsze, tym bardziej zdolne do odnowienia swej zawartości, im bardziej skrytyzowały się w słowie.

Stąd poezja liryczna nie tyle te przeżycia odtwarza, ile *stwarza wzory liryczne*. Stwarza powiązane słowem, utrwalone w zdaniu narzucającym ład przeżyciu — równania uczuć. Taki wzór liryczny nie jest w istocie niczym innym jak pewną normą słowa, normą artystyczną wykutą w języku narodowym, normą zdolną przekazywać się z pokolenia na pokolenie, podobnie jak ów język się przekazuje.

Liryka również odtwarza. Liryka odtwarza świat uczuć, przeżyć i idei w sposób najbardziej dosłowny, ponieważ pozwala na dowolnie częste odtworzenie przeżycia w uporządkowanym jego kształcie słownym. Rzecz oczywista, że nie stwarza gwarancji, iż każdy czytelnik tego dokona. Stwarza jedynie warunki słowne jak najbardziej ku temu przysposobione, by dane uczucie lub idea nabrały możliwości podobnych odnowień społecznych.

Liryka naśladuje rzeczywistość w materiale języka narodowego najbardziej bezpośrednio, u samych korzeni znaczeniowych i wzruszeniowych tego języka, a nie w schematach i konwencjach o wyższym stopniu abstrakcji językowej. W tym materiale opracowuje zespół wzorów lirycznych i norm słownych, które — przyjęte przez tradycję i przekazywane wciąż dalej — składają się na ja liryczne o społecznej przydatności. W tym znaczeniu, że osobiste przeżycia twórcy przestają być jego tylko przeżyciami, z chwilą kiedy zostały nazwane w języku, kiedy otrzymały możliwość docierania do każdego czytelnika. Możliwość potencjalną oczywiście, nie automatyczną.

Określenia procesu twórczego na tle tradycji narodowej, wokół których w *Rzeczy czarnoleskiej* krąży ustawicznie myśl poety, zmierzają ku temu, że tradycja ta uczy wzoru lirycznego i normy słownej. Liryka w tych określeniach to porządkowanie uczuć poprzez słowo, układanie lirycznej miazgi we wzory, które ostaną się w narodowej tradycji.

„Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność”

„O każdą chwilę się niepokoję, o każdą myśl: czy też się wysłowi?”

„Módl się za moje litery, żeby się zeszyły w pieśni”.

„Jeszcze się zmaga słowo z żywiołem”.

„Twórz, czarujące bydlę, włącz na chaosy wierszem, rozkładaj zlepki świata na rzeczy czyste i pierwsze”.

Wobec tego troską główną staje się, czy proponowane przez poetę normy słowne są dostatecznie zrozumiałe i jasne. Takiej troski nie formułował Tuwim w jakiś szczególny sposób przed *Rzeczcią czarnoleską*. Milcząco zakładał dostępność swojej poezji. Hermetyczny nie był nigdy i martwe wieńce poety hermetycznego nigdy mu się nie marzyły w poetyckich programach.

Mimo to troska o dostępność jawi się dopiero w *Rzeczy czarnoleskiej*. Przejmująco mówią o niej takie liryki, jak *Pośród dnia*, *Odpowiedź*, *Wiersz*, *Ranek tragiczny*, *Kamienie raczej rąbać*. Jedyna rzeczywistość kłęska poety to kłęska niezrozumienia — „Przecież słyszysz, że ciągle wołam i krzyk mój w pustkowiach ginie. Bóg mnie, jak tylu innych, ominie i, jak oni, życiu nie podolam.” Jedynie prawdziwe zwycięstwo — porozumienie, echo powrotne utworu. Chyba najpiękniej mówią o nim *Strofy o późnym lecie*:

8

Słońce głęboko weszło
W wodę, we mnie i w ziemię,
Wiatr nam oczy przymyka.
Ciepłem przejęty drzemie.

9

Z kuchni aromat leśny:

Kipi we wrzółku igliwie.
Ten wywar sam wymyśliłem:
Bór wre w złocistej oliwie.

IO

I wiersze sam wymyśliłem.
Nie wiem, czy co pomogą,
Powoli je piszę, powoli,
Z miłością, żalem, trwogą.

II

I ty, mój czytelniku,
Powoli, powoli czytaj.
Wielkie lato umiera
I wielką jesień wita.

Takie zagadnienie oznacza humanizm poetycki *Rzeczy czarnoleskiej*, błędnie i fałszywie podciągany pod miano klasycyzmu. Ale ten apel do trwałych wartości tradycji i języka narodowej poezji spowodował w omawianym zbiorze znamienne skutki. Wyssał z niego prawie całkowicie treści aktualne i związane z sytuacją chwili. Usunął tematy społeczne i polityczne. Z wyjątkiem dwóch okolicznościowych utworów — *Pogrzeb Słowackiego* i *Dziesięciolecie* — jest to zbiór zawieszony w jakiejś próżni historycznej. Porównać się nie daje ze *Słowami we krwi*, tętniącymi od tej tematyki, ani z *Biblią cygańską*, w której znów poeta staje na codziennej ziemi swego kraju — w przerażeniu, w trwożnym proteście, ale staje. Pewnego niebezpieczeństwa ogólników i pozahistorycznego traktowania rzeczywistości jako materiału poezji Tuwim nie uniknął, skoro całą swoją uwagę skupił tylko na zasadach przetwarzania tego materiału na wzór liryczny.

V

Metaforę interpretacyjną *rzecz czarnoleska* przekazał Tuwimowi Cyprian Norwid. Wydobywano stąd wnioski, że uczestnictwo Norwida w zespole tradycji narodowych podjętych przez Tuwima nie ustępuje w tomie noszącym taki tytuł uczestnictwu Kochanowskiego. Pogląd ten należy zakwestionować. Rozporządzamy dostateczną liczbą argumentów, zarówno zaczerpniętych z dalszego rozwoju Tuwima, jak z innych kontaktów Norwida z obecną poezją polską, by móc to uczynić.

Rzecz ludzka, metafora interpretacyjna także Norwidowska, podjęta przez Mieczysława Jastruna¹⁵⁵ jako tytuł jednego z najpiękniejszych jego zbiorów, w równym stopniu wskazuje na siłę i trafność Norwidowskich skrótów intelektualnych co *rzecz czarnoleska*. Nie wskazuje natomiast na identyczność historiozofii Norwida z poglądami Jastruna, podobnie jak przekazanie czarnoleskiej metafory nie dowodzi takiej identyczności na planie poetyckiej praktyki Tuwima.

Jednoznaczny, klarowny sens słowa poetyckiego, jego społeczna sprawdzalność nie były na ogół dążeniem ani właściwością obiektywną Norwida. Znakomicie formułując termin *rzecz czarnoleska*, sprzeniewierzał mu się w zawikłany, nieraz bolesny sposób. Już to ogranicza rolę Norwida w momencie, kiedy Tuwim ustala swój nowy stosunek do zadań słowa i własnego warsztatu.

Dopiero w latach *Treści gorejącej*, kiedy antyfaszystowski protest poety przybiera wielokrotnie postać wyminięcia się z epoką, poczucia jej bezsensu, kiedy rodzi zwątpienie w słuszność postępowego biegu dziejów, patronat Norwida staje się widoczny w tle tradycji romantycznej ożywianej przez Tuwima. Bo Norwid podobnie uogólniał swoją samotną pozycję ideową, podobną głosił bezdziejowość w sensie protestu przeciwko stuleciu, którego nicość moralną potępiał, ale kierunku rozwoju odczytać nie potrafił.

Z tych powodów patronat ideowy Norwida nad *Rzecz czarnoleską* jest jeszcze całkiem nikły. O wiele mocniejszy staje się w sferze oddziaływania wersyfikacji Norwida.

¹⁵⁵Jastrun, Mieczysław (1903–1983) — poeta, tłumacz, autor książek biograficznych i kilku dzieł prozą, znany głównie jako twórca liryki filozoficznej. [przypis edytorski]

Wiele trafnych spostrzeżeń na ten temat poczynił Zawodziński¹⁵⁶. Spostrzeżenia te powinny posłużyć jako punkt wyjścia dla sprawy znacznie ogólniejszej, w której ramach Norwidowskie typy wiersza znajdujące odbicie u Tuwima będą tylko jednym z dowodów.

Chodzi o odpowiedź na pytanie, dlaczego dopiero w poezji dwudziestolecia, kiedy twórcy tego okresu rozporządzają wszystkimi zasadniczymi odmianami wersyfikacji narodowej — wierszem sylabicznym, sylabotonicznym, tonicznym, a także wierszem frazowo-intonacyjnym typu awangardowego — nastają warunki dla twórczej recepcji wersyfikacji Norwidowskiej, będącej w tak ostrej opozycji ze współczesnym poecie stanem wiersza polskiego. W tym zaś względzie nie sam jedynie Tuwim, i nie tylko, jeśli o niego chodzi, w *Rzeczy czarnoleskiej* znajduje się pod wersyfikacyjnymi auspicjami Cypriana Norwida.

Znak zapytania postawiony przy Norwidzie możemy obecnie rozciągnąć w pewnej mierze także na Kochanowskiego. Czyżby się zmierzało do dowodu, że Tuwim, a za nim krytycy ulegali złudzeniu, przybierając kierunek na Kochanowskiego? Metaforę interpretacyjną, którą Norwid zamknął w słowach *rzecz czarnoleska*, należy odczytać historycznie, tak jak brzmiała ona dla Norwida oraz tak jak brzmiała dla Tuwima w osiemdziesiąt lat później. U romantyków, a także u Norwida, kult Kochanowskiego oznaczał jednocześnie bezpośrednią inspirację artystyczną i wersyfikacyjną Jana z Czarnolasu. Cytat poetycki, inkrustacja obrazowa, podjęcie motywu Kochanowskiego jest zjawiskiem nierzadkim u Norwida. *Rzecz czarnoleska* brzmiała u niego rymem bezpośredniego wzoru.

U Tuwima *rzecz czarnoleska* nie brzmi takim rymem. Staje się jedynie symbolem ogólnym poetyckiej jasności, klarowności, społecznej dostępności poezji. Symbol ten narodził się wprawdzie z poezji Kochanowskiego, z jej roli w przemianach tradycji narodowej, trafnie nazwanej przez Norwida, ale nie prowadzi do Kochanowskiego bezpośrednio. Nawet przy najbardziej uważnej lekturze *Rzeczy czarnoleskiej* na palcach jednej ręki dają się wskazać frazy, elementy rytmu czy delikatnie archaizowanego słownictwa, w jakich brzmi niewątpliwie echo Kochanowskiego. „Żeby się słodko nie ludził lubym pod strzechę powrotem” — w *Odyseuszu*, „persony przednie”, które kroczą za pogrzebem Słowackiego. *Rzecz czarnoleska* to nie wezwanie do naśladownictwa, lecz wzór dla współczesności w jej nowoczesnej, żywej, poetyckiej materii.

I dlatego nie klasycyzm, lecz humanizm tworzy kręgosłup tomu przełomowego dla pojmowania przez poetę zadań jego warsztatu i zadań słowa poetyckiego w ogóle. Nowe, nie znane dotąd twórcy elementy materii poetyckiej, jeżeli nawet dają się wywieść z polskiej tradycji poetyckiej, nie pochodzą bezpośrednio od Kochanowskiego ani też Norwida. Obydwa te nazwiska to coś jak drogowskazy na cele ogólne i kierunki świata nastawione, a nie drogi same, które w tych kierunkach biegną.

Pochodzą te nowe elementy z tradycji romantycznej. Bez trudu dają się odczytać echa Mickiewicza, frazy i echa Słowackiego. Także wyraźne echa poety, którego rola w tradycji poetyckiej dwudziestolecia była stale pomijana i zasługuje na sprawiedliwe przypomnienie.

Chodzi o Lenartowicza¹⁵⁷. W tych lirykach Tuwima, dla których nie daje się wskazać ich genealogia w dotychczasowym obrazowaniu poety, a także w innych kierunkach ówczesnej poezji, jakże widoczną bywa jego obecność. Najsilniej w *Strofach o późnym lecie* i *Aptekarzu majowym*. Nie jest to jednakowoż Lenartowicz odczytany bezpośrednio, lecz poprzez mocne i biologiczne skojarzenia i skrótowe obrazowe, jakich nauczał Leśmian¹⁵⁸. Z ducha Lenartowicza pochodzi strofa:

Z jednej brzozy w gaju,
Z brzozy pochylonej,
Jak ją naciąć świtem w maju,

¹⁵⁶Zawodziński, Karol Wiktor (1890–1949) — krytyk literacki, badacz wersologii, po wojnie wykładowca Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. [przypis edytorski]

¹⁵⁷Lenartowicz, Teofil (1822–1893) — polski poeta okresu romantyzmu, tworzył także rzeźby. Etnograf, współpracownik Oskara Kolberga. Uczestnik powstania 1848 roku. [przypis edytorski]

¹⁵⁸Leśmian, Bolesław (1877–1937) — poeta, tłumacz (m.in. opowiadań Edgara Allana Poe), dla którego twórczości charakterystyczny jest erotyzm, zwrot w stronę natury oraz nietypowa wizja zaświatów. [przypis edytorski]

Cieknie sok zielony.

(Aptekarz majowy)

Z ducha Leśmiana pochodzi natomiast strofa:

Na gorącym kamieniu
Jaszczurka jeszcze siedzi.
Ziele, ziele węzowe
Wije się z gibkiej miedzi.

(Strofy o późnym lecie)

Tę jaszczurkę zobaczył bowiem poeta poprzez biologiczny mikroskop, ukształtowany w *Łące* Leśmiana, służący tam filozofii, która i Tuwimowi przed *Rzeczą czarnoleską* nie była obca. Chociażby taka strofa:

Nadbrzeżna trawa zwisając potrąca
O swe odbicia zsiwiałą kończyną,
Do której ślimak, pęczniąc z gorąca,
Przysklepił muszlę swym ciałem i śliną.

(W polu)

Czar poetycki Lenartowicza poeci i pisarze polscy na ogół trafniej, po dzisiejszy dzień trafniej, odczytywali aniżeli badacze literatury. Przypomnijmy bodaj *Snobizm i postęp* Żeromskiego¹⁵⁹, *Złotniczeńka* Jasnorzewskiej¹⁶⁰, obecność mazowieckiego pieśniarza nawet u Broniewskiego¹⁶¹ — aż po *Nowego lirnika mazowieckiego* Pawła Hertza¹⁶² przypomnijmy, Czechowicza¹⁶³ nie pomijając. Pośród tych poetów należy umieścić również Tuwima.

Czy droga poprzez Lenartowicza stanowiła jakieś zasadnicze odchylenie od linii czarnoleskiej? Pewnie, że naiwniej i bardziej sielankowo aniżeli Norwid, ale mimo to Lenartowicz tę linię pojmował i dostrzegał. „Stara kronika, rymy Janowe; oto czym moję zasilałam głowę” — powiedział. Wśród konterfektów¹⁶⁴, koniecznych, by zawisnęły w dworku marzonym przez poetę w „moim światku”, jest też — „i ten pan wojski, Jan Kochanowski”.

VI

Drogi poezji narodowej, drogi odświeżonej inspiracji, które docierały do Tuwima jako autora *Rzeczy czarnoleskiej*, były więc bogatsze i bardziej rozmaite aniżeli opatrzone nazwiskami Norwida i Kochanowskiego drogowskazy, które do nich doprowadzają. Stąd Norwidowski termin, jaki twórca położył w tytule swego tomu, piszemy z małej

¹⁵⁹Żeromski, Stefan (1864–1925) — pseud. Maurycy Zych, Józef Katerla; prozaik, dramaturg, publicysta. Współtwórca i pierwszy prezes Związku Zawodowego Literatów Polskich, w 1924 założył oddział polskiego Pen Clubu. Główna tematyka jego pisarstwa to krzywda społeczna, zacofanie cywilizacyjne warstwy chłopskiej, etyczny obowiązek walki o sprawiedliwość i postęp, więź z tradycją walki narodowyzwoleńczej, tematy historyczne związane z powstaniami, walka z rusyfikacją. Stworzył swoisty dla swego pisarstwa wzór bohatera, samotnego inteligenta-społecznika, który podejmuje zmaganie o dobro ogółu, a odrzuca przy tym szczęście prywatne. Napisał m.in.: *Popioły*, *Przedwiośnie*, *Rozdziobią nas kruki, urony*, *Różę*, *Szyfowe prace*, *Urodę życia*, *Wierną rzekę*, *Ludzi bezdomnych*. [przypis edytorski]

¹⁶⁰Pawlikowska-Jasnorzevska Maria (1891–1945) — poetka, dramatopisarka, obracająca się w kręgu Skamandra, pochodząca z rodziny Kossaków. [przypis edytorski]

¹⁶¹Broniewski, Władysław (1897–1962) — poeta, żołnierz Legionów, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej, przedstawiciel lewicy. [przypis edytorski]

¹⁶²Hertz, Paweł (1918–2001) — poeta, prozaik, epistolograf, eseista i tłumacz. [przypis edytorski]

¹⁶³Czechowicz, Józef (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

¹⁶⁴konterfekt (daw.) — portret. [przypis edytorski]

literę. Przywracamy mu miejsce, które posiadał w Norwidowskiej *Mojej piosence*. Istotę jego stanowi bowiem jego bezimienny i powszechny, chociaż od Kochanowskiego wziął swoją nazwę, symbol społecznego sensu nowatorstwa poetyckiego i nowatorskiego sensu tradycji.

„Moja rzecz — przetwarzanie... Żeby się w kroplę światła zespałał, w umiłowanie”. „Rozkładaj zlepkę świata na rzeczy czyste i pierwsze”. W takich słowach rzecz czarnoleska staje się powszechna i bezimienna, skierowana do każdego poety. Tam ją kieruje w swoim testamencie twórczym Julian Tuwim.

1954

BUKIET Z CAŁEJ EPOKI

10 000 egzemplarzy

W rozmowie z tajemniczymi (bo nikt tej pary na oczy nie oglądał) braćmi Rojek¹⁶⁵ Julian Tuwim oświadczył, iż „cieszy się, że wydane w styczniu rb. *Kwiaty polskie* (10 000 egzemplarzy) są wyczerpane”. Krytyk stwierdzić musi, że znakomity poeta ma w tej mierze wszelkie powody do słusznej dumy, skoro tempem rozprzedaży poematu pobili najbardziej poczytnych prozaików. Ale te 10 000 egzemplarzy stanowią zarazem dla krytyka dodatkowy orzech, który musi rozgryźć, dokonując interpretacji tak bardzo czytanego dzieła.

Krytyk mianowicie pyta: czy dzięki takiemu powodzeniu zdobyte zostały dla poezji nowe zespoły czytelników, o ileż liczniejsze od tych, jakie gorszy *Zielona Gęś*¹⁶⁶, a do sarkania pobudza Przyboś¹⁶⁷? Pyta dalej: a może jest ten sukces aktywizacją odbiorców poezji, którzy — zniechęceni najpierw jej awangardowymi trudnościami formalnymi, nie przestawieni później na najmłodszą poezję upolitycznioną — znaleźli się bez pokarmu? Przyzwyczajeni zaś byli do potraw z kuchni poetyckiej skamandrytów.

Postawiwszy pytania, krytyk na razie zawiesza odpowiedź. Otwiera natomiast poemat, bo w nim odpowiedź powinien znaleźć.

Pieśń po pieśni

Otworzył poemat, krytyk wkracza w gąszcz. Ocena *Kwiatów polskich* możliwa będzie dopiero po uporządkowaniu tego gąszczy, ale na początek przejdźmy się po nim pieśń po pieśni.

Trzeba rozpoczynać od wspomnień. Było to w sierpniu 1941 roku w prowincjonalnym ogrodzie „wzorzyście zaliścionym słonecznym piątym-przez-dziesiątym”. Czesław Miłosz mówił z pamięci początek *Kwiatów polskich*, wiersze o bzie warszawskim, o altanie, co „była naturalna, uformowana z bzu, leszczyny”. Zastanawialiśmy się we trójkę z Jerzym Andrzejewskim, skąd ta nieoczekiwana świeżość Tuwima. Nie wiedzieliśmy jeszcze wówczas, że po prostu — podobnie jak Tuwim za oceanem — byliśmy już emigrantami z kraju dosyć podobnie wyglądającej młodości inteligenckiej. A wzruszająca rekapitulacja uroków takiej młodości miała coś z pożegnania i ostatniego przypomnienia.¹⁶⁸

Przypis z 1957 r.: Wspomnienie tego dnia po wielu latach ze wzruszeniem odnalazłem w znakomitym posłowniu Jerzego Andrzejewskiego do *Lorda Jima*. Pozwólcie zacytować, nie przypuszczałem, że nie tylko w mojej ten dzień zapisze się pamięci:

„Było to latem roku czterdziestego drugiego (nie, Jerzy, na pewno czterdziestego pierwszego!). Mniejsza o przyczyny, dzięki którym gdzieś w połowie sierpnia znalazłem się w Krakowie wraz z jednym z przyjaciół. Przyjechaliśmy do miasta pod wieczór, samowarkiem, który wiozł nas poprzez Kielecczynę, a ponieważ woleliśmy nie nocować

¹⁶⁵bracia Rojek — pseudonim Mariana Eile-Kwaśniewskiego (1910–1984), dziennikarza, satyryka i wieloletniego redaktora tygodnika „Przekrój”. [przypis edytorski]

¹⁶⁶*Zielona Gęś* — cykl groteskowych miniatur dramatycznych Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. [przypis edytorski]

¹⁶⁷Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

¹⁶⁸[przypis autorski]

w hotelu i chcieliśmy poza tym jak najszybciej odwiedzić wspólnego przyjaciela — wyruszyliśmy pierwszym podmiejskim pociągiem do Krzeszowic, do Kazimierza Wyki.

Wyniknął z tych odwiedzin chyba jeden z najpiękniejszych wieczorów okupacyjnych, jakie pamiętam. Już po późnej kolacji wyszliśmy na dwór, do ogródka przy willi, i siedząc na płocie mówiliśmy wiersze, potem zaś przeszliśmy na parodie i chyba gdzieś do północy prowadziliśmy w tę letnią nocną porę niezwykle trójgłos ironizujący duchy wielkich narodowych wieszczów. Szczególnie wierszami pod Wyspiańskiego mówiliśmy z taką swobodą, jak byśmy z jednych rękawów koszul wytrząsali natchnienie, z drugich — ironię.”

Jedna z tych strof Wyspiańskich utkwiła na stałe w pamięci. Pozwólcie, że powtórzę na potwierdzenie owego wspomnienia:

Kto nieszczęsnej oddan doli,
Ten swym losom nie wydoli,
Choćby pędził wiekom wrzek.
Czekał-cim go, czekał wiek.

Rozdział pierwszy części pierwszej poematu najmocniej przemawia i dzisiaj. Stanowi fugę¹⁶⁹ najlepiej w całym utworze zamkniętą wokół bogactwa dygresji. Przebieg układania bukietu przez ogrodnika każdemu z kwiatów pozwala zakwitnąć wieloraką dygresją i dzieje się to w sposób najbardziej naturalny z całego poematu. Jeszcze nie ruszyła akcja, nie obnażyli swoich podobieństw ludzie utworu. Ruszyły natomiast gęstą falą wspomnienia poecie najbliższe, stąd najpierw domagające się wyrazu.

Wszakże już tutaj trafiają się ustępy nie do przyjęcia ideologicznie i artystycznie. Cały naród niemiecki jako naród zbójcecki, apel do psów warszawskich o nowe Psie Pole, *Grande Valse Brillante*, chyba w ironicznej intencji wstawiony do poematu. Na szczęście ustępów takich napotykamy niewiele, na szczęście też dowcip obserwacji jeszcze jest naprawdę przedni. Owa willa na przykład — „mieszaniec kurnej chaty, bóżnicy, szopy i pagody”. Tęsknota wreszcie za krajem, za ziemią lat dziecinnych wybija się na tych pierwszych kartach tętnem tak przejmującym, jakiego nie usłyszymy aż w zakończeniu poematu:

Wierszu mój — z żalu, jak stół z drzewa,
Wierszu z tęsknoty, jak dom z cegieł!
Syrena nad wiślanym brzegiem
Cichutko, jednostajnie śpiewa,
Że Wisła płynie, Wisła płynie
I co ma przetrwać — trwa w głębinie.
Wierszu mój, ścisły jak zaploty
Srebrnostrunnego jej warkocza!
Z twardej wybiłeś się tęsknoty,
Jak źródło z kamienistej ziemi...

Ustalają się w tej uwerturze do poematu najczęstsze w nim motywy wspomnień: dzieciństwo, codzienne szczegóły kraju rodzinnego, Łódź. I kiedy z początkiem rozdziału drugiego części pierwszej znajdziemy się znów w Łodzi, poprzez melodię i słowa *Czerwonego sztandaru* ukazanej w proletariacko-patetycznym skrócie, poemat jeszcze nie zapowiada tego, co za chwilę nastąpi. Co wówczas nastąpi, kiedy właściwa jego akcja ma ruszyć z miejsca.

Poznajemy wreszcie jego bohaterów, porucznika Ilganowa, Zofię z Dziewierskich Ilganową, ich córeczkę Anielę, samego Dziewierskiego, aptekarza Rozpędzikowskiego, ale równocześnie mechanizm utworu zaczyna zgrzytać. Coraz gęściej następują wylewy dygresyj, odzywa się „wrodzony nałóg zgłębiania kuriosalnych nauk”, a i postaci rychło się okazują zupełnie do siebie zbliżone. Pojawi się jako nowość w poemacie, nie nowość u Tuwima w ogóle, poezja prowincji i małego miasteczka. Zalśni ta poezja jeszcze

¹⁶⁹fuga (z wł. a. z łac.: ucieczka) — utwór polifoniczny, w którym różne głosy (a. instrumenty) kolejno przejmują temat muz. [przypis edytorski]

niejednym klejnocikiem. Twardo odezwą się echa międzywojennych walk politycznych liberalnej inteligencji z endecją. Padnie piękne określenie istoty poezji („Poezjo! lampo czarnoksiężska”).

Pojawią się też ustępy w prosty i przejmujący sposób określające stanowisko polityczne poety, jak owa piękna apostrofa:

Chmury nad nami rozpal w łunę,
Uderz nam w serca złotym dzwonem,
Otwórz nam Polskę, jak piorunem
Otwierasz niebo zachmurzone.
Daj nam uprzątnąć dom ojczysty
Tak z naszych zgłiszcz i ruin świętych,
Jak z grzechów naszych, win przeklętych:
Niech będzie biedny, ale czysty
Nasz dom z cmentarza podźwignięty.
Ziemi, gdy z martwych się obudzi
I brzask wolności ją ozłoci,
Daj rządy mądrych, dobrych ludzi,
Mocnych w mądrości i dobroci.
A kiedy lud na nogi stanie,
Niechaj podniesie pięść żyłastą:
Daj pracującym we władanie
Plon pracy ich we wsi i miastach,
Bankierstwo rozpędź — i spraw, Panie,
By pieniądz w pieniądz nie porastał.
Pysznych pokora niech uzbroi,
Pokornym gniewnej dumy przydaj,
Poucz nas, że pod słońcem Twoim
„Nie masz Greczyna ani Żyda”.

Mimo to poemat z każdą nową stroną coraz bardziej zgrzyta. Nie rozumiemy, co ma oznaczać uczestnictwo Dziewierskiego w Legionach. Nie jesteśmy pochopni uwierzyć, że mieszane, polsko-rosyjskie pochodzenie Anieli dla niej i dla dziadka jest aż takim problemem i kompleksem nieledwie. Dokuczliwości koleżanek szkolnych prowadzą do nieprawdopodobnych skutków. Nie, drogą od pieśni do pieśni, chociaż tak obiecująco się rozpoczynała, nie dojdziemy do zrozumienia i oceny *Kwiatów polskich*.

Zodiak z przerywników

Rzadko się zdarza czytać książkę równie, jak mawiały nasze babcie, gustownie wydaną. Zasluga to oczywiście jakże finezyjnych, dowcipnych, a w potrzebie ironiczno-poetyckich przerywników, jakimi Olga Siemaszkowa opatrzyła zakończenia pieśni i wdarła się niejednokrotnie w sam ich tekst. Ale te przerywniki są nie mniejszą zasługą samego poety, co krok prowokującego rysownika do wejścia na obfite marginesy utworu. Dlatego tu nie od strony oficjalnej bramy wchodowej najprościej można się dostać do wnętrza tej rozległej budowli poetyckiej, którą Julian Tuwim ochrzcił mianem *Kwiaty polskie* (dopiero pierwsza część poematu, a rozmiar równy jedenastu księgom *Pana Tadeusza*) — lecz właśnie od strony przerywników.

Główna brama wchodowa prowadzi do historii wnuczki dziwaka-ogrodnika Dziewierskiego, córki rosyjskiego oficera, którą dziadek wychowuje po śmierci obojga rodziców — tą bramą wejdziemy również. Na razie pozostaniemy przy tajemnych wejściach i furteczkach, jakimi do poematu wtargnęła Siemaszkowa. Nie przeczuwając zapewne, że pokazuje drogę krytykom i że skupiając co najciekawsze przerywniki, okładka naprawdę reprezentuje ten poemat. Bo przedstawia istny zodiak marginesowych mitów poetyckich, obracających się wokół elipsoidalnego jak u komet, ale pustego poza tytułem kręgu. „Schadzka natarczywych mitów” — czytamy gdzieś w *Kwiatach polskich*, a rysownik tę schadzki kreśli jako zodiak wokół pustej elipsy.

Takim bowiem zodiakiem z przerywników jest nie tylko okładka, są nim całe *Kwiaty polskie*. Prawo do przerywnika, do dygresji, do aluzji, do igrania oślepiającym czytelnika zwierciadłem jest niekwestionowanym prawem obranej przez Tuwima formy wielkiego poematu dygresyjno-romantycznego, jak *Eugeniusz Oniegin*¹⁷⁰, jak *Beniowski*¹⁷¹.

„Wydaje się, jakoby wynalazcy rodzaju, poeci romantyczni, stworzyli go po to, aby — pod pozorem jakiegokolwiek fabuły — mieć sposobność do wynurzeń autobiograficznych, zdjęć przed czytelnikiem ostatnią przyłbicę, wprowadzić go do własnego laboratorium, pokazać mu postaci pełne jeszcze autorskich wahań, budowlę nie ogołoconą jeszcze z rusztowań, słowem, poemat w trakcie narodzin” — pisze z racji *Kwiatów polskich* Artur Sandauer¹⁷² („Odrodzenie” 1949, nr 13). Zgodzimy się z nim obecnie, by za chwilę się pokłócić.

Nie będziemy się spierać z diagnozą, od której Ryszard Matuszewski¹⁷³ rozpoczyna swoje omówienie poematu (*Próba epiki*, „Kuźnica” 1949, nr 12): od czasu romantyzmu wszelkie próby epiki poetyckiej kończą się co najwyżej *Panem Balcerem w Brazylii*¹⁷⁴. Czyli fiaskiem. Na „uparte życie martwego rodzaju literackiego” (tytuł odpowiedniego szkicu) skarżył się kilkanaście lat temu w „Wiadomościach Literackich” K. W. Zawodziński. I on, i Matuszewski mają na myśli poemat epicki nie rozbity dygresjami. Najprościej: kontynuację linii *Pana Tadeusza*, a nie *Beniowskiego*. Na tej linii diagnoza ich jest nieodparcie słuszna.

Tuwim wszakże rozpoczyna gdzie indziej. Jego nauczycielami są Puszkini¹⁷⁵ i Słowacki, jako twórcy poematu dygresyjno-romantycznego. Sprawa już tutaj się komplikuje, a skomplikuje się jeszcze bardziej, kiedy zapytać, jakie to przyczyny spowodowały, że ten drugi typ poematu był żywotny w okresie zadziwiająco krótkim. Bo jego rywal, prawdziwy poemat epicki, przez tysiąclecia posiadał mnóstwo odnowień. Od Homera¹⁷⁶ do *Kalewali*¹⁷⁷ się wcielał, zanim wygaś. A temu na zgon wystarczyło jedno pokolenie romantyków.

Chcąc uzyskać odpowiedź, należy zejść z okładki mieszczącej zodiak z prywatną mitologią poety. Zanim ją opuścimy, stwierdzmy jednak, że bukiet symbolów, aluzji, dygresji, wyznań, wtrętów, oświadczeń, protestów i hasel jest w poemacie Tuwima gęstszy i bardziej rozmaity nawet od bukietu mistrza Dziewierskiego. Tak też gęsty jak u nikogo z jego mistrzów poetyckich. Z pozorów zatem *Kwiaty polskie* spełniają wymagania reprezentowanego przez siebie gatunku poetyckiego w sposób nienaganny. To naprawdę, jak pisze Sandauer, „nie droga, lecz manowce i uszczknięte na niej mimochodem kwiaty”.

Jednak mimo swego bogactwa zodiak z przerywników stoi w miejscu. Nie obraca się i nie wskazuje nowych dróg poezji. Raczej, by skończyć również metaforą astronomiczną, przypomina dawno już ukształtowany gwiazdozbiór, który ochrzczono nowym imieniem. Lecz on od tego chrztu się nie zmienił.

„Poematu ekspozycją zwlekam”

Czytelnika *Beniowskiego*, który „woli prosty romans, polskie domy, pijące gardła, wąsy, psy, kontusze” i niecierpliwie czeka, kiedy nareszcie ujrzy je na kartach poematu, Słowacki w pierwszej jego pieśni uspokaja następującymi strofami:

Wszystko mieć będzie, wszystko mu przyrzekam,

¹⁷⁰*Eugeniusz Oniegin* — poemat dygresyjny Aleksandra Puszkina, wydany w 1833 roku; na jego podstawie Piotr Czajkowski stworzył operę. [przypis edytorski]

¹⁷¹*Beniowski* — poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego; za życia autora wydano jedynie pierwszych pięć pieśni (1841). [przypis edytorski]

¹⁷²*Sandauer, Artur* (1913–1989) — krytyk literacki, tłumacz i eseista, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; występował przeciw socrealizmowi przed rokiem 1956. [przypis edytorski]

¹⁷³*Matuszewski, Ryszard* (1914–2010) — krytyk literacki, tłumacz. [przypis edytorski]

¹⁷⁴*Pan Balcer w Brazylii* — poemat Marii Konopnickiej, wydany w roku 1910, traktujący o polskiej emigracji zarobkowej. [przypis edytorski]

¹⁷⁵*Puszkini, Aleksander* (1799–1837) — poeta rosyjskiego romantyzmu, autor m. in. poematu dygresyjnego *Eugeniusz Oniegin* (1833). [przypis edytorski]

¹⁷⁶*Homer* — na poły legendarny, genialny poeta grecki, twórca fundamentalnych dla kultury europejskiej eposów, *Iliady* i *Odyssei*. Miał urodzić się w Smyrnie w Azji Mniejszej, w VIII lub IX w. p.n.e.; według tradycji na starość był ubogim ślepym, wędrownym śpiewakiem. [przypis edytorski]

¹⁷⁷*Kalewala* — fiński epos narodowy, oparty na utworach ludowych, zebranych i uzupełnionych w XIX wieku przez Eliasa Lönnrota. [przypis edytorski]

Tylko o trochę cierpliwości proszę.
Ja sam na Muzę i natchnienie czekam
I czoło moje pomarszczone noszę,
I poematu ekspozycją zwlekam,
I weny ducha lekkiego nie ploszę,
Który na mózgu jak motyl na różę
Usiądzie — aż się kwiat listkami zmruży,

A potem nagle odemknie swe łono
Świeże i jasne — i na okolice
Rozeszle wonie, co wszystko pochłona. —
Ja się zdolnością natchnień bardzo szczycę
I tu pokażę, że nie jest zmyślona,
Lecz z moich rymów czyni błyskawice,
A mym przekleństwom daję siłę grotów.

„Ekspozycją poematu” zwlekali przed Słowackim Byron¹⁷⁸ w *Don Juanie*, Puszkim¹⁷⁹ w *Eugeniuszu Onieginie*. Dlaczego, jaką funkcję to postępowanie poetyckie pełniło u tych wielkich romantyków?

Zważmy, że poemat dygresyjno-romantyczny nie pojawia się wśród romantyków na chybił-trafił i niezależnie od ich ideologii. Jest on wyraźnie własnością lewicy romantycznej, buntowniczej i postępowej. Romantyzm zachowawczy go nie zna i nie uprawia. Ta linia podziału szczególnie wyraźnie rysuje się w Polsce, gdzie poemat dygresyjny o treści postępowej i mocnym szlifem intelektualnym posiadał podobnego do siebie na pozór konkurenta, który go na jałowych piaskach literatury krajowej pomiędzy powstaniem, listopadowym i styczniowym, rychło zadusił i zatłamsił.

Tym konkurentem gawęda, też dygresyjna, ale o treści konserwatywno-religianckiej i szlifem szablistym, przeciwieństwie intelektu. Gawędy Pola¹⁸⁰ zadusiły takie próby podejmowane za wielkim samotnikiem Juliuszem, jak Berwińskiego¹⁸¹ *Don Juan poznański*. Słowackiego zaś oskarżono o zakochanie w sobie, albowiem tym sposobem najłatwiej było porzucić bez odpowiedzi wymagania tej potężnej porcji intelektu i czujności umysłowej, jaką wniósł jego *Beniowski*.

Poemat dygresyjny jest więc własnością lewicy romantycznej, szczególnie lewicy do-rażnie buntującej się przeciwko normom politycznym i obyczajowym swych krajów (Byron, Słowacki). Jest tą własnością z powodów, które, dając się wyinterpretować z ideologii i treści owego poematu, urabiają jednocześnie jego wygląd formalny. Pod niedbale założoną maską intrygi romansowej poemat ten bowiem służy atakowi ideologicznemu na pozycję ówczesnego wstecznictwa. U Słowackiego na pozycje arystokratycznej polityki, klerykalizmu, sarmatyzmu, miałości umysłowej. Poeta zwleka „ekspozycją”, by natychmiast uderzyć, skoro ją rozstawi przed czytelnikiem.

Poemat omawiany posiada nadto dalekiego przodka w pseudohistorycznym i ironicznym poemacie racjonalistów. Przodek ten jest różny w osiągniętym wyglądzie artystycznym, ponieważ nie posiada takiego nadmiaru dygresji, jest natomiast podobny przez funkcję pełnioną w obrębie epoki. Podobnie bowiem za jego pośrednictwem, prowokująco znieważając uświęcone schematy epepei, racjonałiści walczyli z feudalnym zastojem. Od *Monachomachii* Krasickiego¹⁸² bliżej jest do *Beniowskiego* niż od jego *Wojny chcim-*

¹⁷⁸ Byron, *Georges Gordon* (1788–1824) — poeta, czołowy przedstawiciel angielskiego romantyzmu; zwolennik europejskich ruchów niepodległościowych. [przypis edytorski]

¹⁷⁹ Puszkim, *Aleksander* (1799–1837) — poeta rosyjskiego romantyzmu, autor m. in. poematu dygresyjnego *Eugeniusz Oniegin* (1833). [przypis edytorski]

¹⁸⁰ Pola, *Wincenty* (1807–1872) — poeta, geograf-samouk, kawaler orderu *Virtuti Militari* uzyskanego w powstaniu listopadowym. [przypis edytorski]

¹⁸¹ Berwiński, *Ryszard* (1819–1879) — poeta romantyczny związany z Wielkopolską, uczestnik *Wiosny Ludów*. [przypis edytorski]

¹⁸² Krasicki, *Ignacy* (1735–1801) — biskup warmiński i arcybiskup gnieźnieński, redaktor „*Monitora*”, wszechstronny autor oświeceniowy: poematów heroikomicznych, bajek, satyr, komedii, powiastek filozoficznych, encyklopedii, a także pierwszej polskiej powieści (przełomowe *Mikolaja Doświadczyńskiego przypadki* z 1776 roku). [przypis edytorski]

skiej¹⁸³, a cóż dopiero wszystkich poematów pamiętnikarsko-batalistycznych polskiego baroku.

Funkcja poematu dygresyjnego była zatem w epoce romantycznej postępową oraz nowatorską i tym obiektywnym swoim zadaniem poemat taki zawdzięczał wówczas żywotność. Zawdzięczał ją również okoliczności, którą specjalnie należy mieć przed sobą, kiedy się ocenia dygresyjne bogactwo tego poematu: w kontekście epoki, jaka go zrodziła, lub poza tym kontekstem. Drugim — oprócz tragedii z trzema jednościami¹⁸⁴ — taranem, z którym klasycy wyruszali w pole przeciwko romantykom, był poemat epicki bądź opisowy. Wyruszali zatem uzbrojeni w gatunek całkowicie zgrany z ich feudalnym stanowiskiem społecznym, przynoszący im koturnowo-salonową i nietykalną bohaterszczyznę, nawet kiedy miał on zawierać tysiąc wierszy o sadzeniu grochu. Bo bywalcy pseudoklasyk saloniów sadzili już tylko groch, bo przemienieni na hreczkosiejów¹⁸⁵ najbardziej takiej bohaterszczyzny dla podtrzymania swej pozycji społecznej i swej świadomości potrzebowali.

Klasycy nie chcieli więc pamiętać o psikusach, jakie w mechanizmie tego taranu urządził im Wolter¹⁸⁶. Młodzi jednak pamiętali. Mickiewicz, chociaż intelektualny szlif poematu dygresyjnego będzie mu całkowicie obcy, przekłada za młodu Woltera *Dziwięc Orleańską*, a nie *Henriadę*. Tę tłumaczył ojciec Juliusza, umiarkowany pseudoklasyk, Euzebiusz Słowacki¹⁸⁷.

Młodzi romantycy pamiętali, lecz nie posłużyli się swoją wiedzą w sposób podobny jak przy tragedii z trzema jednościami. Z poematem postąpili oni zgoła inaczej, ponieważ istniał już jego (nie przeczuwany przez obydwie strony, a już najmniej przez klasyków!) następca w postaci powieści. Formuła poematu dygresyjno-romantycznego nie jest bowiem podjęciem i przeróbką tylko formy poematu epickiego bądź epicko-opisowego. Posiada składniki pochodzenia powieściowego, składniki jednak w jakiś sposób związane z żywotnymi jeszcze wówczas typami poematu, i temu to powiązaniu zawdzięcza swoją krótkotrwałość.

Powieść tak. Formuła poematu dygresyjnego w epoce romantyzmu jest wynikiem splecenia elementów gwałtownie wówczas rozkwitającej powieści z elementami osobistego pamfletu ideologicznego — w szerokim rozumieniu pojęcia „pamflet” — splecenia dokonanego w cieniu istniejącego jeszcze szacunku dla poematu o typie klasycznym. Kiedy ten cień zaczął się skracać i maleć, jednorazowa formuła poczęła się rozpadać. Dzieje się to podówczas, kiedy w burżuazyjnej Europie środka XIX wieku powieść staje się epopeją owej klasy społecznej.

Pamflet ideologiczny, zdolny służyć walce na kilka frontów jednocześnie, był upragnioną bronią romantyzmu postępowego. „Ostatni maleńki zły jest, ale był konieczny, celu swojego dopiął, i więcej jeszcze, bo zwrócił wszystkich oczy i stał mi się strażą” — pisał Słowacki o *Beniowskim*.

Co wreszcie dla naszego problemu doniosłe, ten pamflet nie posiadał wówczas form należycie przystosowanych do przełomowych zadań postępowego buntu romantyków. Pewnie, że *Eugeniuszowi Onieginowi* towarzyszą u Puszkina jego epigramaty¹⁸⁸ polityczne i wiersze satyryczne, ale to raczej drobny śrut, a nie chmury grotów wymierzone w jeden cel, o które woła Słowacki. Nie posiadając w zespole odziedziczonym stosownych form,

¹⁸³*Wojna chocimska* — poemat epicki Wacława Potockiego, opiewający zwycięstwo nad Turkami odniesione w 1621 przez Polskę pod Chocimiem. [przypis edytorski]

¹⁸⁴*tragedia z trzema jednościami* — klasyczna tragedia zakładała jedność czasu (akcja toczy się w obrębie jednego dnia), jedność miejsca (akcja toczy się w określonym miejscu) i jedność akcji (jednowątkową akcją pozbawioną wątków pobocznych). [przypis edytorski]

¹⁸⁵*hreczkosiej* (daw.) — szlachcic zajmujący się jedynie uprawą roli. [przypis edytorski]

¹⁸⁶*Voltaire* (pol. Wolter) (1694–1778) — właśc. François-Marie Arouet. Francuski pisarz, filozof, historyk, publicysta doby oświecenia. Parał się wszelkimi gatunkami literackimi, od epopei (*Henriada*), przez tragedie sceniczne (*Edyp*, *Mahomet*, *Meropa*) po naukowe prace historyczne. Największą jednak poczytność zyskały jego drobne utwory, szczególnie zaś dowcipne, zawierające bezkompromisowe, trzeźwe sądy o świecie powiastki filozoficzne (*Kandyd*, czyli *optymizm*, *Prostaczek*) oraz utwory publicystyczne. Stał się wzorcową postacią europejskiego intelektualisty. [przypis edytorski]

¹⁸⁷*Słowacki, Euzebiusz* (1772–1814) — dramatopisarz, teoretyk literatury, zwolennik klasycyzmu; ojciec Juliusza Słowackiego. [przypis edytorski]

¹⁸⁸*epigramat* (z gr. *epigramma*: inskrypcja) — bardzo krótki utwór poetycki, zwykle dowcipny, z wyrazistą punktą. [przypis edytorski]

wielki pamflet romantyków stworzył je sobie w poemacie dygresyjnym. Na służbę swych potrzeb ideologicznych wciągnął i potrzebom tym podporządkował elementy powieści, liryki osobistej, by — z rymów uczynić błyskawice.

Stwarzając walczący poemat dygresyjny, romantycy równocześnie stwarzali gatunek, który nie dublował twierdzeń wygłaszanych gdzie indziej, w innych gatunkach literackich. Poemat dygresyjny u Byrona, Puszkina, Słowackiego był *postępowy*, był *nowatorski* i był *jedyny*.

Dla oceny późniejszych jego losów ta cecha ostatnia jest bodaj najważniejsza. Suma dygresyj, rozpraw i wyrzutów, którą przynosi *Don Juan* czy *Beniowski*, jest niewątpliwie sumą, jaka w swoich poszczególnych składnikach daje się przewidzieć na tle znanej z innych dzieł ideologii tych poetów, ale ta suma nie dubluje wycieczek pomniejszych i już dokonanych. Dopiero ona jest wielkim wyłomem dla swobody myśli, poglądów i wyobraźni Byrona czy Słowackiego. W ich poematach dygresyjnych dokonuje się jakiegoś zwycięskie i porywające przerwanie tamy przez wezbrane wody, które nie pytają, czy nie zniszczą brzegów w ogóle. Jakoż zniszczyły, i poemat dygresyjny w wyniku wszystkich okoliczności, które skreśliło się schematycznie, stał się zjawiskiem jednorazowym. Stał się poematem jedynie *dygresyjno-romantycznym* (stąd dwoistość wprowadzanego tu terminu), stał się wielką wyrwą dla ideologii romantyzmu postępowego.

Poeta romantyczny „ekspozycją poematu zwlekał”, bo — raz ją rozpoczynawszy — nie pozostawiał po sobie narzędzi dla następców. Poemat dygresyjno-romantyczny oznacza bowiem pewną fazę rozkładu epiki. Na zjawisko żywotne, a nie na to, czym było ono w istocie, faza ta wyglądała tylko przez bardzo krótki okres, bo przez okres, kiedy w tym gatunku podjęte zostały postępowe i walczące treści romantyzmu. Poemat dygresyjny na bardzo krótko powstrzymał rozkład wierszowanych rodzajów fabularnych i dlatego, że tak rzadko spotykanemu skupieniu przyczyn zawdzięcza swoją skuteczność, pozostał zjawiskiem całkowicie niepowtarzalnym historycznie. Potrzeby pamfletu ideologicznego z jego rymów uczyniły błyskawice, a przekleństwu nadały przenikliwość grotów. Lecz stało się to w jednej tylko epoce literackiej i więcej już — nie powtórzyło.

Nie napisana „Bufetiada”

Pomni na taką genezę bogactwa i swobody poematu dygresyjnego przyjrzyjmy się dokładniej, z jakich części ta swoboda się składa w *Kwiatach polskich*. Zodiak z przerwaniów rozłożmy na poszczególne figury.

Czegóż tutaj nie ma! Z osób — Piłsudski i Wiech; z zagadnień politycznych — endecja i Legiony; z wypadków historycznych — rok 1905, 1918 i w przywidzeniu dany koniec drugiej wojny światowej w Warszawie (piękny fragment: „O, strzel najprędzej, bie majowy”); z zainteresowań — filatelistyka i bibliofilstwo; z miejsc — knajpa w Nowym Sączu i w Nowym Jorku; z charakterów — aptekarz-impotent pan Rozpędzikowski i ogrodnik-samouk wszech nauk dyletantyzmu artystycznego pan Dziewierski. A kiedy poeta się rozpędzi i zacznie wyliczać swoje gusta i dyzgusta, oto na jaką stronicę natrafiamy:

Z gustami bowiem — jak popadnie:

Kto woli popa, kto popadię,
Ja — za popadią, jeśli ładna...
Bukiet z całej epoki
Nie lubię zaś motorów, radia,
Wycieczek, sportów, generałów,
Szparagów, wodzów i upalów,
Dyskusji, energicznych twarzy,
Mycia żyletki, prasy, plaży,
Jajek, żelaznych charakterów,
Galerii sztuki, biusthalterów,
Wielkoświatowych poliglotów,
Truskawek z kremem, samolotów,
Wizyt, szpinaku, wszech talentów,
Historiozofów, monumentów,
Młodzieży, kiedy nazbyt dziarska,

Potęgowiczów, gosudarstwa¹⁸⁹,
 Dowcipów niedowcipnych osób,
 Opiumowanych papierosów,
 Babskich pazurów purpurowych,
 Balów, a także ich królowych,
 Mówców, czekania, histeryczek,
 Deklamatorów, zapalniczek,
 Pieczeni, jeśli nie jest krucha,
 Prawników, świąt i *Króla-Ducha*.
 A lubię: milczeć, deszcz, słowniki,
 Ilustrowanych pism roczniki
 („Kłosa”, „Wędrowce”, „Tygodniki”),
 Grochówkę z boczkiem, bzy, jarmarki,
 Łacinę, las, pocztowe marki,
 Fachowe gwary, psy, Cyganów,
 Kolekcjonerów, szarlatanów,
 Etymologię, aptekarzy,
 Ungra warszawskie kalendarze,
 Wiek dziewiętnasty, bibliografię,
 Lawendę, stare fotografie,
 Dylizans, burzę, ozór z chrzanem,
 Koniak, gorący barszcz nad ranem,
 Walce i stare wodewile,
 Miłostki, Litwę, wiatr, motyle,
 Nie wstawać cały dzień z kanapy,
 Krościenko, zegarmistrzów, mapy,
 Piwo (choć Niemiec) Haberbusza¹⁹⁰
 I kocham *Pana Tadeusza*.

Nie jest to stronica wyjątkowa w *Kwiatach polskich*, lecz dla nich typowa. Podobnie, kiedy przyjdzie mu mówić o ojczyźnie, poeta rozkłada ją na drobiny zmysłowego opisu, a te drobiny podaje w stanie szkicownika poetyckiego („Ojczyzna jest to węż” itd.); gdzie indziej ojczyzna to szuflada pełna gratów i drobiazgów; podobnie do niej wygląda wybuch „erudycyjnej mikrologii”; ba, nawet opis lwich pyszczków w pieśni pierwszej czy pakietu akcji Folbluta pod koniec poematu pojawi się w identycznym kształcie mozaiki ze zmysłowych kamyczków. I jedyne miejsce, gdzie poeta w autoironicznym ostrzeżeniu hamuje rozpędzone pióro, napotkamy w słowach:

— A bufet! Mógłbym Bufetiadę
 Napisać polską! Tuzin pieśni!
 Lecz zakrakaliby współcześni
 (A o potomnych marzyć nie śmiem)
 Ten temat...

Czego te świadectwa dowodzą? Tego, że dygresyjne bogactwo *Kwiatów polskich* posiada wyraźną i górującą nad innymi kierunkami owego bogactwa linię. Nietrudno ją odczytać z podanych przykładów, a jeszcze dobitniej ją widać na tle historii poetyckiej pokolenia, któremu przywodzi Julian Tuwim. Jest nią charakteryzujące skamandrytów i przez krytykę ich okresu uznane za główną zdobycz poetyki tej grupy tzw. odkrycie codzienności, dnia powszedniego, zejście z uroczystego koturnu poezji symbolicznej pomiędzy przedmioty i sprawy powszednie.

Byłaś, Poezjo, teatralną grą,
 Miałaś swe stałe, stare rekwizyty,

¹⁸⁹ *gosudarstwo* (z ros.) — władza, panowanie. [przypis edytorski]

¹⁹⁰ *Haberbusch i Schiele* — warszawski browar, funkcjonujący przy ulicy Krochmalnej w latach 1846–1948. [przypis edytorski]

Lecz oto moce niesłychane prą
I Śpiew Powszechny bije pod błękity!

Gromada śpiewa, współczesności chór,
Tłum ekstatyczny, który w bezmiar urósł!

— głosił w *Czyhaniu na Boga* programowy manifest tego zbioru, zatytułowany *Poezja*.

U Tuwima to odkrycie codzienności dokonywało się bodaj najgwałtowniej ze wszystkich jego współczesników. Ale też miało ono specyficzne dla znakomitego liryka odchylenie. Rozproszone na jego rozliczne utwory ulotne i satyryczne, mniej wyraźne w liryce pierwszoplanowej, w *Kwiatach polskich* odchylenie to rozwarło się w sposób dotąd nie widziany u Tuwima. Dygresyjność poematu, nasłuchująca „współczesności chóru”, jest niebywale inteligencka i jest też marginesowa, a sam poeta słusznie ją ochrzcił mianem „erudycyjnej mikrologii”. Popisy nieraz wnikliwej (najczęściej wówczas, kiedy chodzi o wspomnienia), nieraz drażniąco monotonnej i błahej wirtuozerii poetyckiej dokonują się przede wszystkim na strunie, która od codzienności odchyła się ku takim oto partiom, jak niżej cytowana, a mogąca być reprezentacyjną dla tego odchylenia. Poeta zasypia na hamaku:

Już hamak w senność się wkołysał
I skrzypiąc, sznur o korę trze się.
Słyszę cosecans¹⁹¹ cienki osy
I szorstki dźwięk ostrzonej kosy,
I recital kukułczy w lesie,
Metronomicznie odmierzany,
I, w senną sieć zasnurowany,
Wzdłuż ciała czuję złoty tangens
I wraz z Pilicą wpływam w Ganges,
Który, indyjskim będąc węzłem,
Kukaniem nakrapianym lśniąc,
Ruchami sprężen i rozprężen
Pełźnie przez trawę, sen, gorąco
I, jak kipiącym śniegiem, błyska
Upajającą pianą z pyska.
O, jak mi ciężko w tej podróży!...
Ojciec się schylił, złamał, zastygł
W wyraźny wykres, w kąt kanciasty
Dwa sinus beta.

Znakomita większość *Kwiatów polskich* rozgrywa się na tych marginesach rzeczywistości, gdzie co strona byłoby miejsce na inny przerywnik rysownika. Rozgrywa się więc na marginesach wyraźnie określonych zasadami poetyki skamandrytów w pierwszej fazie tej poezji. Bo Julian Tuwim jako autor *Biblii cygańskiej* i *Treści gorejącej* granice tej poetyki wielokrotnie a zwyczajnie przekraczał. Nie będziemy wnikać w dalsze odcienie tego stanowiska poetyckiego widoczne w *Kwiatach polskich*. Pora je bowiem ocenić. Czym poetyka codzienności była przed laty trzydziestu, kiedy uzbrojone w nią pokolenie Juliana Tuwima wyruszało do walki z resztkami symbolizmu, jaką wtedy pełniła funkcję, a jaką pełni dzisiaj?

Oczywiście przy odpowiedzi na takie pytanie pamiętać musimy, że *Kwiaty polskie* pisane były na emigracji, że stanowiły próbę ocalenia przekreślonej przez wojnę przeszłości niestarego przecież pokolenia Tuwima. Pokolenia mimo to rzuconego na pastwę wspomnień i liryzmu.

¹⁹¹cosecans — jedna z funkcji trygonometrycznych, odwrotność sinusa. [przypis edytorski]

Musimy pamiętać, że poemat Tuwima uczestniczy w grupie podobnych prób Słonimskiego¹⁹², Balińskiego¹⁹³. Prób, w których przeszłość, bez jej oceny, cała, we wszystkich szczegółach, zamieniona zostaje na gawędę. Ta gawęda tylko salonem mieszczańskim w miejsce dworu szlacheckiego i kawiarnią warszawską w miejsce sejmiku różni się od zacofanej i rozgrzeszającej wszystkie rzeczy minione gawędy szlacheckiej. Wiedzieć też musimy, że — uczestnicząc w tym wachlarzu — *Kwiaty polskie* stanowią jego trzon najcenniejszy i nie dają się do gawędy sprowadzić. Wiedzieć wreszcie powinniśmy, że nawet poeci, których liryka była apelem do walki, jak Władysław Broniewski¹⁹⁴, w latach emigracji odchodzili w liryzm osobisty. Liryzm podobny nie jest oczywiście grzechem sam przez się, jeżeli zdoła się wylegitymować zarażającą siłą wzruszenia. Lecz liryzm emigracyjny tym się nie legitymuje, jak nie legitymuje się żaden typ liryzmu, który oparty zostaje na fałszywej i wstecznej podstawie ideologicznej lub podstawie przeżycia tak wąskiej, że nikogo oprócz autora nie obchodzi.

Lecz ostatecznie *Kwiaty polskie* czytamy i mamy wydane w Polsce Ludowej 1949 roku i odpowiedź co do ich funkcji musi być odpowiedzią z tego roku. Poetyka codzienności pełniła w pierwszym okresie poezji Polski niepodległej funkcję do pewnego stopnia postępową i nowatorską, ponieważ — oczyszczając pole z maniery symbolicznej (a tej manieri u samych skamandrytów było jeszcze mnóstwo) — oczyszczała tym samym drogę przed nową tematyką, umożliwiała wstęp do poezji treściom ideologicznym niedającym się wyrazić przy użyciu nastrojów i symboli.

Jej dalsza rola zależała oczywiście od tego, jakie to treści zdołały wtargnąć, czy naprawdę postępowe i nowatorskie ideologicznie, czy też zamiast zasiewanych symbolami i nastrojami łąk, niebios i lasów poezji młodopolskiej, poezji zasadniczo operującej elementami wyobraźni wiejsko-szlacheckiej, wkraczały do poezji komody, sklepy i ulice zasiane indywidualnymi mitami i wspomnieniami, komody i sklepy jako elementy wyobraźni urbanistyczno-mieszczańskiej. Bo poetyka codzienności, tylko tyle zmieniając, nie zmieniła wiele. U jednego tylko pisarza poetyka ta skojarzona z elementami nadrealistycznej groteski, jeszcze dzisiaj rzeczywistości wdziera się pod skórę w przenikliwy sposób — u Gałczyńskiego¹⁹⁵. Ale *casus* Gałczyński to znów zapowiedź wycieczki, jaka musiałaby zaprowadzić daleko poza ramy niniejszego szkicu.

Czy i o ile ta poetyka oznacza około roku 1920 całkowite zerwanie z niedawną przeszłością, jak sądziła ówczesna krytyka i poeci sami, czy też stanowi jedynie cezurę w obrębie tych samych założeń ideologicznych i poetyckich, cezurę wywołaną wystąpieniem nowego i młodszego pokolenia, złożonego przeważnie z inteligencji pochodzenia mieszczańskiego — kwestia to odmienna. Będzie ją musiała rozstrzygnąć dzisiejsza krytyka tego okresu. Wreszcie, jak daleko sięga pewne nowatorstwo tej poetyki, w jakich latach i okolicznościach politycznych się wyczerpuje — znów nie są to pytania dające się rozwiązać w ramach niniejszej recenzji.

Wyczerpuje się na pewno już w głębi dwudziestolecia, zresztą przemiany poezji samego Juliana Tuwima, jego przejście na stanowisko bliskie klasycyzmowi może tu być wskazówką. Na pewno też poetyka codzienności nie stanowi dzisiaj nowatorstwa. Pod względem ideologicznym podtrzymuje zainteresowanie dla błahych i drugorzędnych cech współczesności, a nie uczy i nie wskazuje jej głównych linii rozwojowych. Tylko w przedstawieniu Łodzi znajdziemy u Tuwima słuszną i piękną *Farbenlehre*¹⁹⁶, która od ziemistego koloru twarzących dzieci proletariackich prowadzi do *Czerwonego sztandaru*.

¹⁹²Słonimski, Antoni (1895–1976) — polski poeta, satyryk, felietonista i krytyk teatralny. Współtworzył kabaret literacki Pikador i grupę poetycką Skamander. W międzywojniu współpracował z „Wiadomościami Literackimi”. Wiele kabaretów (m.in. kabarety Czarny Kot, Qui Pro Quo, Cyrulik Warszawski) korzystało z jego tekstów satyrycznych. [przypis edytorski]

¹⁹³Baliński, Stanisław (1898–1984) — literat (poeta, prozaik, eseista) i dyplomata, przed wojną członek grupy poetyckiej „Skamander”. [przypis edytorski]

¹⁹⁴Broniewski, Władysław (1897–1962) — poeta, żołnierz Legionów, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej, przedstawiciel lewicy. [przypis edytorski]

¹⁹⁵Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

¹⁹⁶*Farbenlehre* — *Teoria kolorów*, dzieło naukowe Johanna Wolfganga Goethego, wydane w 1809 roku. [przypis edytorski]

Pod względem artystycznym poetyka codzienności podtrzymuje dzisiaj zainteresowanie dla szczegółów mistyfikujących, przesłaniających prawdziwie humanistyczne wtargnięcie w postać ludzką i jej nie według ubocznych cech budowaną naturę. I dlatego, pełni nieraz podziwu dla zawartości wyobraźni poety, dostarczającej mu materiału asocjacyjnego na każdy temat, na każdą nieledwie rzecz podsuniętą przez rozwój akcji, pełni też podziwu dla niezmnieszonej z latami sprawności słownej w obsłudze tych skojarzeń — pozostajemy zimni i nie wciągnięci w bieg poematu. Bo ten pełen temperamentu bieg nie prowadzi w przyszłość poezji polskiej.

Kwiaty polskie są bowiem całkowitą rekapitulacją doświadczeń pokolenia Juliana Tuwima, nie są natomiast, jak był nim poemat dygresyjny dla romantyków postępowych, wyłomem dla treści inaczej niewyrażalnych. Przeciwnie! Poemat Tuwima wyraźnie dubluje, wyraźnie powtarza ujęcia i treści, które w innych formach, jakie od epoki romantyzmu zdołały się już wykształcić, sam poeta wyrażał niejednokrotnie lepiej. Dubluje jego poezję satyryczno-polityczną, korzysta z usług skrótu lirycznego i dziwności słowa, dubluje Tuwima, świętego poetę dla dzieci.

Ten charakter powtórki widnieje również w obrębie samego dzieła. Zaczyna się je czytać z wysokim podziwem, początkowy opis powstawania bukietu uderza siłą poetycką, później jednak — stwierdzaliśmy to już — poemat jak gdyby przystawał w miejscu. Rozpoczyna się w nim wprawdzie toczyć akcja, ale dzieło przystaje w tym sensie, że w częściach dalszych nie przybywa jego materii poetyckiej. Powracają, ostrzej oszlifowane, mocniej dopowiedziane, te same wybuchy przerywników, te same proporcje liryzmu i wirtuozerii. W miarę czytania *Kwiatów polskich* nie przybywa perspektyw, lecz jedynie mnożą się kulisy, których wykrój poznaliśmy od razu, gdy Dziewierski spletał bukiet, a poeta z tomem Staffa¹⁹⁷ w ręku udawał się do starej altany po wspomnienia.

Ponieważ dublują, ponieważ raz jeszcze przeprowadzają rachunki w twórczości Tuwima dawno dokonane, *Kwiaty polskie* ilością nadrabiają nowość. Dlatego aluzje i komentarze są w nich rozwielenione gęściej aniżeli w znanych poematach dygresyjnych, dlatego na pozór z wysoką nadwyżką odpowiadają one warunkom takich. Nadwyżka jest rzeczywiście wysoka, dlaczego aż tak wysoka — kwestia to dotąd nie poruszona. Po odpowiedź trzeba wejść główną bramą utworu, prowadzącą do charakterów postaci i konstrukcji ich losu na tle lat 1905–1920. Bo te są lata akcji *Kwiatów polskich*.

Kolekcja dziwaków

Pamiętamy, że rozrastając się w marginesy i aluzje, poemat dygresyjno-romantyczny bynajmniej nie wyrzekł się ośrodka fabuły epickiej. Doskonałym tego świadectwem będą dalsze, nie wydane za życia poety pieśni *Beniowskiego*, gdzie napotkamy tak powszechne i ograne motywy romansu awanturniczego, jak ocalenie nieszczęśliwej dziewczycy, więzienie, tajemniczy zbawca itd. Bo czytając romanse ówczesne, Słowacki stale się natykał na ich obecność.

Kwiaty polskie z doświadczeń współczesnej im powieści korzystają również. Ażeby ujrzeć, jak korzystają, przyjrzeć się trzeba głównym postaciom. Oto one: Ignacy Dziewierski, ogrodnik z polotem, samouk-artysta zdobiący prowincjonalne kościoły i własny pokój, w niemłodym już wieku ni stąd, ni zowąd legionista. Córka zamężna za oficerem rosyjskim, Konstantym Ilganowem, ginącym w roku 1904 od kuli robotniczej. Wczesnie dojrzała seksualnie i jak dotąd głównie od tej strony skreślona wnuczka Anielcia. Aptekarz Kamil Rozpędzikowski, egzotyk i magik, z utajoną, a przy wnuczce ogrodnika szpetnie odkrytą skazą męskości. Prowincjonalny ksiądz Adam Komoda, zaplątany w swoje kompleksy, oprócz tego „znawca starych kolęd, szachista, zielarz i abonent „Kurier Warszawskiego”. Wyrzucony z obiegu aktor, skazany na prowincjonalne „wieczory satyry i humoru” przy pustej widowni.

Ani jednej więc postaci reprezentatywnej nie tylko według postulatów wielkiego realizmu, ale bodaj w sposób statystyczny, zbliżony do przeciętnej częstości typu. Natomiast

¹⁹⁷Staff, Leopold (1878–1957) — poeta, eseista, tłumacz. Uznawany za przedstawiciela współczesnego klasycyzmu, łączony z parnasizmem i franciszkanizmem. Należał do trzech epok literackich, w refleksyjno-filozoficznej poezji łączył spontaniczną afirmację życia z postawą sceptyka-humanisty, nobilitował codzienność; tomiki poetyckie: *Sny o potędze*, *Uśmiechy godzin*, *Martwa pogoda*, *Wiklina*, symbolistyczne dramaty, przekłady. [przypis edytorski]

jako kolekcja dziwaków — zbiór jedyny. Reprezentatywne są w tym zbiorze tylko daty historyczne, pomiędzy którymi on zalega, lecz nie ludzie sami.

Takiego skupiska okazów człowieczych nie znajdziesz nawet w powieściach dwudziestolecia, usianych wyłącznie dziwakami i pokrzywieńcami psychicznymi. Nie znajdziesz u Zegadłowicza¹⁹⁸ w jego *Zmorach*. Ale bo Zegadłowicz naskakiwał ostro na swoich pomyślników, Tuwim natomiast traktuje ich ciepło i serdecznie. Nieraz to ciepło potrafi przekazać czytelnikowi, i to nawet w sytuacjach dwuznacznych a do takiej transfuzji niełatwych, jak na przykład współczucie dla Rozpędzikowskiego, gdy ten, obnażywszy swoją impotencję, mógłby zostać skompromitowany przez Anielę.

Skąd ta kolekcja pokręconych skorup ludzkich, co oznacza sympatia dla nich? Dla uzyskania odpowiedzi należy przynajmniej jedną z tych skorup przejrzeć pod światło. Niechaj będzie nią sam Dziewierski. Z jakich właściwości on się składa, po czym go poznajemy? Pan Dziewierski uspokaja swoje zmartwienia zajęciami, jakie też są lubo Apollinowi¹⁹⁹:

Tak poszedł w kwiaty i anioły,
Tak zaczął lepić chimeryczne
Zwierzyńce, armie egzotyczne,
Indiany, Turki i Mongoły,
Tak się zaczęły obrazeczki
Techniką „kolorowej sieczki”:
„Bój pod Cuszimą²⁰⁰”, „Smok wawelski”,
„Jarmark w Łowiczu”, „Krańc anielski”,
„Kolumb²⁰¹ pomiędzy tubylcami”,
„Dno morskie”, „Sklepik z zabawkami”...
(W tym czasie także namalował,
„Śmierć porucznika Ilganowa”,
Gdzie szereg sztywnych manekinów,
Wszystkie z profilu, z dymiącymi
Rewolwerami w rękach sztucznych
Przy czym lecące widać kule —
Tyka piersiami wypiętymi
Luf nastawionych karabinów;
Za serce trzyma się porucznik
I całą we krwi ma koszulę.)
Tak na kóleczku kartonowym,
Co się w zegarku mogło zmieścić,
Kaligraficzny cud wypieścił:
Psalm Dawidowy, przepisany
Czarnym i srebrnym atramentem
„W sprężynkę”, dośrodkowo, kręto,
Z mikroskopijną lutnią w centrum:
[.....]
Tak — w sposób ludziom niepojęty —
W butelce zjawił się zaklęty
Ogródek — z błysków, koralików,
Paciorków, szkiełek i kamyków...
Tak w słojach zamieszkały żabki,
Jaszczurki, żuki i trytony;

¹⁹⁸Zegadłowicz, Emil (1888–1941) — poeta, skandalizujący prozaik, znawca sztuki, przedstawiciel ekspresjonizmu, założyciel grupy poetyckiej „Czartak”, autor m. in. powieści *Zmory* (1935) i *Motory* (1938). [przypis edytorski]

¹⁹⁹Apollon (mit. gr.) — bóg słońca, sztuki, wróżbiarstwa i gwałtownej śmierci, przewodnik dziewięciu muz. [przypis edytorski]

²⁰⁰bitwa pod Cuszimą — bitwa morska stoczona 27–28 maja 1905 roku, w której flota japońska pokonała rosyjską. [przypis edytorski]

²⁰¹Kolumb Krzysztof (1451–1506) — włoski żeglarz i podróżnik, dowódca i organizator czterech wypraw morskich, finansowanych przez Izabelę I Kastylijską, a mających na celu znalezienie drogi morskiej do Indii; w ich trakcie odkrył Haiti i Amerykę, oraz założył miasto Santo Domingo. [przypis edytorski]

Tak napełniły się szufladki
 Aromatami ziół suszonych;
 Tak mała izba przy sklepiku
 [.....]
 Przybrała wygląd tajemniczej
 Wesolej grotty czarodzieja:
 Pułap gwiazdami powyklejał
 Z kołem zodiaku i księżycem;
 Pod lampą, prawie Aladyna,
 Bajeczne żagle swe rozpinał
 Korsarski statek holenderski —
 Sam go zbudował pan Dziewierski
 Według ryciny z kalendarza
 „Czytelnia stanu włościańskiego”.
 [...]
 Nie wspomnę już o innych w grocie
 Zabawkach, fraszkach i igraszkach,
 Wiatraczkach, samodziobach-ptaszkach
 I różnych cackach, większych, mniejszych,
 Którymi pólki ponastawiał...
 Sto niespodzianek i sto pociech...
 Słowem — nie zawiódł się Smintejczyk²⁰².

Przecież ten ogrodnik i dyletant mógłby być doskonale — autorem *Kwiatów polskich!* Wszystkie jego zainteresowania i umiejętności doskonale współgrają z cechami dygresyjnymi całego poematu. Podobnie są fachowo-mikrologiczne, w szczególności dociekliwe — słowem, więcej mówią o Julianie Tuwimie niż Ignacym Dziewierskim.

Dlatego możemy odwrócić porządek zależności. To nie Dziewierski mógłby być autorem poematu. To Dziewierskiego i jego towarzyszy zrodziła nie rzeczywistość okresu, w jakim rozwija się ichos, ale *matką ich jest poetyka utworu*. Konstrukcja tych postaci ułożona jest z identycznego materiału co przerywniki poematu. Tak zbudowani ludzie nie mogą być w żadnej mierze reprezentatywni i rzeczywistość społeczno-historyczna okresu przecieka przez nich jak przez sito, niewiele pozostawiając oprócz kilku dat i paru głośnych nazwisk historycznych. Ale w ten sposób zbudowane osoby poematu są Tuwimowi bliskie. Traktuje je on serdecznie i ze zrozumieniem, ponieważ przez nie obcuje wciąż ze swoją ulubioną materią poetycką. Tą, z jakiej zbudował cały utwór.

Ale poetyka egzotycznej codzienności nie stanowi u Tuwima jedynej i wyłącznej składnika budowy postaci. Pojawiają się w niej również elementy inne, i to takie, które pozwalają na wysnucie wniosków mało widocznych w dwudziestolecu. Wniosków na tle *Kwiatów polskich* bardzo jaskrawych. Pana Dziewierskiego poza stratą córki nie spotykają przygody bardziej osobiste i niebezpieczne dla spokoju ducha. Innym osobom utworu przygód takich nie brak. Wszystkie one opierają się o pannę Anielę. Kompromitacja Rozpędzikowskiego, kazanie księdza Komody, Alfred Folblut łożący na wychowanie nieletniej osóбки i tym sposobem spełniający swój „cielesny plan inwestycyjny”.

Drugim więc powszechnym składnikiem tych postaci jest rewelacja seksualna — jakże dobrze znana z pewnych typów powieści w drugim dziesięcioleciu międzywojennym. Ta rewelacja prowadzi Tuwima na bardzo nieraz niesmaczne manowce naturalistyczne, jak np. igrzy chłopiąt z majstrównymi pod koniec drugiej części poematu, jak później motywy, dla których pani Folblutowa, będąc w ciąży, bywa na koncertach.

Ta rewelacja seksualna zapowiada jednak sprawę szerszą. Poetyka codzienności komunikowała się z zainteresowaniem dla marginaliów psychologicznych poprzez pojęcie, które, szczególnie zakwitając w okresie wzrostu przeciwieństw społecznych dwudziestolecia, miało je obłaskawić przez sprowadzenie do gry tajemnic psychologicznych, jakie nawet w najprostszyc duszach mają być ukryte.

²⁰²Smintejczyk (mit. gr.) — przydomek Apolla, boga poezji. [przypis edytorski]

Była tym pojęciem mitologia szarego człowieka. Dobitnie odradza się ona w *Kwiatach polskich*. Owa mitologia otrzymuje w nich ponadto pewien inny, a dopiero po drugiej wojnie światowej widoczny akcent. Przerażenie na widok okrucieństw faszystowskich w tej wojnie, zamiast szukać ich powodów społecznych i historycznych, również odwoływało się nieraz do tej gry tajemnic. Po nałożeniu na nią maski z tragicznym grymasem gra taka nabierała cech prawdy. A jak jest w *Kwiatach polskich*? Siedząc wśród wspomnień w altanie, nad kamieniem z datą 1903, Tuwim pisze:

Runiczny kamień! Gdybyż mogli
Uczeni w piśmie serc klinowem,
Tych letnisk Champolliony²⁰³ nowe,
Odczytać nam ów gład-hieroglif!
Zwyczajnych ludzi zwykłe dzieje,
Codzienne sprawy ich i troski,
Nie mniej ciekawe niż koleje
Person tragedii Szekspirowskiej.
Tak kwiaty na zwyczajnej łące
Codzienne są, zwyczajne, znane,
A rosną z głębi wstrząsającej,
Z walki żywiołów opętanej.
A potem — trzeba by Szekspirów,
By w wiekopomne zakuć słowa
Łódzkich Otellów, Królów Learów
I was, Ofelie z Tomaszowa!

Inwektywą w czas wojny uderzając w hitlerowców, Tuwim woła:

Bezdenne są otchłanie
Nawet najpłytszej ludzkiej duszy.
Tam — raj, potworny Raj Idiotów,
Imperium pragnień utajonych,
Ziszczonych i zaspokojonych,
Tam cyrk tyranów opętany,
Tam władzy gniją lewiatany,
Tam sobie siebie użyj, bracie!
Tam płonie Rzym! Tam Chamów Syjon!
[...]
Tam Boska Farsa! Tam, Wergili²⁰⁴,
Kolegę było zaprowadzić
Na połów infernalnych tercyn!

Pomyłki, błędy i niedostatki *Kwiatów polskich* nie są tylko omyłkami tego poematu. I winą nie tylko ich autora jest zebrana w tym poemacie kolekcja dziwaków. Jest to doprawdy bukiet z całej epoki przeżywanej przez Tuwima, tak bardzo obcej, chociaż niedalekiej w czasie. Epoki tak widzianej i odtwarzanej, jak ją widziała liberalna inteligencja pochodzenia mieszczańskiego w swych czołowych przedstawicielach artystycznych, bo o jej doświadczeniu społecznym, przekonaniach i antypatiach politycznych mówi przede wszystkim ten poemat. Epoki obcej także i w tym, co w dziele swego znakomitego reprezentanta pragnęłaby ocalić jako konstrukcję typu ludzkiego i jako nakaz warsztatu poetyckiego. Warsztat złożony ze wspinających nieraz artystycznie marginesów, zaplecionych wokół ludzi zdecydowanie i w każdym poszczególnym okazie wyhodowanych w manierze całkowitego dziwactwa.

²⁰³ *Champollion, Jean-François* (1790–1832) — francuski archeolog i językoznawca; w roku 1822 odczytał egipskie hieroglify, opierając się m. in. na wielojęzycznej inskrypcji na kamieniu z Rosetty. [przypis edytorski]

²⁰⁴ *Wergili* — Publius Vergilius Maro (70 p.n.e.–19 p.n.e.) rzymski poeta z czasów Oktawiana Augusta, autor *Eneidy* (poematu epickiego o wędrowkach Eneasza i założeniu Rzymu), *Georgik* i *Bukolik* (sielanek). [przypis edytorski]

Dlatego wreszcie nowoczesny poemat dygresyjny, chociaż rzekomo niczym się nie sprzeciwia romantycznym wzorom gatunku, nie jest zdolny ani w przybliżeniu spełnić dzisiaj tej funkcji, jaką posiadał *Don Juan czy Beniowski*. Poemat dygresyjno-romantyczny kroczył w pierwszej linii postępowego romantyzmu, a dla jego treści wywalczał nowatorskie sposoby wyrazu. *Kwiaty polskie* rekapitulują i zamykają, dublują i powtarzają — nie zawsze z winy ich twórcy. Z tej głównie winy, że jak staraliśmy się dowieść, epika w stanie rozkładu mogła wydać owoce pożywne tylko w jednorazowej i nie powtórzonej odtąd sytuacji. Dzisiaj zaś nie jest ona niczym więcej, jak po prostu epiką w stanie rozłożonego na niezgrane szczegóły warsztatu.

Julian Tuwim jest kongenialnym tłumaczem. I w jego dorobku jako tłumacza wskazać można wiersze, które przez swój bohaterski i opiewający charakter epicki o ileż są nam bliższe aniżeli na przykład apostrofy do psów warszawskich jako wrogów niemieckich. Kiedy w Rio de Janeiro powstawały te i podobne im apostrofy, nie ja jeden zapewne powtarzałem za Tuwima *Słowem o wyprawie Igora*:

Niewesoła nam, bracia, godzina,
Niewesoła godzina nastąpiła!
[.....]
O lutości! O nędzo! O jęku!
Rozpanoszył się mściwy pohaniec!
Pod brzemieniem się ziemia ugina;
W grodach smętek, radość uleciała,
Niewesoła nam, bracia, godzina,
Niewesoła godzina nastąpiła!

Jeszcze raz 10 000 egzemplarzy

Pozostawiliśmy dotąd bez odpowiedzi pytanie, czy *Kwiaty polskie* przez swe 10 000 rozprzedanych egzemplarzy mobilizują dla poezji nowych czytelników, czy też dla tego jedynie poematu uaktywniają dawnych. Przesłanki tej odpowiedzi mamy zebrane tak obficie, że wypaść ona może całkiem krótko: tylko dla tego poematu uaktywniają one licznych widocznie, a nie dających się przekonać dotąd do innego typu poezji czytelników poezji skamandrytów. Tym pewniej mogą to uczynić, że obok konwencji artystycznych, do jakich są oni przyzwyczajeni, *Kwiaty polskie* przynoszą im całe fragmenty powieści uchodzącej przed kilkunastu laty za bardzo śmiałą i „postępową”. A czytelnicy ci widocznie na tej pozycji utkwili i trudno ich popchnąć dalej.

W tym pogrobowym i na pewno krótkotrwałym zwycięstwie jest jednak moment pozytywny, który należy wydobyć. Pokolenie skamandrytów było ostatnią generacją poetycką, jaka posiadała swoją liczną rezerwę czytelniczą. Wszystkie późniejsze formacje i grupy nie dorównały pokoleniu Tuwima pod tym względem. Mało tego, ich przełomy i wydarzenia były wydarzeniami coraz ciaśniejszego i coraz wyłączeniej inteligentckiego kręgu odbiorców. *Trzy zimy* Miłosza²⁰⁵ miały w roku 1936 aż trzysta egzemplarzy nakładu.

Pokolenie skamandrytów dlatego zapewne było w tej mierze jak dotąd ostatnie, ponieważ w ich twórczości zachowana została jeszcze proporcja pomiędzy nowatorstwem a dostępnością i zrozumiałością utworu. Później, a nawet współcześnie ze skamandrytami, bo u poetów awangardy (nie jest rzeczą tego szkicu rozważać, dlaczego), proporcja ta zachwiała się i runęła. Nie została też odbudowana dotąd przez młodą poezję powojenną.

I oto nagle, jak meteor z gwiazdozbioru uważanego za wygasający, spadają *Kwiaty polskie*. Co tu wiele mówić! Poezja, a równocześnie książka do czytania, opowieść zrozumiała w każdym zdaniu i każdej metaforze, jeżeli poeta nie naszpikuje ich erudycją. Ale wówczas encyklopedia przychodzi z pomocą, gdy na skomplikowaną metaforę nie pomagała żadna encyklopedia. Pod tym względem *Kwiaty polskie* są dziełem na pewno aktualnym, a naukę płynącą z dziesięciu tysięcy egzemplarzy zapamiętać warto.

²⁰⁵ Miłosz, Czesław (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, przed wojną związany z wileńską grupą poetycką „Żagary” i reprezentant katastrofizmu, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

II

NA ODPUST POEZJI

I

W debiucie poetyckim Mirona Białoszewskiego²⁰⁶ podziwiam kilka najbardziej zasadniczych uzdolnień poetyckich, jakie w *Obrotach rzeczy* wystąpiły w układzie orzekającym o zastanawiającej oryginalności owego debiutu. Uzdolnienia te zdają się być głęboko zakorzenione w polskiej glebie kulturalnej, w glebie przedmieść, miasteczek, zapadłych kątów, ginących formuł obyczajowych. Niemniej zakorzenione są one w glebie podjętych dopiero przez tego poetę tradycji naszej poezji, podjętych i nie do poznania przetworzonych.

Jakież to umiejętności? Własna wyobraźnia. Zaskakująca wielostronność tej wyobraźni. Filozofia owej wielostronności. Stosunek uczuć, humoru, przywiązania, autoironii, groteski do samej wielostronności i do jej filozofii. Odkrywcze, sprawdzalne i nowatorskie widzenie zjawisk i siebie samego pośród ich obrotów.

Wyobraźnia poetycka Białoszewskiego jest niewątpliwie wyobraźnią bardzo malarską. Nie w sensie hojnej kolorystyki, malowniczości i zdobnictwa. Jest nią w sensie plastycznej słuszności nawet w wypadku nieoczekiwanych i najbardziej paradoksalnych skojarzeń wizualnych, które, nawiasem mówiąc, nie służą Białoszewskiemu, by malować: służą sugestii określonych wniosków intelektualno-filozoficznych oraz, bodaj jeszcze ciekawszych u tego poety, wniosków o charakterze obyczajowo-cywilizacyjnym.

Występuje w *Obrotach rzeczy* zarówno słuszność kształtów, kolorów, linii, jak — najtrudniejsza chyba do osiągnięcia w słowie — słuszność brył w ruchu. Dwa przykłady. Przypomnijcie sobie, ale uczynicie to zdziwionym okiem dziecka, przyrodzonym spojrzeniem każdego poety, jak wygląda przekrojony czerwony burak. Zwinięty w zakręty i pęki linii, dziwacznie ściśnięte i żywotnie niedbałe, trochę jak przekrojona głowa czerwonej kapusty. I jak wyglądają naprawdę fladry²⁰⁷ i przekroje eleganckiej stolarszczyzny, fornirowych²⁰⁸ okładzin. Pod piórem Białoszewskiego:

Buraka burota
i buraka
bliskie profile skrojone,
i jeszcze buraka starość, którą tak kochamy,

i nic z tej nudnej fisharmonii
biblijnych aptek
o manierach
i o fornierach w serca, w sęki
homeopatii zbawienia...

(Podłogo, błogosław)

Oczywiste to i sprawdzalne widzenie rzeczy. Drugi z przykładów (*Do NN****) Jan Błoński²⁰⁹ nie wiadomo dlaczego nazwał łamigłówką (*Obroty rzeczy*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 30). Na tle problematyki widzenia plastycznego ta łamigłówka dosyć prosto się rozwiązuje. Ten wiersz to — pochod brył w ruchu.

²⁰⁶ Białoszewski, Miron (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

²⁰⁷ fladra — sznur z czerwonymi chorągiewkami, używany przy polowaniu na wilki; tu nawiązanie do trójkątnego kształtu tych chorągiewek. [przypis edytorski]

²⁰⁸ fornir — okleina, zwykle w postaci cienkiej warstwy drewna z widocznym zarysem słoju. [przypis edytorski]

²⁰⁹ Błoński, Jan (1931–2009) — historyk literatury i wpływowy krytyk, badacz poezji Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, twórczości St. I. Witkiewicza i literatury współczesnej, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

Futuryści, chcąc stworzyć psa w ruchu, malowali go posiadającego kilkanaście nóg. Wiedzieli już, że cztery nogi, chociażby najbardziej werystycznie podpatrzone w skoku, to tylko jeden moment ruchu, a nie jego pełna dynamika w czasie. Braque²¹⁰, za nim Picasso²¹¹ zaproponowali twarzom ludzkim obserwowanym z profilu, z kolei zaproponowali wszelkim przedmiotom, które oko ludzkie patrząc z określonej pozycji widzi tylko z jednej strony, innych stron nie ogląda jednocześnie — że na płótnie zostaną one położone jako kilka płaszczyzn określających ich wielościenną bryłę.

W zapowiedzianym przykładzie napotykamy coś jak przedślowie podobnych zabiegów: poeta, z doskonałą ścisłością, idąc ulicą notuje, co naprawdę widzimy z brył i ich ruchów, notuje to jedynie, co wprawne oko zdolne jest dostrzegać, pod warunkiem, że cała ta problematyka nie jest mu obca:

nagle
wycinasz się
z pomieszanych form ulicy
wypukłością nóg
twarży
zbliżasz się — pół
mijam cię — pół
jakże mi szkoda
tej zawsze jednej strony niewidzianej!
odchodzisz — pół
ruch innych
kroi cię
w coraz drobniejsze
kawalki
nic mi z ciebie nie zostało
nagle

(Do NN***)

Widzenie malarskie, obecne wszechmocnie w tej poezji, obejmuje również technikę sztuk plastycznych, przeniesioną do warsztatu słownego obrazowania. Myślę o kompozycji obrazów w *Średniowiecznym gobelinie o Bieczu*. Powie ktoś może, że jest to z dużym nakładem estetyzmu i lubowania się w robocie czysto formalnej osiągnięta wizja warsztatu tkactwa dawnych wieków. Tego rodzaju niebezpieczeństwo niewątpliwie zagraża poezji Białoszewskiego (z wielu przykładów szczególnie *Ballada krośnieńska*). Kompozycja ta wszakże ku temu zmierza, by obraz skonstruować z kształtów najbardziej podstawowych i zgeometryzowanych, jak z biegiem stuleci nauczyli się świadomie czynić kubiści, jak instynktownie działo się to zawsze w sztuce przedstawiającej, zwłaszcza gdy była ona zarazem — gobelin — sztuką ornamentu i zdobnictwa:

Tkali gród na wzgórzu,
tkali gród średniowieczny...

Popielate trójkąty
szły na gonty
(zwyklejsze to dachy),
a sinożółte
na słomy.
Były jeszcze małe smugi
przyćmionych barw

²¹⁰Braque, Georges (188–1963) — malarz, grafik i rzeźbiarz francuski, wraz z Pabłem Picasso współtworzył kubizm. [przypis edytorski]

²¹¹Picasso, Pablo (1881–1973) — hiszpański malarz, grafik i rzeźbiarz, uznawany za jednego z najwybitniejszych artystów XX w., współtwórca nurtu malarstwa zwanego kubizmem. [przypis edytorski]

na jakieś wyższe okna,
na cienie w lukach bram.
[...]
Wychyłasz się nad wszystkie bramy,
wieże i baszty,
otwarta szachownico w zielone ściany
domów drewnianych,
szachownico w kolory dzielnic,
w kwadrat żydowski,
w kwadrat katów,
w kwadrat malarskiego cechu,
w inne krzywe kwadraty
zapadłych okien i strzech...

(Średniowieczny gobelin o Bieczu)

II

Sprowadzać wszakże wyobraźnię poetycką Białoszewskiego tylko do tego profilu to za mało. Poeta obywateli często bez naszkicowanego warsztatu. Daje liryki — używając bardzo starej nomenklatury — refleksyjno-filozoficzne, o charakterze całkowicie sylogistycznym. Po stopniach dowodu, bez użycia obrazu zmierza do uogólnienia i aluzji.

Do tego szeregu należą podobne utwory, jak np. *My rozgwiadzy*, *Zielony: więc jest*, a przede wszystkim znakomicie postawiony myślowo *Autoportret odczuwany*. Wiersz kartezjański i zarazem egzystencjalistyczny. Wedle samej doktryny filozoficznej egzystencjalizmu, w jakiej byt, sama egzystencja stanowią korzeń rzeczy, ukształtowany jest ów portret.

Patrzę na mnie,
więc pewnie mam twarz.

Ze wszystkich znanych twarzy
najmniej pamiętam własną.

Nieraz mi ręce
żyją zupełnie osobno.
Może ich wtedy nie doliczać do siebie?

—
Gdzie są moje granice?

—
Porośnięty przecież jestem
ruchem albo półżyciem.
Zawsze jednak
pełza we mnie
pełne czy też niepełne,
ale istnienie.

Noszę sobą
jakieś swoje własne
miejsce.
Kiedy je stracę,
to znaczy, że mnie nie ma.

— —
Nie ma mnie,
więc nie wątpię.

I dopiero ściśle współlistnienie konstrukcji malarskiej z sylogistyczną, w istocie zaś rzeczy traktowanie skojarzeń plastycznych jako budulca sylogistycznego, wynikającego z koniecznością przesłanki i wniosku — to jest smak i odrębność poezji Białoszewskiego. Zadokumentowane zostało to współlistnienie takim szeregiem wierszy, jak *Rzeczywistość nieustalona*, *Szare eminencje zachwyty*, *Moje Jakuby znużenia i liczne*, najbogatsze w tym względzie ustępy *Autobiografii*. Oto one:

Ale jakże tu wyjść
na pękające pod nogami lustra ulic,
deptać kałuże
z rozlanym okiem opatrności,
wpaść w sobowtór nieba,
w dno, które odpada
od pudła miasta?

Trzymam się
kurczowym dramacikiem ręki
słojów okna,
które rozkręcają się jak żydowski świecznik,
i czuję w głębi siebie
mosiężny chłód.

Kołysze się moja skała
podziurawiona od pięt. Kołysze się mój dom
z tym całym atlasem secesji
czy wieków...
i ten...
i tamten brzeg...

Znający tylko ze słyszenia prądy poetyckie w latach międzywojennych powiadają w tym miejscu: *nadrealizm*. Nic podobnego! Tą poezją nie rządzi właściwy nadrealistom mechanizm skojarzeń ciekących płynnie i bez kontroli. Jest ona konstruktywna, rygorystyczna i widzialna. W tej sprawie przyłączam się całkowicie do protestu J. J. Lipskiego²¹² (*Słowa dodawane do rzeczy*, „Życie Literackie” 1956, nr 27).

Jakież jest stosunek tej poezji do polskiej, a także międzynarodowej awangardy poetyckiej? Grozi w tej mierze tego rodzaju nieporozumienie, że pisarstwo Białoszewskiego będzie się przykrawać tylko do jednego z jej nurtów. Tak przecież postąpił Julian Przyboś²¹³ (*Nowy poeta*, „Nowa Kultura” 1956, nr 32): wydobył pochwalnie wszystko, co przypomina jego własną poetykę, rozegrał resztę przeciwko Gałczyńskiemu²¹⁴, przemilczał wreszcie te liczne składniki *Obrotów rzeczy*, w jakich nigdy nie smakował, uważając takowe za ludową powielankę i rytmolejstwo. Jak na przykład zakończenie arcyzabawnej *Ballady z makaty*:

Raj tu nielichy,
graj pan — muzyki!
ja pantofelkami
radi-radi-ra!
Maj
mi po głowie
ow-

²¹²Lipski, Jan Józef (1926–1991) — historyk literatury, publicysta i krytyk, współzałożyciel Komitetu Obrony Robotników, przewodniczący Polskiej Partii Socjalistycznej. [przypis edytorski]

²¹³Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

²¹⁴Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

szem nie powiem
radi-radi-radi-
ra-ra!!

Graj, panie młody,
do końca pogody,
póki te ogrody
nie stracą urody,
a że te ogrody
nie zmienią urody
ody-rydy-rydy
uha!!!

Ta przyspiewka nie tylko do zespołu „Mazowska” apeluje. Jeszcze mocniej do dadaizmu, do ludowości udziwnionej i sprymitywizowanej. *Słowieunie* Tuwima²¹⁵, *Pastorałki* Czyżewskiego²¹⁶, program poetycki „Ponowy”²¹⁷. Skądinąd zaś obecność poetyki Przybosia, jej składni, jej wyobraźniowego rygoru jest w *Obrotach rzeczy* niewątpliwa.

Łączą się zatem u Białoszewskiego elementy absolutnie skłócone i zwalczające się przed laty z górą trzydziestu, kiedy kształtowała się awangarda polska. Wniosek? Tradycja polskiej i europejskiej awangardy zdaje się być dla autora *Obrotów rzeczy tradycją synkretyczną*²¹⁸. Ujmowana jest jako całość, bez liczenia się z owoczesnymi podziałami na grupy i kierunki i z tym także, co po dzisiaj dzień dla Przybosia uchodzi za dowód złego smaku. Ileż u Białoszewskiego dowodów tak pojmowanego „złego” smaku! Aż do fonetycznego pojękiwania, wydziwiania, pseudosymboliki dźwięków i zgłosek!

Wyjaśnić to zjawisko daje się tym, że dla generacji Białoszewskiego nie liczą się z perspektywy czasu i nieważne są różnice programów i spory pomiędzy formami gustu artystycznego z lat międzywojennych. *Liczą się wspólne obroty wyobraźni*, ich synkretyczna całość, synkretycznie widziany dorobek. Zwłaszcza że jego synkretyzm obejmuje nie tylko pierwszą awangardę, tę z roczników Peipera²¹⁹ i Przybosia, ale również Czechowicza²²⁰. Pełno jest przetworzonego Czechowicza w obecnych u poety Kobyłkach, Wołominach, Garwolinach, „miastkach nijakich”.

Wyjaśnić się to również daje analogią: podobnie było na przykład ze stosunkiem Tuwima do spuścizny ze schyłku Młodej Polski. Łączyć bez oporu Leśmiana²²¹ ze Staffem²²² to także swoisty synkretyzm. Nowatorstwo taką dla siebie wybiera tradycję, tak ją układa wewnętrznie i łączy, jak nakażą potrzeby własnego wyboru, a nie jak by nauczyciele pragnęli podyktować.

²¹⁵ *Tuwim, Julian* (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

²¹⁶ *Czyżewski, Tytus* (1880–1945) — poeta, a także malarz i teoretyk sztuki, współtwórca koncepcji formizmu. [przypis edytorski]

²¹⁷ „*Ponowa*” — pismo literackie wydawane w Warszawie w latach 1920–1921, związane z ekspresjonizmem. [przypis edytorski]

²¹⁸ *synkretyzm* — łączenie różnych tradycji. [przypis edytorski]

²¹⁹ *Peiper, Tadeusz* (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

²²⁰ *Czechowicz, Józef* (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

²²¹ *Leśmian, Bolesław* (1877–1937) — poeta, tłumacz (m.in. opowiadań Edgara Allana Poe), dla którego twórczości charakterystyczny jest erotyzm, zwrot w stronę natury oraz nietypowa wizja zaświatów. [przypis edytorski]

²²² *Staff, Leopold* (1878–1957) — poeta, eseista, tłumacz. Uznawany za przedstawiciela współczesnego klasycyzmu, łączony z parnasizmem i franciszkanizmem. Należał do trzech epok literackich, w refleksyjno-filozoficznej poezji łączył spontaniczną afirmację życia z postawą sceptyka-humanisty, nobilitował codzienność; tomiki poetyckie: *Sny o potędze*, *Uśmiechy godzin*, *Martwa pogoda*, *Wiklina*, symbolistyczne dramaty, przekłady. [przypis edytorski]

III

Mowa już była o dwojakim wnioskowaniu poezji Białoszewskiego. Pierwszym, o charakterze intelektualno-filozoficznym. Drugim, o charakterze obyczajowo-kulturowym. Czy mamy tutaj do czynienia ze swoistym nominalizmem²²³ poetyckim w stosunku do rzeczywistości (jak sugeruje J. J. Lipski²²⁴), czy też napotkać się dają echa neokantyzmu, a nawet egzystencjalistyczne wariacje na tematy kartezjańskie²²⁵ — chyba nie to jest najważniejsze i decydujące. O uroku poezji Białoszewskiego nie tyle decydują jej precyzyjne szwy filozoficzne, ile dobrej próby racjonalistyczny humor w podawaniu własnych koncepcji filozoficznych.

Albowiem po raz pierwszy od czasu Leśmiana²²⁶ pojawia się poeta *prawdziwie leśmianowski*. Nie w tym oczywista znaczeniu, ażeby biologia i metafizyka przyrody były dla niego głębią obrazów i propozycji myślowych. Nie w tym także, ażeby u Białoszewskiego tulały się jeszcze resztki tradycyjnych i ludowych zaświatów, egzorcyzmowane paradoksalnym ich wyolbrzymieniem. Istnieją dla niego wyłącznie twory ludzkiej cywilizacji, zjawiska i rzeczy z najbliższej otoczki kulturalnej człowieka, odwrotnie niż dla twórcy *Sadu rozstajnego* i *Łąki*.

Poeta leśmianowski w sensie poety filozoficznego, który samym obrazem i samą konstrukcją materii poetyckiej wyklada swoją wieloznaczną i wieloboczną filozofię. Nie ten, który — przykład Asnyka, Kasprowicza — werbalizuje istniejące koncepcje filozoficzne. W prawdziwej poezji sam obraz kreuje światopogląd. Tak leśmianowskim jest Białoszewski.

Rzeczywistość prawdziwie istniejąca w *Obrotach rzeczy* nie jest więc rzeczywistością leśmianowską, z zapamiętaniem się w żywiołach roślin, drzew, obłoków. Białoszewski w czym innym się zapamiętuje. Jego poezja nosi charakter cywilizacyjny, obyczajowo-kulturowy. Konieczne jest przytoczenie całego utworu: *Rozprawa o stolikowych baranach*.

Fantazjo warszawskiej Pragi,
masz assyryjskie rogi
i jedną nogę
czerwono
lakierowaną.
O bazar! bazar! bazar!
O baran! baran! baran!
To jego profil
— jak z lewej ręki
— jego baranica piękna —
ach! dwa profile Nefretet
z liworyzacją tête a tête.
Cztery czerwone kropki uszu,
Babilony
trefione w srebra z tłuczonego lusterka
i czerwone chorągiewki,
kożuchów złote Homery,
lazurowe cokoły.
A dalej: barany

²²³*nominalizm* — znany od średniowiecza pogląd filozoficzny, wedle którego uniwersalia (powszechniki, idee) nie istnieją realnie, a są jedynie abstrakcjami językowymi, niezbędnymi do porozumiewania się. [przypis edytorski]

²²⁴Lipski, Jan Józef (1926–1991) — historyk literatury, publicysta i krytyk, współzałożyciel Komitetu Obrony Robotników, przewodniczący Polskiej Partii Socjalistycznej. [przypis edytorski]

²²⁵Kartezjusz — René Descartes (1596–1650), francuski fizyk, matematyk i filozof, prekursor europejskiej filozofii nowożytnej. W swoich rozważaniach wyszedł z założenia, że wobec każdego stwierdzenia możliwe jest sformułowanie twierdzenia przeciwnego. W wątpliwość nie można poddać tylko samego wątpienia, które jest aktem myśli, zatem musi istnieć też ktoś, kto te myśli formułuje: *dubito ergo cogito ergo sum* (łac. wątpię więc myślę, więc jestem). Posługując się metodą dedukcji zbudował najważniejszy od czasów Arystotelesa system filozoficzny, zawarty w jego *Rozprawie o metodzie* (1637). [przypis edytorski]

²²⁶Leśmian, Bolesław (1877–1937) — poeta, tłumacz (m. in. opowiadań Edgara Allana Poe), dla którego twórczości charakterystyczny jest erotyzm, zwrot w stronę natury oraz nietypowa wizja zaświatów. [przypis edytorski]

w koronkach brabanckich
 i barany z Bizancjum,
 i barany w koronach oryńskiackich²²⁷...
 Jaki zwrotnik?
 „Wiek który? — Czas który?”
 Magie — religie — rytuały.
 A to wszystko z jaskiń
 pod miastem,
 nieustanne Mentony gminne,
 a to
 nieprzerwane dylu-dylu
 dyluwium²²⁸
 peryferyjne.

To nie jest szukanie plastycznego skojarzenia jedynie. To nie syllogizm filozoficzny. To jakiś swoisty *sylogizm cywilizacyjny*. Poeta w bryle i w kształcie prymitywnego baranka wielkanocnego odnajduje w sposób paradoksalny i okraszony humorem resztki, relikty, asocjacje kulturowe, jakie prowadzą nieoczekiwanie w głąb prymitywu cywilizacyjnego — tę w historii widoczną i tę jeszcze dzisiaj odżywającą. „Dyluwium peryferyjne”.

Dążenie do prymitywu, chociażby w postaci zainteresowania sztuką ludów pierwotnych, to jakże częsta właściwość europejskiej twórczości awangardowej. Kreowanie mitów na ten temat to całkiem powszechna forma uzasadnienia własnych konstrukcji formalnych. Jednakowoż nie ten trop wydaje się właściwy, ażeby zrozumieć syllogizm cywilizacyjny Białoszewskiego.

Obroty rzeczy to nie tylko synkretyczny i przetworzony spadek po nowatorstwie międzwojennym, ale i wyzyskanie nowatorskie tradycji jeszcze głębszej. Na słuszny ślad naprowadza przytoczony zapewne z pamięci i stąd zniekształcony cytat z Norwida²²⁹: „Wiek który? — Czas który?” W *Liście do Bronisława Z.*, jednym z najpóźniejszych poematów Norwida, brzmi on naprawdę: „Wiek tu który? który rok? niedola która?” Gdzie indziej (*Szare pytanie*) powraca też u Białoszewskiego jego refrenowe echo: „Który to dzień stworzenia świata i jakich ludzi?”

W owym śladzie to jest najdonioślejsze, że jedną z najbardziej istotnych, a dotąd nie podjętych (poza pewnymi próbami Mariana Piechala²³⁰) właściwości sztuki i postawy Norwida była niepospolita umiejętność podobnego syllogizmu cywilizacyjnego i historiozoficznego. Utwory swoje traktował on bardzo powszechnie na podobieństwo przeziernika, którym poprzez gest aktualny, poprzez formę obyczajową współczesną sięgał aż do dalekiej przeszłości czy odległej terytorialnie cywilizacji. Dzięki temu mógł być o sobie powiedzieć, że ludy i epoki trąca jako grzyby w lesie. On pierwszy w naszej poezji genialnie tropił ślady oryńskiackiego baranka wielkanocnego. Zwłaszcza w późnych poematach. Przypominam inwokację i całą materię poetycką *A Dorio ad Phrygium* czy *Emila na Gozdawiu*.

Przenikliwie i subtelnie dostrzegł tę zbieżność Jan Błoński²³¹:

„Białoszewski to intelektualista w kuchni. Aż przypomina się pamięci Norwid; ten także umiał z koafiury, wizyty, salonowego głupstewka wykrzesać wieloznaczność; właśnie dlatego, że wszystko dlań coś znaczyło, każdy gest zastygał w wysokie znaczenie. Jak dla

²²⁷kultura oryńska — prehistoryczna kultura funkcjonująca także na ziemiach polskich ok. 40–20 tys. lat temu. [przypis edytorski]

²²⁸dyluwium — dawna nazwa plejstocenu, epoki geologicznej w starszym czwartorzędzie. [przypis edytorski]

²²⁹Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramatopisarz, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriamę Przesmyckiego i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

²³⁰Piechal, Marian (1905–1989) — poeta, eseista i wydawca. [przypis edytorski]

²³¹Błoński, Jan (1931–2009) — historyk literatury i wpływowy krytyk, badacz poezji Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, twórczości St. I. Witkiewicza i literatury współczesnej, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

Białoszewskiego, medytującego nad mitologią przed kioskiem w Wołominie” (*Obrotów rzeczy*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 30).

Dodać można, że Norwida przypomina także — chociaż pewien jestem jej całkowicie samodzielnego rodowodu — liryka filozoficzna Białoszewskiego. Ta całkowicie wyprana z warsztatu malarskiego, sprowadzona do aluzyjnego i rygorystycznego następstwa twierdzeń myślowych. Przypomina niejedną z takich właśnie krystalizacji w *Vade-mecum*, Przy tej zasadniczej różnicy, że sylogizmy filozoficzne Białoszewskiego są, żeby tak powiedzieć, *wieloświatopoglądowe*, że nie stanowią wykładu jednej i tej samej filozofii autora, podlegają wątpieniu, badaniu, humorowi — dostojna zaś i patetyczna, mimo całego bogactwa ironii *jednoświatopoglądowa* była skala refleksyjno-filozoficznej liryki Norwida.

Rozprawa o stolikowych baranach jest nader typowa dla zainteresowań Białoszewskiego. Jego, moim zdaniem, najpiękniejsze i najbardziej polskie utwory w identyczny sposób zostały zdziałane: *Stara pieśń na Binnarową*, *Karuzela z madonnami*, *Filozofia Wołomina* (zwłaszcza doskonały *Mit naoczny*), *Dwie kuźnie najpóźniejsze*, *Słowa dokładane do wiśniowych wołów*, *Garwolin — miastko wieczne*.

Wyliczenie tytułów wskazuje zarazem, przy jakiej tematyce sylogizm cywilizacyjny najczęściej się pojawia i z jaką postawą najpowszechniej się kojarzy. Tematyka prowincji polskiej, przedmieść, miasta przechodzącego w nieokreślone peryferie, zabaw ludowych, świeckiego odpustu, to, co niknie i co zarazem przenikliwie mówi o codziennym, prawnym obyczaju narodu. Postawa humoru, nie dokuczliwej ironii czy uśmiechu przez łzy, lecz precyzyjnego zrozumienia racjonalisty, które wszakże nie zgasiło przywiązań — z tego stanowiska poeta patrzy.

Sądzę, że te aspekty poezji Białoszewskiego są w niej najbardziej oryginalne. Przede wszystkim są takie przez sposób ich podania. Sama bowiem poetycka mitologia prowincji, przedmieścia, małego miasteczka, ale rzewna, ale czuła, ale przez sentyment prowadząca do metafizycznych przemilczeń, jest już potwierdzona w nowszej poezji polskiej: Józef Czechowicz²³². Jego skrótowe syntezы architektoniczne miast polskich.

Z drugiej strony Bruno Schulz²³³. Artur Sandauer²³⁴ widzi w nim głównego bodaj poprzednika *Obrotów rzeczy*. I tak, i nie. Mity i kompleksy Schulza są śmiertelnie serio, groźnie akcentowane przez pisarza, fobijnie prawdziwe, jak strachy utajone w podświadomości dziecka. Nie spoczywa na nich ani jeden promyk humoru. U Białoszewskiego ten właśnie, za pomocą humoru, sposób podania staje się górujący i — nowatorski. Dzięki temu stanowisku na kartach *Obrotów rzeczy* nie straszy anachronizm. Dzięki niemu straszny mieszczanin i straszny prowincjusz, oddawszy poezji na przechowanie rekwizyty swojego bytowania codziennego, nie straszy ekspresjonizmem i nie wyrabia kompleksów. Z Tuwima i Schulza rodem straszni mieszczanie tak wyglądają w skali humoru:

Przekazywali sobie ściany
jak plazmę życia.

Hodowali w rodzinie
pra-szafy
pra-klamki

Gdy rozkręciły się zwoje schodów,
gdy poszedł dom
na dno,
czuli: szafa została w ich małej wątrobie,
myśleli prawie: kredens istnieje
poprzez powiedzenie,
wystarczy zaskrzeczeć ustami —

²³²Czechowicz, Józef (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

²³³Schulz, Bruno (1892–1942) — pisarz, malarz i krytyk, autor zbiorów opowiadań *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą*. [przypis edytorski]

²³⁴Sandauer, Artur (1913–1989) — krytyk literacki, tłumacz i eseista, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; występował przeciw socrealizmowi przed rokiem 1956. [przypis edytorski]

(Swoboda tajemna)

IV

Powiedział kiedyś Irzykowski, że każdy krytyk winien być zdolny w każdej roztrząsanej sprawie do propozycji i kontrpropozycji, do recenzji i kontrrecenzji. *Obroty rzeczy* dają ku temu pełną sposobność. Chodzi o ewidentne niebezpieczeństwa tej poezji, zdolne skrzywić dalszy rozwój.

Ballady peryferyjne i szare eminencje, chociaż noszą tytuły werbalnie różne, oznaczają identyczne i przez samego autora nazwane niebezpieczeństwo — *niebezpieczeństwo pokrewieństw* (znów tytuł cyklu *peryferyjnych*. Tematyka danego poety tylko do pewnego stopnia jej stężenia i nasilenia jest sprawą mniej istotną dla określenia jakości i perspektyw rozwojowych owego artysty. Gdy przekracza ów stopień stężenia, jak w każdym roztworze, staje się jego właściwością nadrzędną. Prowincjonalna, przedmiejska, marginalna kulturalnie i społecznie tematyka Białoszewskiego może zeń uczynić lirnika peryferyjnych, zupełnie drugorzędnych zachwyty i uogólnień. To pierwsza groźba dla tej poezji.

Przeciwstawia się tej postawie w *Obrotach rzeczy* skłonność do propozycji filozoficznych. Lecz i ona posiada swoją podszewkę, już w obecnym zbiorze jaskrawo widoczną. Poetyckie filozofowanie Białoszewskiego jest skończenie *pępko-* i *egocentryczne*. Jego wieloświatopoglądowość to kwestia podstawianych luster i wciąż tej samej twarzy. Poezja ta przypomina szklaną kulę, która odbijając ruch obrazów i obłoków wokół niej przepływających, sama pozostaje nieruchoma, pozornym obrotem ludzi wciąż siebie. Ustawiczna autobiografia wyobrażeń, nie ich realne istnienie. To druga, jeszcze bardziej dotkliwa groźba.

Białoszewski znakomicie kojarzy zjawiska dalekie i nieoczekiwane. Utwory jego wyglądają nieraz jak zalecane przez Irzykowskiego zniwelowanie powiedzenia: co ma piernik do wiatraka? Owszem, kontynuował Irzykowski dalej, ma wiele wspólnego, bo w wiatraku miele się mąkę, z mąki wypieka — i tak dalej. W myśl zasad poetyckich Białoszewskiego kojarzyć można i kojarzyć trzeba wszystko z wszystkim, bez wyboru. Nieograniczony esej poetycki, chociaż podawany w wyborze, *rygorystyczna kakofonia*. To trzecia, jeszcze główniejsza dla jego poezji groźba.

W całości jest to bowiem piarstwo słabo zaangażowane. Przypuszczam, że gdyby Białoszewski znalazł się w Nowej Hucie, zobaczyłby tylko Cyganów i ich dyluwialne mity. Sądzę, że przyjaciele *Obrotów rzeczy*, a na pewno do nich należą, oddają niedźwiedzią przysługę pocie usiłując albo ten fakt przesłonić, albo przeinterpretować „socjologicznie”. U Błońskiego wzmianka o poezji poborów niżej pięciuset złotych, u Przybosia „socjologiczny” wywód, jakiego nie powstydziliby się nikt z młodszych iblowców (a kpi się z nich na potęgę!):

„W kraju niskiej stopy życiowej to poezja bardziej pożyteczna i w większej zgodzie z etapową taktyką [sic!] niż wierszowane pokrzyki na wyrabiających normy. Najdalsza od taktyki, nie obrabiająca tematów publicystycznych liryka Białoszewskiego — być może — ona trafnie i pozytywnie odbiła rzeczywistość”.

Ależ nie! Poniżej pięciuset złotych można pisać także i tak, jak czyni to Bohdan Drozdowski²³⁵ (*Wierzę w dzień dzisiejszej rewolucji*), z bolesnym zgryzem i antylakierniczą prawdą. Faktu, że tomik Białoszewskiego mógł się ukazać drukiem dopiero po likwidacji „faulizmu”, nie mylmy z tym, jakoby odbijał on postawę ideową i doświadczenie roczników, dla których antylakiernicza prawda stała się ciężko opłaconą zdobyczą. *Biało-*

²³⁵Drozdowski, Bohdan (1931–2013) — poeta, prozaik i publicysta, autor sztuk teatralnych, tłumacz dramatów Shakespeare’a. [przypis edytorski]

szewski stoi z boku. Całość jego poetyki nie jest zaangażowana w publicystykę „Po prostu”, w prozę Marka Hłaski²³⁶, wiersze Bohdana Drozdowskiego, malarstwo Celnikiera²³⁷.

„Fantazja jest zarazem przyczyną tworów poetyckich i dążeniem do samookreślenia” — na marginesie tej poetyki napisał Przyboś. Samookreślenie, przynieszone przez niezwykle kategoryczną i wymagającą poetykę Białoszewskiego, zdaje się być przyczyną, dla której aktualność równie mało będzie go wciągać co Leśmiana. To groźba najważniejsza, której nie ma co lakierować i przemilczać.

V

Cóż wreszcie? Na pewno pojawił się samoswój, autentyczny poeta. *Obroty rzeczy* to debiut z gatunku tych, które pozostają. I starając się nakreślić sylwetkę poetycką autora, jego poetykę, filozofię i warsztat w ich powiązaniu z nowatorstwem i tradycją od awangardy po Norwida²³⁸ — czyżby dla tego układu umiejętności poetyckich nie dała się wskazać żadna analogia personalna?

Jeśli o poetów chodzi, należy jej szukać po okrajach i marginesach górujących nurtów poetyckich dwudziestolecia. To znaczy tam, gdzie już podówczas wytwarzała się nowa miazga poetycka, nowe międzysłowie istniejących rozwiązań — jako zapowiedź tego synkretyzmu, który znamienity jest dla Białoszewskiego. Miazga i międzysłowie, jakich krytyka oficjalna nie podejmowała, ponieważ nie widziała dla nich dalszego ciągu. „Dzieło sztuki coś naśladuje, ale nie tylko coś minionego lub obcego, ale i coś przyszłego” — można by o tych objawach powtórzyć za Irzykowskim²³⁹.

I dlatego dopiero dzisiaj podobne oznaki u niektórych poetów drugiego dziesięciolecia dają się dostrzec, ocenić — i powiązać ze swoim nieoczekiwanym ciągiem dalszym. Nie w sensie tzw. wpływu. Nie sądzę, by Białoszewski czytał tomiki do unikatów przynależne i całkowicie zapomniane.

Te oznaki to niektóre akcenty światopoglądowej ironii u Stanisława Ciesielczuka²⁴⁰, w takich cyklach jak *Pentaptyk lapidarny* (1933), niekiedy też w *Teatrze natury* (1937). Ale przede wszystkim absolutnie zapomniane, w ogóle nie kwitowane przez ówczesną krytykę, a całkowicie godzien umieszczenia na właściwym miejscu przysługującej mu oryginalności, Albin Dziekoński²⁴¹. Z jego dosyć obfitego dorobku znam mniej więcej połowę: *Elegie* (1929), *Dwa głosy* (1933), *Dramat Lucyfera* (1934), *Rzeczy podejrzane* (1936), *Zielone Mogilowce* (1939). Już to uprawnia do powyższej propozycji.

W wypadku poety całkowicie nieznanego nie wywody krytyka mogą być dowodem, lecz jedynie cytaty. Dlatego proszę wybaczyć ich przydługą wybór na podstawowe dla Białoszewskiego tematy, zainteresowania i sposoby ich poetyckiego opracowania.

Peryferyjna Warszawa, peryferyjno-dyluwialny charakter cywilizacyjny dnia powszedniego i obyczaju, ten, który sprawia, że ulica Targowa na Pradze nie różni się tak wiele od Płońska, Garwolina czy Wołomina. U Dziekońskiego nie różnią się wszystkie dzielnice:

Od Franciszkańskiej zaleciało
zapachem kramu wołkowyskim;
na szyldach w dwóch językach:
„nasz klient to nasz pan”.

Na Twardej czuć już Europę

²³⁶Hłasko, Marek (1934–1969) — prozaik i scenarzysta filmowy, od roku 1959 na emigracji, autor m.in. zbioru opowiadań *Pierwszy krok w chmurach* (1956) i powieści *Palcie ryz każdego dnia* (wyd. pośm. 1985). [przypis edytorski]

²³⁷Celnikier, Izaak (1923–2011) — malarz i grafik polsko-żydowski, więzień obozów koncentracyjnych, od 1957 roku żyjący w Paryżu. [przypis edytorski]

²³⁸Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramatopisarz, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriamą Przesmyckiego i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

²³⁹Irzykowski, Karol (1873–1944) — polski pisarz, dramaturg, krytyk literacki i filmowy. Autor licznych szkiców, np. *Słoń wśród porcelany* (1934), *Dziesiąta muza* (1924), *Czyn i słowo* (1913) oraz powieści psychoanalitycznej *Patuba* (1903). [przypis edytorski]

²⁴⁰Ciesielczuk, Stanisław (1906–1945) — poeta, członek grupy literackiej „Kwadryga”. [przypis edytorski]

²⁴¹Dziekoński, Albin (1892–1940?) — poeta. [przypis edytorski]

wstydliwie — przemysłową
i widać pierwsze na parkanach:
„nie kupuj u żyda...”

i wreszcie plac Narutowicza —
jak garaż tramwajowy.
Lubię przejechać się po mieście
kilkoma słowy.

(Linia nr 22 w Warszawie, w zbiorze *Dwa głosy*)

Białoszewskiego fantazja o wielkanocnych baranach, lecz tym razem nie w postaci sylogizmu cywilizacyjnego, ale przełożona przez poprzednika na właściwy autorowi *Obrotów rzeczy* sylogizm filozoficzny, neokantowski. Kategoria „baraności” sama w sobie, dowcipnie ujrzana:

W baranach
baraność
jest po prostu ideą.
Beczą — baranio,
podskakują — baranio,
stłoczyły się:
baranieją.

Tupią,
i z taką szybkością
niemożliwie baranią
pędzą przez drogę w poprzek.

Róg skręcony
i włos kręcony
na słońcu baranio łśni —
i nic się nigdy w nich
baraności nie oprze.

(Baranio, w zbiorze *Zielone Mogilowce*)

Swoiście malarskie widzenie otoczenia:

Garbuska różowa na szerokich biodrach
tańczy żabim rozstawieniem kolan.
Z puzdra tiule wyjęte na postrach
kręcą się kręto w kurzu przedszkola.

W perspektywie rysunku rampa z góry —
(chude blaski śródmiejskich spelunek)
— właśnie klęski na żółto rozgarniam kontury
i w łuku ramion łowią wklęsły modelunek.

(Degas, w zbiorze *Zielone Mogilowce*)

Otoczenie najbliższe, sprzęty mieszkalne, cztery ściany ponad wieloświatopoglądową głową poety jako wystarczająca i natrętnie wyłączna domena obserwacji Białoszewskiego:

W mieszkaniu drży kolebka
mej wizji — palenisko;
ślizga się dym po łebkach,
tają się żużle nisko —

żagiew jest pustym czarem,
rozwichrzona podnieta,
parzy mnie głuchym żarem
węgiel czarny poeta.

Buchnęły jak fanfara
żyrandole-bogacze — —
jedyne złoty karat
odsamotnił poddasze.

(Mieszkanie w mieście, w zbiorze *Dwa głosy*)

Nie trzeba chyba więcej dowodów, że zasłużył Dziekoński na należne mu miejsce. I czy tylko on? Trudno pod kątem jednej recenzji odczytywać naręcza zapomnianych zbiorów. Wśród tych, którzy nie zostali zapomniani, proszę bez komentarza posłuchać rzeczy Jerzego Lieberta²⁴² z roku 1929 — *Przekrój fantastyczny*. Wyjątkowy u tego poety, to prawda:

Pokłady wielokropek, średników, przecinków,
W słojach mowy skostniałe okazy muzealne —
O, antyki skojarzeń, przenośnie dyluwialne,
Szkielety przymiotników, skorupy zaimków!

Ślady wszystkich nadirów²⁴³ naszych i zenitów —
Warstwice Don Juanów²⁴⁴ z odciskami kobiet,
Ofelie²⁴⁵ — złomy kredy — niosące na sobie
Florę rzek, ziela duńskie — wianki litofitów...

Tu Faust zamajaczy profilem Goethego²⁴⁶...
Tam kochanków przekrojem zniekształcone wdzięki.
Egzemplarz Capuletich w objęciach Montechi —
Litodendrony²⁴⁷, dziwy świata pierwotnego!

Tam symbole dwunożne, Hamlety-rebusy!
Formacje fantastyczne, bajeczne odmiany...
Skamieniałe. Bezbronne. Pięknie zachowane
Furie naszych młodości — pterodaktylusy!

²⁴²Liebert, Jerzy (1904–1931) — poeta, autor wierszy filozoficznych i religijnych, przedwcześnie zmarły na gruźlicę. [przypis edytorski]

²⁴³nadir — kierunek przeciwny do zenitu. [przypis edytorski]

²⁴⁴Don Juan — legendarny uwodziciel, XVI-wieczny szlachcic hiszpański, bohater wielu dzieł literackich i muzycznych. [przypis edytorski]

²⁴⁵Ofelia — bohaterka *Hamleta* Williama Shakespeare'a, nieszczęśliwie zakochana w głównym bohaterze, popadła w szaleństwo i popełniła samobójstwo topiąc się. [przypis edytorski]

²⁴⁶Goethe von, Johann Wolfgang (1749–1832) — niemiecki poeta okresu „burzy i naporu”, przedstawiciel klasycyzmu weimarskiego, twórca nowego typu romantycznego bohatera. Dzieła: *Cierpienia młodego Wertera* (1774), *Król olch* (1782), *Herman i Dorothea* (1798), *Faust* (cz. I 1808, cz. II 1831), *Powinowactwo z wyboru* (1809). [przypis edytorski]

²⁴⁷litodendron (z gr.) — skamieniałe drzewo. [przypis edytorski]

(W zbiorze Gusta)

Pytanie dotyczyło nowszej poezji. Lecz istotną analogię daje się wskazać dopiero przy nowszym malarstwie. Odczuwam ją nieustannie, obcując z *Obrotami rzeczy* — Tadeusz Makowski²⁴⁸.

Ileż podobieństw! Oczywiście nie w tematyce — dzieci równie mało obchodzą Białoszewskiego co leśmianowskie żywioły roślinne — lecz w stanowiskach i artystycznym opracowaniu. Filozoficzna przygoda dziecka i poety spotykającego świat. Uroda rzeczy i spraw peryferyjnych, jak peryferyjne jest dziecko czy podłoga. Humor i ironia. Widzenie obyczaju polskiego, architektury prowincjonalnej, typu ludzkiego poprzez plastyczny i precyzyjny sylogizm. Uroda brzydkich dewocjonaliów, świeckich i liturgicznych, otwierająca furtki podobnej dla wielkiego malarza co dla poetyckiego debiutanta krainy poezji.

Nie powiem, ażeby całkiem identycznej. Białoszewski to precyzja, poezja i aluzyjna logika Makowskiego, mniej wszakże o jego strunę lirycznej naiwności uczuciowej. Białoszewski jest kostyczny²⁴⁹, Makowski liryczny. Reszta krainy chyba wspólna:

Włóćcie, włóćcie papierowe kwiaty do czajników,
pociągajcie za sznury od bielizny
i za dzwony butów
na odpust poezji
na nieustanne uroczyste zdziwienie!...

(O mojej pustelni z nawoływaniem)

URZECZONY

*Ja Władca Łagodności
chrzciciel drobnych muszek...*

I

Kiedy czytać dotychczasowe omówienia *Cudów* Jerzego Harasymowicza²⁵⁰, jedno w nich uderza. Że tylu przeróżnych poprzedników w kreowaniu fantazjotwórczego dziwu wskazano jako obecnych w owym zbiorze. Oczywiście i bez sprzeciwu Gałczyński²⁵¹, w najlepszej i najsubtelniejszej recenzji (J. Kwiatkowski²⁵², *Jest Gałczyński*, „Życie Literackie” 1957, nr 3). Dalej — Iłakowiczówna²⁵³, Czechowicz²⁵⁴ (R. Matuszewski²⁵⁵, *Baśnie o dzieciach, gilałach i zajęcach*, „Nowa Kultura” 1957, nr 7). Poeci polskiego baroku, Morsztyn i inni (M. Głowiński²⁵⁶, *Poezja kontrastów*, „Twórczość” 1957, nr 3). Z malarzy — Makowski²⁵⁷, Wojtkiewicz²⁵⁸. Na pierwszy ze śladów sam poeta naprowadza. Jeszcze da-

²⁴⁸ Makowski, Tadeusz (1882–1932) — malarz, mimo akademickiego wykształcenia naśladowujący sztukę prymitywną, często tworzący zgeometryzowane wizerunki dzieci. [przypis edytorski]

²⁴⁹ kostyczny — obdarzony złośliwym, jadowitym poczuciem humoru. [przypis edytorski]

²⁵⁰ Harasymowicz, Jerzy (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury lemkońskiej. [przypis edytorski]

²⁵¹ Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. *Gałczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

²⁵² Kwiatkowski, Jerzy (1927–1986) — krytyk literacki, historyk literatury i tłumacz, pracownik Instytutu Badań Literackich. [przypis edytorski]

²⁵³ Iłakowiczówna, Kazimiera (1892–1983) — poetka, tłumaczka, przed wojną związana towarzysko ze skamandrytami. [przypis edytorski]

²⁵⁴ Czechowicz, Józef (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

²⁵⁵ Matuszewski, Ryszard (1914–2010) — krytyk literacki, tłumacz. [przypis edytorski]

²⁵⁶ Głowiński, Michał (ur. 1934) — historyk i teoretyk literatury, autor prozy wspomnieniowej. [przypis edytorski]

²⁵⁷ Makowski, Tadeusz (1882–1932) — malarz, mimo akademickiego wykształcenia naśladowujący sztukę prymitywną, często tworzący zgeometryzowane wizerunki dzieci. [przypis edytorski]

²⁵⁸ Wojtkiewicz, Witold (1879–1909) — malarz, rysownik i grafik, ekspresjonista i symbolista, często wprowadzający elementy groteski. Jego prace można odbierać jako prekursorskie względem surrealizmu. [przypis edytorski]

lej — ktoś czupurny i surowy z Wrocławia dopatrzył się Mickiewicza, Iwaszkiewicza²⁵⁹, Apollinaire'a²⁶⁰, symbolistów (A. Szmidt, *Pisk z pieluszek*, „Nowe Sygnały” 1957, nr 9).

Cóż za plejada patronów! Ciekawe, że w każdym z tych skojarzeń jest jakieś ziarno racji. Postaram się wszakże dowieść, że suma owych ziaren nie daje mąki i chleba. Bo gdyby uwierzyć skojarzeniom dostrzeżonym przez krytyków (i tym jeszcze, które niżej proponuję), poezja Harasymowicza byłaby jakimś erudycyjno-eklektycznym zlepkiem. „Ma to być poezja świadomie eklektyczna, jawnie czerpiąca z osiągnięć nie tylko Gałczyńskiego, lecz i innych uznanych wielkości” — orzeczono we Wrocławiu. Ładne pojęcie o mechanizmie twórczości, naprawdę z pieluszek krytycznych!

Proste doświadczenie czytelnicze przeczy tak rozmnożonemu patronatowi jako zasadzie poezji Harasymowicza. Nie przeczy cząstkowej słuszności podobnych obserwacji, szczególnie w punkcie dotyczącym Gałczyńskiego. I w tym właśnie zdaje się spoczywać główny problem wyobraźni Harasymowicza. Droga po meandrach fantastycznej mapy rzeczywistości, przez wielu poetów i malarzy przebyta już droga — w tej urzekającej poezji zostaje jakoś podjęta na nowo i po swojemu przebyta. Podjęta od jej pradawnego początku, zanurzonego w baśniowym doświadczeniu człowieka.

II

Aleksander Świątochowski²⁶¹ określił był kiedyś każdego bez wyjątku poetę jako człowieka pierwotnego, to mając na myśli, że jakże często u podłoża obrazu poetyckiego leży dobitne lub stłumione zbliżenie animizacyjne świata zewnętrznego z człowiekiem. Zbliżenie właściwe umysłowości, wierzeniom i wyobrażeniom ludów pierwotnych. Harasymowicz w *Cudach* również zaczyna od tego prapoczątku. Baśń animizacyjno-antropomorfizacyjna stanowi najczęstszy punkt wyjścia jego łańcuchów obrazowych. Chociażby *Dlaczego pada śnieg?*, *Koty*, *Jesienne zające*, *Przedwiośnie*, *Pejzaż zimowy*.

Bywa to baśń bardzo naiwna, prostoduszna, dosłowna, nawet za uszy ciągniona. Bywa udatna i dowcipna, kiedy jest bardziej aluzyjna aniżeli dosłowna. Dwa przeciwstawne co do swego waloru artystycznego przykłady — pierwszy naciągnięty i nieudany, drugi bardziej aluzyjny i trafny — wyznaczają jednak ten sam prapunkt wyjściowy:

Więc zaraz rano krzywym zgrzeblem księżycą z obłoków wyczesz
wszystką brudną wełnę,
słońcu zaś powiedz coś takiego wesołego, wiesz, niech się ładnie zaczerwieni,
błyskawic srebrny pas zawiąż sobie na brzuchu na węzeł,
a deszczom każ kamienie tłuc gdzieś w mrocznej alpejskiej sieni.

(Litania do jutrzejszego wiatru)

Jest mroczno. Góry w wielkiej ciszy stoją
jak tu i tam sterczące skrzydła aniołów.
W dole trzy domki przysiadły niby małe pieski, co się wszystkiego boją.
Niebieska sieć lasu zaraz zacznie nowy, milczący polów.

I słychać tylko, jak jemioluszki gwarzą cienko,
pędzące z wiatrem w głogów czerwonych karetach.

(Pejzaż zimowy)

²⁵⁹ Iwaszkiewicz, Jarosław (1894–1980) — poeta, prozaik, dramaturg, eseista, współautor libretta do opery Karola Szymanowskiego *Król Roger*; przed wojną jeden z założycieli grupy poetyckiej Skamander, po wojnie wieloletni prezes Związku Literatów Polskich. [przypis edytorski]

²⁶⁰ Apollinaire, Guillaume (1880–1918) — francuski poeta i krytyk sztuki polskiego pochodzenia, przedstawiciel awangardy. [przypis edytorski]

²⁶¹ Świątochowski, Aleksander (1849–1938) — publicysta, literat, filozof, historyk, działacz społeczny doby politywizmu. Założyciel tygodnika „Prawda”, prowadził działalność społeczno-oświatową. [przypis edytorski]

To jest podszełka wyobraźni Harasymowicza. Sama w sobie nie będąca odkryciem ani rewelacją. Nawiasem mówiąc, nie zna jej w tym stopniu młody Gałczyński. Tylko okazjonalnie powie on: „A bór skrzypiał jak stary kredens pełen zajęcy i ziół” (*Narodziny dzieciątka*). Ziemia u niego niekiedy — „jak fryga, ręką dziecka puszczone, lata pięknie” (*Zoo*). Zresztą rzeczy i przedmioty są u Gałczyńskiego, jak w dawnej martwej naturze — realne, dotykalne i zwykłe.

Jak przy każdym nawrocie do prasposobu, rzecz w tym, co z nim poeta uczyni. Baśń antropomorfizacyjna bywa zazwyczaj dokładna, dosłowna w sensie statycznym. W tej mierze Harasymowicz jest inny. Widzenie najbardziej pierwotne łączy się u niego z widzeniem całkowicie nowoczesnym. Łączy się na szczeblu dokładności płynnej, przemiennej, przepuszczającej kształt w kształt jak obłok w obłok.

Fantastyka pierwotna styka się u Harasymowicza z tą fantastyką kształtów i kolorów, jakiej człowieka współczesnego nauczył film rysunkowy. Zasada takiego filmu zdaje się rządzić jego najbardziej oryginalnymi łańcuchami obrazów. W tym sensie pierwotne styka się z nowoczesnym. W tym też sensie w nowoczesnym wielkie dziecko odnajduje to, co pierwotne. Jakie teksty uważam za oparte o zasadę filmową?

... w parowie ugrzązł wózek. Ciągną, natężają się, jak mogą, borsuki.
Biali w wózku przyczaili się, tylko im widać ogromne uszy.
Czerwonoskórzy idą gęsiego, na sztandarach wymalowane czarne kruki.
A oto jeden zajęczek tak z łuku wystrzelił w górę,
że oko wybił sobie, co różaniec mówiła pod parasolem —
więc dewotka się wściekła i przez zemstę
puściła parasol, i ten uniósł się, i urósł w ogromną chmurę nad polem.

(Jesienne zajęcie)

Pod tym kątem proszę odczytać najbardziej własne liryki Harasymowicza. Takie jak *Wiek niewinności*, *Sad*, *styczeń*, *Gile*, *Szachy*. Wszędzie jak w filmowym rysunku fantastycznym kształt przepływa w kształt. Kształty te bywają dokładne i płynne zarazem i mieszczą ponadto niedopowiedziane aluzje baśniowe:

Polem
wśród rot słonecznikowych złocistych
despotyczna jak pani Pompadour²⁶²
kotka przeszła z wąsów groźną wiechą,
mysi król przed nią uciekał.

(Wiek niewinności)

Tym sposobem owocuje u Harasymowicza ustawiczną niespodzianką utracone dzieciństwo poezji. Podobnie jak Julian Przyboś²⁶³ (*Szczęśliwy debiut*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 6), najwyżej u Harasymowicza cenię jego prozę. Utracone dzieciństwo wyobrażeń człowieka o świecie pobrzmiwa w niej również. Odczytajcie uważnie *Zimę* — od pierwszego po ostatni obraz przeziernie trafnie podbita pod nowy krój podszełka.

„Góry w niezrównanych *iskrzących kołpakach* odpływają prosto w *rozwartą paszczę widnokregu o kolosalnym błękitnym podniebieniu*. Po *nieistniejących drabinkach procesje siwych świerków idą pomalutku do nieba*. Przez *niepoczytalne śniegi leżące na wznak mkną sanki* wraz z koźmi, grającymi na dzwoneczkach. *Małeńcy ludzie mającą tu i tam na białych, oślepiętych kilometrach...* Jest *głucha północ południowego styczniowego słońca...*

Tuż pod ziemią wszystko jest już zapięte na ostatni guzik. *Bataliony liliowych krokusów są już gotowe — do pierwszego desantu!*” (Podkreślenia moje K. W.)

²⁶² *pani Pompadour* — Poisson, Jeanne Antoinette, Marquise de Pompadour (1721–1764), wpływała kochanka króla Francji Ludwika XV, protektorka artystów i autorów *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej*. [przypis edytorski]

²⁶³ *Przyboś, Julian* (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

Czy pamiętacie w uroczym *Porwaniu w Tutiurlistanie* Żukrowskiego mapę sztabową uczynioną z opadłego liścia? Żyłki oznaczają drogi i przyszłe pochody wojsk. Na takich to mapach — „za dzwon gromu pociąga sznur błyskawicy”. Do takiego sztabu urzeczonych należy i po takiej mapie porusza się Harasymowicz.

III

Ta mapa z liścia, ten krajobraz antropomorfizacyjny został u Harasymowicza swoiście dokwaterowany i zagęszczony jeszcze innymi stworami niż pani Pompadour-kotka, sowa-dewotka. Jawią się w tym krajobrazie myszy, wiewiórki, kawki, dziecięty, kruki, ślimaki, dzikie jelenie, odpowiadająca im flora podleśna i śródleśna. Niebogata jest zoologia polskiego krajobrazu, nawet nad Popradem, w najbliższej ojcowiznie poety. Więc zagęszczona zostaje o krasnoludki, zezowate aniołki, diabłątka, czarcie łapki. W takim kontekście ulubione rekwizyty Harasymowicza — gile, zajączki i jabłuszka, przestają przynależeć do jakiegokolwiek zoologii rzeczywistej.

Po antropomorficznym pokładzie wyobraźni widniejącym w *Cudach* — jest to pokład drugi, równie znamienity i równie bogaty. Warstwa poezji dziecięcej i jej gotowych rekwizytów. Tak wszakże ustawionych wśród zjawisk uchodzących za rzeczywiste, że nie wiadomo, kto lokator główny, a kto później zamieszkał. Aż wydaje się, że baśnią są właśnie najzwyczajniejsi lokatorzy polskiego krajobrazu leśnego.

Na lasu szklanej pile
płoną gile w zadymce,
niiby kolorowe kule
na świątecznej choince.
Wiatr porusza gałęzie jodeł,
co są jak odwrócone w dół
niebieskie wachlarze.
Skaczą w kubrakach gile
jak weseli malarze.

(Gile)

Te nowe stworki i ubożątka posiadają nietrudną do wskazania genealogię — książeczki obrazkowe, elementarze baśniowe, rysunki dla dzieci, kartki ze świątecznymi życzeniami. Angelologia²⁶⁴ i eschatologia²⁶⁵ przedszkolnego katechizmu.

Czy jest to banalna genealogia? Słynny sonet Rimbauda²⁶⁶ *Samogłoski*, w którym o huczy trąbą archanielską, to przecież przetworzenie kolorowych rysuneków z elementarzy używanych w dzieciństwie poety. Stamtąd wieszczy Rimbaud ich „genezy tajemne”. Przechowane w wyobraźni i puszczone na wolność pomiędzy wyobrażenia człowieka dorosłego. Oto drugi prapunkt poezji Harasymowicza, tym razem zanurzony w biografii indywidualnej wieku dziecięcego.

Dzieciństwo to nie tylko pryzmat, ale i ulubiony temat poezji Harasymowicza. Temat dwustronny. Najczęściej wypowiada się na tym temacie jego liryzm. Czy tylko dobrotliwy? Wątpię. Równie wyraźnie dają o sobie znać nierozwiązane i nie przetrawione kompleksy. Znachorstwo psychologiczne na tym polegające, że ucieczka w marzenie o czymś, utraconym dzieciństwie leczy kompleksy, to znachorstwo napotyka się u poety również.

Utracona wiara, rozbity dom rodzinny, pierwsza miłość i pierwsza zazdrość. Najprostsze przeżycia każdej biografii dziecka *Najpierw, gdy nic nie miałem, Wielkanoc, Jasneka, Dzieciństwo, Mój ojciec zawsze życzył sobie, Dzień osiemnastoletniego*. To po stronie kompleksów w ramach dzieciństwa jako tematu. Po stronie ucieczki w marzenie,

²⁶⁴angelologia — nauka o aniołach, dział teologii. [przypis edytorski]

²⁶⁵eschatologia — nauka o zbawieniu, dział teologii. [przypis edytorski]

²⁶⁶Rimbaud, (Jean) Arthur (1854–1891) — francuski poeta, zaliczany do tzw. poetów wyklętych, wybitny przedstawiciel symbolizmu; w ostatnim okresie życia zamiast poezją zajmował się handlem bronią w Afryce. [przypis edytorski]

we współczucie, w liryzm czysty i wzruszający: *Sztuka Makowskiego, Szachy, Dzień Michasia, Klęska na drogach, Śpiewające dzieci*. Tutaj istotnie najbliższe do Makowskiego, do Wojtkiewicza, do główek dziecięcych Wyspiańskiego²⁶⁷, do jakichś swojskie polskich złóż liryzmu i urzeczenia światem.

Czy w pryzmacie i świetle takiego dwustronnego dzieciństwa wszystko w *Cudach* jest proste, jasne, dobroduszne i niewątpliwe? To wielkie uproszczenie tak określać uczuciowość Harasymowicza. Jest ona dwuskrzydłowa. Jasnym blaskiem płonie świat zewnętrzny złożony z gilów, jabłuszek i księżyców w roli kapelusza wokół głowy ukochanej. Lecz wewnątrz psychiki człowieka, tutaj — wewnątrz dziecka, leży nad brzegami Acherontu²⁶⁸, który znają i opisują freudyści. Lęki są jego prawem. Ta ciemna strona uczuciowości poety więcej, moim zdaniem, rokuje i więcej już przyniosła w *Cudach* aniżeli prosty katechizm dziecinnego zdziwienia.

Cóż bowiem naprawdę czynią śpiewające dzieci? W wierszu pod tym tytułem? Ich ówczesne czynności bliższe są istotom sztuki Wojtkiewicza czy Makowskiego aniżeli prosta, aczkolwiek dowcipna i bezbłędna jej transpozycja w *Sztuce Makowskiego* —

Och, maleństwa przytuliły się do siebie tak mocno jak otworki w plastrze miodu,
strwożyły je bardzo świecące kredensów binokle,
pokój ciemniał i jak ogromne dwa czarne rogi drzemiącego diabła
wydawały się dzieciom przez krzesło przerzucone tatusiowe spodnie.
Więc żeby sobie dodać odwagi, dzieci coś zaśpiewały,
lecz cienkie igielki ich głosów nie mogły uszyć zasłony na okno zawierają hu-
czące.
Więc umilkły, a zatknięte za las płonące kostury zachodzących słońc oglądały
ich lzy, wielkie jak płatki stokrotek, powoli po twarzach płynące...

(Śpiewające dzieci)

Po liściu, sztabowej mapie poezji, takie dziecko wędruje u Harasymowicza: „Wydaje mu się, że jest maleńkim kawałkiem sera, a świat jest czarnym krukiem zapewne”. Oto jak dziecko nadaje dawnej bajce nowy, niespokojny i ciemny sens.

IV

W poezji i sztuce nowszej, to znaczy posymbolicznej, wielu poetów i wielu malarzy rozpoczynało od tych dwu prapunktów. Świat jako baśń i dzieciństwo jako prawo wyobraźni. Dlatego one i łączą, i wyróżniają autora *Cudów*. Dlatego pozwalają na mnożenie patronów i na jednoczesną konstatację, że żaden z tych patronów nie może sobie rościć wyłączności.

Harasymowicz ze śmiałością dziecka-odkrywcy kroczy od punktów początkowych wszelkiej poezji. Urzeczony kroczy i ostro widzący. Przecina poetyki i wzory już istniejące. Nie zna skrupułów w ich odkrywaniu na nowo. Nie odczuwa lęków w ich kojarzeniu. I właśnie na tym polega jego oryginalność.

Wyobraźnię Harasymowicza można by porównać do odkrywki geologicznej. Odkrywką taką to przekrój przez warstwy ziemi, odsłonięty bądź przez erozję, to na skutek wstrząsów tektonicznych. Od najbardziej pradawnych pokładów po głębię, gdzie chłopy orze i drzewa zapuszczają korzenie. We wnętrzu *Cudów* podobnie. Przekrój przez obnażoną podświadomość i nowoczesna metafora. Gęsta miazga animistyczna i precyzyjne

²⁶⁷Wyspiański, Stanisław (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

²⁶⁸Acheront (mit. gr.) — rzeka w podziemnej krainie umarłych, jej nazwa oznacza „płynący cierpieniem”. [przypis edytorski]

mechanizmy w prozie. Pokłady fantazjotwórstwa od najdawniejszych po nowoczesne, z przewagą zdeklarowaną tych pierwszych. Pokłady takie bywają wspólne wielu poetom fantazjotwórczym. Stąd złudzenie, że Harasymowicz kroczył ich śladem, gdy tymczasem ta odkrywka jest naturalna. Sama narosła.

Skoro już przy *Cudach* odbywa się licytacja na nazwiska, dwa jeszcze chciałbym wysunąć. Rzecz jasna, w ramach zaproponowanego w metaforze o odkrywce sposobu rozumienia podobnych styczności: Chagall²⁶⁹ i Nikifor²⁷⁰. Oni też stoją u wspólnego źródła. Występują w *Cudach*, w ciemnym nurcie tego zbioru, kompozycje poetyckie całkiem jak w malarstwie Chagalla:

Zima. Książyc-ciele, jego łeb czerwony
pcha się, gdzie trzeba i nie trzeba, uliczkami przedmieścia,
a za miastem, każdy jak saper z łopatą czekającą na swą koleję,
tańczą garbusi swój koniec przed śmiercią.
[.....]
I tylko jedna para między nimi
tkwi nieruchomo w nocy czarnych strączkach.
Nie myśl o tym — mówi on i podaje jej papierową różę,
ale ona uśmiecha się błado i drży jej cieniutka rączka.

(Taniec garbusów)

Liryczne i antropomorficzne zmieszanie elementów, próba nadrealistycznego liryzmu skojarzonego z dziecinnyim urzeczeniem — oto co jest wspólnego z Chagallem.

Dalej — Nikifor z Krynicy. Nie tylko dlatego, że najbliższy sąsiad ojcowizny poetyckiej Harasymowicza. Poprad, zimowe lasy na Jaworzynie krynickiej, kopułki cerkiewek łemkowskich, drogi zimowe pod sanne podatne — oto elementy wspólne obydwu. Lecz przede wszystkim nieświadome pójście w poprzek wszelkiej tradycji, za głosem własnego urzeczenia.

V

Co u Harasymowicza jest najbardziej własne i nie daje się określić jako punkt styczny jego drogi na przełaj z wypracowanymi już wzorami? — Erotyka. + Ciemne marzenie. + Proza. — Każda sprawa inna. To właśnie mówi o zaledwie napoczętych możliwościach tego poety.

Erotyka Harasymowicza, czy bywa jasna i dobrotliwa, czy też zamącona i przecięta niepokojem, posiada jakieś wspólne i własne piętno. Jest w niej to romantyczny, to barokowy konceptualizm. Zawsze przemyślny i daleki od prostego koniugowania uczuć. Zdarzają się w *Cudach* erotyki z rodzaju *Siódmej jesieni* Tuwima, niedobre erotyki. Lecz romantyczny koncept: „W opuszczonej strzelnicy pod jarzębiną, co trzyma dzban rosy, pod maleńkim szałasem, który uczyniły Twe włosy”. To prawie jak z *Balladyny*. Lecz barokowo: „Z mych palców ogrodzenie robię przy piersi milej różowych pączkach. Więc ogród różany, a wyżej jak strumyk się wije czołem kochanki srebrna potu wstążka”. To jak z baroku wymyślnego, z *Nadobnej Paskwaliny*²⁷¹. I ani w jednym, ani w drugim wypadku nie jest to stylizacja, lecz naturalne odkrycia urzeczonego dziecka. Bo ton tej erotyki jakże jest szlachetny — chyba od Krzysztofa Baczyńskiego²⁷² niesłyszany w nowszej poezji.

Ciemne marzenie pozwala rokować, że Harasymowicz nie da się skusić na stałe kolorowym zajęczkom i dobrotliwym gilotom. Ciemne marzenie to takie utwory, dla piszącego najlepsze w dotychczasowym dorobku poety, jak *Droga przez las*, *Taniec garbusów*, *Erotyk*

²⁶⁹Chagall, Mark (1887–1985) — malarz żydowskiego pochodzenia, obywatel Rosji i Francji; w jego twórczości często pojawiają się motywy fantastyczne. [przypis edytorski]

²⁷⁰Nikifor Krynicki — właśc. Epifaniusz Drowniak (1895–1968), malarz prymitywista pochodzenia łemkowskiego, uważany za upośledzonego psychicznie. [przypis edytorski]

²⁷¹Nadobna Paskwalina — barokowy poemat alegoryczny Samuela ze Skrzyzny Twardowskiego, opublikowany w 1655 roku. [przypis edytorski]

²⁷²Baczyński, Krzysztof Kamil (1921–1944) — jeden z czołowych poetów tworzących w czasie II wojny światowej, zginął walcząc w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

z *aniołem*, *Spiewające dzieci*. Utwory, gdzie proste i dobrotliwe wiązadła rzeczywistości zostają pogmatwane, gdzie pobrzmiewa niepokój. Nie jest to już niepokój niewyzytego kompleksu, lecz mającej kiedyś nadejść dojrzałości. Pierwsze cienie owej chmury padają na rozjaśnione cuda, zmieniają ich perspektywę i koloryt.

Ach, gdy przy niej te parę dni byłem,
to się czasem na dziecięcy, jak orderzy drzewom przypinają, gapilem,
orderzy zdrowotne z długą w powietrzu trocin falującą wstęgą,
a teraz, jakiego koloru był jej grzebyk we włosach, myślę, myślę nadaremno,

a teraz pusto skrzypią koła i w dali coraz węższy wśród świerków
srebrny pas gwiazd lśni złowrogo nade mną,
jak nad wygnanym z raju miecz błyszczy anioła złotowłosego
i noc mi wskazuje czarną bez światełka jednego...

(Droga przez las)

Proza Harasymowicza stanowi jego najwyższe osiągnięcie artystyczne. Proza poetycka zawsze bowiem obnaża bez litości, jaki jest właściwy kruszec danej wyobraźni. Oczywiście, najlepszą jest proza nie takich noweletek fabularnych, jak na przykład *Erotyk* czy *Ostatni Mohikanin*, lecz proza w takich tytułach zawarta — *Wawel*, *Z czasów 1655–1660*, *Dzieciństwo*, *Prawdziwy portret autora*, *Babcia*.

Cóż bowiem ukazują te tytuły? Poezja Harasymowicza ujawnia skłonność do frazy rozwichrzonej, nieraz przeciągniętej, raczej obrastającej w przybudówki i dodatki aniżeli skreślanej. Inne i wyższe cnoty ukazują te tytuły: odpowiedzialność za każdy obraz; jego zwięzłość i zwartość; wizualną słusność. A przy tym szeroki wachlarz możliwości uczuciowych, od kpiny i żartu po krystaliczne wzruszenie, po perspektywę chronologiczną jako podstawę rzeczy dziwnych. Dużo, płasko, gadatliwie, świetlicowo i ministerialnie gadano o proletariacie jako dziedzicu prawowitym kultury narodowej. Oto *Wawel* Harasymowicza:

„Jest to wzgórze najbardziej znane nad Wisłą, na które wspinają się hutnicy i marynarze. Idą najcichszymi krokami przez sale z innej epoki — uważnie słuchają siwej pani, nie większej od miecza opartego o ścianę.

Pani ta opowiada o naszych pradziadach, których dzieje nie zawsze były pełne chwały. Jest cicho. Przez kolorowe szybki sączy się światło, oświetlając staruszkę-przewodnika oraz robotników w kombinezonach, którzy stoją, jakby wrosli w podłogę sali koronacyjnej”.

Tutaj miejsce na nie wymienionego dotąd antenata Harasymowicza — Juliana Przybosa. Nie dziwię się jego uznaniu dla prozy w *Cudach* podanej. Proza ta posiada bowiem liczne szanse, ażeby się stać kiedyś tak znakomitą jak próby Przybosa w tej mierze: jego *Pióro z ognia*. Jedno z najwyższych osiągnięć tego poety i w ogóle chyba najwyższe nowoczesnej prozy poetyckiej polskiej. Kiedy nadto przypomnieć pokrewny mu cykl poetycko-wspomnieniowy Przybosa *Ścięcie jaworu*, propozycja takiego antenata zyskuje dalsze uprawnienie.

Bo właśnie we wspomnieniu dzieciństwa przechował Przybós kawał animistycznej duszy. Uczynił to po swojemu. Sposób ten nazwałem kiedyś cyklopim momentem jego poezji, gestem kreacyjnym człowieka-demiurga. Ojcowie sierpami zacinają niebo i wywołują gwiazdy, oto chłopski demiurg. Bywa u Przybosa jednak i tak, że tekst jego mógłby się znaleźć w *Cudach*:

Już czub góry coraz niżej woźnicom czapkował,
cztery koła wypłatały z krętej drogi szersze Koło —
i już gniadosz parskał z uciechy do siwosza nieba.

(Błękit)

VI

Podkreślając te trzy sprawy, pragnę równocześnie wskazać i zaproponować drogowskazy dalszego rozwoju autora *Cudów*. Niechaj nie porzuca gilów, zajączków, śniegów podleśnych, jemioluszek i jarzębin. Któż je porzucone po nim podejmie? Lecz niechaj pamięta zarazem o przedwojennych słowach Gałczyńskiego: „Długom błądził i szukał, świat mnie zalewał jak woda, pełen stworów dziwacznych, niksów²⁷³, wodników, rusałek...”

Wracając do metafory z odkrywką. Jej najgłębszą warstwę, złożoną z gilów i zajączków zgniecionych w antropomorficzną miazgę, Harasymowicz wciąż eksploatuje. Trzeba wyjść wyżej. Pracować, ażeby przybywało nowych pokładów. Trzy nowe punkty już widać na mapie ładu poetyckiego wylaniającego się z młodzieńczej topieli. Harasymowicza stać na to, ażeby się punkty takie rozmnożyły w cały gwiazdozbiór. W nim jego przyszłość poetycka.

Poezja nowoczesna, poezja po okresie symbolizmu, to zarówno instynkt i pokłady psychiki wytworzone przed progiem świadomości, co ich zamiana w *przedmiot konieczny*, w precyzyjny i niepowtarzalny mechanizm. To nie przypadek, że prymityw i maszyna stają obok siebie w jej magazynie jako dwa wzory. Harasymowicz pracuje wciąż w instynkcie, w psychice podświadomej, lecz obróconej podszewką do góry, widocznej i obnażonej. Zbyt mało wytwarza przedmiotów koniecznych. Jego erotyka i proza świadczą, że stać go na ich wyrób.

Jak te przedmioty powstają, szczególnie w wypadku poety tak antyintelektualnego, takiej samosiejki, której nikt nie uprawia? Ktoś — ze współczesnych powiadał o wielkim malarzu Nicolas Poussin²⁷⁴: „Imć Poussin to człowiek, który tym pracuje”. I stukał się w czoło. Otóż!

Póki poeta ma młode kości, trzeba mu dla rozwoju aplikować trucizny przeciwne tym, jakie w nich wzięł od natury. Od natury wzięł bowiem Harasymowicz to, co kiedyś u jednego z uczniów swoich określił Józef Czechowicz: „Poezja wyobraźni to sen na jawie. Błogosławiony, kto umie łowić sny i obdarowywać nimi bliźnich”.

VII

Drugi zbiór poezji w rozwoju każdego rzeczywistego debiutanta bywa donioślejszy aniżeli tom debiutu. Ten ostatni przypomina bowiem na ogół przyjęcie dla zaproszonych gości — zastaw się, a postaw się. Drugi zbiór dopiero mówi, co po przyjęciu pozostało w spiżarni i lodówce, a także, czy będą i jakie będą w nich nowalce.

Drugi tomik Harasymowicza wiedzie czytelnika do kraju łagodności. Kartograficznie sam poeta wciąż go określa: Muszyna nad Popradem, u samej granicy słowackiej. Do kraju tego prowadzą z Krakowa różne rzeczywiste drogi, zanim za Starym Sączem, zanim gdzieś od Rytra nie przytulą się do siebie i nie ścisną we wstążkę trójdzielną i odtąd nierozłączną — z drugiej strony Tatr przybywający Poprad, rzeczny Janosik, łagodniejszy od swego harnasiowatego krewniaka Dunajca — Poprad, linia kolejowa i szosa.

Można okręźnie — na Limanową czy też Tarnów i Zakliczyn; można najbliżej, przez rozkołysany od zielonych czubów, z wprawionym w krajobraz jeziorem Czchowa i Rożnowa powiat brzeski. Gdyby ściany tatrzańskie przysunąć im bliżej i trochę, dla klimatu, zmienić równoleżniki, byłyby to jeziora włoskie. W Czchowie, Rytrze, Muszynie czuwają szczątki baszt i zamków, miniatura tych wspaniałych po przeciwnej stronie gór, nad Wągiem. Wszystko to piękne szlaki do krainy łagodności i sady tak zagęszczone jak nigdzie w Polsce, na stokach południowych przyczepione, aż się proszą, by towarzyszyły im winnice.

²⁷³niksy — demony wodne w ludzkiej postaci znane z mitologii germańskiej. [przypis edytorski]

²⁷⁴Poussin, Nicolas (1594–1665) — barokowy malarz francuski, przedstawiciel klasycyzmu, programowo niechętny twórczości Caravaggia. [przypis edytorski]

Jerzy Harasymowicz wybrał się do kraju łagodności całkiem inną drogą. „Za czasów Gauguina²⁷⁵ mógł artysta uciec przed brutalnością cywilizacji na daleką, piękną Tahiti. Ja — tylko do Muszyny” (*Rozmowa z poetą*, „Gazeta Krakowska” 1957, nr 130). Przepraszam za zbyt wymyślny cytat. Mallarmé²⁷⁶:

Fuir! Là-bas fuir! je sens que des oiseaux sont ivres
D’être parmi l’écume inconnue et les cieux!²⁷⁷

U Harasymowicza taka droga jest po prostu drogą swoistej sielanki. Skąd się ona wzięła w jego poezji i czy oznacza po prostu powtórkę marzenia o utraconym dzieciństwie, wszechobecnego w *Cudach*?

VIII

Uliczki kot przeskakuje z jednej rynny na drugą,
małenkiemu świątkowi ciernie ptaki wyciągają z pięty
i fura ze zbożem, bez koni, z dyszlem jak z laską na ramieniu,
jak dziad wygląda kudłaty, a obok pies leży, w kurzu wyciągnięty.

Na szubienicy daszku piekarniczego wozu, co jedzie aby-aby,
woźnica schylił głowę, powieszony na drzemce,
i ku brązowej kopoluce cerkiewki, myśląc że to orzech,
chmury zachodu, rude wiewiórzyce, zza jodeł się wychylają poruszone wielce.

(Miasteczko w Karpatach)

Wieloma podobnymi strofami można by zastąpić te dwie, jakże typowe dla *Powrotu do kraju łagodności*. Wszystkie one o jednym świadczyć będą: cofa się antropomorfizacyjna ornamentyka; narasta coś, co na pierwszy rzut oka wydaje się być elementem opisu. Poezja opisowej sielanki. Sztaluga Watteau²⁷⁸ ustawiona nad Popradem. Rysunek zamiast ornamentu. Gaguin powiedział: „Rysować serio znaczy to: nie okłamywać samego siebie.”

Istotnie. Gdyby morza, co zalewały ongiś podgórskie kotliny, odzyskały swój pradawny temperament, gdyby zmiotły z mapy Muszynę i jej okolice, zostałyby ona odbudowaną z kapryśnych notatek owego zbioru. We wszystkich godzinach dnia i nocy i o wszystkich porach roku zostałyby odbudowaną. Podobnie jak ze średniowiecznych ksiąg godzin, wyobrażających wszystkie kolejne miesiące i główne prace rolnicze człowieka, można je będzie odtworzyć, kiedy wszystko na świecie stanie się syntetyczne i biochemicznie spreparowane w laboratorium.

Kraina łagodności coraz rzadziej zostaje doludniona stworkami zrodzonymi z animistycznej wyobraźni, coraz powszechniej taka jest prosta, jaką ostać się może w promieniach łagodnej sielanki. Ograniczenie i na pozór zubożenie górującego dotąd u Harasymowicza warsztatu i zespołu wyobrażeń, w istocie — nieprzewidziany zakręt Popradu. Będzie się on teraz przebijał przez inne wzgórze i garby, aniżeli dyktował i zapowiadał nurt *Cudów*.

Bo opis Harasymowicza nie jest opisem tylko. Stanowi on jedynie wstęp do liryki. Ta sielanka nie jest sielanką po prostu. Przynosi ona wstęp do ciemnego niepokoju. „I jak brudny opatrunek tak opuszczone gniazdko powiewa na czarnym palcu gałęzi, w zamieci, co koło swe toczy”. Cóż to za opis?! To współczucie dla drzewa. „Gdy zgasły już słońca lata

²⁷⁵ *Gauguin, Paul* (1848–1903) — francuski malarz, postimpresjonista, związany z tzw. szkołą Pont-Aven, część życia spędził na Tahiti. [przypis edytorski]

²⁷⁶ *Mallarmé, Stéphane* (1842–1898) — francuski poeta, krytyk literacki, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli symbolizmu, uważany za prekursora liryki współczesnej, ze względu na nowatorstwo swej twórczości. [przypis edytorski]

²⁷⁷ *Fuir! Là-bas fuir! je sens que des oiseaux sont ivres D’être parmi l’écume inconnue et les cieux!* (fr.) — Uciec! Tam uciec! Czuję, że ptaki są pijane. Być między nieznaną pianą a niebiosami! [przypis edytorski]

²⁷⁸ *Watteau, Jean-Antoine* (1684–1721) — francuski malarz i rysownik, prekursor rokoka. [przypis edytorski]

i są jak szerniałe, zapomniane tarcze słoneczników, gdy wloką się siwe, zlepione włosy jesieni nad szczytami gór...” Cóż to za sielanka?! To przecież wstęp do zimy. I bynajmniej nie zimy wedle baśni i sielanki.

I w tym właśnie dostrzegalbym istotny sens i wagę drugiego zbioru. Harasymowicza. Sielanka nad Popradem i kraina łagodności, mająca rozpostrzeć swoje granice aż po Gauguina wyspę Noa-Noa (bardzo wonna) — to raczej pozór tematyczny. Naprawdę zaś dokonywa się w tym zbiorze edukacja uczuć poety: przestają być dziecinne, stają się młodzieńcze. Takiej edukacji towarzyszy zazwyczaj mutacja. To znaczy głos się załamuje i powraca do porzuconego rejestru. Mutacja na kartach *Powrotu do kraju łagodności* pojawia się również.

IX

Harasymowicz zaczyna więc porzucać to, co w *Cudach* mogło dać podstawę manierze. Jego nowe osiągnięcia idą głównie po linii erotyki i ciemnego marzenia. *Biała srebrna błękitna*, chociaż wszystkie przymiotniki pochwalnych kolorów pochodzą z Gałczyńskiego, to erotyk klasy nie mniejszej aniżeli Krzysztofa Baczyńskiego *Biała magia*, *Promienie*, *Z wiatrem*. A gdzie indziej:

Z bieli gór, jak anioł odbity na opłatku,
niewyraźnie miała się wyłonić,
lecz już i wieczór, i nie dzwonki u sanek z nią,
ale cisza coraz głośniejsz dzwoni.

(Z bieli gór)

Ciemne marzenie wypowiada się, zgodnie z poetyką całego cyklu, w sposobie krajobrazowym wyłącznie. Lecz tylko głuchy na poezję nie odczyta drugiego dna takich chociażby krajobrazów o zmroku, takich zapowiedzi, co w owym zmroku istotnie nowego czai się u Harasymowicza:

Powoli, powoli szarzeją gniazdka polemkowych wsi,
już ledwo widać, jak cerkiewki czarne piskłę łebek unosi
i w żółty dziób chwyta poprzecznie dwie wielkie ćmy,
i ile ma głów jeden koń, nie wiadomo, na mostku, wśród osin.

Nad światem księżyc już w dymach mgieł majaczy
jak brama carska, srebrna, okrutna.
Wokół stoją kopki siana skulone
niiby czekający woźnice, w kudłatych niedźwiedzich futrach.

(Zmrok)

X

Przy sposobności Harasymowicza pada nieraz słowo: sentymentalizm. Pewien jestem, że z racji *Powrotu do kraju łagodności* padać będzie jeszcze częściej. Tak jest, Harasymowicz należy do gatunku poetów skłonnych do sentymentalizmu. Tylko — co to znaczy? Przede wszystkim, dlaczego w jego pokoleniu, w doświadczeniach jego generacji, a także w nas samych po wielkich burzach ideologicznych, wśród nie ukończonego pojedynku światopoglądów, pod cieniem atomowego grzyba — dlaczego w tych wszystkich okolicznościach aura na podobne stanowisko? Dlaczego sensu nabiera ta dawna, przez Norwida określona znakomicie tęsknota — „do bez-tęsknoty i do bez-myślenia. Do tych, co mają tak za tak — nie za nie — Bez światło-cienia”.

Bo kiedy na to odpowiemy, ów rzekomy sentymentalizm Harasymowicza nabierze zapewne właściwego sensu i funkcji. Autor *Cudów* należy do liryków posiadających wła-

sny i nie torowany im dopiero przez krytyków (*exemplum*²⁷⁹ Białoszewski²⁸⁰) kontakt z czytelnikiem. To nie tylko kwestia talentu, to także *kwestia antyoschłości*. A zatem swosta kwestia ideologiczna. Jego pokolenie znużone jest ideami i nieskłonne wierzyć w poglądy i systematy, te bowiem były i są — jego zdaniem — pełne światłocienia (jego ostatnia nazwa brzmi: dialektyka), nie podają *tak za tak, nie za nie*. Jednocześnie maska zawodu ukrywa tęsknotę do prawd, które nie będą wymienne, relatywne, dialektyczne. Ujście dla podobnej tęsknoty, przy nastroszonej nieufności wobec wszelkiej ideologii, znajduje się także, nie wyłącznie, w kulcie uczuć, wzruszeń, prostych zachwyty — nie obarczonych ideologicznym przydatkiem. Oto skrótowa formuła owego rzekomego sentymentalizmu. Oto przyczyna kontaktu ze zwykłym czytelnikiem nie torowanego przez krytykę.

Tak więc „sentymentalizm” Harasymowicza pozostaje w związkach przeciwstawnej genezy z wiecowatą poezją byłych pryszczatych²⁸¹, a także jest jakąś formą odpowiedzi poetyckiej na przykład dla Bohdana Drozdowskiego²⁸². Podobnie jak odrodzenie harcerstwa i pójście młodzieży w krajobraz po przygodę i pieśń jest odpowiedzią na zetempowskie²⁸³ szkolenie ideologiczne. A kto ośmieli się powiedzieć, że takie odpowiedzi niczego ideologicznego w sobie nie posiadają? Powiedzieć, że idee poetyckie — to tylko paragraf i statut, że w innym stanie takowe nie występują i nie istnieją?

Czy rozwiązanie takie jest całkowicie nieznanne i nigdy nie wystąpiło w nowszej poezji polskiej?

Wróćcie, pasterze wygnani,
Dafnis i Chloe²⁸⁴, Manon, Ninette:
Niech w rumowiskach fabrycznej sali
Kołuje i dzwoni flet.

Gdzież było miejsce w ogromnym gniewie,
Wśród huku dział, w armatnim mięsie,
Dla ciebie, Agnieszko i malutki Davy,
Dla ciebie, stary Dickensie²⁸⁵?

Któż mógł usłyszeć w hałasach
Przez drutów, okopów linie
Płacz wzgardzonego Ruy Blasa²⁸⁶
I Pawła, i Wirginię?
[.....]
Przepali świata fatalizm
Łza — i obmyje firmamenty,
I jak święty talizman ocali
Sentymentalizm.

²⁷⁹ *exemplum* (łac.) — przykład. [przypis edytorski]

²⁸⁰ Białoszewski, Miron (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

²⁸¹ *pryszczaci* — młodzi pisarze z przełomu lat 40. i 50., zwolennicy literatury podporządkowanej komunistycznej ideologii. [przypis edytorski]

²⁸² Drozdowski, Bohdan (1931–2013) — poeta, prozaik i publicysta, autor sztuk teatralnych, tłumacz dramatów Shakespeare’a. [przypis edytorski]

²⁸³ *ZMP* — Związek Młodzieży Polskiej, polityczna organizacja młodzieżowa funkcjonująca w latach 1948–1957, wspierająca władze Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. [przypis edytorski]

²⁸⁴ *Dafnis i Chloe* — para pasterzy ze starożytnego greckiego romansu. [przypis edytorski]

²⁸⁵ Dickens, Charles (1812–1870) — angielski pisarz, jeden z czołowych twórców powieści społeczno-obyczajowej 2. połowy XIX w. Autor m.in.: *Kłubu Pickwicka*, *Olivera Twista*, *Dawida Copperfielda*, *Magazynu osobliwości* i *Wielkich nadziei*. [przypis edytorski]

²⁸⁶ *Ruy Blas* — dramat Victora Hugo, którego tytułowy bohater, lokaj, na polecenie pana udaje szlachcica i uwodzi królową hiszpańską. [przypis edytorski]

O której to wojnie mowa i czyż to pochwała sentymentalizmu po imieniu nazwanego? Utwór Antoniego Słonimskiego²⁸⁷, cały bukiet podobnych napotkam u niego, o poprzedniej wojnie światowej mowa. Skoro zaś padło nazwisko poety *Okna bez krat*, wolno zaproponować, że taki sentymentalizm nie jest daleki od humanizmu i humanitaryzmu. Bo poglądy można zmieniać i przybierać nowe. Lecz uczuciowość i wrażliwość, od czysto estetycznej po moralną — pozostaje. Wymienić na inną nie daje się łatwo albo też zgoła w ogóle. Pozostaje jako sprawdzian.

W tym sensie tzw. sentymentalisci mają wiele racji. W każdym razie przynajmniej zobowiązują krytyka, ażeby ich racje na pół uświadomione wyłożył za nich i zintelektualizował. Szczególnie, kiedy wydarzenia ideowe i polityczne stwarzają dla nich pełną szansę słuszności. „Odetchniemy, westchniemy głęboko. Słakani i uśmiechnięci” — kończy Słonimski swoją deklarację praw sentymentalizmu.

XI

Byłbym skrzywdził autora naprawdę uroczych i pełnych lirycznego dowcipu rysunków do *Powrotu do kraju łagodności*, dedykacyjnego adresata całości, Jacka Gaja²⁸⁸, a także Wydawnictwo Literackie, które nie poskąpiło właściwego papieru i wysokiego nakładu. Rysunki Gaja są naprawdę urocze. Na ogół nie ilustrują, lecz dopowiadają w linii dowcipnej i zgrabnej, zamknięte w sobie i zwięzłe jak fantastyczne pieczętki, dopowiadają właściwą tonację każdego utworu. Także i cel główny cyklu ukazują: podróż do cerkiewki małej niczym orzech poprzez olbrzymią białą przestrzeń, podróż dziecka na Rosynancie²⁸⁹ drewnianym z zabawkarskich kramów Sukiennic.

Chodźmy, o chodźmy stąd, księżyc jak kogut czerwony
pod granatowym skrzydłem jodelki jest już niesiony na sprzedaż.
Patrzcie, zarządziłem nawet powrót do Kraju Łagodności,
ale i tu, i nigdzie spokoju już nie mam.

(Jastrzębik)

Byłbym zapomniał dopisać: z wszystkich prawdziwych debiutów roku 1956 najbardziej stawiam na Jerzego Harasymowicza.

1957

PONOWNY DEBIUT

I

Zbiór poematów Jerzego Harasymowicza²⁹⁰ *Przejęcie kopii* (Kraków 1958) pragnę potraktować jako debiut. Cel tego zabiegu krytycznego ujawni się pod koniec recenzji. Sześć poematów, w tym dwa zasadnicze, składa się na ów ze wszech miar interesujący cykl poematów nie znanego dotąd autora. Czyżby był on identyczny z Jerzym Harasymowiczem, który przed dwoma laty opublikował bardzo baśniowy i prawie sielankowy tomik pod tytułem *Cuda?* Mało prawdopodobne!

Przy takim założeniu — jakież to oryginalny i zastanawiający debiut! Szczególnie na tle rymowanej siczki, kruszonego siana, na tle pośladu²⁹¹ prasowanego w pachnące starzyzną cegielki, które w roku obecnym sypią się wśród młodych i najmłodszych, wypełniając rolę tzw. ruchu w poezji. Lecz oryginalny i zastanawiający nie tylko w tym

²⁸⁷ Słonimski, Antoni (1895–1976) — polski poeta, satyryk, felietonista i krytyk teatralny. Współtworzył kabaret literacki Pikador i grupę poetycką Skamander. W międzywojniu współpracował z „Wiadomościami Literackimi”. Wiele kabaretów (m.in. kabarety Czarny Kot, Qui Pro Quo, Cyrulik Warszawski) korzystało z jego tekstów satyrycznych. [przypis edytorski]

²⁸⁸ Gaj, Jacek (ur. 1938) — grafik i rysownik, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. [przypis edytorski]

²⁸⁹ Rosynant — koń Don Kichota. [przypis edytorski]

²⁹⁰ Harasymowicz, Jerzy (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury łemkowskiej. [przypis edytorski]

²⁹¹ poślad — ziarna zboża gorszego gatunku. [przypis edytorski]

nędznym kontekście. Sam w sobie nie mniej. Tych sześć poematów to sześć rozmaitych przygód z jedynym, który dla Harasymowicza obiektywnie istnieje, partnerem jego poezjotwórstwa — sześć przygód z własną wyobraźnią i własną psychiką.

Każda prawdziwa poezja jest w końcu przygodą z własną wyobraźnią. Lecz nie każda jest w stopniu tak obnażonym przygodą z własną psychiką. Te dwie sprawy zdają się być u Harasymowicza nierozdzielne. Jego poezjotwórstwo nie daje się opisać w kategoriach formalnych, gatunkowych, tym mniej w kategoriach społecznych, kategorie dokumentu psychicznego są niezbędne dla jego zrozumienia. Także dla zrozumienia poruszeń wyobraźni.

Chodzi o to mianowicie, że dla autora *Przejęcia kopii* jego wyobraźnia jest czymś na podobieństwo rozległego sztucznego horyzontu, na którym wyświetlają się zaskakujące i rozliczne sprawy, i niczego na nieboskłonie tej poezji nie napotkasz oprócz owego horyzontu, niczego oprócz wyświetlonej złudy. Wszystkie poematy Harasymowicza to formy przygody z podobnym horyzontem jako jedyną dostępną jemu postacią świata zewnętrznego.

W tym sensie jest to poezjotwórstwo absolutnie introwertyczne, downętrzne, do swojego pierwszego źródła skierowane, a jest nim *psychiczne „ja” autorskie*. Jak latarnia magiczna to wspomniane „ja” — wyświetla wciąż samego siebie, własne wnętrza.

W badaniach nad poezją istnieje pojęcie podmiotu lirycznego. Podmiot liryczny jest konstrukcją wewnątrz tekstu, a nie faktem psychicznym. Oznacza jakiegoś idealnego sprawcę lirycznego, który zobiektywizował się w tekście, który z elementów konstrukcyjnych wiersza daje się wyłowić i odtworzyć. Ten sprawca liryczny nie jest jednoznaczny z psychiką osobistą autora, z jej właściwościami osobniczymi. Podmiot liryczny Norwidowski *Vade-mecum* to nie psychika indywidualna niejakiego Cypriana Norwida²⁹², z jej urazami, z jej osobniczymi kłopotami wobec emigrantów i kobiet, które nie obdarzyły go miłością.

Tak mocno to podkreślam, ponieważ nie znam po roku 1945 debiutu, w którym tak ostro rysowałyby się problemy psychiki i problemy wyobraźni — w ich wzajemnym splocie i uwarunkowaniu. Horyzontem Harasymowicza i tym, co się na nim wyświetla, nie podmiot liryczny rządzi, lecz — powtarzam — „ja” autorskie, „ja” osobiste, „ja” psychiczne. Cała sceneria *Przejęcia kopii* na tej osi się obraca. Nie tylko autoironiczny żart wystąpi podówczas, kiedy poemat *Kat* kończy się takim podpisem:

i oto jego pieczęć
diabeł w akcie
na rynku w Krakowie
i oto podpis
jerzy
harasymowicz

To nie tylko chwyt artystyczny. To zarazem poręczenie psychicznej autentyczności. Podobne do tych pieczęci, które odcisnięte w wosku, przywieszano do średniowiecznych przywilejów czy dokumentów. Były one kunsztowne, ale przede wszystkim świadczyły o autentyczności podpisu i zaręczały prawdę powiedzianego w pergaminie.

II

Sześć poematów, sześć przygód. Bynajmniej nie są identyczne owe przygody. Bynajmniej też nie są równej wartości — i jako wyraz psychiki, i jako wyraz wyobraźni. I od owego faktu, które z zademonstrowanych form przygody nasz debiutant ostatecznie i na trwałe obierze, zależy na pewno jego rozwój i przyszłość.

Z tych sześciu przygód dwie posiadają charakter zasadniczy. Wstępny *Przyczynę do nowego odkrywania*, w tym sensie poemat zasadniczy, że programowy; końcowy poemat *Kraków* przez to znów zdaje się być zasadniczym, że najwięcej mówi o zasadach

²⁹²Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramaturg, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriam Przesmyckiego i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

poezjotwórstwa Harasymowicza. Wydaje się też być jego najwyższym w *Przejęciu kopii* osiągnięciem. Sam zaś poemat tytułowy oraz pozostałe trzy zdają się przynależć do tej samej formacji, mniej zasadniczej dla autora, lecz dobrze pozwalającej się zorientować w naturalnej atmosferze jego zapisu poetyckiego. *Przejęcie kopii, Jar, Kat i Czarny dom* — od nich rozpoczniemy.

Jeszcze dokładniej — od truizmu rozpoczniemy. Te cztery utwory to — *poematy fantastyczne*. Ich fantastyczny zakrój wyraża się dwiema właściwościami konstrukcyjnymi utworu. Jako przykład weźmy *Jar*. Fantastyczny zakrój wyraża się w nim dwojako: poprzez fabułę, poprzez ruch skojarzeń. Tę fabułę o anielicach-strózkach oddających się w jarze nocą diabłom, o „ja” psychicznym autora, prowadzącym takowe na spoczynek, oczekującym daremnie na królową anielic, można bez trudu streścić i opowiedzieć. Podobnie w *Kacie* i *Przejęciu kopii*, nieco trudniej w *Czarnym domu*.

Nieoczekiwany ruch skojarzeń z tymi fabułami bynajmniej się nie pokrywa. Jest od nich bogatszy i więcej skomplikowany. Jako przykład weźmy początek *Przejęcia kopii*:

z okrętu
przy którego
sterowym kole
zachodzącego słońca
trzymając
za promienie
stała joanna
d'arc

z okrętu
gdzie sny
w porzuconym hełmie
świerszcz tka
aż pióropusz
drży

z okrętu
na którego chorągwi
księżniczka
z sarenką w ramionach
przez bramę tęczy
ucieka
w inny świat

z okrętu
wokół którego
jeziorko jak rana się
zabliźnia
niezapominajkami
coraz bardziej
sinieje

z okrętu tego
wyjeżdżam

I dopiero od owego oświadczenia o odjeździe rozpoczyna się fabuła fantastyczna. Do-
tąd — na sztucznym horyzoncie wyświeślał się ów okręt w chmurze nieoczekiwanych
skojarzeń. Odtąd — następuje spotkanie z Don Kichotem i tak dalej. Ruch skojarzeń
towarzyszy oczywiście w sposób nieustanny owemu spotkaniu, wyróżnione właściwości
konstrukcyjne są od siebie nierozdzielne.

O czym zdaje się świadczyć ta naturalna dla naszego debiutanta atmosfera poetyckiego zapisu? *Przyczynek do nowego odkrywania* rozpoczyna się zwrotem: „W końcu w Radomskim ktoś musiał zbudować czerwony mur surrealizmu”. I dalej czytamy o nadrealistycznym miasteczku, na którego rynku „długowłosa poeta walczy z rakarzem”. Słusznie! Poematy Harasymowicza, jak u nikogo z debiutantów po roku 1945, przeszły przez szkołę nadrealistyczną i na pewno przy jego nazwisku terminów będzie się wielokrotnie odmieniać i powtarzać. Ponieważ założyłem debiut, zakładałam z konieczności białą plamę w miejscu *Wizji czy równania* Jerzego Kwiatkowskiego²⁹³ i dalszej dyskusji na temat obecnej sytuacji w poezji. O tyle nikogo nie krzywdząc, że zakładałam również białą plamę na miejscu własnych wystąpień.

Więc — czy te poematy przeszły przez szkołę i doktrynę nadrealistyczną i do takowej powracają? Dwie występowały w nich warstwy: skojarzenia luzem puszczone i psychiczno-fantastyczna fabuła. Nietrudno dostrzec, że z ducha nadrealizmu na pewno pochodzi warstwa skojarzeń i mechanizm ich obrotów. Ich zawieszenie w marzeniu, we śnie — również jest z owego ducha. Lecz dokładny zapis fabularny, wyraźne, chociaż fantastyczne następstwo wydarzeń — to nie jest z ducha nadrealizmu! Pozostaje w pełnej sprzeczności z zasadą psychicznego automatyzmu. A jednocześnie owe fabuły o symbolicznym przejmowaniu kopii z rąk Don Kichota, o groteskowo-makabrycznej przygodzie z katem, zaznanej przez mamusię koni, wcale dla zamierzeń „ja” psychicznego, wszechwładnego w utworach Harasymowicza — nie są drugorzędne i mało ważne. Przeciwnie! Jak w ankiecie, jak w wywiadzie psychoanalitycznym czytają się w nich marzenia i kompleksy podmiotu przerażonego światem, zabłąkanego pośród jego grozy na jawie i we śnach.

Krótko mówiąc: kiedy wydamy okrzyk „Oto nareszcie polski nadrealista!” — nowego gościa w poezji obecnej witamy tylko w sposób częściowo zgodny z jego fizjonomią²⁹⁴. A już na pewno niezdolny określić tego, co w owej fizjonomii jest nowe i wydaje się, że dla najciekawszych w pokoleniu Harasymowicza znamienne. W początkach dwudziestolecia międzywojennego pojawiło się przecież nieco prób nadrealistycznych. U ówczesnego Adama Ważyka²⁹⁵, także u Aleksandra Wata²⁹⁶. Wystarczy odpowiednie teksty zestawzić z *Przejęciem kopii*, ażeby dostrzec, że identyczny termin kryje zupełnie co innego.

Przed wszystkim — kryje całkiem różną materię wyobraźniową, materię skojarzeniową, a dla określenia nadrealisty wobec zasady luźnego przebiegu skojarzeń i niekontrolowanego ich zapisu — ta przecież materia wyobraźniowa jest wagi podstawowej. Określa podobnie, jak w oczach grafologa dukt badanego pisma określa jednostkę, przez której palce ten dukt się przedostaje. Nadrealizm i grafologia, temat dla Karola Irzykowskiego²⁹⁷.

III

Z czego ten dukt składa się w *Przejęciu kopii*? Znowu truizm. Ten *dukt wyobrażeń jest niebywale polski*. Składa się przede wszystkim ze składników, którymi na co dzień, w swojej powszedniości, nasycona jest natura w naszym kraju, krajobrazy, lasy, zjawiska przyrody, miasteczka, budowle. Dzieńcioły, maki, dęby, barany, koguty, topole, jabłka, kruki, tarniny, ślimaki, nietoperze, jastrzębie, paprocie, osty, wilki, turonie, sroki, pajęczyny, macierzanki, pokrzywy, biedronki — coś z zielnika Wyspiańskiego²⁹⁸, coś z arki

²⁹³ Kwiatkowski, Jerzy (1927–1986) — krytyk literacki, historyk literatury i tłumacz, pracownik Instytutu Badań Literackich. [przypis edytorski]

²⁹⁴ fizjonomia (daw.) — twarz. [przypis edytorski]

²⁹⁵ Ważyk, Adam — właśc. Adam Wągman (1905–1982) poeta tłumacz i eseista, przedstawiciel Awangardy Krakowskiej, po wojnie socrealista, a następnie autor krytycznego wobec stalinizmu *Poematu dla dorosłych* (1955). [przypis edytorski]

²⁹⁶ Wat, Aleksander — właśc. Aleksander Chwat (1900–1967), poeta, tłumacz, autor wspomnień, w młodości związany z futuryzmem, w czasie II wojny światowej więzien NKWD, od 1961 na emigracji. [przypis edytorski]

²⁹⁷ Irzykowski, Karol (1873–1944) — polski pisarz, dramaturg, krytyk literacki i filmowy. Autor licznych szkiców, np. *Słoń wśród porcelany* (1934), *Dziesiąta muza* (1924), *Czyn i słowo* (1913) oraz powieści psychoanalitycznej *Patuba* (1903). [przypis edytorski]

²⁹⁸ Wyspiański, Stanisław (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo różnorodna i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

Noego. Nie o ten katalog wszakże chodzi, aczkolwiek sam w sobie jest on już znamienny, ale o funkcję owych składników. Początek *Jaru*:

w dzień
pasą się
w jarze
zielone koguty lasu
paprocie
uniesione ogony
sterczą kręgiem

i malutkie niezapominajki
zaglądają strachowi na wróble
pod koszulinkę

i jeszcze czasem
sroki tam trzepocą
złe
rękawami za dużych
białych koszul
poza tym w dzień
nic więcej

To na jawie, to przy pełnym dniu. Zaś na śnie, pośród marzenia i widziadeł, równie przerażających, co humorystycznych (*Kat*):

mamusia koni
z zadem
tak delikatnym
że jeżeli go nawet
chmurka dmuchawca
dotknie
na całe życie
ślady zostaną
jak od ptasich
nózek
ach
tak
mamusia koni
ząbkami królewny
ogryza swą dawną
głowę
jak kaczan kukurydzy
czarnymi włosami się
krztusi

Zarówno na jawie, w opisie, jak na śnie, w fantastycznym działaniu, funkcja tych całkiem powszednich znaków oddanych pod panowanie wyobraźni jest jedna i ta sama: one weryfikują, czynią sprawdzalnymi, widocznymi, dotykającymi loty i posunięcia imaginalnej. Przybliżają one tkankę poetycką i pokazują, że jej mikrobudowa zawsze się sprawdzić daje, ma odnośnik do rzeczywistości.

Ten dukt wyobrażeń jest również polski w innym sensie, bardziej kulturowym. I wydaje się, że chwytając w palce tę właśnie nić, trafiamy na ślady, które Harasymowicza doprowadzają do poezjotwórstwa bliskiego z pozoru nadrealizmowi:

...w dębie jak wielki
czarny witraż Wyspiańskiego

śpi stojąco
król wisielców
[.....]
tabuny koni kossaka
idą pomieszane
z białymi kozami
z nowohuckich wanien

(Przyczynek do nowego odkrywania)

anioly o kościstych
twarzach starców
biją nieszczęsną mocno
jak galicyjskie chłopcy
[.....]
skarżą się
chimery malczewskiego ²⁹⁹

zadami wygniatając
cienkie i wysokie
trawki barbakanu

(Kraków-poema t)

To zaledwie część dowodowych wypisów. Szale Racheli, gwiazdy secesji, dosłownie zostają wymienione, zaś fabuły Harasymowicza, szczególnie w *Jarze*, to przemienione w słowa kompozycje Jacka Malczewskiego. Wiem, że w tym miejscu budzę grozę nowoczesnych, którzy podobne zjawiska już dawno „przewyciężyli”. Niech spoczywają w pokoju pośród swoich przewyciężeń! Jaki sens wypada przypisać tej odmianie duktu psycho-wyobrażeniowego u Harasymowicza?

Przede wszystkim potwierdza ona, i to w sposób jak najbardziej spontaniczny, przez to właśnie cenny, słuszność diagnozy stawianej przez autora *Traktatu o poezji*, że tam, w rajerach³⁰⁰, szalach i urodach secesji, uderza źródło wyobraźni i obyczajów nadal żywotne. „A Kraków jest dama fędesjeklowa w biżuterii światła sztucznych” — pisał Gałczyński. Ta dama pochyła się nad młodym poetą strojna w symbole i uroki, które dla jego pokolenia są czymś więcej i czymś innym aniżeli omszała i nudną tradycją.

Ta ostatnia kwestia jest chyba najważniejsza. Ona bowiem zarówno tłumaczy, dlaczego to poezjotwórstwo, przefiltrowane przez nadrealizm, nie daje się jednak do ścisłej formuły owego prądu sprowadzić, jak też wskazuje drogę Harasymowicza i niejednego z jego generacji, ku zjawiskom, jakie uchodziły za „przewyciężone”. Wyspiański, Malczewski, secesja, modernizm. Owszem, były one przewyciężone, to znaczy niemożliwe do podjęcia przez współczesnego artystę, dopóki trwały w stanie wzoru dostojnego i nienaruszalnego. Jako składnik w wielkim lamusie rekwizytów noszących nazwę tzw. trwałych wartości. Muzeum figur woskowych, którym nikt do kości nie zagląda. Lecz otrzepane z kurzu, poddane prawom luźnego skojarzenia, prawom groteski, kompromitacji, ponownie wciągnięte w grę uprawianą przez „ja” psychiczne, wszystkie te zjawiska i nazwiska są jak figury woskowe, w których nagle ruszyła krew.

Zwłaszcza że sprawa ta nie dotyczy tylko Harasymowicza. W wyobraźni zbiorowej egzystują gotowe, od wypadku dnia odświętnego używane *stereotypy wyobrażeniowe*. Posługujemy się nimi do czasu — nie pytając wcale, co one w ogóle znaczą i czy cokolwiek

²⁹⁹ Malczewski, Jacek (1854–1929) — wybitny malarz-symbolista, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. [przypis edytorski]

³⁰⁰ rajer — pióro czapli, używane jako ozdoba kapelusza a. fryzury. [przypis edytorski]

jeszcze znaczą. Aż przyjdzie satyryk i powie: „Polska, obrotowe przedmurze chrześcijaństwa”. Aż inny³⁰¹ ułoży fraszkę: „Patrz, Kościuszko, na nas z nieba! Raz Polak zawołał; I popatrzył nań Kościuszko — i się zwymiotował”.

Od celnego ukłucia stereotyp pęka jak balonik. Uprawiał nagminnie tę zabawę Gałczyński³⁰², w pokoleniu Harasymowicza jej cena jeszcze wzrosła. A praojcem owej zabawy jest przecież „Zielony Balonik”³⁰³ i *Słówka*. Całkowicie zaś swobodny stosunek do tradycji, do jej stereotypów i gotowych skojarzeń, albo pozwala na ich ponowną, przy ironicznym uśmiechu, poetyzację, zatem na ich ponowne podjęcie, albo też na nieustannie kpiącą igraszkę z nimi. Pierwsze to wypadek Harasymowicza, drugie to wypadek Sławomira Mrożka³⁰⁴. Humor zawsze nosił w sobie ładunek nadrealistyczny, zaś humor noszący go świadomie — bynajmniej nie jest daleki od takiego postępowania poetyckiego, jak poniższe, dla Harasymowicza typowe (*Czarny dom*):

na kamiennej ławeczce
pod lustrem sypialni
w czarnych ubrankach
z białymi ogromnymi kokardami
rousseau³⁰⁵ i nikifor³⁰⁶ siedzą
podziwiają obraz

i mieszają się ze sobą
ich motyle

czarny dom
oto pokój do gry

na wszystkich białych polach
szachownicy
maleńkie karawany
rzęsiście oświetlone

na wszystkich czarnych polach
płaczą
koniki szachowe

Oto dlaczego w *Przejęciu kopii* dukt wyobrażeń jest tak polski, oczywista w jego krakowskiej odmianie. Wyznacza to zarazem granice w stosunku do właściwego nadrealizmu, granice oraz różnice zawartości. Powtarzam: jeżeli w stanowisku nadrealistycznym najważniejszy jest zapis nie kontrolowanego potoku skojarzeń, to o rzeczywistym, konkretnym wyglądzie owego zapisu wcale nie owa zasada ogólna decyduje, lecz obecne w psychice składniki, ich pochodzenie, ich nieświadome dziedzictwo i podglebie. W wypadku *Przejęcia kopii*: jest ten debiut świadectwem polskiej drogi poprzez nadrealizm do...?

Właśnie, ażeby to wiedzieć dokładnie — dokąd. Na pewno do całkiem własnej poezji Harasymowicza. Lecz w sensie „izmu”? W nowej sytuacji poetyckiej istnieje potrzeba

³⁰¹ *inny* — mowa o Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim. [przypis edytorski]

³⁰² *Gałczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdalnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. *Gałczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdalnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

³⁰³ „*Zielony Balonik*” — krakowski kabaret literacki, pierwszy tego typu na ziemiach polskich, funkcjonujący w kawiarni „Jama Michalika” w latach 1905–1912. [przypis edytorski]

³⁰⁴ *Mrożek, Sławomir* (1930–2013) — dramaturg, autor opowiadań satyrycznych oraz rysownik, znany ze specyficznej odmiany absurdalnego humoru. Autor m. in. dramatów *Tango* i *Emigranci*. [przypis edytorski]

³⁰⁵ *Celnik Rousseau* — właśc. Henri Julien Félix Rousseau (1844–1910), francuski malarz naiwny, znajdujący upodobanie w motywach egzotycznych. [przypis edytorski]

³⁰⁶ *Nikifor Krynicki* — właśc. Epifaniusz Drowniak (1895–1968), malarz prymitywista pochodzenia łemkowskiego, uważany za upośledzonego psychicznie. [przypis edytorski]

nowych określeń ogólnych, nowych „izmów”, skoro dotychczasowe nie wystarczają. Może „Przekrój” ogłosi konkurs?

Na razie nie umiając „izmu” ukuć, widzę tylko jedno wyjście. Młodych poetów (Harasymowicz nie jest przecież jeden, nawet identycznego nazwiska jest już dwóch autorów, ten od *Cudów* i ten od *Przejęcia kopii*), dla których najważniejszy jest prymat luźnej wyobraźni oraz „ja” psychicznego, proponuję nazywać grochowiaki albo harasymuszki. To wcale nie jest gorsze od terminu — pryszczaci, a ładniej brzmi. Np.: w Sandomierzu pojawił się nowy, typowy grochowiak; w Kielcach nowy harasymuszka.

IV

Dwie przygody z wyobraźnią nie zostały dotąd opisane — *Przyczynek do nowego odkrywania* oraz *Kraków*. Ale bo na tle dotąd przeprowadzonych refleksji jaśniej się zapewne rysuje, dlatego te dwa poematy są w całym zbiorze najciekawsze i najbardziej osobiste. Nie ma w nich fantastycznej i pod przymusem konsekwencji prowadzonej fabuły, całość konstrukcji określa swobodne, wielkimi ogniwami nizane kojarzenie. *Przyczynek* to nie program; *Kraków* to nie opis; są to natomiast *skojarzeniowe etiudy wyobraźni* wokół sytuacji poetyckiej harasymuszek i grochowiaków, wokół dzielnic i przedmieść Krakowa tak rozsypanych, jak by plan miasta pocięty został na kawałki i rozrzucony.

Nie tylko to! Dwa dukty wyobraźni Harasymowicza, jeden, który był polski w sensie zielnikowo-zoologicznym, drugi, o identycznej barwie, lecz w sensie kulturowym, w tych dwóch poematach sploty się ze sobą ściśle jak warkocz. Szczególnie w rzeczy poetyckiej o Krakowie. Niewątpliwie temat miasta, które samo przez się stanowi niewyczerpaną fabułę, ułatwiał rezygnację z wątku fantastyczno-fabularnego, niewątpliwie też ułatwiał wydobyć na jaw krakowskiej drogi przez nadrealizm — ale jednocześnie ten temat wiele wymagał.

Po prostu: po Wyspiańskim³⁰⁷, po Czyżewskim³⁰⁸, po Gałczyńskim³⁰⁹ do melodii Krakowa dorzucić nowy akord to zadanie nieblahe. Sądzę, że Harasymowicz akord ten rzeczywiście dorzucił, akord generacji, która pod spiralami odrzutowców, pod radioaktywnymi deszczami w trzech piwnicach krakowskiego Rynku wstępuje w swoje lęki i marzenia — pod Baranami, pod Krzysztoforami, naprzeciwko kościółka Św. Wojciecha. Jak nie ma prowokować do wstąpienia na polską drogę ku nadrealizmowi, jak nie ma prowokować do poetycznego, a zarazem ironicznego obcowania z narodowymi świątkami miasto, w którym: jak zabawa z Barraultem³¹⁰, to w piwnicy byłych dziedziców pałacu opiewanego przez Marcina Bielskiego³¹¹! Jak taszysty³¹², to w budowlu, sprzed której Twardowski wlatywał na księżyc! Jak czekanie na Godota, to w kombinezonie robociańskim z Nowej Huty i naprzeciwko miejsca, gdzie kazał być ongiś apostoł z Pragi³¹³!

Takie właśnie elementy i w podobnych proporcjach uruchamia poemat o Krakowie. Dlatego tak ściśle splatają się w nim narodowy zielnik z Wawelem, ściśle, zabawnie i ironicznie. Papuga to królowa Bona, żubr ma czerwone oczy chytrego Litwina Jagielly³¹⁴, nietoperz czuwał w Łokietkowej grocie — i tak dalej. Aż do spraw, które dla pokolenia

³⁰⁷ *Wyspiański, Stanisław* (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

³⁰⁸ *Czyżewski, Tytus* (1880–1945) — poeta, a także malarz i teoretyk sztuki, współtwórca koncepcji formizmu. [przypis edytorski]

³⁰⁹ *Gałczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. *Gałczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

³¹⁰ *Barrault, Jean-Louis* (1910–1994) — mim, działający też jako reżyser, scenarzysta i aktor. [przypis edytorski]

³¹¹ *Bielski, Marcin* (1495–1575) — renesansowy historyk i poeta satyryczny. [przypis edytorski]

³¹² *Taszyszcz* — odmiana malarstwa abstrakcyjnego (z fr. *la tache*: plama). [przypis edytorski]

³¹³ *apostoł z Pragi* — św. Wojciech. [przypis edytorski]

³¹⁴ *Jagiello* (ok. 1362–1434) — właśc. Jogaila Algirdaitis; wielki książę litewski w latach 1377–1381 i 1382–1392, król Polski i najwyższy książę litewski w latach 1386–1434. Na tron polski wstąpił w 1386 r. po przyjęciu chrztu (przejściu z prawosławia na katolicyzm), przybraniu imienia Władysław i poślubieniu Jadwigi Andegaweńskiej, córki Ludwika Węgierskiego, koronowanej na króla Polski w 1384. Na mocy unii w Krewie (1385) chrzest wraz ze swym władcą przyjęła cała Litwa. Władysław II Jagiello był założycielem dynastii Jagiellonów. [przypis edytorski]

dziadów i ojców będąc jeszcze wspomnieniem z rzeczywistości, w tej generacji znajdują się już na podobnej odległości historycznego stereotypu:

wyspiański
na łączce wklęsłej
na białych kwiatkach

szmaty rozwija
słój z maścią
już stoi

z drzewa go
podgląda
chichoczący stańczyk ³¹⁵

i żółty
przesuwa się obłok

to legionista z 1914
nóg szuka
po dziuplach

i naraz
zaczyna grać
marsze do księżycy
austrowęgier
gramofon w okopie
w plątaniu nut
z brązowego drutu

Jest wśród wielu urocznych miejsc Krakowa jedno szczególnie uroczne. Zachwycał się nim Gałczyński. Pamiętam pewien pogodny Wielki Czwartek, kiedy wzdłuż Wisły zawędrowaliśmy pod Skalkę. Kręciła się na tle klasztornej muru karuzela, wlatywała ku wieżom huśtawka, czasem puknęła armatka puszczone pod górę, po żelaznej pochylni, na świadectwo siły. Konstancy nie posiadał się z radości, co ujawniało się łańcuchem pomruków.

Później pomiędzy poszarpaną jak stara turnia ścianą kościoła Św. Katarzyny a sadzawką biskupią zakwitają sady, same młode jabłonie. Po przeciwnej stronie Wisły bisko „Garbarni”, niedzielnymi popołudniami szum i wrzask piłkarskiego tłumu, wyżej i donioślej się rozlegający od huśtawek celujących w barokowe hełmy wież. Nie znajdujemy jednak owego urocznego miejsca w *Zaczarowanej dorożce*. Ów Wielki Czwartek był w okresie, kiedy ten zbiór powstawał. Lecz oto odpowiednie fragmenty:

kazimierz
skałeczna
do kościoła suną
czarne
namiociki rodzin
wózki
[...]

król ze skalki
pędzi skałeczną

³¹⁵*Stańczyk* (ok. 1480–1560) — błazen na dworze kilku polskich królów z dynastii Jagiellonów; przypisuje się mu cięty dowcip i polityczną mądrość. [przypis edytorski]

szyja biskupa
skaleczona
odjeżdża łódką
przez wisłę
jak letę³¹⁶

ale
w chwilę potem
na wyrzuconą w górę
z zielonego koca
boiska
piłkę
jastrząb w górze
srebrny śmiały
jak na głowę
czyha

Aura omawianego poematu jest wszakże inna aniżeli w *Zaczarowanej drodze*. Kraków Galczyńskiego zbudowany został pod firmamentem pełnym spokojnego uroku i nic mu nie zagraża oprócz pijanych nocy księżycowych, oprócz spotkań z przyjaciółmi na każdym narożniku. W obecnym pokoleniu znowu chmury katastroficzne zaciągnęły nieboskłon i pod tymi chmurami młody poeta ogląda stare dzielnice i wskrzesza wyobrażenia historyczne. Stal miecza królewskiego odbijają odrzutowce. Noce nad miastem są zaludnione przez ich czerwone światełka. Wynikające stąd obrazy i motywy nabierają charakteru perseweracyjnego. Ujawniają szpetotę starych, gnijących podwórek, ohydę zaśmierzdłych klatek schodowych, mieszkań i murów od stuleci żartych grzybem. Wszystko w sposobie syntetyczno-symbolicznym, nie opisowym, jak litanijne zawodzenie do kawek katedralnych, jak takie sytuacje na Kazimierzu:

stare
szpakowate szczury

nad dachy
kazimierza
wyższe
o dzwonnice
się
ocierają

ciągnąc z piskiem
blade nacie
jesiennego słońca

w dymach
gazowni
błyska szczurze
oko opatrności
nad kazimierzem

szczury
w lajkonika się
bawią

³¹⁶*Leta* (mit. gr.) — jedna z pięciu rzek Hadesu, podziemnej krainy umarłych. [przypis edytorski]

Poemat Harasymowicza ukazał się pod koniec Roku Wyspiańskiego. Na swój sposób świadczy on, że w Krakowie ten Rok trwa wciąż, czy go obchodzą solennie, czy też nie. Bo z tym katastroficznym niepokojem, odzywającym w pokoleniu naszego debiutanta, złączona jest *laus Cracoviae, totius Poloniae urbis celeberrimae*, jak nakazują prawa nie kończącego się nigdy Roku Wyspiańskiego. Te partie w poemacie są najpiękniejsze. Lecz zawsze skojarzone z oczekiwaniem pełnym grozy, tym oczekiwaniem, które w ramach jakiegokolwiek nadrealistycznej formuły już się nie mieści. Bo właściwie nadrealiści nie przeczuwali, że nie tylko słonie mogą być zaraźliwe, ale koniec świata również.

Więc czytamy o Krakowie jesienią:

dziś jesienią
studnia podwórza
Collegium maius

żakami nie bulgoce
jak czerwonym winem

zegar słoneczny
oparty
w cieniu nieczynny
jak wkrótce może
cały system słoneczny
[.....]
i cisza

a w górze odrzutowce
jak by bóg podkreśla!
wyrok
swym grzmiącym
piórem
i tylko te mury
niewzruszone
tak jak niewzruszone
umrą

Przyczynek do nowego odkrywania dedykowany jest Jerzemu Kwiatkowskiemu. Więcej mu odstępuję analizę poematu. Powiem tylko, że to, co korzystnie charakteryzuje *Kraków*, charakteryzuje także i ten poemat. Rzecz o Krakowie zechciał debiutant ofiarować autorowi tej książki. Prawdopodobnie przeczuwał, że autentyczni krakowianie zawsze się porozumieją bez względu na to, do jakiego pokolenia należą. W tej nadziei dziękuję.

V

Już jasne chyba, dlaczego ostatni zbiór Harasymowicza traktowałem jakby poprzednie, zwłaszcza dwa pierwsze, *Cuda* i *Powrót do kraju łagodności*, nie były jego pióra. Baśniowy, antropomorfizacyjny, dziecinnie naiwny ton owych tomików wielu złudził i po dzień dzisiejszy ludzi. Czy też doprowadza do zupełnie tępych nieporozumień. Kiedy np. Julian Przyboś przewiduje, że byłby może z Harasymowicza poeta, gdyby się nauczył rymować i przerzucił na twórczość dla dzieci, mamy tego przykład, godny owego przykazania nadrealistów: „Dorośli, opowiadajcie swoje sny dzieciom!”

Błoński³¹⁷ i bodaj tylko ja przeczuwaliśmy, że ten baśniowy naskórek szybko się złuszczy, że wyskoczą spod niego kompleksy dojrzewania, trwogi rzeczywiste i one dopiero powiedzą, jak naprawdę wygląda „ja” psychiczne rządzące w tym autorze. Dlatego, panowie recenzenci, przestańcie przy nim opowiadać o swobodnej baśni, o kropelkach rosy,

³¹⁷Błoński, Jan (1931–2009) — historyk literatury i wpływowy krytyk, badacz poezji Mikołaja Sepa-Szarzyńskiego, twórczości St. I. Witkiewicza i literatury współczesnej, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

o krasnalach pod liśćmi łopianu etc. etc. W *Przejściu kopii* naskórek odpadł już definitywnie. W tym sensie jest to ponowny debiut Harasymowicza. Możliwości wyobraźniowego poety są wciąż otwarte i dalekie od wyczerpania. Muszą za nimi nadążyć możliwości i wymagania intelektualne. W recenzowanym cyklu są już tego wyraźne świadectwa.

Do frontu młodej poezji, który wciąż przebiega na linii o wiele bardziej wyprzedzającej młodą prozę i dramat, przybyły nowe posiłki i nowy oddział, w broń rzeczywistego poezjotwórstwa zaopatrzone. Jak w całym tym froncie, plan taktyczny wynikający z jego przybycia wiedzie ku wyobraźni i jej prawom. Cóż, ten plan jest w każdej generacji od nowa i ciągle aktualny w kraju i —

wśród tłumu o wyobraźni
martwej jak ich nazwiska
w kraju gdzie
chłop jak dąb
kto rano wstaje

(Przyczynek do nowego odkrywania)

SKŁADNIKI ŚWIETLNEJ STRUNY

I

Powszechnie wiadomo, że czysty promień światła mieści w sobie całą tęczę. Promienie poezji, szczególnie młodej i debiutującej, do pewnego stopnia są do owego promienia podobne. Zawierają w sobie tęczę, ale w wyborze, tylko w niektórych jej składnikach. Chyba najwdzięczniejszym zadaniem krytyka, kiedy pojawia się nie znana dotąd „struna światła”, jest odczytać, które to składniki są w niej obecne. I dokąd promień zmierza po własnym swoim torze.

Struna światła to tytuł debiutu poetyckiego Zbigniewa Herberta³¹⁸. Jej składniki pierwsze, wywodzące się z tradycji międzywojennej i pierwszego dziesięciolecia poezji w Polsce Ludowej, nietrudno odczytać. Zdają się te składniki świadczyć o synkretyzmie jeszcze bardziej nieoczekiwanym aniżeli w wypadku Białoszewskiego. O ile bowiem Białoszewski działał w obrębie dziedzictwa awangardy, to Herbert próbuje połączyć w jedno programy i poetyki całkowicie ze sobą sprzeczne, do pogodzenia stałego niemożliwe.

Otwieram tomik na stronie 65. Wiersz nosi tytuł *Oltarz*:

Naprzód szły elementy: woda muły niosąca
ziemia o oczach mokrych ogień żarłoczny i skory
potem trzęsąc grzywami łagodne szły smoki powietrza
tak otwierały procesję dla kwiatów i roślin małych
przeto trawę wychwała dłuto artysty Zielony
płomień nie ludzki jak płomień rzucany z okrętów
trawę która przychodzi kiedy historia się spełnia
i jest rozdział milczenia.

Przecież to Miłosz³¹⁹. Najczystszy Miłosz z *Trzech zim*. Identyczny jest inkantacyjny, oparty na kanwie tonicznego sześcioprzyciskowca, polskiej aluzji wersyfikacyjnej do heksametru, w ciemnym i powolnym zaśpiewie płynący tok składni. Identyczne obrazowanie, patetyczne i z samych pojęć ostatecznych złożone: elementy, woda, ziemia, smoki, powietrze, płomień, historia, milczenie, rozdział milczenia. Ażeby nie być gołosłownym,

³¹⁸ *Herbert, Zbigniew* (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarzkiej, autor m. in. rozciągającego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

³¹⁹ *Miłosz, Czesław* (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, przed wojną związany z wileńską grupą poetycką „Żagary” i reprezentant katastrofizmu, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

otwieram na chybił trafił *Trzy zimy*, bardzo dzisiaj rzadką edycję z roku 1936. Wiersz nosi tytuł *Ptaki*:

Niech się wypełni wreszcie południe pogardy,
Pianą białą wre morze, twoje nogi liże,
słyszysz, słyszysz, jak woła: Snu zdobywco, tobie
laurem ni winem głowy martwej nie ozdobię,
niech się wypełni wreszcie południe pogardy.

Jakby minęły lata i zakwitły krzyże,
kłębi się przemieniony ogień czworga nieb,
i tli się złotą trawą ziemia, kędy szedł
cień, ślady nóg w popękanych wyciskając żwirze.

Wszelkich spazmów miłości zakryta pieczara,
a jeśli słońce wschodząc jej bramy uchyli,
syczą spalone zamki króla Baltazara,
oddane we władanie zimnym krzykom pawi.
Mży śnieg. I drzewo każde, przełamane, krwawi.

Zgadza się. Oczywiście, że wyobraźnia Miłosza jest bogatsza i bardziej pierwotna. Gotuje niespodzianki, w ramach tej poetyki *Struna światła* ich nie mieści. Otwieram znów zbiorów Herberta, na stronie 29. *Do Marka Aurelego*:

Dobranoc Marku lampę zgaś
i zamknij książkę Już nad głową
wznosi się srebrne larum gwiazd
to niebo mówi obcą mową
to barbarzyński okrzyk trwogi
którego nie zna twa łacina
to lęk odwieczny ciemny lęk
o kruchy ludzki łąd zaczyna

bić I zwycięży Słyszysz szum
to przyływ Zburzy twe litery
żywołów niewstrzymany nurt
aż runą świata ściany cztery
Cóż nam — na wietrze drzeć
I znów w popioły chuchać mąć eter
gryźć palce szukać próżnych słów
i wlec za sobą cień poległych

Przecież to Jastrun³²⁰. Bardzo czysty Jastrun z ostatnich lat przedwojennych, autor *Dziejów nieostygłych* oraz *Strumienia i milczenia*. Identyczny jest sylabotoniczny, w danym wypadku jambiczny tok wersetu, wzdłużony o jedną sylabę w wierszach o rymie żeńskim, również identyczne katastroficzne obrazowanie: obce niebo, ciemny lęk, kruchy łąd, żywołów nurt, chuchać w popioły — i tak dalej.

Niewątpliwie, że napotykają się u Herberta w owym toku swoiście śmiałe innowacje, gwałtowna przerzutnia między strofą pierwszą a drugą, tuż za nią jakiś próg składniowy, zwarty i skręcony, zanim potok zdań ponownie ruszy. Odpowiednich stron Jastruna nie będę przepisywał. Przypominam tytuły do sprawdzenia: *Zima*, *Straż nocna*, *Pod stropami zgaszonych lat*, *Umarłe milczenie*, *Pogranicze* i tak dalej.

Po raz trzeci otwieram tomik Herberta. Tym razem tytuł *Czerwona chmura*:

³²⁰*Jastrun, Mieczysław* (1903–1983) — poeta, tłumacz, autor książek biograficznych i kilku dzieł prozą, znany głównie jako twórca liryki filozoficznej. [przypis edytorski]

Czerwona chmura pyłu
wołała tamten pożar —
zachód miasta
za widnokrąg ziemi

trzeba zburzyć
jeszcze jedną ścianę
jeszcze jeden ceglany chorał
by znieść bolesną bliznę
między okiem
a wspomnieniem

Poranni robotnicy
z białej kawy
i szeleszczących gazet
odchuchali świt i deszcz
dzwoniący w rynnach umarłego powietrza

Tym razem jesteśmy po stronie dziedzictwa całkowicie sprzecznego z demonstrowanym dotąd. „Czerwona chmura pyłu wołała tamten pożar-zachód miasta za widnokrąg ziemi”. Całkiem dosłownie: czerwona chmura pyłu ze ściany burzonej przez robotników, usuwających ruiny w zniszczonym mieście, przypominała chwilę, kiedy całe to miasto zachodziło za widnokrąg ziemi, ginęło — inaczej jak słońce, bo chyba bez nadziei powrotu porannego. Ileż więcej słów trzeba użyć w prozie, zmuszonej nazywać i wymieniać to, co w skrócie poetyckim jest oczywiście widoczną aluzją.

Chyba niepotrzebny jest dłuższy komentarz genetyczny do podobnych wierszy: przecież to Przyboś³²¹, ale już przepuszczony przez Różewicza³²². Dlatego nie sam Przyboś, ponieważ Herbertowi daleko do bezwzględnej, szczególnie na planie wizualnym, konsekwencji poetyki Przybosia. Lakoniczna składnia wiersza intonacyjnego, opartego o zasadę członów intonacyjnych obecnych w każdym, pozapoetyckim również zdaniu, występuje u Herberta raczej w typie skrótowej, przez zęby cedzonej, *wypowiedzi o sprawie* aniżeli *budowy sprawy poprzez obraz*. Taka wypowiedź o sprawie to właściwość Różewicza, wyróżniająca go od Przybosia. Ten sprawę buduje wprost przez obraz.

I kiedy w *Strunie światła* ustalić jej trzy podstawowe składniki, obecne w niej elementy trzech odmiennych poetyk, całość zbioru pozwala się ułożyć w trzy grupy oscylujące wokół wskazanych pasm świetlnych. Do dwóch pierwszych należą — zaraz wyjaśnimy, dlaczego możliwa jest ta redukcja: *Poległym poetom*, *Mój ojciec*, *Do Marka Aurelego*, *Zobacz*, *Las Ardeński*, *Drży i faluje*, *Kłopoty małego stwórcy*, *Ballada o tym, że nie giniemy*, *Stółek*, *Zimowy ogród*, *Ołtarz*, *Wróżenie*, *Dedal i Ikar*.

Jest to niewątpliwie mniejszość zbioru. Nie można jej wszakże traktować tylko wedle liczby utworów bezwzględnie, przede wszystkim na mocy katastroficznej i posępnej tematyki, tutaj przynależnych. Ciemne pasmo świetlne podbarwia również wiele utworów zasadniczo przynależnych do trzeciej z tradycji widocznych u poety. Na tym właśnie, że podbarwia, że kolory układają się w wachlarz całkiem swoisty, polega synkretyzm Herberta w stosunku do poetyki katastrofistów i awangardy. *Wawel*, o którym niżej będzie mowa w sposobie obszerniejszym, żyłowany jest w kontekście składni awangardowej elementami ciemnego sylabotonizmu (strofa trzecia, czwarta, piąta).

Czy przeważająca reszta *Struny światła* należy do trzeciej widocznej u Herberta poetyki i czy na tym cała jego sprawa się rozwiązuje? Otóż nie. Tom Herberta wcale nie składa się z elementów zapożyczonych, nie własnej tęczy.

³²¹Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

³²²Różewicz, Tadeusz (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holocaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

Idźmy wszakże po porządku. Grupa utworów znajdująca swoje odniesienie u Miłosa i Jastruna możliwa jest do zredukowania we wspólne pasmo tęczy, ponieważ to samo nimi rządzi stanowisko ideowo-artystyczne: jakiś *neokatastrofizm*, pomieszany z elementami stoicyzującego klasycyzmu. Nie są przecież przypadkowe i w tym głównie kierunku odwołują się liryki o tematyce antycznej, tak znamienne dla odczytania i zainteresowań filozoficznych Herberta. „Pozostał tylko pusty cokół — ślad dłoni szukającej kształtu” — tak poeta przemawia do Apollina³²³. Tak katastroficzne drżenie przeplata się z potrzebą wypowiedzenia go w sposób klasycyzujący i stoicki.

A zatem jakies odzicie katastroficznej liryki Miłosa i Jastruna sprzed roku 1939. Próby wyjaśnienia tego zjawiska należałoby chyba szukać w atmosferze lat natężonej zimnej wojny — i krwawej wojny, na Korei, w Wietnamie — kiedy pokój świata wisiał na włosku, kiedy pokolenie Herberta stanęło „przed potopem”. Wspominam głośny film... W *Strunie światła* jest tego echo, odwołujące się do odpowiedniej polskiej tradycji poetyckiej. Echo całkowicie przebrzmiałe, dobrze, że w zdeklarowanej mniejszości pozostawione przez młodego poetę. Przynależne tutaj utwory, odczytane w roku 1956, niejednokrotnie wyglądają na pastisze!

Przeważająca reszta liryki Herberta, wywodząc się — najogólniej i sumarycznie mówiąc — z tradycji postawangardowego lakonizmu, posiada swoiste i odrębne akcenty. Nie nikną w niej echa katastroficzne. Nie niknęły przecież także u Różewicza w tym, co w jego poezji jest najcenniejsze. W zetknięciu wszakże z postulatami owej poetyki echa takie nabierają odmiennego wyglądu; stają się bardziej filozoficzne, nie tylko zatopione w historiozoficznym mroku. Stają się bardziej humanistyczne, nie tylko przeniknięte cieniem bomby atomowej. Kiedy pierwszy Herbert woła: „Zdradzi nas wszechświat astronomia rachunek gwiazd i mądrość traw” — drugi odpowiada. Temu drugiemu wyrażamy aprobatę, on ma słuszność.

w powietrzu ciężkim jak szkło
snią spętane żywioły

ogień ziemię i wodę
zażegna rozum

(„Pryśnie klepsydra...”)

II

Wydaje się przeto, że własna wizja poetycka Herberta (pomijam elementy nieistotne, wtórne lub próby jednorazowe i nie pozwalające się na razie zaklasyfikować) zmierza w dwóch głównych kierunkach. Istnieje u niego cała grupa utworów nosząca podobny co u Białoszewskiego charakter refleksji wieloświatopoglądowej, z rzadkim tylko podważaniem jej sensu poprzez racjonalistyczny humor. Rodzaj tej refleksji to na ogół zawsze wystąpienie poety po stronie konkretnego, przeciwko abstrakcji. Przykłady: *Kapłan*, *Testament*, *Uprawa filozofii*, „Pryśnie klepsydra...”, *Wersety panteisty*, *Przypowieść o królu Midasie*, *Kłopoty małego stwórcy*.

W dialogu między poetą a filozofem (*Uprawa filozofii*), wytwórcą werbalistycznych systemów światopoglądowych, czytamy pod koniec słowa w jakże znamienity sposób, znów po stronie konkretnego przeciwko abstrakcji, odbijające ten kierunek własnej wizji Herberta:

Wymyśliłem w końcu słowo byt
słowo twarde i bezbarwne
Trzeba długo żywymi rękami rozgarniać ciepłe liście
trzeba podeptać obrazy
zachód słońca nazwać zjawiskiem

³²³ *Apollo* (mit. gr.) — bóg słońca, sztuki, wróżbiarstwa i gwałtownej śmierci, przewodnik dziewięciu muz. [przypis edytorski]

by pod tym wszystkim odkryć
martwy biały
filozoficzny kamień

Oczekujemy teraz
że filozof zapłacze nad swoją mądrością
ale nie płacze
przecież byt się nie wzrusza
przestrzeń nie rozplywa
a czas nie stanie w zatraconym biegu

(Uprawa filozofuj)

Zaś Kłopoty małego stwórcy to kłopoty człowieka-dziecka, który wymiarem poznawczym swoich zmysłów stwarza wymiar świata. Zmysły czynią świat małym jak laskowy orzech. Abstrakcje nie odsłaniają jego istoty, prowadzą „w pewną ciemność”. I kimże jest człowiek? Odpowiedź zarliwego, niepokodzonego sceptyka: „Szczenię pustych obszarów niegotowego świata”.

Dosyć nieoczekiwana jest linia druga. Chyba najcenniejsza u Herberta. To znaczy nieoczekiwana nie tyle sama w sobie, nie tyle jako zjawisko, ile w kontekście innych zainteresowań autora. *Struna światła* w oryginalny i szlachetny sposób przepuszcza sprzeczności i konfiguracje polskiego patriotyzmu. Jest w uczciwy poetycko sposób polska, kiedy dotyczy najbardziej podstawowych elementów patriotyzmu, przywiązania do historii narodu i ceny, jaką za przywiązanie się płaci. To łańcuch utworów noszący tytuły: *Pożegnanie września*, *Czerwona chmura*, *O Troi*, *Cmentarz warszawski*, *Wawel*, *Nike która się waha*. Tytuły te zawierają coś na podobieństwo ekstraktu historycznych doznań generacji Herberta — od września 1939 po niezmiennie panujący Wawel.

Propozycję uznania tych właśnie utworów jako najcenniejszych dla Herberta chciałbym krótko przeanalizować na przykładzie, który dla krakowianina, o Wyspiańskim pisującego, bardzo sobie ceniącego widok Wawelu — bardzo przepraszam, ale naprawdę! — z trybun boiska „Garbarni”, na Ludwinowie, sam się narzuca jako próbka. Tytuł *Wawel*. Dedykacja krakowianinowi bardzo autentycznemu, Jerzemu Turowiczowi³²⁴.

Patriotyczną kataraktę na oczach miał ten
co cię zrównał z gmachem marmurów

Peryklesie³²⁵
smucić się musi twa kolumna
i prosty cień dostojność głowic
harmonia ramion uniesionych

A tu ceglany śmieszny zgiełk
królewskie jabłko renesansu
na austriackich koszar tle

I tylko może w noc w gorączce
w obłądnie w żalu barbarzyńca
co się od krzyżów i szubienic
dowiedział równowagi brył

i tylko może pod księżycem

³²⁴Turowicz, Jerzy (1912–1999) — dziennikarz, publicysta, wieloletni redaktor katolickiego czasopisma „Tygodnik Powszechny”. [przypis edytorski]

³²⁵Perykles (ok. 495–429 p.n.e.) — polityk i mówca ateński w okresie politycznej hegemonii Aten, ich rozkwitu gospodarczego i kulturalnego. [przypis edytorski]

kiedy anioły od ołtarza
odchodzą by tratować sny

i tylko wtedy
— Akropolis
Akropol dla wydziedziczonych
i łaska łaska dla kłamiących

Najpierw komentarz historyka literatury: kiedy w roku 1904 wojska austriackie zwoływały nareszcie budynki królewskie na Wawelu, służące im dotąd za koszary, Wyspiański powziął zamiar przebudowy wzgórza wawelskiego na jakiś wielki narodowy Akropol, mieszczący w sobie akademię nauk, salę posiedzeń, poselską. Wszystko w stylu peryklejskim. Wspólnie z architektem Ekielskim³²⁶ poeta naszkicował serię odpowiednich rysunków architektonicznych. „Patriotyczną kataraktę na oczach miał” — więc twórca scenicznego *Akropolis*, związanego z tą samą okolicznością. I będącego swoistą propozycją fantazjotwórczą przetworzenia Wawelu, jego tradycji, tak jak wyobraźnia Wyspiańskiego kazała go oglądać poprzez pryzmat nocy wielkanocnej i coraz to innych epok historycznych. „Skamander płynie wiślaną świetłą się falą.”

Dziedzictwu Wyspiańskiego młody poeta przeciwstawia prawdziwie istniejące dysharmonie architektury wawelskiej, jej pełen sprzeczności zgiełk i powód tego zgiełku w historii narodu: „barbarzyńca co się od krzyżów i szubienic dowiedział równowagi brył”. Dalekie echo Krasieńskiego³²⁷, dalekie echo *Irydiona* jest w tych słowach. A przecież zderzenie marzenia o harmonii helleńskiej z prawdą o szorstkiej i trudnej historii narodowej kończy się prośbą o łaskę dla rzekomo kłamiących, dla tych, co w imię patriotycznej katarakty — wyżej ceglanoego zgiełku marzyli ową harmonię.

Czy wobec dziedzictwa Wyspiańskiego jest to słuszne? Żadną, ale to żadną miarą. Trudno o bardziej powikłany zgiełk patriotyczny, ceglany i dziwaczny, aniżeli jego twórczość, a zwłaszcza pieśń o Wawelu — *Akropolis*. Co akt w innej epoce, w innej kulturze. Przykład wszakże wskazuje, ku czemu w podobnych utworach Herbert zmierza: dysonans patriotyczny, budowany z tego, co powszechnie wiadome, na co komunista w Polsce pogodzi się z katolikiem, liberał z dzierzymordą. Guzik Rydza-Śmigłego³²⁸ w *Pożegnaniu września*, tablica ku pamięci rozstrzelanych w *Cmentarzu warszawskim* podobną pełnią funkcję.

Najcelniejsza artystycznie, bo i najbardziej uogólniona w problematyce walki, bohaterstwa i wojny, powszechnej, nie tylko polskiej, jest moim zdaniem *Nike która się waha*. Utwór może najbardziej określający kierunki i możliwości własnej wyobraźni poetyckiej autora *Struny światła*. Ta umiejętność uogólnienia w ramach klasycznej inspiracji również przypomina Wyspiańskiego. Herbert nie tylko dobrze zdaje się znać tego twórcę, ale ma też coś z jego odcieni wyrażania patriotyzmu i problematyki ogólnej, odcieni zarówno z *Nocy listopadowej*, jak *Powrotu Odysa*. Ten wątek poezji Herberta głęboko w symbolizmie ma swoje korzenie, ale nie zasłania się mgłą symboliczną. Aluzję antyczną atakuje wprost.

Jakość i kierunek tego patriotyzmu całkiem się jasno określa. Żadnych w nim składników rewizjonizmu, walki o nowy kształt narodu, składników doświadczenia racjonalistycznego czy — podwyższamy wymagania — właściwego marksistom, kiedy pochylają się nad pokrętną historią naszego narodu. To jakiś patriotyzm Frontu Narodowego na pierwszym, wszystkich obowiązującym stopniu wtajemniczenia w losy zbiorowości polskiej, z odchyleniem tradycjonalistycznym wszakże. Bo przecież z okien Wawelu widać

³²⁶Ekielski, Władysław (1855–1927) — architekt związany z Krakowem, przedstawiciel eklektyzmu i modernizmu, pod koniec życia wykładowca krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. [przypis edytorski]

³²⁷Krasieński, Zygmunt (1812–1859) — dramatopisarz, poeta i prozaik, przedstawiciel polskiego romantyzmu (jeden z tzw. trójcy wieszczów). Najwybitniejsze dzieło, *Nie-Boską komedię*, prozatorski dramat romantyczny o rewolucji, przedstawiający racje i winy obu walczących stron, opublikował mając zaledwie 23 lata (1835). Twórca radykalnej odmiany mesjanizmu polskiego. Najważniejsze dzieła: *Nie-Boska komedia*, *Irydion*, *Psalmy przyszłości* oraz listy. [przypis edytorski]

³²⁸Śmigły-Rydz, Edward (1886–1941) — wojskowy i polityk, marszałek Polski po Józefie Piłsudskim. [przypis edytorski]

kominy wokół całego Krakowa, od Borku Fałęckiego, Woli Duchackiej aż po te najnowsze, w okolicach kopca Wandy. Widać w rzeczywistości, nie w tej poezji.

Debiut Zbigniewa Herberta jest niewątpliwie bardzo interesujący. Więcej on zapowiada, aniżeli już spełnia. Spełnia bowiem postawę ideową daleką od zaciętego zmagania z problematyką prozy Marka Hłaski³²⁹, poezji Bohdana Drozdowskiego³³⁰. Spełnia wyobraźnię, która żadną miarą nie dorównuje dotąd Białoszewskiemu³³¹ czy Harasymowiczowi³³².

Ale zapowiada? Zasoby nieprzeciętnej kultury wewnętrznej, rozumnego i otwartego szukania własnej drogi poetyckiej, jakaś uderzająca rzetelność i duża wiedza o rzeczywistości, o jej kształcie aktualnym i myślowych korzeniach, wszystko to, co w międzysłowie poetyckim Herberta jest bardzo widoczne, jeszcze nie osiągnęło całkowitego spełnienia. A jednak zapowiada i każe się wiele spodziewać, bo jest to poeta posiadający własną wyobraźnię, a nie tylko gorzki narrator ideologicznej noweli poetyckiej, w przeciwieństwie do Harasymowicza i Białoszewskiego jest to poeta szerzej otwarty na rzeczywistość, nie zakreślony tak nieuchronnie w paragraf własnej poetyki czy podświadomej jaźni.

Nie tylko ten wygrywa, kto pierwszy wyrwał od startu. Bywają talenty długodystansowe, jakie dopiero na dalszych okrążeniach się rozkręcają. Do takich na pewno należy autor *Struny światła*. A poezja to bieg o niewiadomej liczbie okrążeń. Stawiam na Herberta także.

1956

BAROK, GROTESKA I INNI POECI

I

Debiut poetycki Stanisława Grochowiaka³³³ (debiut prawdziwy, nie pozorny, autor urodzony w roku 1934) pokwitowany został na ogół przez recenzentów w ten sposób, że dwóch nauczycieli postawiono u kolebki nowo narodzonego, z obydwoma też radząc co najrychlej zerwać: Tuwim i Gałczyński (T. Karpowicz³³⁴, *O wyobraźni*, „Nowe Sygnały” 1956, nr 6; R. Matuszewski³³⁵, *Marchoń w komeżce*, „Nowa Kultura” 1957, nr 4; T. Dworak, *Elipsa i metafora*, „Kierunki” 1957, nr 4). Pamięć krytyków i ich zdolność skojarzeń bardzo jest krucha i powiewna w tym kraju! Poza oczywistości wykraczać nie lubią i nie umieją! Nawet oczywistego wpływu Krzysztofa Baczyńskiego³³⁶ też nie zauważyli (na przykład *Wiersz metafizyczny*).

Oczywista, że księga lektury młodego poety, księga jego wstępnych upodobań wskazuje na tych dwóch mistrzów. Pod znakiem *Siódmej jesieni* zakwitają banalne i poetyzujące erotyki młodego autora z Leszna. Pod znakiem antymieszczańskiego ekspresjonizmu tegoż majstra lęgną się u Grochowiaka jego strachy na strasznych mieszczan, wydobywane z meblowej fauny mieszkań radców i lekarzy. Pod znakiem wreszcie wyłącznym Gałczyńskiego zdaje się konstytuować jego groteskowe nicowanie rzeczywistości.

³²⁹Hłasko, Marek (1934–1969) — prozaik i scenarzysta filmowy, od roku 1959 na emigracji, autor m.in. zbioru opowiadań *Pierwszy krok w chmurach* (1956) i powieści *Palcie ryż każdego dnia* (wyd. pośm. 1985). [przypis edytorski]

³³⁰Drozdowski, Bohdan (1931–2013) — poeta, prozaik i publicysta, autor sztuk teatralnych, tłumacz dramatów Shakespeare’a. [przypis edytorski]

³³¹Białoszewski, Miron (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

³³²Harasymowicz, Jerzy (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury łemkowskiej. [przypis edytorski]

³³³Grochowiak, Stanisław (1934–1976) — poeta, prozaik, dramaturg, autor scenariuszy filmowych. Jego wiersze, mocno stylizowane, mieściły się w estetyce turpizmu (od łac. *turpis*: brzydki), wprowadzającej do literatury tematy powszechnie uznawane za brzydkie i oddziałującej na czytelnika z pomocą szoku estetycznego. [przypis edytorski]

³³⁴Karpowicz, Tymoteusz (1921–2005) — poeta, prozaik i dramaturg, przedstawiciel tzw. poezji lingwistycznej, autor m.in. poematu *Odwrócone światło* (1972). [przypis edytorski]

³³⁵Matuszewski, Ryszard (1914–2010) — krytyk literacki, tłumacz. [przypis edytorski]

³³⁶Baczyński, Krzysztof Kamil (1921–1944) — jeden z czołowych poetów tworzących w czasie II wojny światowej, zginął walcząc w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

Lecz czy naprawdę pod tymi znakami jako leżącymi u podstawy poetyckiego widzenia demonstrowanego w *Balladzie rycerskiej*? Przeciwdowód rozpoczniemy od otwierającej zbiór *Modlitwy*, jako że tutaj, zdawałoby się, dowód na Gałczyńskiego jest niezbity. Tymczasem po prostu pamięć i lektury recenzentów ograniczają się do tego jedynie, co najświeższe, nie sięgają bardziej w głąb i wszcz.

Matko Boska od Aniołów
Matko Boska od pajaków
Śnieżnych żagli smągła Pani
Sygnaturko z kolczykami
[.....]
O kopalnio naszych natchnień
O fabryko naszych pogód
O kościele naszych cierpień
Na księżycu wąskim sierpie

(Modlitwa)

Łodzi z koralu,
Serc Przewoźniczko
Ponad głębiną,
Kładko cedrowa
W nas przerzucona —
Przenieś mą miłość.

Granico prosta,
Którą Bóg serca
Nasze przemierzył —
Włącz ziemie żyzne
Do ciała mego,
Co puste leży.

Dwunastodźwięczna
Cytaro, której
Struny są z nieba...

Ten drugi cytowany autor to nie Gałczyński, lecz Jerzy Liebert³³⁷, jego *Litania do Marii Panny*. Jasne, że tzw. wydźwięk uczuciowy u Grochowiaka, że krój jego modlitwy jest odmienny i wskazuje na nożyce z warsztatu Gałczyńskiego, sam wszakże materiał, sama zasada poetycka skądinąd się wywodzi i na inne naprowadza tradycje poetyckie. W założeniu obydwu utworów spoczywa swoisty *nominalizm barokowy*.

Wyjaśniam, co mam na myśli. Ograniczając sprawę do zakresu wskazanego przez powyższe cytacje, a więc tematu quasi-religijnego (Grochowiak) i istotnie religijnego (Liebert) — do owego tematu w jego związkach z barokiem. Do tego bowiem stylu jako swoistego prapoczątku trzeba rzecz całą odnieść. Metafora i porównanie barokowe, im bardziej pragnęło być dokładne, drobiazgowo, przylegające do zjawiska — tym definitywniej w swoim rezultacie ostatecznym od przedmiotu się odrywało. Stawało się wyszukane i zapatrzone w samo słowo, zatem — *nominalistyczne*.

Weźmy polskie przykłady. Kochanowskiemu, kiedy na szklenicę spoziera, wystarczy powiedzieć:

³³⁷Liebert, Jerzy (1904–1931) — poeta, autor wierszy filozoficznych i religijnych, przedwcześnie zmarły na gruźlicę. [przypis edytorski]

Dzbanie mój pisany,
Dzbanie polewany,
Bądź płacz, bądź żarty, bądź gorące wojny,
Bądź miłość niesiesz albo sen spokojny.

Zaś poeta barokowy — Kasper Miaskowski³³⁸: *Na sklenicę malowaną* — do identycznego przedmiotu realnego powie:

Popiół szkło, choć je farby malują,
Gdzie sztuki w hucie nim wyprawują:
A nie tak, kiedy pieniste konie
Spuszczając z góry słońce, niż tonie
(Jeśli żegnając pogodnym okiem
Zboczy się z wilgim pozad obłokiem).
Różnych barw tęczę światu wyprawi,
Jako rzemieślnik gdy szkło postawi,
Zielonym, złotym i szafirowym
Pędzlem i kształtem pozornie nowym.

I to jest właśnie nominalizm barokowy. W natłoku określeń, metafor, porównań, które przedmiot realny miały zbliżyć, zginął takowy całkowicie. Pozostały jedynie *poetyckie nominalia*. Oparte zazwyczaj na zasadzie antytezy i dysonansu jako cechach głównych baroku. Szkło to nic innego jak uformowany popiół, zbyt słusznie i zbyt dociekliwie twierdzi poeta barokowy.

Istnieje ponadto sfera wyobrażeń, i barok przede wszystkim rozpoczął sferę tę eksploatować w sposobie tutaj szkicowanym, w jakiej przedmiot realny w ogóle nie istnieje, lecz jedynie jego przecucie, wiara w takowy, żądanie, by istniał. To sfera cnót, przymiotów, właściwości moralnych występujących w kulcie religijnym. Świętego jako postać można namalować, ale jego wyjątkowe cnoty, zwłaszcza te, którymi promieniuje, kiedy już znalazł się poza światem? Stwórcę można też, ale jego teologiczną wszechdoskonałość?

Cnoty, przymioty i strzeliste akty dają się powoływać do istnienia poetyckiego tylko za pomocą owego nominalizmu. Piętrząc metafory, przeciwieństwa, określając przez antytezy coraz wyżej wstępujące, można sugerować iluzję wszechcnoty i wszechdoskonałości. I tak też od czasu baroku po dzień dzisiejszy postępują poeci katolicy. Otwórzmy ponownie Lieberta:

Wszelka łaska, której imię:
Mądrość, co zwie się miłość,
Czystość — dziewicze męstwo.
Pokora — boże panieństwo,
Ślepa wiara — wzrok nowy,
Posłuszeństwo,
Ufność — manna, którą niebo rodzi,
Roztropność — jagnię, które w Bogu chodzi,
Sprawiedliwość — oliwa żywota.
Nadzieja — kłos dojrzały w Bogu rosnący,
Szczodroblivość — wrota na czas żniwa,
Dobroć — drzewo, którego owoce Bóg skrywa,
Pobożność — kadzidło Panu miłe, a ludziom potrzebne.

(Wszelka łaska...)

Nie wiem, czy znakomity współczesny liryk hiszpański Rafael Alberti jest wierzący. Lecz i on rozumie, że w poezji w ogóle, w poezji nowoczesnej także, anioła kreować

³³⁸Miaskowski, Kasper (1549–1622) — polski poeta wczesnego baroku. [przypis edytorski]

można jedynie nagromadziwszy antytezy, że pod inną postacią słowa i wyobrażeń on nie istnieje. Podobnie wiedział to twórca *Cudu w Mediolanie*, gromadząc filmowe antytezy wizualne dla swoich duchów. Wybieram utwór, jaki nie znajduje się w cennej wiązce przekładów z Albertiego księgi *O aniołach*, zawartych w antologii *Smak winnic twoich* (Warszawa 1956).

Dándose contra los quicios,
contra los árboles.
La luz no le ve, ni el viento,
ni los cristales.
Ya, ni los cristales.
No conoce las ciudades.
No las recuerda.
Va muerto.
Muerto de pie, por las calles.
No le preguntéis! Prendelle!
No, dejadle.
Sin ojos, sin voz, sin sombra.
Ya, sin sombra.
Imdsible para el mundo,
para nadie.

Co brzmi w nieudolnym polskim przekładzie: „O drzwi się obija, obija się o drzewa. Nie widzi go światło, nie widzi go wiatr, nie widzą go szyby. Tak, nawet szyby. Nie zna miast. Zapomniał o nich. Przechodzi martwy. Zupełnie martwy, przez ulice. Nie pytaj go! Zatrzymaj! Nie, zostaw w spokoju. Bez oczu, bez głosu, bez cienia. Nawet bez cienia. Niewidoczny dla świata, dla każdego”. (Warto też dla porównania z Liebertem przeczytać Albertiego *Byłaś piękna* w antologii Janusza Strassburgera *Z hiszpańskiego*, Warszawa 1956.)

Otóż i kropka dla wstępnych rozważań. Która od razu zamierzona była w postaci trzeciego cytatu do *Modlitwy* Grochowiaka i *Litanii* Lieberta. Lecz która dopiero po tych wstępnych uwagach wyda się chyba zrozumiałą i konieczną, a nie tylko świadectwem grzebania historyka po lamusie erudycji.

Kiedy polski poeta barokowy, Wespazjan Kochowski³³⁹, głosi pochwałę cudownego obrazu ze Studziannej nad Pilicą (tej z Tuwima, z *Kwiatów polskich*, ze słów „Rafael Rawy i Studzianny”), kiedy dalej w *Studziannie* i *Różańcu Najświętszej Panny* następujący:

Runo przedziwne, palma cierpliwości,
Cedr niezbutwiały, wirydarz³⁴⁰ wdzięczności,
Lilija w cierniu i księżyc, gdy w pełni
Świeci rzetelniej.
Zegar scofniony, Samsona plastr miodu,
Stół z siedmią kolumn nie znający głodu,
I co go ręce pańskie wystawiły,
Dom Bogu miły.
W Studzianny zaś jest fortecą warowną,
Basztą Dawida i twierdzą duchowną,
Arsenał, w którym na obrony twoje,
Masz, Polsko, zbroje.

Córka szczęsna Jachimowa,
Laska żywa Aronowa,
Ustaw boskich stróż czuły.
Furtka rajska, studnia żywa

³³⁹ Kochowski, Wespazjan (1633–1700) — barokowy poeta i historyk, autor *Psalmodii polskiej*. [przypis edytorski]

³⁴⁰ wirydarz — (z łac. *viridis*: zielony) niewielki, zacieniony ogród ozdobny. [przypis edytorski]

I skarbnica cnót prawdziwa,
Zwierciadło bez makuły³⁴¹.

II

Tak więc barokowy nominalizm³⁴² jako zasada wyobraźni donioślejszy jest u Grochowiaka od nacieków i nalotów z Gałczyńskiego i Tuwima, mimo że te górują jeszcze ilościowo. Prześledzi ktoś zapewne, albo może i prześledził w obcej krytyce, rolę baroku dla poezji nowoczesnej, jego odkrycie ponowne przez tę poezję, szczególnie języka hiszpańskiego. Prześledzi zejście poprzez barokową studnię do pokładu jeszcze głębszego, do ludowej wyobraźni w zakresie liryki i opisu.

Przecież sztuka zaprzeczenia i antytezy jako główna możliwość kreowania zjawisk niezwykłych nie jest monopolem aniołów i świętych. Zna ją poezja ludowa i posługuje się często, kiedy przed wymiarem niezwykłym zostaje postawiona. W bylinie ruskiej tak oto przybywa Diuk Stiepanowicz:

Od Wołyńca-grodu, od Halicza,
Z onej ziemi wołyńskiej bogatej,
Z tej Kareli przeklętej, sapowatej³⁴³
Nie bieleńki krzczot³⁴⁴ się podrywał,
Nie bieleńki gronostaj przyskakiwał,
Nie sokolik jasny przylatywał,
Dzielny junak to przybywał dorodny,
Młody bojar, Diuk Stiepanowicz.

Ta antyteza, ta sprzeczność, która mieści się pośrodku nominalizmu barokowego, nie jest u Grochowiaka zabiegiem tylko zapożyczonym. Młody poeta dostrzega ją także w doświadczeniu jego pokolenia. Kreuje na podstawie elementów świata współczesnego, w iluż jego włóknach naszpikowanego dysonansem i antytezą.

My, którzy mamy zmęczone twarze,
My, którzy kochamy zgwałcone dziewczęta,
My, których uczyniono mydłem,
My, których włosami wypchano fotele,
Siłni i żywi podejmujemy pieśń Imy,
Stajemy groźni nad zwełnionym oceanem.

(Na śpiew Imy Sumac — Peruwianki)

Mam jeszcze mydło po tobie,
Którym mydliłaś piersi —
Włosy mydliłaś gorące,
I nos mydliłaś — i nos.
Całuję ten śliski kamyczek,
Pożeram ten śliski kamyczek —
Na jutro mi już nie starczy,
Mój Boże, i zacznie się głód.

³⁴¹*makuła* (z łac. *macula*) — plama, skaza. [przypis edytorski]

³⁴²*nominalizm* — znany od średniowiecza pogląd filozoficzny, wedle którego uniwersalia (powszechniki, idee) nie istnieją realnie, a są jedynie abstrakcjami językowymi, niezbędnymi do porozumiewania się. [przypis edytorski]

³⁴³*sapowaty* (daw.) — bagnisty. [przypis edytorski]

³⁴⁴*krzczot* — białozór, ptak drapieżny z rodziny sokołowatych. [przypis edytorski]

(Wdowiec)

W takim ujęciu Grochowiak wprost i bezpośrednio nazywa te nowe rysy, dla których również sztuka dysonansu i antytezy jest główną możliwością wyrazu poetyckiego. I to właśnie doświadczenie ideowe prowadzi do jego utworów najlepszych i już teraz oryginalnych, mimo że w całości zbioru znajdują się w zdeklarowanej mniejszości.

Zaliczam do nich dwie grupy liryk. Pierwszą, gdzie widzenie kontrastu, dysonansu i sprzeczności jako nauka z połowy stulecia wyraża się na planie raczej estetyzującym, na planie bliskim igraszce rekwizytów poetyckich. Tyle że zgrzyt i skrzyk nowych zawiasów, wokół których te rekwizyty się obracają, ostrzega, że igraszka narodziła się w epoce, kiedy ciała ludzkie przetapiano na mydło: *Don Kiszot, Kino wiejskie, 0–1945, Drwale, Budowa, Król zabity*.

Stąd też ostre zgrzyty w lirykach skądinąd stylizowanych, jak np. *Verlaine. Toulouse-Lautrec* przy podobnym zgrzycie się przypomina.

Tiko-tako, tiko-tak,
Już dylizans wjeżdża w ganek,
Dama rączką zza firanek
Daje znak.

Verlaine³⁴⁵ chciałby do niej wybiec,
Podać rękę jej pod stopę,
Lecz spostrzega świecy kopec
I rozbite pudło skrzypiec.

Szklanekę z rysą, nad kieliszkiem
Swej kochanki tłusty biust —
A kochanka pcha do ust
Rozwaloną czarną kiszkę.

Tę składankę utworów owiewa jednak mgielka poetyzacji i estetyzowania — niedobra, częsta u Grochowiaka. A przepędzić poetyzowane mole, a okna otworzyć szeroko!

Dalsza grupa liryk to własne już osiągnięcia Grochowiaka. Jest takich tytułów ni-dużo, ale są, i to już wiele znaczy. Pozwalają one określić go definitywnie jako poetę dysonansu i antytezy, zarówno dzięki najgłębszym historycznie korzeniom jego wizji poetyckiej, jak dzięki uczestnictwu współczesności w tej wizji. Rzecz znamienna, że te najlepsze utwory prawie wcale nie mówią o doznaniach religijnych, lecz o humanizmie w ogóle: *Egzekucja, Święty Szymon Słupnik, Wdowiec, Wyobraźnia, Tramwaj Wszystkich Świętych, Płacz Żyda*.

Szczególnie dwa ostatnie utwory to przedziwne wiązanki antytetyczne powszedniości z jej innym sensem. Uderza w nich umiejętność użycia dla owego innego sensu składników jak najbardziej dysonansowych wobec właściwego zamierzenia poety. *Płacz Żyda*, pełen prawdziwie ludzkiego współczucia, oparty jest przeciw o utajoną strukturę monologu Żyda w złej i śmiesznej polszczyźnie wygłaszanego, w polszczyźnie i zwrotach, które były argumentem zoologicznych antysemitów. Właśnie ten kontrast czyni ujęcie istotnie nowym i dla Grochowiaka bardzo typowym, prawdziwie własnym. Coś jak Dwojra Zielona z *Medalionów* Nałkowskiej³⁴⁶, przełożona na wiersze:

³⁴⁵Verlaine, Paul (1844–1896) — poeta fr.; typ poety-włóczęgi, alkoholika, zaliczany do tzw. poetów wyklętych, impresjonizmu i symbolizmu, jego liryki miały charakter ulotny i melancholijny, dawały prymat muzyczności nad retoryką, wykorzystywały synestezję (debiutanckie *Poematy spod znaku Saturna*, oryg. *Poèmes saturniens*; wyd. 1866); w l. 1871–1873 pozostawał w burzliwym związku z młodym poetą Arturem Rimbaud, dla którego porzucił żonę i syna, ostatecznie doszło do dramatycznego rozstania, Verlaine postrzelił Rimbauda, w wyniku czego trafił do więzienia, gdzie nawrócił się na katolicyzm (wyraz tej przemiany dał w tomie *Romances sans paroles*). [przypis edytorski]

³⁴⁶Nałkowska Zofia — pisarka, autorka m. in. powieści *Granica* (1935) oraz poświęconego II wojnie światowej zbioru opowiadań *Medaliony* (1946). [przypis edytorski]

Gwiazdo gwiazdo gwiazdo gwiazdo
Żółta gwiazdo sześciokątna
Dom zburzono nam do szczętu
Trzy córeczki czarnowłose

Sypcie dołek niemaluśki
Ach ulóżcie kostki w dołek
W papier córki zawiniemy
Geszeft³⁴⁷ z ziemią uczynimy

Ja się pytam czemu Jahwe
Rachel pyta się po czemu
Wpierw Judasza powiesiłeś
Córki gwałcić psom oddałeś

A ta mniejsza Magdalene
A ta większa Egipcjanka
A największa najroślejsza
Ząbek miała szczerzłoty

Gwiazdo gwiazdo serca ranisz
Pójdę ślepy i o kiju
I napotkam psa jakiego
To ustąpię jemu z drogi

Ludziom ręce będą lizał
Wszy otoczę służebnością
Wszę głąskając patrz gwiazdo
Kto cię głaszcz gwiazdo gwiazdo

III

Barok, groteska i inni poeci, aniżeli wskazywano ich dotąd, takie są elementy debiutu Stanisława Grochowiaka. *Ballada rycerska* wyszła w starannie i identycznie od strony poligraficznej podawanych tomikach poetyckich PAX-u (M. Bieszczadowski³⁴⁸, J. Szczęwiński, A. Piotrowski). Zgrabna okładka nie powinna wszakże przesłonić rzeczywistych powiązań i równie rzeczywistych różnic. Z poetów pod tą okładką pomieszczonych tylko Antoni Podsiad³⁴⁹ (*Ucieczka na księżyc*) jest Grochowiaka krewniakiem artystycznym i w skali talentu, pozostali to rodzina czysto intrologatorska.

Bo i Grochowiak, i Podsiad poprzez nurt groteski, humoru i sentymentu przynależą do tego odłamu poetyckiego ich pokolenia, w którym indywidualnością najwybitniejszą jest na pewno Harasymowicz³⁵⁰. Zgadzam się z Matuszewskim³⁵¹, kiedy ten pisze: „kontynuują oni... linię idącą od Tuwima³⁵² poprzez Gałczyńskiego³⁵³ i — podkreślmy

³⁴⁷ *geszeft* (jid.) — interes. [przypis edytorski]

³⁴⁸ *Bieszczadowski, Mikołaj* (1923–1917) — poeta i tłumacz. [przypis edytorski]

³⁴⁹ *Podsiad, Antoni* — autor *Słownika terminów i pojęć filozoficznych* oraz esejów o tematyce religijnej. [przypis edytorski]

³⁵⁰ *Harasymowicz, Jerzy* (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury lemkońskiej. [przypis edytorski]

³⁵¹ *Matuszewski, Ryszard* (1914–2010) — krytyk literacki, tłumacz. [przypis edytorski]

³⁵² *Tuwim, Julian* (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestym wieku międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu *Pikador* i grupy poetyckiej *Skamander*, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

³⁵³ *Gałczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. *Gałczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

to również — przez Różewicza³⁵⁴... Zasadnicze wydaje mi się przy tym jako rys pewnej ewolucji gatunków — coraz dalsze zacieranie się granicy między liryką a groteską, coraz silniejsza infiltracja humoru w odosępnioną sferę liryczną”.

W tym sposobie oglądany debiut Grochowiaka to także przyczynek do tzw. sentymentalizmu jego roczników. Jego wyznanie i samookreślenie jest również i obroną prostych uczuć i zwykłych łez, jego zapowiadająca się na udaną praktyka poetycka jest świadectwem, że u dna takich przeżyć mieści się doświadczenie złożone z pamięci i gorczy. Zapamiętajmy przeto:

Łzy pozostaną łzami przecież,
Uśmiech uśmiechem, walka walką —
Ludzie me czary z traw opłuczają:
Na półkach swych położą je.

Bo kiedy płacze krasnoludek,
Nie poziomkowym sokiem płacze.
A kiedy ptak umiera — zimno,
Ogromnie zimno jest na świecie.

(Wyobraźnia)

O DROBNOTOWAROWYCH OBROTACH WYOBRAŹNI

I

Produkcja rolna na wsi złożonej z niewielkich, co najwyżej kilkumorgowych gospodarstw, jak wszyscy z ekonomiki rolnej wiemy, posiada charakter drobnotowarowy. Oznacza garnuszki masła własną dłonią gospodyni ubijanego ze śmietany, zebranej z tych niewielu litrów mleka, jakie daje krowa, wypasana po miedzach przez dziadków czy dzieci, kiedy te ze szkoły wróciły. Oznacza chlewik z prosięciem. Oznacza cielę zabijane raz do roku. A także gospodarstwa w sposób familiocentryczny skupione wokół obejścia z gnojowiskiem. A także ścieżyny między płotami je dzielącymi i sady skrzętnie strzeżone, czy aby gruszka sąsiadowi nie spadła za płot. A także kawałek chłopskich lasków na horyzoncie.

W miasteczku oznacza ta gospodarka targ i karczmę każdego tygodnia. W mieście sianie skrzypiące przed świtem i bańkę z mlekiem bulgocącą na schodach, i powiązane do podpałki smolne szczapy, i koszyk z jajkami pomiędzy sieczką. Bo drobnotowarowe obroty na wsi popańszczyźnianej dokonują się na ogół osobiście. Ten sprzedaje, kto wytworzył.

Wystarczy nieco dokładniej, od strony tego, co może uzyskać estetyczną aprobatę, spojrzeć na składniki związane z tym drobnotowarowym wyglądem rzeczy wiejskiej w Polsce, a otrzymamy taki np. wiersz:

Pachnieją mirtem młode sady przy wodzie,
kiedy odjeżdżam, a w rozkosznej pogodzie
pastwisko znowu po ulewie obsyca,
ręczna harmonia mosty otwiera z cicha.

Już słońce w liściach jabłka kołysze płowe,
zagłada w strumień, a cierniki jak owies.
Rechocą żaby, mosiężna dzwoni uprząż,
księżyc jak jastrząb wśród osik srebrnych uwiązł.

³⁵⁴Różewicz, *Tadeusz* (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holocaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

To wiersz J. B. Ożoga³⁵⁵ *Odjazd w pole*. Choć mowa o harmonii grającej o wieczornej porze, mirtach, ulubionym kwiecie okiennym ciasnych chałup, dojrzałych jabłkach i osikach, ani jeden z tych elementów nie stoi w sprzeczności z osełką masła, wiązką szczapiek na podpałkę, dyskiem³⁵⁶ cielęcym wieszonym pod słomą do miasta. Zaś ta uprzęż mosiężna, to znaczy własny koń, i w obrotach towaru, i w obrotach wyobraźni pomieści się swobodnie.

Sądzę bowiem, że właściwą podstawę takich objawów literackich, jak imażinizm w jego chłopskim wydaniu, to znaczy Jesienin³⁵⁷ czy częściowo Józef Czechowicz³⁵⁸, takich teorii poetyckich, jak autentyzm głoszony w drugim dziesięcioleciu międzywojennym przez Czernika³⁵⁹ w „Okolicy Poetów”, przyjęty podówczas przez całą grupę takich liryków, jak np. J. B. Ożóg³⁶⁰ i J. Frasik³⁶¹, takich prozaików, jak Stanisław Piętał czy Wincenty Burek³⁶² — właściwą tego podstawę stanowi wskazane zjawisko zamkniętego w sposób familiocentryczny, wczepionego w coraz dzielące się morgi wytwarzania dóbr i produktów.

Długo trwało, zanim te składniki wiejskiego doświadczenia obrazowego stały się dla poetów związanych ze wspomnianymi nurtami wyłącznym towarem sprzedażnym. Można w tym kontekście mówić o Lenartowiczu³⁶³, można o Konopnickiej³⁶⁴, ale u nich było to jeszcze malowidło z zewnątrz, nie doznanie własne. Dopiero godne pamięci próby Kasprzowicza³⁶⁵ (*Z chałupy*) są tym doznaniem własnym. Właściwie zaś zjawisko to w pełni objawiło się dopiero w pokoleniu poetyckim całkowicie ukształtowanym w Polsce międzywojennej.

W tym pokoleniu, dla którego innym podstawowym dokumentem jest Chałasińskiego³⁶⁶ *Młode pokolenie chłopów*. Świadczy o buncie, daremnej próbie wyjścia z zamkniętego kręgu wsi międzywojennej, wsi coraz szczelniej duszącej się w swoich opłotkach. Próbę zaś utopijnej w nowoczesnym społeczeństwie klasowym konstrukcji ideologiczno-politycznej, jaka z tym wszystkim współgra i współlistnieje, stanowił agraryzm. Doktryna zakładająca, nie będąc wykładem jej elementów i przedstawiał zwolenników, że wieś polska zdoła sama przez się i wyłącznie w ramach drobnej produkcji rolnej rozwiązać dręczącą ją nadmiar rąk do pracy, rozdrobnienie ziemi.

Myślę, że właśnie ten bezwyjściowy w gospodarce kapitalistycznej charakter ówczesnej wsi polskiej sprawił, że wyznawcy autentyzmu równie zamkniętą i bezwyjściową obrali poetykę. Jak kierat kręcącą się za stodołą, w przekonaniu, że przebywa wielkie przestrzenie. Rzecz bowiem znamienita, że liryków tych rodzila przede wszystkim ta prowincja, dawny zabór austriacki, gdzie ziemia chłopska była najbardziej rozdrobniona, nacisk drobnego wytwarzania najbardziej dokuczliwy, podówczas już nie łagodzony przez emigrację zamorską. Ale też prowincja, gdzie rozbudzenie polityczne chłopów polskiego dokonało się najwcześniej, gdzie ojcami i stryjami tego pokolenia byli Bojko³⁶⁷ czy Witos³⁶⁸.

³⁵⁵ Ożóg, Jan Bolesław (1913–1991) — poeta, przedstawiciel autentyzmu, niekiedy odwołujący się do słowiańskich tradycji pogańskich. [przypis edytorski]

³⁵⁶ dyszek — tu: udo. [przypis edytorski]

³⁵⁷ Jesienin, Siergiej (1895–1925) — rosyjski poeta, reprezentant imażinizmu, współautor manifestu tego nurtu. [przypis edytorski]

³⁵⁸ Czechowicz, Józef (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

³⁵⁹ Czernik, Stanisław (1899–1969) — prozaik, poeta i folklorysta. [przypis edytorski]

³⁶⁰ Ożóg, Jan Bolesław (1913–1991) — poeta, przedstawiciel autentyzmu, niekiedy odwołujący się do słowiańskich tradycji pogańskich. [przypis edytorski]

³⁶¹ Frasik, Józef Andrzej (1910–1983) — poeta i prozaik. [przypis edytorski]

³⁶² Burek, Wincenty (190–1988) — pisarz, związany z ruchem ludowym. [przypis edytorski]

³⁶³ Lenartowicz, Teofil (1822–1893) — polski poeta okresu romantyzmu, tworzył także rzeźby. Etnograf, współpracownik Oskara Kolberga. Uczestnik powstania 1848 roku. [przypis edytorski]

³⁶⁴ Konopnicka, Maria (1842–1910) — polska poetka i pisarka, autorka wielu utworów dla dzieci. [przypis edytorski]

³⁶⁵ Kasprzowicz, Jan (1860–1926) — poeta, krytyk literacki, dramaturg, profesor Uniwersytetu Lwowskiego, tłumacz. W twórczości związany był z kilkoma nurtami młodopolskimi: od naturalizmu (*Z chłopskiego zagonu*), przez symbolizm, katastrofizm i ekspresjonizm (*Hymny*) do prymitywizmu (*Księga ubogich*). [przypis edytorski]

³⁶⁶ Chałasiński, Józef (1904–1979) — socjolog, profesor Uniwersytetu Łódzkiego. [przypis edytorski]

³⁶⁷ Bojko, Jakub (1857–1943) — pisarz pochodzenia chłopskiego, działacz ruchu ludowego. [przypis edytorski]

³⁶⁸ Witos, Wincenty (1874–1945) — polityk ruchu ludowego, trzykrotny premier II Rzeczypospolitej, ofiara procesu brzeskiego, założyciel Polskiego Stronnictwa Ludowego. [przypis edytorski]

Więc było wszystko jak w tym znakomitym fragmencie *Balu w Operze* Tuwima, który także wyjaśnia ironicznie w ostatnich słowach, dlaczego to emigracja również nie była możliwa. Zaś odpływ zbędnych rąk do przemysłu nastąpił dopiero w Polsce Ludowej.

Jadą ze wsi wozy
Apropowizacyjne,
Jadą na wieś wozy
Asenizacyjne.
Przy rogatce się minęły
Pod szlabanem,
Jak kareta ślubna z karawanem.
Przyjechała na targ zielenizna,
Przyjechał nawóz na pole,
I zaczęła nowy dzień ojczyzna,
Żeby pełnić posłannictwo dziejowe
I odegrać historyczną
Rolę.

II

Kiedy otwieramy czwarty z kolei zbiór poezji Tadeusza Nowaka³⁶⁹, a pierwszy naprawdę jego własny, *Jasłkowe niebiosy* (Warszawa 1957), zrazu się wydaje, że nic się nie zmieniło w tych drobnotowarowych obrotach poetyki. Dalsza lektura pokazuje, że zmieniło się bardzo wiele. Lecz po porządku! *Pod lasem* nic się nie zmieniło, ten liryk otwiera całość tomiku:

To wszystko dawno mi się śniło:
suche żelazo naszych rąk,
pogańskie dziecko pod kobyłą
i nocą ptak gwizdzący z łąk.

I wystarczyło spojrzeć wstecz,
aby nad głową pochyloną ujrzeć,
jak płytką rzekę — miecz
i chmur kręcące się wrzeciono.

Dzisiaj owsiane światło żniwa
stoi na wozie obok wrót.
Pod sennym klonem koń się kiwa
i sad w owoce sączy chłód.

Ale pod lasem widać jeszcze,
jak końskie mleko pije wnuk.
Na siwych kołach jadą deszcze
i ścieka siarka z polnych dróg.

Licząc od końca — polne drogi, koła, koń, klon, owoce, sad, wrota, żniwa, owies, wrzeciono, kobyła, łąki, wszystko pod chłopskim, nie dworskim lasem. Lecz ten zespół rekwizytów wyobraźniowych zdeklarowanie co innego poczyna oznaczać, jako odległe odbicie obecnej wsi polskiej, wychodzącej z wolna z kręgu zakłętego wymiany asenizacyjno-apropowizacyjnej.

Jasłkowe niebiosy są w tym sensie pierwszym zbiorem Nowaka w całości własnym, ponieważ ośmielenie przyrodzonej dla owego poety wyobraźni, zapowiedziane w zbiorze poprzednim *Prorocy już odchodzą*, dopiero obecnie dokonało się w całkowitym wymiarze.

³⁶⁹ Nowak, Tadeusz (1930–1991) — poeta i prozaik, przedstawiciel nurtu chłopskiego w literaturze polskiej, często odwołujący się w swojej twórczości do motywów ludowych a. baśniowych [przypis edytorski]

Nowak należy do rocznika poetyckiego debiutującego w pełni panowania socjalistycznej sielanki dydaktyczno-użytkowej i sielance tej zrazu całkowicie ulegał. Lecz zarazem należy on do tej generacji młodzieży pochodzenia wiejskiego, galicyjskiego, która nawet jeżeli płaciła swoją liryką koszta źle zrozumianego socjalizmu w literaturze, nie wzrastała już w położeniu bezwyjściowym. W takim jak przedstawiciele autentyzmu.

Bo pokolenie to nie tylko nie wracało na wieś po permanentne swoje bezrobocie, przeszedłszy przez szkołę wyższą, nie wracało i nie wraca nadal, lecz jako rzecz naturalną traktowało i traktuje zdobyte prawo do pełnego awansu życiowego. Pokolenie to przeżyło również pierwszą w dziejach porozbiorowych emigrację pozytywną, która gałęzi nie oderwała od pnia rodzinnego, przeżyło w postaci swego udziału w zasiedleniu Ziemi Odzyskanych. Znam taką wioszczynę w Gorcach, gdzie jak muzykusi miejscowe pojedą na Dolny Śląsk grać wedle obyczaju na weselach osiedlonych tam sąsiadów, jak pojedą po Trzech Królach, tak wracają po Środzie Popielcowej. I chociaż bańki z mlekiem jeszcze belkocą o świcie, przecież masło w opakowaniu spółdzielczym — wdarło się w obroty towarowe i nie ustępuje, nawet kiedy rozpadły się sztuczne czy przymusowe spółdzielnie.

Wywołać to musiało i istotnie wywołało jakże godne uwagi przesunięcia w nawarstwieniach wyobraźni, przesunięcia, których pięknym świadectwem są *Jaselkowe niebios*. Dają się one ująć w taki skrót: oto zrzuciwszy z siebie obce i krępujące jego własną wymowę dydaktyzmy, młody poeta powraca na próg właściwego mu, rodzinnego domu i wsi ojczystej.

Co się stać musi, już się stało.
Pod frakiem chytry drzemie chłopiek,
gotów na oklep w każdej chwili,
dudniąc w bok koński gołą piętą,
jechać do ognisk miotających
gwiazdy i lubczyk w gminne święto.

I stamtąd nikt mnie nie wywoła
pod światło lampy i rozsądku.

Utwór ten nosi nazwę *Pieśń o powrocie*. Lecz powrót podobny jest złudzeniem i wcale się w tym wymiarze nie dokonywa. Ci, którzy złudzeniu takiemu ulegają dzisiaj, to w oczach poety spod Tamowa — *pobici sekretnie*. Znów tytuł utworu, będącego właściwie kryptorozprawą z autentystami i ich stanowiskiem. „Upokorzeni, pobici sekretnie, z wystygłą fajką na przypiecku drzemią... Jeśli powstaną, na klęczki ich zepchnie ciemność idąca do nich na organach”.

Oczywista, że chodzi o sprawy szersze, że adres pobitych sekretnie nie tylko pewnej grupy poetyckiej dotyczy. Jest to zarazem rozprawa z wsią tradycyjnej biedy, zakrzepłą w swoim obyczaju, wierzeniach i nałogach. Bodaż najpiękniej wypada ona w *Drewnianych twarzach*. Bo tam adresatem jest świątek sztuki ludowej, obyczaju folklorystycznego, poniekąd świątek Czyżewskiego, późnego Kasprowicza. Bo z ironią i potępieniem miesza się jednak sentyment, a przecież — nie zwycięża. Posłuchajmy:

Z drewna są nasze twarze.
Rozsądek nasz drewniany
po świecie iść nam każe
z rękami obok ściany.
Cóż uczynimy, mędrcy śmieszni,
wierni zabawie cudotwórcy.
Na białe śniegi ludzie weszli.
Drewno się naszych twarzy kurczy.

Jak to dobrze pod drewno
pozytywkę kłaść rzewną...

III

Tak więc autor *Jasełkowych niebios* wraca i nie wraca na próg rodzinny. Jakby przystawał na rozdrożu i wiedział, że właściwa droga już pozostawiła za sobą wieś chwaloną przez ludomanów, agrarystów, autentystów. *Rozdroże* to był tytuł przewidującej i pełnej społecznego sumienia książki Marii Dąbrowskiej³⁷⁰, poświęconej problematyce wsi polskiej przed laty z górą dwudziestu. Z tego rozdroża pokoleniu wiejskiemu, do jakiego Nowak należy, otwarł się kierunek, którego artystycznym wyznacznikiem zdaje się być omawiany zbiór.

W tym samym więc kroku powrotu — poeta od wiejskiego progu się odbija. Nie pozwala, ażeby cała jego problematyka zmieściła się i ścieśniła w obejściu między stodołą, stajnią, sadem i obłokami, co ponad nimi rozwiane. Przyjmując, jako naturalną po przodkach schedę, drobnotowarowe obrotory wyobraźni, zaczyna się nimi posługiwać w celu nowoczesnym. Czyni to bez kompleksowego zapatrzenia się w ich zakłęte koło, bez kajania się, że coś tam zdradził i czegoś poniechał.

Dlatego za najcenniejsze w ostatnim zbiorze Nowaka uważam utwory, gdzie ten poeta za pośrednictwem składni obrazów, urobionej według owej schedy, przecież wypowiada zagadnienia nam wszystkim wspólne, bez względu na klasowo-metrykalne początki. Jest takich utworów w *Jasełkowych niebiosach* spora garść. Układa się ona według dwóch kierunków myślowych i uczuciowych.

Pierwszy z nich to rozprawy ideowe ze stroną przeciwną, zarówno kreowaną w danym utworze, jak jednocześnie rozbijaną, jeżeli chodzi o jej przekonania i poglądy. „Kraży w powietrzu parafialna miska” — powiada autor i podejmuje ironiczną dyskusję z kruchcjanym poglądem, że nędza to dowód łaski bożej (*Znaki*). *Ślepcy, Naiwni, Emerycy, Protopoduszni, Ludkowie, Pobici sekretnie, Mędracy, Alchemicy, Moi doradcy* — same tytuły personalne sugerują tę postawę dyskusji. Chociaż dokonywa się ona za pośrednictwem drobnotowarowych obrotów wyobraźni, bynajmniej się do nich nie ogranicza i na nich nie zamyka. Alchemicy na przykład to po prostu schematyści. Odtrąca ich poeta takim obrazem: „Oni mnie spustoszyli, podstępnie weszli we mnie. Dzisiaj po nich daremnie wymiatam gnój kobyli”.

Te właśnie utwory stanowią oczywiste świadectwo umiejętności wprawienia wiejskiej rzeczy w nowy ruch. Lecz Nowak umie więcej. Drugi kierunek owego ruchu to jego własne pomysły i kreacje, nie tylko dyskusje z relikdami wsi oddanej we wszechwładzę rozdrobnionych morgów, plebanii, hipotecznych i podziałowych namiętności. Jak w tym zwrocie chociażby: „W mojej rodzinie nie było piekła. Był tylko rudzik — kusy czart. Dla niego wódka Dunajcem ciekła”.

Łańcuch własnych utworów to podobne liryki, jak *Koszyk wiklinowy, Na wojnie, Kobyska, Dziewczęta czekające na Zwiastowanie, Ballada dla młodszego brata, Północne bębny, Królestwo, Szopka, Schyleni w sobie wiekuiście*. Zarówno w rytmicznych sekwencjach obrazów, jak gdzie indziej w ich skrótowym ujęciu, w dorzuceniu pojęć do obrazów jako równorzędnego im elementu, Nowak w tych utworach staje na śladzie Miłosza³⁷¹ i Baczyńskiego³⁷². Lecz przede wszystkim — jest sobą. Bo umiejętnie i coraz pewniej, bo dla celów wzruszeniowych, dalekich od zapatrzenia w wieś jedynie, gospodaruje tym, co wyniesione z dzieciństwa i pamięci pokoleń. Gospodaruje też dlatego coraz pewniej, że zdobywa się na dystans autoironii, groteski, że coraz częściej ukazuje również groźne dno rzeczywistości i nie daje się zwieść jej barwnym i sielankowym pozorom. O tym wszystkim mówi przecież *Szopka*, z której wywodzi się tytuł całego zbioru:

Stoją przy drodze klony.
Pod nimi chłopcy niosą
berło, szpaka i świeczkę
jasełkowym niebiosom.

³⁷⁰Dąbrowska, Maria (1889–1965) — pisarka, autorka opowiadań (cykl *Ludzie stamtąd*), powieści (monumentalne *Noce i dni*), tekstów publicystycznych oraz esejów. [przypis edytorski]

³⁷¹Miłosz, Czesław (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, przed wojną związany z wileńską grupą poetycką „Żagary” i reprezentant katastrofizmu, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

³⁷²Baczyński, Krzysztof Kamil (1921–1944) — jeden z czołowych poetów tworzących w czasie II wojny światowej, zginął walcząc w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

Chłopcy śpiewają pieśni,
nad nimi berło błyska.
Malowana jest w pawie
ich i boska kołyska.

Jeszcze świeczka się pali,
ale szpak już nie śpiewa.
Chłopcy wracają do wsi,
cień powraca w głąb drzewa.

Tylko jeden, najmniejszy,
niesie szopkę kaleką.
Idąc w sobie zasłania
dziką bestię powieką.

W omawianej grupie utworów skojarzenia obrazowe Nowaka wychylają się nieraz poza drobnotowarowe koło. Okazuje się podówczas, że na tej nowej ścieżce jego krok kulęje. Występuje sztampa poetycka, pojawia się łatwizna. A jeśli autor *Jasełkowych niebios* ma zawiądnąć, stać go na to na pewno, szerszym od owego koła obrazowaniem i problematyką, musi nauczyć się w tym względzie czujności. Wypisuję niektóre przykłady (*Moi doradcy*, *Pieśń weselna*, *Jesień*, *moja sekretna pora*):

A we mnie tańczy menueta
anioł we fraku, stroi lutnie,
aby dziewczętom mógł poeta
śpiewać wiersz tkliwie i okrutnie.

Myślałem: zima wszystkie drzewa
ubierze w sztywne krynoliny.

We frak się ubrał kmieć.
Beczka jak dzwon otwarta.
Wątrobo moja, świeć!
Nóż wbity, drgnęła karta.

Jasełkowe niebios to już wiele spełniająca i jeszcze więcej obiecująca poezja człowieka, którego wieś wydała, który poszedłszy dalej, wsi tej nie zdradzi, lecz człowieka zarazem, dla którego krąg wiejskiego doznania nie stanowi jedynej osi, wokół której cały świat się obraca. Obecne zaś miejsce autora te dwa wyimki zdają się dobrze określać: „Obok nas dobroduszość rzeczy człapie jak śpiący koń u dyszla”. I ten drugi: „My się rodzimy prawomyślni, choć każdy z nas ma ślepią Szeli”.

1958

UKRAIŃSKIE DZIEDZICTWO

O! dzika Siczy! twoje mogiły
Z piasku uwiane — a grób tak kruchy,
Gdy pod przechodnia zapadnie nogą:
Potem w mgłach srebrnych płynące duchy
Wczorajszych mogił znaleźć nie mogą.

Przypadek sprawił, że kupując nowe wydanie *Słowa o Jakubie Szeli* Brunona Jasińskiego³⁷³ nabyłem jednocześnie tomik nie znanego zupełnie autora, który — na chybił

³⁷³Jasiński, Bruno — właśc. Wiktor Zysman (1901–1938), poeta, przedstawiciel futuryzmu, autor m. in. poematu *Słowo o Jakubie Szeli* i powieści *Pałę Paryż*; komunista, od 1929 w ZSRR, skazany na śmierć podczas stalinowskich czystek. [przypis edytorski]

trafił otwarty — czym się zalecał? Cytatą z odezwy „Gromady Humań”. Cytatą z rzadko czytanej, jednej z dalszych pieśni *Beniowskiego*. Aluzjami do *Snu srebrnego Salomei*. Słowem, zalecał się rzadko spotykaną znajomością dziedzictwa ukraińskiego w myśli i poezji polskiej.

Tomik ów zawiera poemat polityczny o stosunkach polsko-ukraińskich od roku 1918 do rzezi banderowskich i nosi tytuł: Andrzej Kuśniewicz³⁷⁴ *Słowa o nienawiści*.

Pieśń zapewne dwunastą *Beniowskiego* — jej kolejność to rekonstrukcja Juliusza Kleina³⁷⁵, a nie fakt zadokumentowany odpowiednią cyfrą w rękopisie Słowackiego — otwiera przedziwny, wytracony i wyodrębniony rytmicznie z toku oktaw poematu, rapsod pożegnalny dla szlachty polskiej na Ukrainie, jaki śpiewał wieszczek-Wernyhora, „a pan Suchodolski rymy śpiewane z uwagą spisywał, których nie może wcale język polski wydać”.

Dwa ostatnie wersety owego rapsodu, cytowane z pamięci, przekształcone nieco³⁷⁶, znalazły się w utworze Kuśniewicza jako zapowiedź fabularna. *Słowa o nienawiści* powiedzą ciąż dalszy tego, co słusznie i groźnie zapowiedział, lecz nie ujrzał już na własne oczy prorokujący Wernyhora³⁷⁷. Pierwsze zaś cztery strofy tego wspaniałego i mało użytkowanego fragmentu, którego sam wybór już budzi zaufanie do kultury literackiej pamiętającego o nim autora, brzmią następująco:

„Oj! powiedział ja ci, panie Regimentarz,
Że ty przegrasz walkę na kurhanach.
Oj! prowadził ty szlachtę korsuniecką na cmentarz.
I z mieczami, i w złotych żupanach!

Oj! powiedział ja tobie, mości panie Gruszczyński,
Ze ci błysną śmiertelni hułani.
W step polecą, jak burza, twój rumak ukraiński
I na koniu cię strach otumani.

Oj! powiedział ja tobie, mój synaczku Sawyna,
Że ty stracisz białego rumaka.
Oj! powiedział ja tobie, że to śmierci dolina
I dolina martwego Kozaka...

Wyszły pany z mgłą białą, jak łabędzie przed ranem,
I stanęli na polu przy Rosi.
Między jednym kurhanem, między drugim kurhanem
Szlachta flinty nabite podnosi...”

Kiedy uważnie się wczytać w cykl Kuśniewicza, trwa w nim nie tylko przypomniane w tych strofach echo Słowackiego. Nie o wpływy tekstowe chodzi, lecz o tonację ideową i odpowiadającą jej tonację goryczy, stopionej z liryzmem wobec Podola, Ukrainy i ich ludu. Kiedy uważnie się wczytać we fragmenty cyklu mające tytuł *Semper fidelis*³⁷⁸ czy *Polska ziemia*, obrazujące gniew rewolucyjny, bunt społeczny i niszczycielską siłę zardawionych nienawiści — płoną w nich krwawe słowa i krwawe ognie *Snu srebrnego Salomei*. Woła w tych fragmentach Semenka, oczywiście na skalę głosu naszego autora, głosu, jakiego nie zestawiajcie, broń Boże, z ekspresją i patosem Słowackiego. Znów chodzi o tonację ideową, w tym wyrażoną, jak poeta umie spojrzeć na przelewający się

³⁷⁴Kuśniewicz, Andrzej (1904–1993) — prozaik, eseista i poeta. [przypis edytorski]

³⁷⁵Kleiner, Juliusz (1886–1957) — historyk literatury, badacz romantyzmu. [przypis edytorski]

³⁷⁶Słowacki: „Oj, powiedział ja tobie, mości panie Gruszczyński, lecz wszystkiego nie powiedział ja tobie.” — Kuśniewicz: „Oj, powiedział ja tobie, panie regimentarz, lecz nie wszystko powiedział ja tobie.” [przypis autorski]

³⁷⁷Wernyhora — ukraiński wędrowny lirnik żyjący w XVIII w., postać na polu legendarna; polscy romantycy (Goszczyński, Słowacki i in.) upowszechnili przekonanie, że w swoich wieszczych przepowiedniach przewidywał on upadek Rzeczypospolitej i przepowiedział jej dalsze losy. [przypis edytorski]

³⁷⁸*semper fidelis* (łac.) — zawsze wierny. [przypis edytorski]

poza brzegi potok ludowego gniewu, nawet kiedy gniew ten uderza w część jego własnego narodu:

Hej, świat smutku trumnica!
Pod czerwonym pożarem,
Serca nasze pod strachem,
Duchy nasze pod czarem.
Gonta³⁷⁹ się nam pokazał
Przy pożarnej pochodni;
Zabełkotał językiem
Taj wprost piszow do Kodni.
Trzeba, Pany Sotniki,
Jeszcze siekier spróbować
Jeszcze raz przeciw czarom
I krwią się rozczarować.
[.....]
Taj znów łysną siekiery
Na pożarach, czerwono...
I budem ludźmi — Ojce...

(Sen srebrny Salomei)

Lecz przypadek dobrze sprawił powodując kupno *Słów o nienawiści* wraz z *Słowem o Jakubie Szeli*. Trzeba w tym celu rozejrzeć się dokładniej w zawartości poematu Kuśniewicza i jego pokrewieństwach ze współczesnością naszej poezji politycznej. Cytat z odezwy „Gromady Humań”, aluzje i inkrustacje ze Słowackiego, wspólne stąd nauki obozu polskiej demokracji z czasu Wielkiej Emigracji³⁸⁰, nauki dotyczące się stosunku do pobratymczych narodów przedrozbiorowej Rzeczypospolitej szlacheckiej — to przecie nie współczesność. To jedynie tło i najdalsza w czasie kulisa cyklu Kuśniewicza, znów świadcząca dobrze o kulturze historycznej autora.

Słowa o nienawiści stanowią coś jakby suitę polityczno-liryczno-historiozoficzną, bardzo świadomie skomponowaną, lecz o nader nierównej wartości poetyckiej. Suita ta, rozpatrzona część po części, tworzy zarazem coś jak małą antologię filiacji, którymi w warunkach polskich może się dzisiaj żywić poemat polityczny, a także demonstrację własnego wkładu autora. Mimo wszystkie słabizny i naiwności ujęcia ten wkład jest niewątpliwy i powoduje, że o tym tomiku warto pisać.

Więc tak po kolei. Najpierw liryczny zaśpiew w kursywie, uwertura polityczna do całości: „Z przekleństw, żalów, wzajemnych win kamieniem upadło słowo, rękawem ocieram z bratniej krwi pieśni tej gorzki owoc”. I ujmujące zarazem przypomnienie dziedzictwa ukraińskiego w polskiej poezji romantycznej: „Tęsknie brząkały go struny lir na emigracyjnych poddaszach...”

Następnie partia historyczno-polityczna, wstęp do historii zachodniej Ukrainy, ziemi między Sanem a Zbruczem, do historii w latach 1918–1939, wstęp o polityce międzynarodowej z końca pierwszej wojny światowej, obronie Lwowa, walkach polsko-ukraińskich. Partia na pewno konieczna dla politycznej koncepcji całości, ale i poetycko, i publicystycznie najmniej zjednująca w całym cyklu. Autor bowiem nie jest, chociaż pragnie nim zostać, gniewnym syntetykiem politycznym, umiejącym chłostać i ranić celnym epigramatem, jest w istocie — jak dalsze części cyklu zaświadcza — lirykiem pragnącym zgody.

³⁷⁹ *Gonta, Iwan* (1705–1768) — chłop ukraiński, w 1768 r. sprawował funkcję setnika nadwornej milicji wojewody kijowskiego Franciszka Salezego Potockiego; pod Humanem (skąd pochodził) przeszedł wraz ze swoim pułkiem na stronę hajdamaków Maksyma Żeleźniaka i wziął udział w rzezi humańskiej, stając się jednym z przywódców koliszczyzny; chłopci ukraińscy obwołali go księciem humańskim; został schwytyany podstępem przez wojska rosyjskie i wydany w ręce wojewody halickiego Franciszka Ksawerego Branickiego, na jego rozkaz torturowany (obdzierany żywcem ze skóry) i stracony we wsi Serby k. Mohylowa; jest bohaterem poematu Tarasa Szewczenki *Hajdamacy* z 1841 r. [przypis edytorski]

³⁸⁰ *Wielka Emigracja* — polska emigracja po upadku powstania listopadowego, w skład której wchodziło wielu twórców (m.in. Mickiewicz, Słowacki, Chopin) i polityków. [przypis edytorski]

I dlatego w tej najbardziej politycznej części poematu daremnie się oczekuje głosu, na jaki tutaj było miejsce — głosu Majakowskiego. Gniewny i celny politycznie epigramat nie jest bowiem własnością autora *Słów o nienawiści*. Chyba tylko czasem: „Chłepce austriacki hofrat³⁸¹ świeżutką endecką kawę”.

Część druga, nie wiadomo po co zaopatrzona w mylący w tym miejscu, słynny cytat z Gogola³⁸² o ukraińskiej nocy, nosi nazwę *Noc*. Zawiera dwudziestolecie międzywojenne pomiędzy Sanem a Zbruczem. Część to bardziej interesująca, zwłaszcza kiedy wkraczamy w antologię dobrze wyzyskanych filiacji. Dobrze, bo podbitych samodzielny liryzmem autora. Chodzi o *Bal w Operze* Tuwima³⁸³, o kontrast miasta, politycznego potwora z mordą niesamowitej i zohydzającej groteski, kontrast wobec kraju rzeczywistego, biedy i smutku, kraju poza rogatkami groteski.

Rozpękl się w zimnych blaskach
Dniestr w wieńcach z jarzębin i kalin,
zakwitł chwilę jak gwiazdny jaskier
i zgasł, i spalił się.

Noc w zastygłe dmucha popioły,
na wyzięblej legła pościeli,
w mrocznej izbie siadł chłop za stołem
i zapalkę na czworo dzieli.

Część środkowa poematu, najobszerniejsza, symbolicznie nazwana *Dniestr*, to jego trzon artystyczny i część, mimo pokrewieństwa bliskiego ze *Słowem o Jakubie Szeli* Jasińskiego, najbardziej samodzielna. Wszystko inne w cyklu Kuśniewicza to właściwie tylko przystawki i podpórki do tej części, jaką można by samodzielnie drukować. I chyba w przyszłych antologiach tematycznych tak będzie...

Dlaczego część najbardziej samodzielna? Nie obciążone publicystycznym serwitutem, wyjawilo się w *Dniestrze* to pasmo poetyckiej postawy i wyobraźni Kuśniewicza, jakie jest w nim najbardziej indywidualne — liryczne przywiązanie do ziemi ukraińskiej, do jej ludu, do urody krajobrazu, do tego, co było również i pozostało ojcowizną wzruszeniową Polaków pochodzących z Podola i Ukrainy. O tej ojcowiznie wspólnie zamieszkiwanej Kuśniewicz potrafi pięknie mówić jako o jedynej ojczyźnie pobratymczego narodu ukraińskiego, potrafi mówić uczciwie, nie zamazując krzywd wzajemnie zadawanych i nie lakierując stanu aktualnego: „czas nienawiści minął... Ale jeszcze judaszów³⁸⁴ worek brzęczy, jeszcze tli się w nas gniew...” Ta uczciwość społeczna i polityczna jest podstawą wzruszenia lirycznego.

Ona też prowadzi do pokrewieństwa z Brunonem Jasińskim i przy pomocy porównania prostego i sprawdzalnego, bo wykonanego na zbliżonym temacie i zbliżonym ujęciu artystycznym, pozwala zaproponować miejsce Kuśniewicza w nowszej poezji politycznej. Pamiętamy pierwszą część *Słowa o Jakubie Szeli*, tę wspaniałą fugę taneczną rozpetaną przez poetę jako wesele Szeli, utrzymaną w ekspresywnym rytmie chłopskiej krakowskiej przyspiewki weselnej, stylizowaną pod tę przyspiewkę, ale nie powtórzoną ślepo: „Tańcowała izba, sień cztery noce, piąty dzień. Strumień wódki rowem pociekł, zatańcował w gnieździe bociek”.

Kuśniewicz postępuje podobnie. W kołomyjkowy rytm rozkręca najciekawsze partie *Dniestru*, elementy stylizacji na pieśń ludową prowadzi całkiem samodzielnie (ciekawo ustęp o wojnie domowej w Hiszpanii, o Seńko-Hucule i Mocarnym z Murzasichla),

³⁸¹hofrat (niem.) — radca dworu. [przypis edytorski]

³⁸²Gogol, *Nikolaj* (1809–1952) — rosyjski pisarz, publicysta; sięgał po groteskę i fantastykę; jego satyryczna twórczość miała wpływ na rozwój realizmu krytycznego; najwybitniejsze dzieła to komedia *Rewizor* (1836) i powieść *Martwe dusze* (1842). [przypis edytorski]

³⁸³Tuwim, *Julian* (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu *Pikador* i grupy poetyckiej *Skamander*, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

³⁸⁴judaszów — archaizm; dziś: judaszowy. [przypis edytorski]

posłuży się też nimi w liryczno-opisowej inwokacji (targ w Zabłotowie). Nie naśladownictwo Jasińskiego, lecz dobrze pojęta i samodzielnie wykonana inspiracja.

Pozwala to zaproponować miejsce dla *Słów o nienawiści*. Był bowiem w latach trzydziestych autor, który dla rewizjonistycznego celu historycznego, dla odkłamania (nieudanego, bo opartego na niezgodnej z rzeczywistością dokumentacji) solidarystycznej legendy Bartosza Głowackiego³⁸⁵ sięgnął po podobną inspirację — stylizował na pieśń i wyobraźnię ludową, by dokonać rewizji ideowej sięgającej samych fundamentów.

Wojciech Skuza³⁸⁶, o nim mowa. „Bartoszu, Bartoszu, oj, nie traćwa nadziei” to kawa jakże popularna i wiele mogąca pomieścić. Przeczytałem na świeżo, do obecnej recenzji, *Kumaca*. Poemat Skuzy jest bardzo nieudany. Zegadłowiczowski³⁸⁷ zakalec wielokropkowy i wielopauzowy, nie ma on nic wspólnego z rzetelną trafnością pieśni ludowej. Cykl Kuśniewicza jest na pewno lepszy i bliższy Jasińskiego. Oczywiście na przyzwoitą odległość. Autorowi temu należy życzyć, ażeby częściej jego przyszłe strofy miały energię, zwięzłość, nawet dziwaczny i ekspresjonistyczny rym pióra Jasińskiego, jego ludową i przenikliwą naiwność, kiedy na przykład jego Szela wędruje do miasta, które jest również miastem *Słów o nienawiści*:

Pod kościołem, nikiej na wsi,
siedzą dziady jeszcze łzawsi.
z szmat im źebro łśni na źebrze,
každy siedzi, każdy źebrze.

Komu bida — do nich należ.
Przejdzie pani — rzuci halerz.
Przejdzie financ, co się upaś —
komu areszt, komu ciupas.

W mieście Lwowie domy różne,
z wierzchu szklane, w środku próżne,
spod nich wędlin całe mendle³⁸⁸
jak spod kloszów patrzą zwiędle.

Po *Dniestrze* jeszcze dwie przedłużki i dostawki polityczne *Polska ziemia*. Parcelacja wielkiej własności, kolonizacja chłopem polskim, pacyfikacja wsi ukraińskiej ułanem poznańskim... Tego „hułana” jak gdyby zapowiedział panu Gruszczyńskiemu Wernyhora. *Ukraiński rękaw* — to znów wrzesień 1939, zaleszczycka szosa³⁸⁹ i banderowscy rezunie. Wreszcie dośpiew liryczny w kursywie.

Wiele wody przepłynąć jeszcze musi w Wiśle i Bugu, Dniestrze i Dnieprze, zanim spłyną wszystkie urazy, wszystkie krzywdy, wszystkie nienawiści. Tym rychlej spłyną, im jawniej i odważniej będzie o nich mowa. Aż prawdą zupełną staną się wersety ze *Żmii* Słowackiego, jeden więcej fragment jego ukraińskiego dziedzictwa, położone jako motto. Nie jest obowiązkiem polskiego poety wypominać sąsiadowi lata okupacji hitlerowskiej i pierwsze powojenne. Stąd w cyklu omawianym tylko na krótko pojawia się to złowrogie nazwisko i jego ponury ślad, nad Sołokiją, nad Sanem, w Bieszczadach jeszcze nie zatarty. „W czeluść nocy otwartą obłąkany z toporem chłop. Bandera zaciąga warty w zbójecki, wilczy trop”.

Wyliczone fragmenty już niewiele dorzucają do sylwetki nieznanego dotąd autora. Utwierdzają przekonanie o jego liryzmie i gorzkim wzruszeniu nad tym, co dzieliło na-

³⁸⁵ *Głowacki, Bartosz* (ok. 1758–1794) — chłopski żołnierz powstania kościuszkowskiego, kosynier, awansowany do stopnia chorążego. [przypis edytorski]

³⁸⁶ *Skuza, Wojciech* (1908–1942) — poeta i pisarz, zmarły w Iraku po ewakuacji z ZSRR wraz z armią Andersa. [przypis edytorski]

³⁸⁷ *Zegadłowicz, Emil* (1888–1941) — poeta, skandalizujący prozaik, znawca sztuki, przedstawiciel ekspresjonizmu, założyciel grupy poetyckiej „Czartak”, autor m. in. powieści *Zmory* (1935) i *Motory* (1938). [przypis edytorski]

³⁸⁸ *mendel* (daw.) — 15 sztuk. [przypis edytorski]

³⁸⁹ *szosa zaleszczycka* — propagandowe określenie trasy ewakuacji polskich władz po klęsce wojennej we wrześniu 1939 (w rzeczywistości ewakuacja odbywała się raczej trasą na Kuty i Wyżnicę). [przypis edytorski]

rody polski i ukraiński. Dorzucają zaś tyle realiów, tyle świadectw doskonałej orientacji faktograficznej w problematyce stosunków polsko-ukraińskich, że powstaje pytanie — czy to debiut naprawdę, czy to debiut pozorny?

To znaczy występ poetycki młodego człowieka, niezwykle czytanego i obznajmionego z faktami z zakresu tych stosunków, od Słowackiego do Bandery, od „Gromady Human” do ruchu szlachty zagrodowej, jednego z najbardziej bzdurnych posunięć antyukraińskich OZON-u³⁹⁰. Niezbyt to prawdopodobne, zwłaszcza że wiedza poetycka Kuśniewicza nie szeleści papierem. Czy też debiut pozorny, a więc podsumowanie długich doświadczeń własnych, sumowanie w świetle ideologii, która nie wygląda na ustaloną dopiero dzisiaj, wygląda na ustaloną już wówczas, kiedy na ukraińskiej wsi „pohulał po junacku ułan”. Bo wynikająca stąd i ustawicznie pod maską widoczna gorycz Kuśniewicza zdaje się być sprawdzeniem przeczuć dawno żywionych, a to chyba orzeka, że jego debiut jest — pozorny.

Wsi spokojna, wsi wesoła,
dobrze ty spamiętasz
proporczyki kolorowe,
zatańczony cmentarz.

Popamiętasz, Ukraino,
polskiego ułana,
nie dasz ranionemu nawet
kropli wody z dzbana.

(Polska ziemia)

Lato 1956 przynosi wiele takich pozornych debiutów. Wynikają one z tępej, ciasnej i tchórzliwej polityki wydawniczej lat ostatnich, a z czego ta polityka wynikała, wiemy wszyscy. I do jakich prowadziła mitologicznych mniemań: że metafora pomysłu Białoszewskiego³⁹¹ jest dla socjalizmu w Polsce groźniejszym bakcylem aniżeli powieść-rzeka rozporządzeń kolektywnego pomysłu PKPG³⁹².

Na listę tych pozornych debiutów jako niewątpliwie samodzielny, uczciwy politycznie, z tradycji postępowego poematu społeczno-politycznego pochodzący debiut wciągamy *Słowa o nienawiści* Andrzeja Kuśniewicza.

1956

ECHO KATASTROFICZNE

I

Dwa niedawne debiuty poetów krakowskich — Stanisław Czycz³⁹³ i Leszek Elektorowicz³⁹⁴ ich nazwiska — gdyby spojrzeć na nie od strony wartości poetyckich, nie zalecają się pióru krytycznemu. W każdym z nich jest kilka utworów całkowicie udanych, a całość na poziomie dopuszczalnego debiutu. To jeszcze nie czyni zjawiska od wspomnianej strony godnego uwagi.

³⁹⁰*Ozon* — potoczna nazwa Obozu Zjednoczenia Narodowego, sanacyjnej organizacji utworzonej w 1936 roku przez marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego, podkreślającej znaczenie armii dla państwa, o ideologii zawierającej elementy nacjonalistyczne. [przypis edytorski]

³⁹¹*Białoszewski, Miron* (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

³⁹²*PKPG* — Państwowa Komisja Planowania Gospodarczego. [przypis edytorski]

³⁹³*Czycz, Stanisław* (1929–1996) — poeta i prozaik, tworzący katastroficzno-wizyjne wiersze i prozę o skomplikowanej, chaotycznej składni. [przypis edytorski]

³⁹⁴*Elektorowicz, Leszek* — właśc. Lesław Witeszcak (ur. 1924), poeta i prozaik, w latach 70. kierownik literacki teatru Bagatela. [przypis edytorski]

Natomiast pod innym kątem przeczytane ich zbiory, *Tła* i *Świat niestworzony*, na uwagę zasługują, na możliwie skrupulatne rozpatrzenie. Chodzi o przesłanki ideowe, moralne i filozoficzne najmłodszej poezji. O tę mierzwę wspólnego doświadczenia, nad którą zarówno wystrzelają łodygi już widoczne i indywidualne, jak co —?

Prasa przyniosła niedawno wiadomość o pewnej Japonce, która dla uczczenia rocznicy Hiroszimy wraz z dwojgiem dzieci popełniła samobójstwo, ażeby jej malarstwa nie doczekały podobnej powtórki. Jak wyrastają załączniki moralne do czynu owej Japonki, zapisane w strofach i metaforach właściwych danej wersyfikacji narodowej, o tym wspomniane debiuty świadczą.

Z tej przyczyny materiałem pomocniczym niniejszych uwag nie będą teoretyczno-programowe rozważania o tzw. „współczesności” i jej zasadach, ale na przykład ciekawszy od niej powieści reportaż *Po potopie* („Świat” 1957, nr 39). Reportaż o młodzieży warszawskiej daremnie wyrwijącej się do wyjazdu na wyspy Matajawaśławy — od ich imion utworzone. Wspólny protest ideowy tych robinsonów, których nie stać na zwykły wyjazd orbisowy, na jaki stać każdego spekulanta wybierającego później wolność (w dolarach), miał dotyczyć artykułu w „Sztandarze Młodych” o doświadczeniach radioaktywnych nad muszkami domowymi: „Obserwacja pokolenia, które przeszło przez komorę pyłu radioaktywnego, nie wykazała żadnych zmian. Jednak już następne pokolenie nie odznaczało się normalną żywotnością i odpornością. Trzecie pokolenie urodziło się bez skrzydeł. Czwarte — ślepe. Piąte urodziło się już martwe”.

Dalszym materiałem będą na przykład rozważania Edmunda Osmańczyka³⁹⁵ na temat zaskakujących podobieństw między pokoleniem urodzonym, gdy druga wojna światowa wybuchnęła albo już się tliła, podobieństw bez względu na ustrój społeczno-polityczny, w jakim zostało ono wychowane (*Czy świat jest wszędzie taki sam?*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 32). Osmańczyk konkluduje: „Duma nowoczesnego człowieka, który wyzwolił się od średniowiecznej psychozy „kosmicznego końca świata”, nie jest już dumą młodego pokolenia, które wie, że ten oto nowoczesny człowiek zdobył dostateczną wiedzę, aby móc bez pomocy sił kosmicznych wywołać „ludzki koniec świata”. Polityka, której głównym elementem jest gra sił atomowo-wodorowych, produkowanych bez przerwy od kilkunastu lat, jest dla młodego pokolenia czymś tak absurdalnym, że zajmowanie się nią uważa za stratę czasu”.

Jednocześnie prasa przyniosła wiadomość o pomyślnej próbie radzieckiej międzykontynentalnego pocisku balistycznego o głowicy atomowej. Cóż za sprawne narzędzie, język człowieka, póki on przynależy jeszcze do pierwszego pokolenia muszek w pyłe radioaktywnym. Przecież tej zbitki słownej „międzykontynentalny etc.” pięć lat temu nawet Stanisław Lem³⁹⁶ nie potrafiłby napisać.

Powyższa wiadomość nie wywołała popłochu po stronie przeciwnej. Artykuł, przeciwko któremu chcieli protestować młodzi mieszkańcy Matajawaśławy, rozpoczynał się od zdania: „Zgodnie z planem doświadczenia poddano promieniowaniu zwykle muszki domowe”.

II

Wiersze Stanisława Czyzcha to przede wszystkim zbiorek załączników do ankiety personalnej pokolenia, które od doświadczeń z muszkami domowymi pragnie uciec — i każdy tam po swojemu drogę ucieczki wybiera. Ten młodzieniec wybrał do kraju, który zaludniła już młoda proza. Nie porównuję jakości artystycznej! Po prostu podobnie przez zaciśnięte i zgrzytające zęby cędzi się pozorny cynizm, rzeczywiste rozczarowanie i zniechęcenie. Wyciska się je w brutalnych kontrastach, ażeby przypadkiem nie przepuścić przez te zęby sentymentalizmu schowanego u przepony, tłoczącego się do grdyki.

Bo ów zaułek, te zarośla kryjące młodych bynajmniej nie są tak bardzo odległe od położonej nad Popradem krainy łagodności. Nie są, chociaż wypowiada się ona w całkiem odmiennej, nie baśniowo-wyobraźniowej, lecz naturalistyczno-celinowskiej tonacji skojarzeń. Historyk literatury dopowiada w tym miejscu, że na przedpolu romantyzmu

³⁹⁵Osmańczyk, Edmund — politolog, publicysta, wielokrotny poseł na sejm Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, w latach 1979–1980 członek Rady Państwa. [przypis edytorski]

³⁹⁶Lem, Stanisław (1921–2006) — autor fantastyki naukowej o światowej renomie, futurolog i filozof. [przypis edytorski]

podobnie sielanka sentymentalna towarzyszyła romansowi grozy i bynajmniej się nie wykluczały. Na dalekim przedpolu egzystencjalizmu coś podobnego.

Napisałem zarośla, zaulek. Z myślą o utworze Elektorowicza, którym można — jako bardziej dojrzałym poetycko — ten punkt wyjścia zilustrować. Złożony z rozczarowania, z martwej wody pomiędzy budowlami socjalizmu jest ów utwór:

Są takie miasta
są takie miejsca
zaułki, parki, przedmieścia
jest taka pora
zimowa i zmierzchła
śniegu sinego płat
cień drzewa uschłego przekreśla

Są takie pola
których się nie orze
cegłami, grudami porośle
są takie krzewy nieznane i młode
zarośla ciemne i ostre

Są takie miasta
są takie zakątki
latarnia ślepa tu sterczy
pod nieba cieniem
na sinym śniegu
schodzą się czarni jak wrony
czternastoletni mordercy

(Zarośla)

To prosty i dobry wiersz! Lecz o ankiecie personalnej miała być mowa. Im więcej pośród roczników Elektorowicza i Czyzcha pojawia się debiutów poetyckich i prozaicznych, tym bardziej oblicze tej generacji układa się w rysach powtarzających się u różnych autorów, odmiennych wobec oblicza generacji Borowskiego³⁹⁷, Żukrowskiego³⁹⁸, Rózewicza³⁹⁹, Czeszki⁴⁰⁰, Konwickiego⁴⁰¹. Jak mianowicie?

Na początku przerażenie wojną, rok 1939 na wstępie ankiety. Lecz u tych młodszych przerażenie spadające na tak wczesne lata, na tak młodą i chłonną pamięć, że niczym u dzieci nieświadomych jeszcze faktu śmierci, a zaznajających jej pierwszego odkrycia wśród najbliższych — staje się czymś, co jako kompleks zapada we wrażliwość moralną i pierwsze pytania filozoficzne.

Zbliża się lub oddala
z czaszką jak muchomor
z oczami ciekliwymi kulkami winogron
ten łysy rozstrzelany
znachor
Leczył ludzi wywarami z ziół

³⁹⁷Borowski, *Tadeusz* (1922–1951) — poeta, prozaik, więzień niemieckich obozów koncentracyjnych, autor opowiadań wojennych i obozowych (m.in. *Pożegnanie z Marią, Proszę państwa do gazu*). [przypis edytorski]

³⁹⁸Żukrowski, *Wojciech* (1916–2000) — prozaik, poeta, autor książek dla dzieci. [przypis edytorski]

³⁹⁹Rózewicz, *Tadeusz* (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holocaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

⁴⁰⁰Czeszko, *Bohdan* (1923–1988) — prozaik, scenarzysta, poseł na sejm z ramienia Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. [przypis edytorski]

⁴⁰¹Konwicki, *Tadeusz* (1926–2015) — prozaik, scenarzysta i reżyser, autor m.in. powieści *Mala apokalipsa* (1979) oraz filmu *Lawa* (1989), opartego na *Dziadach* Adama Mickiewicza. [przypis edytorski]

i oto leży w lesie na ziołach
One się unoszą piją czerwony wywar z człowieka.
i padają martwe

(Czycz Miejsce rozstrzelania)

Oczywista, że jest to znów start od punktu zajętego przez Różewicza w *Czerwonej rękawiczce*. Ci młodzi zdają się od nowa zaczynać tę samą próbę. *Katastroficzne echo* jest u nich prawie identyczne. Stąd identyczną bywa też poetyka brutalnego kontrastu. Samo wszakże doświadczenie posiada już inne elementy, dlatego też i echo katastroficzne zaczyna się odmiennie kształtować, skoro opuści wspólne miejsce odbicia. Oto nazwa owego miejsca: „Gdzie milczenie pomordowanych rośnie krzykiem, gdzie jest tylko przerażenie żywych ślepe”.

Co mam na myśli? W pokoleniu Czeszki i Różewicza po przerażeniu na ogół następuje doświadczenie aktywne. Polski ruch oporu, partyzantka, jakkolwiek i na tych zjawiskach zaznaczenie śmiercią pozostawiło swoje ślady, nie przesłoniło ich całkowicie. To pokolenie pamięta, że była walka, że zbrodnia odciskała się gwałtem. Była w tym przesłanka do dającego się później uogólnić moralnie i filozoficznie wniosku, że granat i kula nie tylko powołują do istnienia — „strzępy mózgu podobne do rozgotowanej różowej fasoli” (Czycz), ale po prostu — zabijają wroga.

Roczniki omawianych debiutantów były zbyt młode, ażeby w tym doświadczeniu uczestniczyć. Jeśli tak wolno powiedzieć — przyszły do *gotowego Oświęcimia*. Do Oświęcimia pustego, do muzeum, które się zwiedza i w krzakach wódkę pije lub zgoła się parzy. Jest w tej kwestii oryginalny utwór Czycza — *Brama*, w jakim oprócz aluzji do bram obozu, białą bramą są także rozchylone nogi kobiety leżącej w uścisku miłosnym — „na trawie porastającej popioły spalonych ludzi... Można stąd wyjść. Oto jedna z bram”.

III

To pierwszy element różny i taki, który pogłębia echo katastroficzne. Bo w sytuacji tego pokolenia brakuje ściany, która by je stłumiła, ściszyła. Która byłaby przeciwstawieniem pochodzącym bezpośrednio z lat pogardy.

Później nastąpiła Polska Ludowa. Tamte roczniki robiły już literaturę, przyszłość, wytwarzały możliwości. Nawet najmłodszy spośród nich, na wysokich szczytach ZMP⁴⁰², w perspektywie nieograniczonych poematach widzieli przyszłość, zdobycze — tuż, tuż. Byle jeszcze kilka razy odśpiewać piosenkę: „My z ZMP, my z ZMP, my reakcji nie boimy się”. Te zaś roczniki były dopiero w szkole, inne perspektywy je otaczały, zwykły dzień prowincjonalny ojczyzny ludowej.

Otaczało to, co metaforycznie wypada nazwać — *problemem glinianki*. Glinianka zawsze istniała na wielkich przedmieściach fabrycznych, pomiędzy halami i u stóp hałd. Dla robotniczych dzieci stanowiła od pokoleń namiastkę morza i wakacji, dla matek utrapienie, bo łatwiej w niej utonąć niż w morzu. Jej brzegi dorosłym mężczyznom zastępowały kawiarnię ze stolikiem karcianym, a upartym optymistom — nurt Dunajca z pstrągiem i trocią. W Polsce Ludowej glinianka, nie przestając być faktem, stała się problemem.

Problemem nie tylko nie malejących, ale narastających dysproporcji między wielkimi referatami i zapowiedziami co do rychłej przyszłości budownictwa socjalizmu — rosnących w miarę, jak potrzeby codzienne człowieka, z tysiąca powodów, które nie pora, by je teraz analizować, były coraz bardziej zaniedbywane. Słowem, nowe przeciwieństwa rosnące między tymi referatami a doświadczeniem przydomowej glinianki. Jeżeli zaś byt urabia człowieka, co jest prawdą absolutną, więc i ten byt przygliniankowy sprawił, że referat i perspektywy to pokolenie szybko odłożyło między niegodne lektury baśnie. A miało być inaczej!

Miało być inaczej
miały być dni

⁴⁰²ZMP — Związek Młodzieży Polskiej, polityczna organizacja młodzieżowa funkcjonująca w latach 1948–1957, wspierająca władzę Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. [przypis edytorski]

barwnością, promieniem
lecz ciężkie mgły legły
i pełzać musimy
twarzą przy ziemi

Miały być oczy szeroko otwarte
i rozbłyskane od śmiechu
lecz jak u starca zlepione powieki
zasłoniły dalekość

(*Elektorowicz* Miało być inaczej)

Ten wiersz jest naiwny i niedobry! Lecz od ankietowego dokumentu nie wymagajmy kaligrafii. Po nastaniu Polski Ludowej i nieoczekiwanych skutkach jej jako bytu — cóż działo się dalej?

Z kolei przyszło zagrożenie atomowe. Z kolei zimna wojna. Z kolei rozłupanie świata na takie dwie połowy, że niczym przy rozbitym jabłku, wydawało się, że już chyba nigdy się one nie zrosną. Wszystko to w świadomości opisywanej generacji wywołało skutki. Pisząc rok temu o debiucie Zbigniewa Herberta⁴⁰³ krzywiłem się na widoczne u tego jakże zdolnego poety ślady katastroficzne. Uważałem je za czkawkę i modę literacką. To było błędne mniemanie!

Zagrożenie atomowe, zimna wojna, rozłupanie globu przyszły dla opisywanych roczników w takim momencie ich osobistych życiorysów, że daje to dalszy składnik różny od pokolenia tużpowojennego. Przyszły w momencie kształtowania się ideowości, ustalania się pierwszych zarysów własnych przekonań filozoficznych i moralnych. W podobnym momencie ich własnych życiorysów dla generacji Żukrowskiego, Borowskiego, Rózewicza przychodziła groza Oświęcimia. Lecz nie tylko ona. Czynna walka także, opór, partyzantka, wojna, gorzkie i drażniące, ale jakże męskie odurzenie wolnością w roku 1945. Niczym ów smak spirytusu z blaszanki po benzynie, o którym w jednym ze swoich wierszy żołnierskich wspomina Putrament⁴⁰⁴.

Nastając w tym momencie, stało się nie tylko jednym z wielu doświadczeń życia już ukształtowanego, biografii już gotowej, lecz prymarnym doświadczeniem myślowym, immanentnym doświadczeniem politycznym. Mowa o pokoleniu tużpowojennym. Ich następców ogarnęła ponowna groza, kiedy myśmy już sobie powiadali z owym staruszką-ogrodnikiem z wiersza Miłosza⁴⁰⁵, że końca świata nie będzie, na pewno końca świata nie będzie, bo on podwiązuje pomidory. Dobrze, że nieustanny bieg ludzkiej biologii, nieustanne następstwo pokoleń pozwala, że nastają po staruszkach pomidorowych ci, których ogarnia prymarna groza!

Niech się cofną huragany światła
niech zgasną latarki nachylonych twarzy
i w czarną głąb niech wrócę
po stopniach słabnącego pulsu
w wieczne pojednanie przeszłego z niedoszłym
nicości ze zniszczonym

(*Elektorowicz* Narodzony)

⁴⁰³ *Herbert, Zbigniew* (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarzkiej, autor m. in. rozciągającego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

⁴⁰⁴ *Putrament, Jerzy* (1910–1986) — prozaik, poeta, członek Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. [przypis edytorski]

⁴⁰⁵ *Miłosz, Czesław* (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, przed wojną związany z wileńską grupą poetycką „Żagary” i reprezentant katastrofizmu, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

Nasze domy
Nasz wielki dom świat
Szarpnięty w niebo kolosalnym wzbiciem upiornych budowli
o dachach w jonosferze
budowli unoszących całe miasta
z mieszkańcami rozprężonymi w gaz

(Czyż Budowanie)

Wiem, że te strofy pochodzą z Czechowicza⁴⁰⁶, z przedwojennego Miłosza, Zagórskiego⁴⁰⁷, że pochodzą też z Różewicza. W *Tłach* ich autor coraz to pokazuje patronów otwarcie, cytuje ich, dyskutuje z nimi (na przykład dyskusja z Miłosza *Krainą poezji*). Wyższych od nich wartości nie osiąga, Elektorowicz także. Skąd ów patronat? Echo katastroficzne, narodzone u tamtych poetów w określonych warunkach, w doświadczeniu zaś tych debiutantów pozbawione jakiegokolwiek przeciwwagi — objawia tendencję uniwersalną. Zagarnia przyszłość w postaci bezgranicznego pesymizmu, przeszłość zaś o wiele prościej — po prostu w postaci bezpośredniego wzoru literackiego, bezpośredniej wariacji na temat już istniejący.

Zapyta ktoś w tym miejscu, dlaczego ową przeciwwagą nie stają się przecież realne, nie będące fikcją jedynie, chociaż osiągane wciąż za cenę glinianki, namacalne fakty rozwoju społecznego w naszym kraju, poprawy przeciętnej stopy życiowej od lat przedwojennych, wzrostu produkcji etc. etc.? I tutaj wysunąć trzeba ostatnią właściwość owej generacji, także wobec tużpowojennej odmienną. Tamto pokolenie bodaj maturę na ogół miało w roku 1939. Nie chodzi mi o poziom kultury ogólnej jedynie, chociaż i ten odgrywa rolę. Rozmawiałem niedawno z pewnym młodym autorem, który naprawdę nie wiedział, kto to jest Kleopatra. A może się zgrywał?

To zaś pokolenie całkowicie wyrosło, ukształtowało się po roku 1945 i skalę porównawczą posiada tylko jedną: pomiędzy swoimi pragnieniami i marzeniami a rzeczywistością naszego kraju. To skala najsurowsza z surowych i brutalną bywa, jeśli zawiedziona i dotknięta zostanie. Dlatego w ocenie przemian obiektywnych wprowadzanych przez marksistów nie bądźcie, przyjaciele-marksieści, czystymi idealistami, pamiętajcie, że nie słowa i możliwości urobiły tę generację, ale fakty i przeciwieństwa.

Kwiaty nad glinianką, metafizyka nad grobami rozstrzelanych. Moralność, której dowodów dostarczał nie minister z Warszawy, lecz bezkarny łapownik z przeciwka i cynik ideowy z odpowiednią legitymacją. Wiedza, która spływała z ust nauczyciela, jaki sam nie umiał ortograficznie pisać. Fakty i przeciwieństwa...

IV

Czy dwa te zbiory proponują jakieś wyjście? Cóż za górne i niewczesne pytanie. Literatura proponująca wyjścia, ta występuje na poziomie filozoficznym i wedle świadomości cywilizacyjnej — Manna⁴⁰⁸, Sartre'a⁴⁰⁹, Camusa⁴¹⁰, Kafki⁴¹¹. Pauza — Gombrowicza⁴¹²,

⁴⁰⁶Czechowicz, Józef (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

⁴⁰⁷Zagórski, Jerzy (1907–1984) — poeta i prozaik, wraz z Czesławem Miłoszem współtwórca przedwojennej grupy poetyckiej Żagary. [przypis edytorski]

⁴⁰⁸Mann, Tomasz (1875–1955) — niemiecki prozaik, laureat Nagrody Nobla w roku 1929, autor m. in powieści *Czarodziejska góra* (1924) i *Doktor Faustus* (1947). [przypis edytorski]

⁴⁰⁹Sartre, Jean-Paul (1905–1980) — francuski filozof, powieściopisarz i dramaturg, przedstawiciel egzystencjalizmu; w roku 1964 odmówił przyjęcie literackiej Nagrody Nobla. [przypis edytorski]

⁴¹⁰Camus, Albert (1913–1960) — francuski prozaik i eseista, przedstawiciel egzystencjalizmu, laureat Nagrody Nobla (1957), autor powieści *Dżuma* i *Obcy*. [przypis edytorski]

⁴¹¹Kafka, Franz (1883–1924) — piszący po niemiecku autor z Pragi czeskiej, tworzący pesymistyczne, naznaczone przemocą i anonimową presją wizje świata i człowieka w powieściach takich jak *Proces* czy *Zamek*. [przypis edytorski]

⁴¹²Gombrowicz, Witold (1904–1969) — pisarz i dramaturg, autor powieści *Ferdydurke* i *Trans-atlantyk*, dramatu *Ślub* oraz *Dzienników*. Charakterystyczna była dla niego przekorna pochwała niedojrzałości oraz zwrócenie uwagi na rolę narzuconej zewnątrz formy („gęby”) w kontaktach międzyludzkich. [przypis edytorski]

Andrzejewskiego⁴¹³. Dalsze liczne pauzy. Chodzi o kielki, o to zaledwie, w jakim kierunku pod mocnym wiatrem marszczy się pierwszy wschodzący zasiew. Porównując jego drzenie z sąsiednimi półkami literackimi, w danym klimacie, w danym kraju, można coś wyczytać o kierunku owych wicherów prymarnych.

Tła Czyzca zdają się iść w kierunku wspólnym z niejednym młodym prozaikiem. Ta seria zawodów i przerażeń, od pierwszego rozstrzału masowego po bombę jądrową, prowadzi do cynicznego zgryzu i pozy na całkowitą niewiarę, której dalszym umownym oznaczeniem może być — *psychika kombatancka*. Szczególnego typu kombatancka, który nie uczestniczył w walce, lecz wszystkie zawody idących do cywila na siebie bierze. Psychika osobników zawiedzionych, zdemobilizowanych, przechowujących w sobie mętlik niechęci i mieszaninę troskliwie podtrzymywanych jądów. Przed hodowlą tego mętlika (na przykład zakończenie *Adieu*) stanowczo autora ostrzegam. Ta odmiana psychiki pogrobowców naiwnie się wyraża w całym zbiorze, w takim zaś tekście dają się uchwycić jej proste i pierwsze składniki:

Gdybym żył w roku 1883
mógłbym jeszcze rozmawiać z Norwidem
a w roku 1891 jeszcze z Rimbaudem

ale cóż bym mówił

Żyłem w roku 1945
i mógłbym jeszcze wtedy rozmawiać z Hitlerem
albo z Himmlerem lub

Ale co bym im powiedział

Moje słowa tego nie mogą unieść
są bezskrzydlate
od miłości do nienawiści

(„Gdybym żył...”)

Notatka owa ma być odpowiedzią na cytaty z Norwida⁴¹⁴: „A miłość moja, bracie, dwuskrzydłata, od uwielbienia do wzgardy”. Tylko na krótko i tylko dziecinnie można sądzić, że skrzydła uwielbienia i skrzydła wzgardy niedaleko niosą, że można się od nich wykpić sparodiowanym bełkotem transparentów festiwalowych i hasel wiecowych. Tylko na krótko. Więcej Norwida, nauczyciela historii i przywizań stanowczych, ocen bez pardonu. Młody przyjacielu! Więcej Norwida.

Świat niestworzony Elektorowicza zdaje się zmierzać w inną stronę, w pewnej mierze obsadzoną przez Harasymowicza. Nie o poetyce myślę, w tym względzie nie ma najmniejszego podobieństwa. Lecz próbowałem niedawno dowieść (*W krainie łagodności* — *smutno*, „Życie Literackie” 1957, nr 33), jak dalece dla owego pokolenia — Harasymowicz to także jego uczestnik — próba sentymentalizmu jest w istocie obroną przed rozczarowaniem w imię prostych wartości i że próba to w istocie do przyjęcia możliwa. Trzebaż było zacytować *Obronę sentymentu* z omawianego zbioru.

Chciałbym
z okruszyn i drgnień

⁴¹³Andrzejewski, Jerzy (1909–1983) — prozaik i publicysta, autor m. in. powieści *Popiół i diament* oraz *Miazga*. Opozycjonista, współzałożyciel Komitetu Obrony Robotników. [przypis edytorski]

⁴¹⁴Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramaturg, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriam Przesmyckiego i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

wznosić ściany
mielibyście dom
bezsilni, bezpłodni
ciemiegi i gapy
mielibyście dom
Wieczne służące
wieczne szwaczki niedosiężnych toalet
panny nadaremne
porzuceni starcy
mielibyście dom
[.....]
Chciałbym
westchnienia zebrać
w jeden wiatr
latałybyście
ptaki Nielotne
zaczęłybyście grać
wszystkie fujary z Mościsk i trąby
i byłaby wielka muzyka.
i niewidomym zbędny byłby wzrok

Chociaż ironicznie i cynicznie przez dorosłe zęby strzyka Stanisław Czycz⁴¹⁵, w podszewce swej duszy także jest sentymentalny (klasyczne dowody: *Białe południe*, *Wasze wiary*) i całe to strzykanie pochodzi z urazu zadanego prostym uczuciom i prostym ideom.

Przeto kończę zawołaniem: Bądźcie sentymentalni! Bądźcie sentymentalni na groźbę świata, bądźcie sentymentalni i niepogodzeni. Jak na pewno sentymentalnymi byli ci warszawscy młodzieńcy z Matajawaślawy, protestujący przeciwko radioaktywnemu doświadczeniu na muszkach, słusznie ku temu skłonni, by między losem swego pokolenia a muszek nie dostrzegać zasadniczej różnicy. A także nie wiercie zawodowcom od polityki, miejcie własną politykę.

1957

⁴¹⁵Czycz, Stanisław (1929–1996) — poeta i prozaik, tworzący katastroficzno-wizyjne wiersze i prozę o skomplikowanej, chaotycznej składni. [przypis edytorski]

III

WOLA WYMIERNEGO KSZTAŁTU

I

Miejsce na Ziemi Juliana Przybosia⁴¹⁶ (1945) nie przypomina „wierszy zebranych”, jakie po pewnym okresie działalności poetyckiej dawali Tuwim⁴¹⁷, Wierzyński⁴¹⁸, Słonimski⁴¹⁹ czy Iwaszkiewicz⁴²⁰. Nie tyle bowiem odtwarza drogę poetycką Przybosia, ile osiągnięty kanon jego poezji. Kanon, w imię którego droga ta ma być przekreślona w etapach dojścia, jakie dla Przybosia nie są już dzisiaj istotne.

„Utworki, które do zbioru nie weszły, skazuję na zapomnienie” — czytamy w przed-słowie. Na zapomnienie zostały skazane przede wszystkim dwa pierwsze tomy Przybosia — *Śruby* (1925), *Oburącz* (1926). Z dwudziestu czterech wierszy tych zbiorów zostały tylko strzępy: *Dachy*, *Cieśle*, *Dynamo ze Śrub*, *Na budowie mostu na Wiśle* i *Lot Orlińskiego z Oburącz*. Utworki zachowane również nie wszystkie weszły w swojej dawniejszej redakcji. Przykładem *Na budowie mostu na Wiśle*. Podobnej dyskwalifikacji uległ tom *Sponad* (1930).

Cykle późniejsze także nie zostały odtworzone w swoim porządku wydawania. Tomowi *W głąb las* (1932) daje poeta swoją aprobatę, lecz rozbija go i przemieszcza w czasie, podobnie jak *Równanie serca* (1938). Kiedy dodać, że zbiór zawiera ponadto nieznaną dotąd cykl erotyczny *Do ciebie o mnie* — wypada rzec, że ta świadoma wola konstrukcji, która zawsze rządziła liryką Przybosia, zapanowała tym razem na temacie najszerszym — na całych latach dwudziestu jego poetyckiego pisarstwa.

Poeta ma do tego prawo. Krytykowi jednak, który ma ocenić zamknięty już „krąg poetyckiego doświadczenia” Przybosia, nie wolno temu prawu ulec, tym więcej że krąg ten bynajmniej nie jest wykreślony jednym, jedynym promieniem, jak pragnie go Przyboś widzieć. Składa się on z dwóch kół dosyć odmiennych — tylko ich dojrzały kanon czysto formalny, ich centrum kreślące nie ulega zmianie, natomiast długość promienia ujęta zostaje, ujrzymy to niżej, według odmiennych doświadczeń i wyników uczuciowych.

Najpierw określmy to centrum. Poezja Przybosia zbudowana jest na dwóch, najgrubiej biorąc, odmiennych założeniach. Wygląd tej poezji jest *konstruktywny i intelektualny*. Poeta nie pozwala liryzmowi wykraczać poza brzegi konstrukcji, której odczytanie dokonuje się przede wszystkim przez zrozumienie sensu, celu danego układu, a nie tyle jego jakości lirycznej. Lecz w ramie intelektualnej nie zawiera się u Przybosia treść intelektualistyczna, refleksja czy filozofowanie. Mieści się materiał, który musiałby prowadzić do wyników innych od tych, jakie daje Przyboś, gdyby już w swoim powzięciu nie uległ obróbce przez tendencję pierwszą.

Tym materiałem jest bowiem *obraz liryczny* w jego wszelkim kształcie — od metafory po notatę opisową. Przegnana jest wypowiedź bezpośrednia, zarówno liryczna, jak refleksyjna. Wiadomo, że konsekwencją obrazu bywa zazwyczaj obrazowość, swoboda wizyjna czy przenikanie obrazów zagęszczonych w mowę symboliczną. Tymczasem od tej konsekwencji Przyboś stoi jak najdalej. Dlatego, ponieważ panuje nad nim imperatyw konstrukcji, ten, o którym poeta pisze w pełnym samowiedzy zdaniu: „Moje pisarstwo...

⁴¹⁶Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

⁴¹⁷Tuwim, Julian (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestolecu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

⁴¹⁸Wierzyński, Kazimierz (1894–1969) — poeta, współzałożyciel grupy poetyckiej Skamander, od 1939 na emigracji. [przypis edytorski]

⁴¹⁹Słonimski, Antoni (1895–1976) — polski poeta, satyryk, felietonista i krytyk teatralny. Współtworzył kabaret literacki Pikador i grupę poetycką Skamander. W międzywojniu współpracował z „Wiadomościami Literackimi”. Wiele kabaretów (m.in. kabarety Czarny Kot, Qui Pro Quo, Cyrulik Warszawski) korzystało z jego tekstów satyrycznych. [przypis edytorski]

⁴²⁰Iwaszkiewicz, Jarosław (1894–1980) — poeta, prozaik, dramaturg, eseista, współautor libretta do opery Karola Szymanowskiego *Król Roger*; przed wojną jeden z założycieli grupy poetyckiej Skamander, po wojnie wieloletni prezes Związku Literatów Polskich. [przypis edytorski]

osadziłem tyleż na nieobliczalnym wzruszeniu, ile na woli wymiernego kształtu”. Krytyk poprawić musi: przede wszystkim, głównie na tej woli.

Zatem: konstrukcja sensu o prawach dalej sięgających, aniżeli to bywa u innych poetów; miejsce obrazu więcej służebne i mniej samodzielne, aniżeli jego częsta obecność wskazuje. Do takiej poezji doszedł Przyboś po drodze, którą wbrew jego sugestiom odtworzyć musimy, dokonując przede wszystkim pewnej klasyfikacji służących mu ulubionych sposobów poetyckich.

II

Do rzędu obrazów, które najbardziej uderzają nieoswojonego czytelnika i stanowią podstawę łatwego naśladownictwa dla epigonów awangardy, należą takie konstrukcje:

turkot zajężdża do uszu robotników, którzy
zarobiony dzień niosą na plecach.

(Na kołach)

Z mrowiska bezskrzydłych aut wyfrunie ich czysty pęd: aeroplan.

(Cztery strony)

Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatająca przestrzeń!

(Notre-Dame)

Na najdawniejszym etapie poetyckiej wędrówki, oprócz bezpośrednich hasel i zawołań, nowe obrazy pojawiały się tylko w takim opracowaniu słownym. Nie są one szczególnie znamienne dla Przybosia: ich źródło bije w stylu Peipera⁴²¹. Są to obrazy tylko *wiedziane*, absolutnie niewyobrażalne, intelektualistyczne w swoim założeniu. W jakimś sensie, mimo dużej na ogół zwięzłości, posiadają charakter retoryczny. Ich przeciwieństwo stanowią układy takie:

błysk za błyskiem (zaświecają) wprawia w ciemność szyby

(Miastu votum)

samolot odrywa się od rzesz, ląduje jak lza jasno na widnokresie

(Eiffel)

Układy takie od razu w poezji awangardowej uderzały swoją nowatorską trafnością. Są one *absolutnie widziane*. Jeżeli patrzeć słusznie, bez nawyków poezji tradycyjnej czy wyobraźni kształconej na dawniejszym malarstwie, są to obrazy, które tylko w sposób nazwany przez poetę mogą być widziane. Ten jest szczybel *najbardziej widziany i najdokładniej widziany* obrazowania Przybosia. Między tymi krańcami rozłożyła się jego poezja.

Najpierw dokładnie o pierwszym z owych szczybli, skierowanym ku poetyckiej wiedzy o przedmiocie. Jesteśmy pod pomnikiem w chwili uroczystej:

⁴²¹Peiper, Tadeusz (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

Dachy — obłupione przez dozorców pasami na flagi,
ulice — wycelowane w pomnik,
walcownie wyrzycały gromadę, capstrzyk stado wytupał,
chór —
i pode mną wzbil się dom — i stał nagły.

(Pomnik)

Jesteśmy w katedrze Notre-Dame:

— tam na kluczu sklepienia
drga zamknięty pęd strzał —
— I trwać pod hurgotem głązów szybujących coraz wyżej i wyżej,
aż je, nie skończone, nagły zawrót
stoczy ze szczytu
w dwie wieże, urwane dna.
Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę.

(Notre-Dame)

Rzeczywistość poetycka przełamuje tutaj w jakiś sposób „rzeczywistość rzeczywistą”, ale jedynie dzięki temu, że jest na swój sposób specjalny — *wiedziana i powiedziana*. Nie dlatego przełamuje, ażeby kiedykolwiek mogła być w tym kształcie ujrzana bez urabiającej i wstępnej pracy.

Ściany katedry rosną, tutaj spadają w przepaść bezdenną. Powstaje sugestia obrazowa strzelistości nie znającej kresu i zarazem — odwrotnie skierowanej niż w praktycznym doświadczeniu. Sugestia jednocześnie, że tylko człowiek jako dzieło rąk swoich, a nie żaden podmiot metafizyczny nadał polot gotykowi. Takie widzenie gotyku jest laickie. I towarzyszą mu słowa Przybosa-teoretyka: „*Pięknem jest to, co mogę*”. Człowiek średnio-wieczny „mógł” katedry gotyckie.

Wszystko to wywodzi się wszakże z wiedzy o przedmiocie widzianym, a nie tyle z jego oglądu nagłego i olśniewającego. Właściwa droga Przybosa jest inna: prowadzi do jak najściślejszej współpracy między wiedzą poety a jego okiem. Droga to czy też most pomiędzy tym, co o danym zjawisku można wiedzieć, a tym, co naprawdę daje się ujrzeć. Od baroku słów wiedzy do oszczędnej wizji rzeczy. Każdy przyzna, że najbardziej znamienne dla Przybosa są układy tego typu:

Cały dzień budowali betonując dal.
Cegłę dokładali do cegły,
cegłę dokładali jak do ognia do cegły,
cegłę czerwono na cegle
zapalali,
wrzał w kublach z wapnem rozżarzony do białości skwar,

z muru strzelił krwawy płomyk: chorągiewka!

(Obmurowani)

Pęd jaśniał krzesząc ziemię spod kół,
i wzmagał się i rozlegał się pośpiesznie
Leman,
rozpłaszczona błyskawica
urywana zgłuszonymi gromami gór.

Gwizd zapalił lunę na wietrze —
zgasił.

(Gwiazda)

Jeżeli sprawcą poezji jest zawsze człowiek naiwny, tzn. człowiek, który nie przestaje się dziwić światu i zdziwienie swoje przekłada na mowę, jeżeli jest nim człowiek, który uparcie pragnie wiedzieć, co ujrzał naprawdę — to na tym torze sztuki Przybosa osiągnął on jedno z najpiękniejszych swych wcieleń w międzywojennej poezji polskiej. Bo w tekstach podobnych, a to jest kanon poezji Przybosa, u kresu wiedzy poetyckiej, jaka je zorganizowała, napotykamy wzruszające i proste zjawisko: jeżeli poniechamy wszelkiej wiedzy skądinąd nam danej o budowanym domu, o mijanym jeziorze górskim, jeżeli zdamy się na samo świadectwo oczu, naiwnie i radośnie patrzących na jaskrawą czerwień wznoszonej budowli, jeśli zdamy się na splątane świadectwo zmysłów w pędzącym pociągu — nie możemy widzieć i odczuwać inaczej, aniżeli tego uczy poeta. Pęd przestaje być pojęciem, a działa fizycznie; fizyczny kształt gór staje się tylko dźwiękiem, gromem i echem skał słyszanych z pędzącego pociągu.

III

To skłócenie pozorne wskazuje na dalszą jeszcze cechę wyobraźni Przybosa. Obraz w jego liryce dlatego mógł osiągnąć tak wielokrotny sens, ponieważ rozbity został jego charakter nieruchomy i opisowy. W postępowaniu poetyckim Przybosa widzę analogię zupełną z tym pomnożeniem możliwości wizualnych człowieka, jakiego dostarczyła technika współczesna. Obraz w dawniejszej poezji jest jak sztaluga malarska albo obiektyw nieruchomy: oglądany bywa z jednego tylko stanowiska. Pejzażysta na sztaludze nie może dać *obrazu w ruchu*; może zmienić swoją pozycję, ale wówczas da inny obraz, tak samo *znieuruchomiły*. Dopiero kamera filmowa rozbiła tę statyczność obrazu, stwarzając perspektywy niedostępne dawniejszej sztuce: *obraz stający się*, koń stwarzany nie pędem własnym, lecz pędem nadbiegającej ku niemu kamery, bieg ujrzany spod stóp biegaczy itd. Kamera filmowa przesunęła podmioty ruchu w obrazach i skutkiem tego stworzyła podmioty niedostępne obserwacji naiwno-realistycznej.

Całkowitą tego analogię dostrzegam w poezji Przybosa. W podobny sposób *rozbiła on stosunki sprawcze w świecie fizycznym na stosunki całkiem nowe*: obraz jest u niego bądź funkcją przestrzeni, która go wydziela, bądź człowieka, który go stwarza działaniem i ruchem swoim. Brzoza jest jedynym ramieniem ocalałej po bitwie przestrzeni (*Oczy zabitych*); latarnie wychodzą same z bram (*Wieczór*); parowóz rozchyła wzdłuż toru pola (*Król-Huta — Wisła*); i tak dalej, wciąż i konsekwentnie.

Taka metoda właściwa jest wszelkiej fantastyce. Stąd wielu utworom Przybosa nie brak urzekającej fantastyki, ale nie ona stanowi cel i zaród tego postępowania. Sprawcą bowiem takich przemian nie staje się magiczno-naiwne zapatrzenie w świat, w którym wszystko może być wszystkim, ta wieczna zasada fantastyki, ale sprawcą jest właśnie człowiek. Jest przekonanie poetyckie o jego niesamowitej sile, metaforyczna zdolność dokonywania dzieł niedostępnych mu w rzeczywistości realnej. „W tej chwili, gdy się stopa oderwie od ziemi i w przód przenosi, powstaje przestrzeń” — te słowa Stefana Flukowskiego⁴²² mógłby powiedzieć Przybós, są bowiem wyrazem wspólnej nowatorom metody. (Por. W. Kubacki⁴²³ *Poezja Flukowskiego*, „Marchoń”, r. II, z. 4.)

Od stóp idących świat się zagęszczał i krzewił
do nieprzebytej głuszy, skąd łąka zamierzchła
uchodziła do dolin.

(Drzewiej)

⁴²²Flukowski, Stefan (1902–1972) — pisarz i poeta, związany z grupą literacką Kwadryga, przedstawiciel surrealizmu. [przypis edytorski]

⁴²³Kubacki, Wacław (1907–1992) — krytyk i historyk literatury. [przypis edytorski]

Rola człowieka w powstawaniu nowej rzeczywistości poetyckiej osiąga wymiary jeszcze rozleglejsze aniżeli to *wynikanie drogi z chodu*. W centrum tego obrazowania jawi się u Przybosa *człowiek-cyklop*, człowiek zdolny do dzieł metaforycznych, na które nie stać go w świecie rzeczywistym. Ten, żeby tak rzec, cyklopi moment liryki Przybosa łączy się ściśle z analizowanym poprzednio rozbijaniem stosunków sprawczych w świecie i staje się świadectwem mocy kulturalnej człowieka, dowodem zaufania w jego siły twórcze. Zobaczymy, w jak charakterystyczny sposób zniknie on w czasie wojny.

Człowiek chwyta za krawędź horyzontu i ściąga nowy krajobraz (*Spotkanie*). W gniewie ramieniem zrywa most (*Z błyskawic*). Oczy dzierżą zjazd, by nie runął (*Istnieć*). Poeta dotykaniem ustala zieleń, oczyma wyprowadza kształty (*Ląd*). Ba, nawet echo nie jest u niego czymś biernym, lecz stwarzającym: „zadyszany za wołami głuchy pastuch wyhukał rozdół” (*Echo*). Dewizą tego postępowania mogłaby być strofa:

Wieszcz rąk, robotnik dumy, wywyższam się spojrzaniem
pod gwiazdy, ucisk gwiazd prawe ramię mi żłobi,
niebo nawisło hełmem, niebo porywam na ciemność,
i noc, wzniesioną z gwiazd, podnoszę na sobie.

(Gwiazdy)

Ten moment cyklopi, znamienny dla poety, równie dostępny jest teoretykowi. „*Pięknem jest to, co mogę* — rozpoczyna Przyboś, sam to podkreśla i kontynuuje — góra była dawniej piękną dlatego, że zadarłszy do nieba oczy, miałem złudzenie, iż jestem wyższy o jej szczyt. Góra jest teraz piękną dlatego, że mogę ją zdobyć, jeśli jestem turystą; że mogę ją przebić tunelem, jeśli jestem inżynierem; że mogę na niej zarobić, jeśli jestem właścicielem schroniska; jest piękną dlatego, że mam świadomość tej jej roli twórczej w stosunku do turysty, inżyniera, hotelarza... i że na świadomości tej mogę oprzeć budowę poematu, jeśli jestem poetą” (*Człowiek nad przyrodą*, „Zwrotnica” 1926, nr 6).

Piękno w tym ujęciu rośnie i zmienia się w miarę, jak rośnie i zmienia się aktywność techniczna i cywilizacyjna człowieka, nie jakaś czysto duchowa jego aktywność. Człowiek współczesny „może” więcej i „może” inaczej niż człowiek średniowieczny, dlatego innym staje się służące mu i przez niego wytwarzane piękno.

IV

Zapowiedzieliśmy fantastykę. Przyboś bywa fantazjotwórcą częściej, niż się przypuszcza. Bywa fantazjotwórcą ścisłym. Fantastyka pojawia się wyłącznie tam, gdzie pozwala na nią temat wspomnienia wsi i dzieciństwa, cykle *Bogi* oraz *Ścięcie jaworu*. Jej wiązadła kojarzą się prawie wyłącznie z cyklopim działaniem człowieka. Niekiedy wystarczy poecie poszerzyć je na cały krajobraz, wystarczy przypisać mu działanie właściwe tylko człowiekowi, by powstawała urzekająca antropomorfizacja, znamienna dla każdej fantastyki.

Droga, powtarzana kopytami, okracza wzniesienie,
widać ją, jak jedzie w uprzęży z kasztanów, przez które
przewleka dwa łby końskie, wzdłużone od pędu.

(Krajobraz)

Takie wiązadła są rzadsze. Częściej sam człowiek, zwłaszcza we wspomnieniu, w półjawnie dzieciństwa działa magicznie: sierpem zacina niebiosa w gwiazdy; głosem matczynym łupie świat w gniazdo snu dziecinnego; dzieciółem stuka, rąbiąc pnie; cieniem rosę srokuje; ruchem wozu góry i drzewa miele; chmurami jak wozem drabiniastym wozi zżęte barwy, aż koniom gwiazdy kapią z czół; zorzą szyby rozbija; promieniami tka ścianę.

Jeżeli te pełne precyzji i odkrywczości zwroty tak mocno podkreślałam, to dlatego, że ta strona poezji Przybosa bywa prześlepiana niesłusznie. Tymczasem nigdy nie jest ona obniżaniem pióra na rzecz łatwego fantazjowania, ale podniesieniem fantazjowania

do stanu niedościgłej i wieloznacznej precyzji. Powtórzmy którekolwiek z tych uroczych powiedzeń:

Nad nocą dziób koguci skrzywiony w półksiężyc
szczerwieniał
i po świtających strunach
rozłamaną tęczę
zapiał.

(W gwiazdzie wilgi)

Czymże jest taki obraz, jak nie najzwięźlejszą próbą spojrzenia jednocześnie — absolutnie widzianego i absolutnie widzanego, spojrzenia rzuconego z naiwnością, która nie pyta o jakiegokolwiek związku realne. Obraz zresztą bardzo oczywisty w zasadach swojej transpozycji. Księżyc czerwieniejący świtem, ostry wietek⁴²⁴ księżyc o późnym swoim zachodzie, jest zarazem dziobem rozwartym do piana, dziób zaś posiada *władzę koguta-cyklopa*: głosem swoim otwiera brzask, po promieniach świtu gra jak po instrumencie strunowym. To jakiś nowoczesny, do ostatecznej precyzji doprowadzony skrót wschodu słońca z *Pana Tadeusza*, i nie dziwić się, że uczeń Julian jest wyznawcą mistrza Adama!

Dlatego, ażeby przejść w dziedzinę przepowiedni, sądzę, że np. cykl *Ścięcie jaworu* (bo ten cykl opisujemy, opisując fantastykę Przybosia) jedyny bodaj ma gwarancję przetrwania pośród wielu podobnych mu, wierszem i prozą układanych tuż przed wojną, wspomnień autobiograficznych wsi i dzieciństwa. W *Ścięciu jaworu* wspomnienie nie zamąciło precyzji w jego odtworzeniu. I jak Norwid nakazywał, stało się — „są wszelako w księdze *żywota i wiedzy* ustępy takie, dla których formuł stylu nie ma, i to właśnie sztuka jest niemała oddać je i zbliżyć takimi, jakimi są”.

V

By wolnym uczynić miejsce zarówno dla wstępnych szczebli wyobraźni Przybosia, które jeszcze z retoryką Peiperowską go łączą, jak tym bardziej, ażeby osiągnięciom własnym pozwolić rozkwitnąć — trzeba było przewyciężyć rygory wersyfikacyjne dotychczasowej poezji polskiej. Przyboś słusznie skazuje na zapomnienie podobne układy, jak taki np. urywek pochodzący ze *Śrub*:

Na huśtawkach rozłożystych dachów
Dałą tarza się prąd, i
Kąt
Trotuarów
Tnie
Ekliptykę⁴²⁵ obszarów,
Dnie
Na nawrotnym kole
Kolei.

(Perpetuum mobile)

Lecz już takie konstrukcje słowne mówią o przedmiocie, jaki od razu się w nich uparcie kształtował, zanim przelamał opory zdania i tradycji. Wiersz Przybosia nie mieści się w ramach żadnego z trzech systemów wersyfikacyjnych istniejących w momencie startu krakowskiej awangardy. System sylabiczny, sylabotoniczny, foniczny — w tym się nie mieści. Treściowe powody odrębności są łatwe do odczytania: ascetyczna wierność same-mu obrazowi, niechęć do wszelkiej innej wypowiedzi zastępczej nie dopuszczają do tego,

⁴²⁴wietek (reg.) — księżyc tuż przed nowiem bądź tuż po nowiu. [przypis edytorski]

⁴²⁵ekliptyka — płaszczyzna orbity Ziemi. [przypis edytorski]

ażebym w imię tradycyjnego rygoru weryfikacyjnego materię poetycką dopełniać zbędnymi dodatkami.

W nowoczesnej, w prawdziwie nowoczesnej poezji opis wiersza niemożliwy jest do przeprowadzenia bez opisu dyrektywy twórczej i jej konsekwencji dla przyjmowanych bądź odrzucanych założeń wersyfikacyjnych. W tej poezji twórca żadną strofą czy ileś-tamzłogłosem się nie „posługuje”, lecz zawsze — urabia i przystosowuje. To jako wstęp do zakończenia nadchodzącej części rozważań.

Więc? Niestety, zmuszony jestem pisać skrótami, zakładając pewną wiedzę czytelnika w rozpatrywanym zakresie. Ani sylabiczny, ani sylabotoniczny, ani toniczny rytm rządzi takim układem, jakże typowym dla Przybosia:

Tu
sztywny kraj podnosił się z ramp
widocznie,
jedno pole, drugie pole, trzeci załas,
i pustkowie potraściło o pnie.

... I wyrzucił mnie ze stacji, jak ze skoczni,
w pola,
w zmykające pochylenie śniegów!

Tam — mur. Wiatr.
Wiatr łachmaniarzem chorążył
żałobnie.

(Ballada zimowa)

Ten wiersz można by napisać: „Tu sztywny kraj podnosił się z ramp widocznie, jedno pole, drugie pole, trzeci załas, i pustkowie potraściło o pnie”. I tak dalej. Tymczasem właśnie że nie można go napisać na sposób prozaiczny, chociaż całość zdaje się spoczywać tak blisko prozy. I dwa pytania przeto powstają domagając się odpowiedzi. Po pierwsze: co to znaczy, że tak blisko prozy? Po drugie: dlaczego nie można zburzyć układu graficznego i przepisać prozą?

Wiersz awangardowy, wiersz Przybosia w szczególności, tym się różni od wierszy uprzednio istniejących w naszej poezji, że operuje jedynie i wyłącznie *czynnikami intonacji*. Tok intonacyjny wyznaczony i określony jest w mowie żywej przez jej układ logiczno-syntaktyczny; tok intonacyjny pożądanym przez poetę wyznacza i wykreśla w tym typie wiersza uporządkowana przez poetę grafika, jego swoiste schodkowanie. Bynajmniej się ono nie pokrywa z tokiem intonacyjnym, jaki by zapanował w danym tekście, gdyby go prozą napisać.

Mowa żywa to swoiste następstwo intonacji, kadencji i antykadencji, potok wypowiedzi w mowie żywej punktujemy podnosząc głos lub pozwalając mu opadać, zawieszając takowy lub wznosząc. Na prawach takiej mowy, niczym ponadto, oparty jest cytowany tekst. To znaczy nie gra w nim roli równa ilość sylab, średniówka i rym, a więc to, co właściwe wierszowi sylabicznemu, od Kochanowskiego⁴²⁶ do Staffa⁴²⁷; nie układają się w nim przyciski w kształty stóp antycznych, a więc w to, co wyróżnia sylabotonię; wreszcie nie

⁴²⁶ Kochanowski, Jan (153–1584) — czołowy poeta polskiego renesansu, autor m. in. *Trenów* i *Pieśni*; latynista, humanista; twórca pierwszej polskiej tragedii renesansowej, *Odprawy posłów greckich* (1578) [przypis edytorski]

⁴²⁷ Staff, Leopold (1878–1957) — poeta, eseista, tłumacz. Uznawany za przedstawiciela współczesnego klasycyzmu, łączony z parnasizmem i franciszkanizmem. Należał do trzech epok literackich, w refleksyjno-filozoficznej poezji łączył spontaniczną afirmację życia z postawą sceptyka-humanisty, nobilitował codzienność; tomiki poetyckie: *Sny o potędze*, *Uśmiechy godzin*, *Martwa pogoda*, *Wiklina*, symbolistyczne dramaty, przekłady. [przypis edytorski]

rządzi tym tekstem pewna ilość rytmicznych przycisków, jak rządzić poczęła wieloma wierszami polskimi od czasu Kasprowicza⁴²⁸, Wyspiańskiego⁴²⁹, Iłłakowiczówny⁴³⁰.

Jesteśmy blisko prozy. *Lecz — nie jesteśmy w prozie*. Dlaczego? Ponieważ układ graficzny wiersza wskazuje, że twórca uporządkował dla swoich celów intonacje. Bynajmniej nie układają się one tak, jak by się ułożyły poddane zwykłej kolejności syntaktyczno-logicznej, czyli zamienione w prozę.

Twórca pragnie — nietrudno spostrzec dlaczego — ażeby przysłówkowe „widocznie”, „żałobnie” zostało uwypuklone, wydobyte. Graficzny wygląd całości jest czymś na podobieństwo muzycznej notacji, wskazującej wymagane przez poetę sensy logiczne i spadki głosu. I dlatego właśnie nie jesteśmy w prozie, ponieważ wyglądem notacji rządzi swaista, celowa dyrektywa twórcza. Dyrektywę tę trzeba odkryć, trzeba się jej doczytać, ażeby wiedzieć, jakie napięcie rytmiczne kieruje układem.

Tak więc mamy do czynienia z typem wiersza, który by można określić — *intonacyjno-zdaniowy, logiczno-rytmiczny, plus dyrektywa twórcza*. Inną jest ona u retoryczno-barokowego Peipera. Inną u agitacyjno-plakatowego Majakowskiego⁴³¹. Jakaż u Przybosia? Powiedzieliśmy, że bez opisu dyrektywy twórczej, zasadniczej postawy artystycznej, nie można mówić sensownie o rytmach.

Aż w podróży, która tyle ładu trwoni,
kraj zapachniał od skończonych sianokosów.

Nasłuchuję w unoszącej mnie samotni:

Tylko pociąg stuka
w moją ścianę ruchomą: w wiatr,
pułap — jak zamilkła kukulka.

Jest to początek wiersza *Z podróży*. Dzięki specjalnej konstrukcji gramatycznej staje się świadkami przemilczenia, położonego u wstępu utworu. Ta podróż przecież trwa długo, nim nareszcie objawi się momentem lirycznym, który poeta utrwała: sianokosy francuskie pachną jak w Polsce. I gdziekolwiek, na przejściu wzajemnym którejkolwiek ze strof się zatrzymamy, zawsze zalega pomiędzy nimi przemilczenie ogniwi pośrednich:

Mój zagon po zbóż fali żegluję,
oto chwyta wiatr w obłok,
żagiel żytem posrebrniał.

Ofiaruję ci, ojcze, ojcowiznę wyżętą:
snopek życia i ostu.
Matko, kłoniąc się pytam:
— Zdrowaś?
— Łąkiś pełna?

Dzięki takim przemilczeniom wystarczy wyraz liryczny ledwo napomknąć, sugerować najkrócej: snopek życia i ostu — wiemy, że gorycz i doświadczenie. Łąkiś pełna — wiemy, że hold synowski, laicka transpozycja pozdrowienia anielskiego. Liryzm powściągliwy,

⁴²⁸ Kasprowicz, Jan (1860–1926) — poeta, krytyk literacki, dramaturg, profesor Uniwersytetu Lwowskiego, tłumacz. W twórczości związany był z kilkoma nurtami młodopolskimi: od naturalizmu (*Z chłopskiego zagonu*), przez symbolizm, katastrofizm i ekspresjonizm (*Hymny*) do prymitywizmu (*Księga ubogich*). [przypis edytorski]

⁴²⁹ Wyspiański, Stanisław (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

⁴³⁰ Iłłakowiczówna, Kazimiera (1892–1983) — poetka, tłumaczka, przed wojną związana towarzysko ze skandrytami. [przypis edytorski]

⁴³¹ Majakowski, Włodzimierz (1893–1930) — rosyjski poeta i dramaturg, scenarzysta filmowy, autor plakatów, współtwórca manifestów rosyjskiego futuryzmu. [przypis edytorski]

wzruszenie idące z warg zaciśniętych. Organizuje on obrazy przede wszystkim wokół tego, co przemilczane i niedopowiedziane.

A zarazem — organizuje wygląd intonacyjny utworu. Powoduje, że pewne słowa zostają wyrzucone do oddzielnej linii, inne, pozornie ważne, zatopione w dłuższym zdaniu. Dyrektywa twórcza daje się odczytać dopiero, gdy odkształci ona prozę, uczyni ją sobie posłuszną. Dlatego jesteśmy blisko prozy. Nie jesteśmy w prozie.

VI

Utwory napisane w czasie wojny, objęte cyklem *Póki my żyjemy*, oraz udostępnione dopiero teraz utwory cyklu *Do ciebie o mnie* zakreślają inne koło doświadczeń poetyckich Przybosia, tylko częściowo pokrywające się z zasięgiem przedwojennego kręgu. Gdzie dokonały się główne zmiany? Uspokojeniu uległ onegdajszy niecierpliwy rozpęd, gwałtowna i sprężona dynamika kierunków obrazowych. Onegdaj rzeczywistość najbardziej codzienna przesycona była jej ładunkami:

Stół pod moim piórem wezbrawszy do samych krawędzi
przeбира swą miarę,
jak czołg, gdy ma ruszyć do ataku.
Dom już dziś płonie we mnie jutrzejszym pożarem,
serce atakuje mię prędeż.

(Równanie serca)

Dzisiaj widowisko okrutniejsze nad to widzenie słowem samym sprawiane jakżeż prosto, chociaż według tej samej metody, zostaje sprowadzone do podobieństw oczywistych:

Ziemia, widnokrąg za widnokregiem, pokładała się za mną, jakbym skiby
odwalał,
mosty podlatywały na płomieniach trafione jak ptaki ogniste
i nasz dom, gdym się obejrzał, rozprysnął się w gwiazdę.

(W ucieczce)

Dokonało się ukłasyzczenie i uciszenie obrazowania poety. Jego najbardziej znamienym świadectwem jest to, że w wierszach z czasu wojny nigdzie się nie pojawia moment cyklopi. Sądzę, że w tej nieobecności wyraża się podważona przez wojnę wiara w optymistyczny sens i dynamizm kultury ludzkiej jako zasadę niekontrolowaną. Przyboś ulegał jej mocniej, niż sądzi, i na ostatnim etapie swej poezji odszedł dalej, niż przypuszcza.

Na opuszczone miejsce wkroczył liryzm w rozmiarze nie spotykanym dotąd u poety. Jego zapowiedzią bywały już dawniej takie liryki, jak *Z rozłamu dwu mórz*, *Gdzie, Wieczór*. Dzisiaj wzruszenie ogarnia sferę znacznie szerszą, przede wszystkim tematykę osobistą („*Nie zasnę dziś...*”, *Z gałązką oliwną*, *Grudką za grudką, bryły*) oraz zupełnie pozbawiony analogii nie tylko u Przybosia, ale bodaj w ogóle w liryce dwudziestolecia cykl erotyków *Do ciebie o mnie*. Najpiękniejsze utwory tego cyklu pełne są męskiej powściągliwości uczucia i równie niespotykanej w naszej poezji, ostatniego czasu — prostej, ludzkiej prawdy miłości. *Zjawisko wiosenne*, *Majowe*, *Do ciebie o mnie*, *Daleka, co noc bliższa*, *Odtąd nocom* — tytuły, którym przepowiadam, że na zawsze pozostaną w liryce polskiej.

Skutkiem działania tego liryzmu rodzą się postawy uczuciowe, których nie obserwowaliśmy dotąd u Przybosia: wdzięk i humor, rozładowujące obrazy, jakie dawniej bywały tylko patetyczne. Człowiek dokonujący cyklopich gestów czyni to teraz całkiem inaczej, po śladach humoru i zgody ze światem. „*Żono, miotelką otrzyj niebo ze sloty*” — tyle pozostało z onegdajszego miotania horyzontami i górami. Wyrazem tej przemiany są takie utwory przede wszystkim, jak *Żyjąc sobie spacerem*, *Ptaki*, *cienie* oraz przedziwny liryk

Cicho, nisko. Najlepiej zaś ta przemiana podziałała na ton wzruszeń patriotycznych: nadała im intymną prawdę, skojarzyła siłę przeżyć z tłem przyrody. „W widnokregu, który objął mnie w dzieciństwie, Ziemia nieść mię będzie w wieczność koło słońca” (*Słońce ze wzgórz Gwoźnicy*).

Ale najciekawsza jest jeszcze inna przemiana: rozbudzenie się świadomości, kto jest właściwym sprawcą tych związków pomiędzy obrazem poetyckim, rzeczywistością a wzruszeniem, które odnajdujemy u Przybosa. Weźmy jakikolwiek tekst:

Znowu na rodzinnych polach zagonami zamiast ulic,
gdy wysokość ponad głową, niepodparta wieżą, wzłata,
a powietrze, niżej ległe,
natarczywe kwiaty płoszą.
Stara brzoza, w dzieciństwo mnie, w gałęziach twych skryte, otul
i w korzeniach czas złożony
rozszum.

(Znowu na rodzinnych polach)

Kto jest sprawcą, zważmy same powiedzenia, że wieża podpira wysokość, że kwiaty płoszą powietrze, brzoza rozszumia stary czas? Czy istnieją w jakiegokolwiek ze sztuk środki zdolne równoważyć te powiedzenia? Niewątpliwie filmowa konstrukcja obrazów może przybliżyć dwa pierwsze układy, ale trzeciego nie zrównoważy nikt.

Sprawcą bowiem tego stosunku jest samo słowo. Słowo, które *wyrażając* — *stwarza*. Dlatego pojawia się dzisiaj u poety nader silna świadomość sprawczej roli słowa w konstrukcji jego ulubionych obrazów. „Rzeczy tknięte moim wzruszeniem przytaczają się słownie” — czytamy w *Jesieni 1942*. Tę rolę słowo, znak nazywający, pełniło u poety zawsze, ale teraz dopiero Przybós podnosi je na tarczy. Dlatego to jedyne akcenty dawnej cyklopiej i przestrzennej siły człowieka pojawiają się tam, gdzie się łączą z poczuciem misji poetyckiej:

Piszę — odległościami,
odwracając, karta za kartą, horyzonty i nieboskłony,
do ciebie list
nieskończony.

(Niosąc ziemię)

Rozliczne w *Póki my żyjemy* utwory potwierdzają i wyjawiają to stanowisko: *Na szczycie, Na polach wielkich, Grudka za grudką*. W tym poczuciu misji słowa dochodzi pomiędzy rzeczami a słowem do węzłów wprost magicznych, gdzie słowo wprost mogłoby działać na rzeczy. Niczym w magicznym idealizmie romantyków niemieckich!

Rzucony jestem na tak idealną równinę,
że nawet słowo
mogłoby ją sfałować, wzbić w górę —
milknąc zamykam powieki.

(Z pamięci)

Jak dalece jest to nowością, objawić może również porównanie z przybliżonym z porzu motywu z tomu *W głąb las (Z okna brzoza i Deszcz)*:

Mów szeroko —
mów obszarem, a odpowie na każde twoje drzewo
grzmot:

Tam — dolinom w granicie moje oczy ułożyły dna,
tam — moje usta wymówiły hale,
nad którymi usłyszysz mój oddech z chmur?!

Poeta mówi obszarem. Usta wymawiają hale. Sądziłbyś, że słowo tak samo tutaj stwara i nazywa, ale cóż za różnica! Słowo w podobnych powiedzeniach to tylko *jeden ze składników cyklopiej mocy człowieka*. Oddech człowieka jest z chmur. Jego mowie odpowiada grzmot. Składnik to ani lepszy, ani gorszy od owego oddechu i grzmotu. Dopiero w zbiorze ostatnim, tym, którym jesienią 1944 roku witał Przyboś w Lublinie nową niepodległość, słowo staje się znakiem jedynym i niezastąpionym.

Z jakich powodów dopiero pod hitlerowską okupacją do tego doszło? Faszystowskie pomiatanie cudzą kulturą, kulturą podbitych narodów, tworzyło u pomiatanych właśnie głębszy szacunek dla niej, większą świadomość jej więzadeł. Taką świadomością więzadeł własnej sztuki jest przywieziony motyw. I dlatego nie słyszymy przesady, kiedy poeta powiada: „uchodzę, i jak sztandar zwinięty wśród wrogów ściskam drobny swój rękopis silniej” (*Na polach wielkich*). Widzimy tylko wskazanie źródeł tej pewności i misji.

Tak się zamyka drugie koło doświadczeń poetyckich Przybosia. Zagarnęło inne przestrzenie uczuciowe niż koło pierwsze itych przestrzeni zagarnęło więcej. Przesunięte zostały główne akcenty liryki poety. Gdybym miał wskazać tekst najlepiej charakteryzujący tę przemianę, nie znajduję lepszego nad liryk *Cicho, nisko*:

To raz jeszcze
tak zawrotnie, że niepostrzeżenie
okręciłem się koło słońca.

Jeszcze niesie mnie na powierzchni
Ziemia się słaniająca.

Bliżej mi do mnie, wierniej.

VII

Stwierdzamy: uległy znamienym przesunięciom postawy uczuciowe poety. Nie zmienił się zasadniczo, jedynie uciszył i uspokoił, kanon formalny Przybosia, w pełni wypracowany od tomu *W głąb las*. Nie uległy również zmianie inne centra poezji Przybosia, mieszczące się w sferze światopoglądu myślowego i doznań społecznych pisarza.

Poezja Przybosia stanowi bardzo rzadki, zwłaszcza u nas, przykład poezji obywatelskiej się zupełnie bez jakichkolwiek tęsknot transcendentnych i metafizycznych. Zawsze była to poezja skończenie ziemską, widząca los człowieka jedynie w jego ziemskich ramach. Ustawicznie przewijający się w tej liryce jakiś globalny obraz ziemi, która ogarnia i zamyka człowieka, nie tylko do sfery zdobnictwa należy — wyraża on immanentne założenie myślowe tej liryki. Nie darmo i słusznie całość swego dorobku poeta zowie szukaniem „miejsca na ziemi”. Nie darmo, kiedy spisuje utwór, który sam nazwie „ostatnim wyznaniem”, przeczytamy w nim wersety:

Żyjąc — wdychałem aż do krwi krajobraz za krajobrazem,
gdziekolwiek spojrzę, pulsuje we mnie ich widok,
tak że gotów jestem przyjąć od ziemi swój grób z zaufaniem.

[.....]

Wzgardziwszy religiami, wierzę w doskonałych, którzy kończąc nie pragną
zmartwychwstać.

(żyjąc)

Postawa zaś społeczna Przybosia posiada dwa wyglądy i wywodzi się właściwie z dwóch źródeł. Kto na pierwszych ogniwach obserwował rozwój poetycki Przybosia, ten mógłby sądzić, że ma przed sobą poetę pracy urbanistycznej i przemysłowej. Postawa ta wyraża się bowiem przede wszystkim w sposób dynamiczny i opiewający siłę pracy, piękno celowego wysiłku, wyraża się poczuciem wspólności pomiędzy pracą poety, jeżeli kieruje nią świadomy ideał społeczny, a pracą rąk zwykłych. „Sprawdzały moje dzieło poetyckie ręce robotników i robotnic... Pęd maszyn moją wolę przesilił” (*Do robotnicy*). To stanowisko nie uległo zmianie, chociaż uciszył się będący jego ścisłym odpowiednikiem dynamizm poety.

Odmienny wyraz ta postawa posiada tam, gdzie przemawia wiejskie pochodzenie poety. Tutaj dopiero słyszymy akcenty krzywd i różnicy społecznej, ale znów sprężone przede wszystkim do wyrazu walki. Jeżeli pojawi się odczucie biedy wiejskiej, nie towarzyszy mu ła łatwego współczucia, lecz całkowita transpozycja w nowy obraz: „Nad wsią — wieczór, bielmooki żebrak. Wpuścił dźwięcząc księżyc, złoty, w torbę z chmur” (*Oberok*).

Dlatego wreszcie najsilniejsze akcenty zdobywa liryka Przybosia tam, gdzie staje przed nią wybór walki, tej, co pochodząc z krzywdy — prowadzi do siły jako rady jedynej na krzywdę. Są to przede wszystkim utwory pisane w czasie wojny domowej w Hiszpanii (*Na granicy, Na zachód* czy kraju dotycząca *Droga powrotna, Odjazd z wakacji*) oraz ostatnie liryki cyklu *Póki my żyjemy*. Tutaj od konstruowania nowej rzeczywistości poetyka Przybosia przechodzi do zwarte go hasła, nakazu, przepowiedni krótkiej jak hasło. W wierszu napisanym przed laty dziewięciu czytamy:

Wisła toczy dalszy nurt Manzanares,
Madryt zwycięży na ulicach Warszawy.

(*Na granicy*)

Tak się kreślą w wielkim skrócie wszystkie kręgi i punkty centralne liryki Przybosia. Powróćmy jeszcze do jej wyrazu formalnego.

Poezja Przybosia walczyła o ten wyraz w atmosferze nowatorstw po pierwszej wojnie światowej. Poezja ta dawno wyszła ze stanu szukania i chcąc sprawiedliwie ocenić jej osiągnięty kanon, zapytać należy, który z wątków ówczesnego eksperymentu ocala ona i przenosi.

Przenosi ona w obecne lata ten głównie wątek, który pragnął ocalić formę, wygląd *obiektywny, kształt sztuki*. Cała poezja Przybosia mieści się po tej stronie. „Wola wymiernego kształtu” zawsze prowadziła poetę. Wola taka stanowi jedno z odwiecznych dążeń sztuki, któremu w poezji międzywojennej i obecnej nikt nie dał wyrazu bardziej uczciwego i męskiego niż Julian Przyboś.

1945

Z LAWY METAFOR

I

Księga *Genezis* międzywojennej poezji polskiej na jej pierwszych kartach, dotyczących się samego początku, jest bardzo uproszczona.

Zachowała ona u swego początku dwie główne karty: na jednej „Skamander”⁴³² i Warszawa; grupa, od pierwszych kroków nie posiadająca rzekomo rywali, aż do tradycji poezji narodowej przeszła w powszechnym oklasku. Na drugiej karcie awangarda i Kraków; grupa później i z większymi oporami przechodząca z klasy do klasy, ale i ona w końcu zdała maturę — przy aplauzie publicznym znacznie skromniejszym. Obraz schematycznie uproszczony. Obraz fałszywy.

⁴³² „Skamander” — grupa literacka w dwudziestoleciu międzywojennym, którą tworzyli Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński oraz Jan Lechoń oraz wydawane przez nią czasopismo literackie. [przypis edytorski]

Z książki tej wyrwane bowiem zostały liczne karty, które oglądane u samego początku, w momencie debiutu, mogły być odegrać nie mniejszą od tamtych dwóch rolę. I właściwie, z punktu widzenia owego początku, nie bardzo wiadomo, dlaczego nie odegrały.

Jeżeli na tym wyrwaniu kart pokrzywdzone zostały prądy i nurty, mniejsza z tym. Są to bowiem konstrukcje o tyle o ile — idealne i umowne. Nie posiadają zwykłych ambicji i praw żywego artysty, nie czepia się ich poczucie krzywdy. Gorzej, kiedy pokrzywdzeni, zarazem z krzywdą dla samej poezji, zostają artyści, byty konkretne, nie umowne, w poczucie to i w prawa przez naturę zaopatrzeni. Aż sam poeta upomni się o swoje miejsce!

II

Wszystko to jako wstęp do dwóch tomów Anatola Sterna⁴³³ (*Wiersze dawne i nowe*, Warszawa 1957; *Wiersze i poematy*, Warszawa 1956), szczególnie jako wstęp do pierwszego z nich, przeglądu całego jego dorobku poetyckiego. Takim upomnieniem się o swoje prawa i swoje miejsce w poezji polskiej jest ów tom. Chciałbym pokusić się o dowód, że upomnieniem w pełni słusznym.

„Stanął groźny Zbór, a na spotkanie Zborowi — Futurus. Będę ja pierwszym w Polsce futurystą” — te programowe urywki Tuwima (*Poezja ze zbioru Czyhanie na Boga*) na ogół powszechnie są znane. Lecz pierwsza plakietka poetycka Anatola Sterna, dwanaście stroniczek na żółtym wojennym papierze (Druk „*Wszeczczaś*”, Marszałkowska 116; nietrudno ten szumny „*Wszeczczaś*” wyobrazić sobie w postaci taniej i nędznej oficynki drukarskiej!), nosi tytuł *Futuryzje*. Nowotwór *futuryzje* jest w tym kontekście synonimem wiersza nowoczesnego. „Spadnie wkrótce kłoda futurystów polskich — dziennik: «Ryknęła» i wspaniała futuryzja «Szkarlaćny krzyk»”.

W niewiele lat później teoretyk grupy „Nowa Sztuka” i przyjaciel poety, Stefan Gacki⁴³⁴, oświadcza: „Anatol Stern jest pierwszym w Polsce futurystą” (*List do Anatola Sterna*, „*Almanach Nowej Sztuki*”, Warszawa 1924, z. 1, s. 25). I zaświadcza rzecz jeszcze ciekawszą: „Trafiłem na wyraźny plagiat Sterna z Gumilewa⁴³⁵ i Majakowskiego⁴³⁶, cóż, kiedy książeczki obydwu rosyjskich poetów były drukowane o kilka lat później. Futuryzm⁴³⁷ włoski znał wtedy [1917] Anatol Stern z kilku hasel i obiecującej nazwy”.

Cóż to wszystko oznacza? Kto właściwie był pierwszym w Polsce futurystą? I co w ogóle terminy *futurysta*, *futuryzm* znaczyły w Polsce około roku 1920? Muszę się powoływać na świadectwa pisane; z tych lat posiadam wspomnienia z piłki nożnej, a nie z poezji. Czyżewski⁴³⁸ w gimnazjum także nastąpił później.

Pamiętajmy przede wszystkim, że nalewanie własnej treści do butelek znanych tylko z etykiety było w latach końca pierwszej wojny światowej, w Europie pokrajanej frontami, bez cyrkulacji książek i czasopism, nie tylko możliwe, lecz praktykowane. O ile nie posiadał ktoś zapasu sprzed roku 1914. Pokolenie skamandrytów, na ogół dwudziestoletnie w tym roku, miało już takie zasoby. Młodszy o kilka lat (Stern — 1899, Przyboś⁴³⁹ — 1901) musieli się dopiero dorabiać wiedzy.

Teoretyk ekspresjonizmu polskiego Jan Stur⁴⁴⁰ wspomina: „Czas wojny, czas służby wojskowej, kordonów, tułactwa. (Kordonów nade wszystko.) Tu i ówdzie „napotykanio” książkę, tu i ówdzie reprodukcję. Ekspresjonizm, formizm, futuryzm; przebąkiwano

⁴³³ Stern, Anatol (1899–1968) — poeta i prozaik, związany z futuryzmem. [przypis edytorski]

⁴³⁴ Gacki, Stefan Kordian (1901–1984) — poeta, krytyk literacki, w młodości związany z futuryzmem, po wojnie na emigracji. [przypis edytorski]

⁴³⁵ Gumilow, Nikołaj (1886–1921) — rosyjski poeta, przedstawiciel akmeizmu, mąż Anny Achmatowej. [przypis edytorski]

⁴³⁶ Majakowski, Włodzimierz (1893–1930) — rosyjski poeta i dramaturg, scenarzysta filmowy, autor plakatów, współtwórca manifestów rosyjskiego futuryzmu. [przypis edytorski]

⁴³⁷ *futuryzm* — awangardowy ruch w sztuce i literaturze początku XX w., zafascynowany nowoczesnością, głoszący slogany w rodzaju „miasto-masa-maszyna” i programowo odrzucający tradycję. [przypis edytorski]

⁴³⁸ Czyżewski, Tytus (1880–1945) — poeta, a także malarz i teoretyk sztuki, współtwórca koncepcji formizmu. [przypis edytorski]

⁴³⁹ Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

⁴⁴⁰ Stur, Jan właśc. Hersz Feingold (1895–1923) — poeta i krytyk literacki, związany z poznańskim pismem ekspresjonistów „Zdrój”. [przypis edytorski]

o tym we Lwowie, Krakowie, Warszawie, Poznaniu. Przybyszewski⁴⁴¹ objeżdżał Polskę z odczytem *O nowych prądach*. Cóż, gdy we Lwowie nie wiadano, jak i co pisze się w Poznaniu, a w Krakowie, że «Pro Arte» albo «Zdrój» — istnieją” (*Na przelomie*, Lwów 1922).

III

Tak rzeczy wyglądały. Idee artystyczne nie tyle krążyły, ile wschodziły na podobieństwo samosiejki, o różnych nazwach dla tego samego kwiatu. W związku z tym termin *futuryzm*, *futurysta* oznacza około roku 1920 w ogóle przedstawiciela nowej poezji, a nie zwolennika Marinettiego⁴⁴² i programu włoskiego futuryzmu. Szczególnie tak było w oczach szerszej publiczności. Kiedy Julian Tuwim po raz pierwszy przyjechał do Krakowa z występami autorskimi, prasa codzienna nazywała go „magiem futuryzmu” („Goniec Krakowski” 1921, nr 78). Pojęcia były nieukształcone, terminy płynne. Bo równie dobrze nowatorzy nazywali siebie *ekspresjonistami*, bez względu na to, że ich zasady artystyczne miały równie mało wspólnego z właściwym ekspresjonizmem, co „kłoda futurystów polskich”.

Na swej pierwszej krakowskiej wystawie w roku 1918 Czyżewski⁴⁴³, Pronaszko⁴⁴⁴, Chwistek⁴⁴⁵, Witkiewicz⁴⁴⁶ i inni nazywają siebie „grupą polskich ekspresjonistów”. Zbigniew Pronaszko program grupy wykladał w krakowskich „Maskach” (1918, nr 1), w manifestie pod tytułem *O ekspresjonizmie*. Lwowska „Gazeta Wieczorna”, rozpisując w tymże samym roku (warto by szerzej przypomnieć tę bardzo ciekawą ankietę!) ankietę o nowych prądach w sztuce, tytułuje ją *Ekspresjonizm w sztuce plastycznej*. Ekspresjonizm jako pojęcie nadrzędne wobec wszystkich nowych kierunków.

Termin futuryzm, jako rodzaj orderu za nowoczesność, w tak powszechnym był wtedy użyciu, że wydzierano go sobie w polemikach. Niejedno z takich sformułowań brzmi dzisiaj jako całkowite zaskoczenie. Właśnie z racji Sterna *Nagiego człowieka w śródmieściu* (Warszawa 1916 — tego poematu nie znajdujemy w *Wierszach dawnych i nowych*) Jarosław Iwaszkiewicz stwierdzał już w pierwszym zeszycie „Skamandra”: „bo i powiedziawszy szczerze: w «Pikadorze» to właśnie powstał i uświadomił się prawdziwy futuryzm polski, to jest to, co urodziło się z dusz wprzód niż programy i manifesty”.

W kilka lat później w niesprawiedliwej, niecierplivej i zaniepokojonej partii *Snobizmu i postępu* — niecierplivej i niesprawiedliwej niecierpliwością wielkiego obywatelskiego serca pisarza — podobnie pojmował futuryzm Stefan Żeromski⁴⁴⁷. Futurystą był dla niego Marinetti, Majakowski, Błok⁴⁴⁸, Apollinaire⁴⁴⁹, każdy ówczesny nowator i każdego spośród nich czujny twórca umiał zacytować. Oceniając, że w tym ujęciu — „mamy

⁴⁴¹Przybyszewski, Stanisław (1868–1927) — pisarz, dramaturg, poeta, twórca manifestu Młodej Polski (*Confiteor*), jeden z pierwszych ekspresjonistów w literaturze europejskiej, skandalista, członek cyganerii krakowskiej, redaktor krakowskiego „Życia”, artystyczny przywódca Młodej Polski. Pisał m.in.: powieści (*Dzieci szatana*, *Homo sapiens*), dramaty (*Śnieg*, *Matka*), poematy prozą, eseje, wspomnienia. [przypis edytorski]

⁴⁴²Marinetti, Filippo Tommaso (1876–1944) — włoski poeta, teoretyk i propagator futuryzmu. [przypis edytorski]

⁴⁴³Czyżewski, Tytus (1880–1945) — poeta, a także malarz i teoretyk sztuki, współtwórca koncepcji formizmu. [przypis edytorski]

⁴⁴⁴Pronaszko, Zbigniew (1885–1958) — malarz, rzeźbiarz i scenograf, związany z nurtami formizmu i koloryzmu, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, jeden z twórców awangardowego teatru Cricot. [przypis edytorski]

⁴⁴⁵Chwistek, Leon (1884–1944) — logik, matematyk, filozof, malarz i teoretyk sztuki; wraz z Witkacym sformułował zasady formizmu, jednak ich drogi ideowe rozeszły się z czasem, szczególnie po ukazaniu się jednego z najważniejszych dzieł Chwistka, pt. *Wielość rzeczywistości w sztuce*. [przypis edytorski]

⁴⁴⁶Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1885–1939) — malarz, fotografik, pisarz, dramaturg, filozof i teoretyk sztuki, twórca Teorii Czystej Formy, znany z ekscentrycznego stylu życia. [przypis edytorski]

⁴⁴⁷Żeromski, Stefan (1864–1925) — pseud. Maurycy Zych, Józef Katerla; prozaik, dramaturg, publicysta. Współtwórca i pierwszy prezes Związku Zawodowego Literatów Polskich, w 1924 założył oddział polskiego Pen Clubu. Główna tematyka jego pisarstwa to krzywda społeczna, zacofanie cywilizacyjne warstwy chłopskiej, etyczny obowiązek walki o sprawiedliwość i postęp, więź z tradycją walki narodowowyzwoleńczej, tematy historyczne związane z powstaniami, walka z rasyfikacją. Stworzył swoisty dla swego pisarstwa wzór bohatera, samotnego inteligenta-społecznika, który podejmuje zmaganie o dobro ogółu, a odrzuca przy tym szczęście prywatne. Napisał m.in.: *Popioły*, *Przedwiośnie*, *Rozdziobią nas kruki, urony*, *Różę*, *Szyfowe prace*, *Urodę życia*, *Wierną rzekę*, *Ludzi bezdomnych*. [przypis edytorski]

⁴⁴⁸Błok, Aleksander (1880–1921) — rosyjski poeta i dramaturg, przedstawiciel symbolizmu. [przypis edytorski]

⁴⁴⁹Apollinaire, Guillaume (1880–1918) — francuski poeta i krytyk sztuki polskiego pochodzenia, przedstawiciel awangardy. [przypis edytorski]

do czynienia z postępem niższego, drugiego rzędu, ze zwykłym, starym znajomym *sine nobilitate*⁴⁵⁰ snobizmem”. Zaś futuryzm prawdziwy określał: „Istotna sztuka jest wiekustym nowatorstwem, funkcją nieustającego nigdy postępu, więc szczerzy przyjaciel sztuki i wyznawca postępu nie może być przeciwnikiem najbardziej dziwnego nowatorstwa”.

Wróćmy do Iwaszkiewicza. Tym sposobem inaugurował on nader perfidną taktykę krytyczną całej grupy skamandryckiej. Z perspektywy czasu stwierdzić wypada, że nie była to tylko rozróbka między rywalizującymi grupami, lecz prawda, kiedy na przykład w „Almanachu Nowej Sztuki” pisano (1925, nr 1): „«Wiadomości Literackie» poświęcają wiele miejsca Nowej Sztuce zagranicznej, natomiast Nową Sztukę polską zbywają nic nie mówiącymi wzmiankami”.

Po drugiej zaś stronie pierwszym bodaj, który zaprotestował przeciwko nazywaniu Tuwima futurystą, był — Tytus Czyżewski. *Pierwszy polski futurysta?* („Goniec Krakowski” 1919, nr 96) — zapytał z powątpiewaniem. Nic u Tuwima zdaniem Czyżewskiego nie pozwala osądzić — „jakoby jego poezja była na skroś rewolucyjna, tj. futurystyczna”.

Czyżewski miał na uwadze rewolucyjność formy i ekspresji. Dlatego tak stanowczo protestował.

IV

Ku czemu zmierzam? Jak w sporach średniowiecznych, tak i tutaj swoiste realia ukrywają się pod nominalistycznymi uniwersaliami⁴⁵¹. Terminy były nieuporządkowane, zachodziły na siebie, wypierały się i kłóciły. Te same bowiem cechy posiadała plazma materii artystycznej, która pod koniec pierwszej wojny i w latach tużpowojennych wspólną była nowej generacji poetów i malarzy. Jakaś kadź z roztopioną i pryskającą materią, surowiec płynny i ekstatyczny, podgrzewany optymistycznym i biologicznym płomieniem. Surowiec i materia, w których wszystkie kształty, wszystkie zapowiedzi i wszystkie możliwości mieszały się z sobą.

Wielka sarabanda⁴⁵² wszelkich przyszłych „izmów”. Układały się one w konstelacje, jakie przez późniejsze przemiany i ustalenia prądów, grup i programów zostały przekreślone i unieważnione. Był w tym jakiś swoisty synkretyzm⁴⁵³, szukanie składników dla nowego roztworu. Synkretyzm pod wieloma względami do tego podobny, od jakiego rozpoczyna dzisiaj najmłodsza poezja. Jako zasada, nie jako poszczególne elementy podobny. Nie podejmuję się podać bodaj przybliżonego opisu, z czego składał się ów płynny i rozprażony surowiec. To zadanie na całe studium. W tej kadzi zanurzony jest młody Tuwim, on najmocniej. A także — początki poezji Anatola Sterna. Odczytane z odległości prawie czterdziestu lat, a to oznacza więcej niż perspektywę jednego pokolenia, okazują się one niespodziewanie żywotne. Co też ciekawe, początki zgodne z tymi autointerpretacjami, jakie uczestnicy Nowej Sztuki dawali o sobie przed wojną i dają dzisiaj. Zazwyczaj bowiem samookreślenia poetów bywają podejrzane i każą sobie dopiero interpretować. Nie w tym wypadku! Gdzie popadnie, otwórzmy *Futuryzje*:

nic mi nie mówi różowa wenus botticella
wychylająca się z okrągłej oceanu konwi!
drwię sobie gdy się przed nią z zachwytu spopiela
stado płaskich kobiet — bełkoczących chorągwi

rafaelów piękności leonardów rosettich
to wątle dziewczę którego — chłopcze — laski błagasz...
innych żądam rozmiarów! barw innych nie tych!
widząc wasze pieniądze się pięknej ziemi tragarz

obce mi te wspaniałości! gorące jak lato
skóry kobiet drażniące renklod aksamitem

⁴⁵⁰*sine nobilitate* (łac.) — bez szlachectwa; słowo „snob” to skrót od tego sformułowania. [przypis edytorski]

⁴⁵¹*uniwersalia* — powszechniki; termin filozoficzny z dziedziny metafizyki, oznaczający coś, co może być posiadane przez wiele różnych rzeczy jednocześnie; uniwersaliami są zarówno idee Platónskie, jak i cechy obiektów czy relacje między nimi. [przypis edytorski]

⁴⁵²*sarabanda* — hiszpański taniec dworski, emanujący erotyzmem. [przypis edytorski]

⁴⁵³*synkretyzm* — łączenie różnych tradycji. [przypis edytorski]

jeśli już mam kogo sławić — to tylko brzuchatą
dziewkę co swym sierpem walczy z szumnym żytem

ta o ciemnych oczach słodkich jak daktyle
nie załśni obłocznie w moich marzeń feerii
ach spośród tych wszystkich spośród kobiet tylu
tyś jedna mnie zwyciężyła kobieto galerii!

nie te sobie ciała o wątej linii chwale
których najłżejszą ręką się kreśli powaby!
ja wielbię formy niezgrabne i ciężkie owale
i śpiewam tęgobiodre pysznopiersne baby!!

(Kobiety wyśnione)

Taki stop, podobna lawa metafor występuje na ogół wszędzie w *Futuryzjach* i jeszcze przeważa w *Anielskim chamie* (1924). Wielorakie są elementy tego stopu. Cóż, po „izmy” trzeba sięgnąć, bez nich ani ruszyć: ekspresjonistyczne, futurystyczne, nadrealistyczne od strony poetyki; prowokujące, drażniące podświadomość, erotykę i irracjonalne po stronie miazgi psychicznej obecnej w takim układzie.

A jednocześnie stop jest prawdziwie jednolity! Dobry daje dźwięk, śmiałem twierdzić, że dźwięk bardziej jędrny i samoswój, chociaż nie oparty o taką wynalazczość samego słowa aniżeli odpowiednie chronologicznie utwory Tuwima. Oparty bowiem o większą wynalazczość metafory, miarkowaną swoistym rygiem wersyfikacyjnym.

Ekspresjonistyczne jest w tym stopie rozdrażnienie i rozjątrzenie formy, wyraz własny i prowokacja uczuciowa w takim rozjątrzeniu zawarte. Futurystyczne jest brutalne przekreślenie uznanych kanonów piękna w imię życia samego i obnażonej biologii. Nadrealistyczne widzenie powiązań między obrazami i skojarzeniami zapowiada płynna i przenikająca się wzajemnie swoboda tych wiązań.

A jednocześnie irracjonalna erotyka i podświadomość, kompleks rozwiązany, bo bruchem do góry rozłożony na słońcu. A jednocześnie rygor składniowy przy zaniechaniu tradycyjnego sylabowca — w odcinkach dwunasto-, cztemastozgłoskowych wiersz rozgrywa się bez średniówek, w kilku mocnych, o charakterze tonicznym, węzłach rytmicznych spiętrzonych w rymie. Na ten temat warto dzisiaj przeczytać słuszny i nieprzestarzały Zarys nowej poetyki Stanisława Brucza („Almanach Nowej Sztuki” 1924; z. 2), określający postulaty rytmiki, jaką Bruno Jasiński⁴⁵⁴ i Stern⁴⁵⁵ jednocześnie osiągają.

W niedawnej autointerpretacji (*Prawda o futuryzmie*, „Współczesność” 1957, nr 4) powiada Stern: „Najbliżsi nam byli Trembecki⁴⁵⁶ ze swoją krystaliczną, chemicznie czystą składnią i Słowacki ze swą upajającą, na wskroś nowoczesną groteską (*Poema Piasta Dantyszka*)”. To nie urojona genealogia! „I śpiewam tęgobiodre pysznopiersne baby” — łącznie z epitetem złożonym, tak by powiedział majster wersyfikacyjny *Sofiówki*.

Na skutek tych wszystkich zabiegów najlepsze wiersze Anatola Sterna otrzymują ruch wyobrażeń, ich płynne następstwo i przenikanie — podobne do kompozycji bezfabularnej taśmy filmowej. „Malarstwo i poezja pierwszej połowy naszego stulecia musiały uruchomić swe obrazy, jeśli chciały wytrzymać konkurencję filmu. Wybuchające, nakładające obraz na obraz wiersze Anatola Sterna głoszą triumf ruchu, ustawicznej przemiany

⁴⁵⁴Jasiński, Bruno — właśc. Wiktor Zysman (1901–1938), poeta, przedstawiciel futuryzmu, autor m. in. poematu *Słowo o Jakubie Szeli* i powieści *Pałę Paryż*; komunista, od 1929 w ZSRR, skazany na śmierć podczas stalinowskich czystek. [przypis edytorski]

⁴⁵⁵Stern, Anatol (1899–1968) — poeta i prozaik, związany z futuryzmem. [przypis edytorski]

⁴⁵⁶Trembecki, Stanisław (1739–1812) — poeta i dramaturg polski okresu oświecenia, przedstawiciel klasycyzmu; wolnomysliciel, antyklerykał, wolterianin, deista; sekretarz króla Stanisława Augusta Poniatowskiego; prowadził też historyczne badania nad początkami Słowiańszczyzny (por. artykuł *Starożytność grodzieńska*, 1796); autor m.in. bajek (np. bajek Ezopa w autorskim opracowaniu), ód okolicznościowych, epigramatów (np. *Powązki. Epigramma*, 1774) oraz wielokrotnie wznawianego i tłumaczonego na wiele języków poematu *Sofiówka w sposobie topograficznym opisana*, powst. 1804 (także: *Zofiówki*, 1804). [przypis edytorski]

materii, trudu ludzkiego i wynalazczości” (M. Jastrun⁴⁵⁷ *O wierszach Anatola Sterna*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 10).

Czytamy te najlepsze wiersze i oglądamy z tym samym podziwem dla płynnej materialności wszechrzeczy co dawne filmy, uradowane i zachłyśnięte tym, że odkryły ją człowiekowi. Równocześnie zaś kształtujący rygor rytmiczny i syntaktyczny, a nie temat jedynie powoduje, że czytając takie strofy, w oczach mamy krajobrazy, z których wypędzono jackomalczewskie fauny i południce, leśmianowskie midrygi i świdyrygi, lecz pozostawiono ich przedmiot — *biologię* w postaci anonimowych nagości. Rozlicznym kąpiącym się Cezanne’a⁴⁵⁸ towarzyszą podobne krajobrazy psychiczne i podobny rytm materialności:

błyszczące kobiety w przezroczystej wodzie
pryskały garściami grał krzyk i plusk i śmiech
marszczyła się na brzegu rozrzucona odzież
i sina laska dymu szła w niebo znad strzech

gdy wałąc piętami w rudą szerść aż dudniła
na koniach przez słońca czarny przygniecionych dysk
wpadli między mokre trzęsące się ciała
które się zbiegły w jeden długi ostry pisk

i wysliznął się jak węgorz dzień upalny
któs wrywał się omdlewał i od krzyku chrypl —
kołysały się białe wysmukłe brzoza palmy
i mamrotały coś pszczelne baobaby lip

(Kraj)

V

Ten ruch wyobrażeń, pospieszna galopada słów i terminów, zderzających się ze sobą i klekocących jak rozpędzona karuzela, prowadzi do uderzającej właściwości tej poezji. Uderzającej w zestawieniu ze śmiertelną powagą krakowskiej awangardy. Humor, bardzo świadomy siebie, preparowany słownie, pozbawiony tzw. łezki, trochę arogancki w nieposzanowaniu rzeczy tego świata humor.

wódkę ostrą mdlą z wysuszonych tykw pić
wić nić rubinową w cieniu mat i palm —
na ustach jawanki kulę słońca śnić
gładząc dłonią pasa jej madapolam⁴⁵⁹

(Słońce w brzuchu)

Takie pijaństwo nieoczekiwanych a zabawnych skojarzeń wolę jako postać humoru aniżeli Wierzyńskiego⁴⁶⁰ ówczesne: „jestem jak szampan lekki, doskonały, jak koniak mocny, jak likier soczysty, jak miód w słonecznym szaleństwie dostały i wyskokowy jak spirytus czysty”. Z podobnej rafinerii pochodzi napój poetycki firmy Anatol Stern.

Ten humor posiada dzisiaj smak zapowiedzi, jest w nim jakaś wypustka ku przyszłości, podówczas nie odczuwana jeszcze. Wypustka — ku Gałczyńskiemu. To nie przypadek i nie zbieżność tytułu jedynie, że u Sterna napotyamy *Zabawę ludową*. To zbieżność

⁴⁵⁷ Jastrun, Mieczysław (1903–1983) — poeta, tłumacz, autor książek biograficznych i kilku dzieł prozą, znany głównie jako twórca liryki filozoficznej. [przypis edytorski]

⁴⁵⁸ Cézanne, Paul (1839–1906) — francuski malarz, postimpresjonista, prekursor kubizmu. [przypis edytorski]

⁴⁵⁹ madapolam — delikatna tkanina bawełniana. [przypis edytorski]

⁴⁶⁰ Wierzyński, Kazimierz (1894–1969) — poeta, współzałożyciel grupy poetyckiej Skamander, od 1939 na emigracji. [przypis edytorski]

panapieczkowatego spojrzenia drwiącego i naiwnego (ale znów bez lezki i sentymentu, właściwych Gałczyńskiemu) na politykę, na rzeczy poważne:

arlekin, karahez, pietruszka i pulcinello ⁴⁶¹
z hanswurstem i stańczykiem mąkę śmiechu mielią

toć to karuzela! w niezmiennym porządku
skaczą tu osoby różnego stanu i obrządku
[.....]
pierwszy to lojd żorż⁴⁶²: ten ma twarz kaprała
na którego policzkach niedziela blaski rozpala

drugi o szczękach buldoga to mussolini —
rzeźnik spacerujący łapą po mandolinie

Magik Hildebrand połyka kielbaskę krajaną w talarki;
a na loterii fantowej
można wygrać cztery teściowe
kolczyki broszki
szyzooryki noożyczki
kolie brylantowe
zegarki...

Gałczyński zaczyna się po linijce pauz. Obawiam się, że bez tej wskazówki ktoś, kto nie czytał tych dwu zabaw ludowych — nie rozróżni autorstwa.

VI

Takim był wspólny start. Tuż po roku 1920 drogi poczynają się rozchodzić. Konstytuuje się grupa „Skamandra” i miesięcznik będący jej organem. Kontrpropozycją ze strony nowatorów nie są jeszcze pisma awangardy krakowskiej, ale wydawana przez Sterna od listopada 1921 roku, w dwóch numerach zaledwie, „Nowa Sztuka”. Po stronie zdeklarowanych nowatorów jej przypada prymat chronologiczny. Nowatorstwo poznańskiego „Zdroju” zanurzone bowiem było w późnomłodopolską atmosferę i pozbawione jakichkolwiek wybitniejszych talentów.

Głównymi autorami „Nowej Sztuki” byli Anatol Stern, Aleksander Wat⁴⁶³, Bruno Jasiński, Tytus Czyżewski, reprezentantami na Kraków Leon Chwistek i Tadeusz Peiper⁴⁶⁴. Później dołączy się Adam Ważyk⁴⁶⁵, najmłodszy z całego zespołu. Tej właśnie grupie, nie Peiperowskiej „Zwrotnicy”, startującej w roku 1922, przypada pierwszeństwo w próbie kodyfikacji programu polskich nowatorów poetyckich. I ta właśnie grupa wypadła z pola widzenia późniejszych krytyków — ocaliły się tylko niektóre nazwiska, luzem stawiane.

Program „Nowej Sztuki” zawierał bardzo liczne elementy wspólne z wczesną praktyką poetycką Tuwima i Słonimskiego, ale przynosił też zapowiedzi w tej praktyce nieobecne. Ostro przeciwstawiał się ekspresjonistom poznańskim spod znaku „Zdroju”, słabiej pozostałościom symbolizmu wśród skamandrytów.

⁴⁶¹ *arlekin, karahez, pietruszka i pulcinello* — postaci z teatru kukielkowego bądź obwoźnego. [przypis edytorski]

⁴⁶² *lojd żorż* — David Lloyd George (1863–1945) premier Wielkiej Brytanii w okresie 1916–1922. [przypis edytorski]

⁴⁶³ *Wat, Aleksander* — właśc. Aleksander Chwat (1900–1967), poeta, tłumacz, autor wspomnień, w młodości związany z futuryzmem, w czasie II wojny światowej więzień NKWD, od 1961 na emigracji. [przypis edytorski]

⁴⁶⁴ *Peiper, Tadeusz* (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

⁴⁶⁵ *Ważyk, Adam* — właśc. Adam Wągman (1905–1982) poeta tłumacz i eseista, przedstawiciel Awangardy Krakowskiej, po wojnie socrealista, a następnie autor krytycznego wobec stalinizmu *Poematu dla dorosłych* (1955). [przypis edytorski]

„Nie chcemy — zapowiadał Stern — przedstawiać świata jako wielkiego, zagmatwanego hieroglifa, jak to czynili polscy ekspresjoniści, ani też nie chcemy zająć się wylawianiem symbolów, niby figlarnie trzepoczących ryb, z powierzchni dnia powszedniego, jak to czynią ich przeciwnicy”. W tych słowach był zawarty atak na poezję codzienności jako regułę swoistego zdemokratyzowania tematyki poetyckiej przez skamandrytów. Regułę dla nowej grupy sentymentalną i niedostateczną. „Świat jest dynamiczną pomarańczą, którą pożeramy” (Stern).

Jako poetykę własną postulowano: „Chodzi nam o taką syntezę sztuki, która wyzwoliwszy się z pętów metafizyczności, wyzbywając się balastu sentymentalności i symboliki, stałaby się wreszcie nadbudową, niestrzymającą się ściśle wzorów rzeczywistości i wystarczającą samej sobie jedynie na podstawie swoich walorów: nowych, rozumowo niemożliwych do przedstawienia sobie przenośni i wartości formalnych, bez których istnienie treści empirycznych w dziele sztuki nie byłoby usprawiedliwione”.

Tak więc drogi się rozeszły. Dlatego należy rozpatrzyć uważnie, w którym miejscu i dlaczego. Najpierw od strony skamandrytów i tego, który był najbliższy wspomnianej synkretycznej plazmie — Juliana Tuwima. Z kolei od strony kształtującej się i wyrastającej na głównego kontrpartniera skamandrytów awangardy krakowskiej z Peiperem jako głównym teoretykiem i poetyckim sprawcą. Ze stopu dotąd zbliżonego, a niekiedy całkiem jednolitego, poczynają się odlewać i zastygać formy odmienne. Im bardziej one stygną, tym dobitniej są skłócone.

Od strony skamandrytów. Właściwością główną poezji Anatola Sterna w pierwszym dziesięcioleciu (*Anielski cham*, 1924; *Ziemia na lewo*, 1924; *Bieg do bieguny*, 1927) zdaje się być to, że kiedy skamandryci, Tuwim przede wszystkim, oddalają się konsekwentnie i stale od miejsca wspólnego startu — cechy tamtego wstępnego etapu u Sterna wciąż się przechowują. Jego synkretyczne właściwości trwają nadal. Kiedy twórca *Rzeczy czarnoleskiej* przechodzi już na pozycje tym zbiorem i jego symbolicznym tytułem określone, poeta „Nowej Sztuki” i osobista Anatola Sterna kontynuuje linię wyznaczoną takimi jego dwoma wykrzyknieniami: „o czarnoziemie twórczego nieporządku! klasycyzmie podświadomego!” (*Czcielowi maszyn*).

I tu, i tam pada termin *klasycyzm*. Po każdej stronie co innego oznaczając. Ze strony *Rzeczy czarnoleskiej* oznacza nawrót do tradycji i prasłowa. U przeciwnej strony uporządkowanie i stabilizację doświadczeń nowatorstwa, bez jakiegokolwiek rezygnacji z jego treści i istoty. W roku 1925 czytamy w „Almanachu Nowej Sztuki”:

„Oczekuje nas trudne przejście od sztuki abstrakcyjnej do sztuki przedmiotowej... Mechaniczne „zlepki” środków nowoczesnej sztuki z klasycyzmem tradycyjnym — nie prowadzą do nowego klasycyzmu. Nie poza sztuką nowoczesną, ale w niej samej szukać można i należy prekursorów klasycyzmu współczesności” (St. K. Gacki *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1).

VII

Powróćmy do tekstów poetyckich. Występuje w poezji Sterna w zbiorach pod wylicznymi tytułami, i trwa znacznie dłużej, przekonanie o poetyckim równouprawnieniu każdej sprawy i każdego człowieka. Lecz bez osocza sentymentalnego się objawia, bez pokłonów przed tzw. szarym człowiekiem, powszechnie przez skamandrytów wybijanych:

ty
który wężysz pod wiatr
szukając człowieka
spójrz tylko rozejrzyj się wokół —
toż kosmos cały
żywym człowiekiem ocieka!

filozofie świecący szpiegowską latarką
i na wielkiego gościa czekający w beczcze
czemuś się nie zatrzymał
przed pierwszą lepszą kucharką
albo przed ulicznikiem kąpiącym się w rzeczce?!

(Anielski cham)

Poezja ta pełna jest biologizmu dochodzącego do granic obsesji. Ustawiczne wariacje na Tuwimowski temat: „baby latem biodrzeją soki w babach się grzeją”. Tematyka plebejska i urbanistyczna wypowiada się za pomocą środków wyjaskrawionych i prowokujących — przykładem *Barbarzyński dzień*, *Maj robotniczy*. Jawi się oparte o relikty symboliki religijnej spojrzenie na człowieka, u Sterna człowieka pracy, nie okazji z socjologicznego marginesu:

jest jedyny chrystus —
syn cieśli
chrystus giser⁴⁶⁶
naznaczony stygmatami rozplawionych kropli żelaza
embrionami gwoździ które płoną
Chrystus górnik
wychylający swój ostatni kielich
zalany wodą szyb
Chrystus mniejszości
ćwiczony różgami
ciemnoty

(Droga kół)

To jest wspólne z wczesną drogą poetyki skamandryckiej. Lecz już ostatni tekst wskazuje, co jest różne i co w dalszej ewolucji różnicę zdeklarowanie pogłębi. Chodzi o tę właściwość ówczesnej poezji Sterna, w której nie ustępuje on Peiperowi, a bywa, że przewyższa. Na myśli mam rozpasaną nowoczesność jego słownictwa. Krótkie spięcia terminów i pojęć, które dotąd się nie spotykały ze sobą, oraz zderzenia całych zakresów pojęciowych tak są niespodziewane, że miewają sens nadrealistycznej niespodzianki. Aczkolwiek podstawa ich nie jest irracjonalna i przypadkowa, lecz wymyślna i intelektualistyczna.

W przedmowie do poematu Sterna *Europa* (1929) trafnie to określił J. N. Miller: „Dla swej przenośni poetyckiej czerpie Stern materiał z najprzeróżniejszych dziedzin: ze świata techniki, pojęć naukowych, sportu, a w szczególności biologii — dzięki temu wyzwoleniu się z tradycyjnego słownictwa Stern znakomicie potrafi oddać dynamiczną różnorodność współczesności. Na wskroś oryginalne, trafne połączenia dalekich kontrastów w jego twórczości mają, mimo swego intelektualistycznego charakteru — podłoże krwiste, wybitnie sensualistyczne”.

Tak z nowoczesnością i jej materialistycznym sensem. *Chrystus-giser* wyznacza też kierunek — *ziemia na lewo*. Wyostrzony protest społeczny, lecz w stałym przemieszaniu z prowokacją estetyczną. Powszechna formuła rewolucjonizujących nowatorów tamtego czasu:

ziemia — matka rewolucjonistka
nadziana na ostre bagnety traw
ziemia — ogier z pianą u pyska —
finisz biegu dżokeju słów sław

(Ziemia na lewo)

Pierwszą połowę strofy Broniewski⁴⁶⁷ mógłby powiedzieć. Drugiej — nigdy. Dalsze bowiem, co wyróżnia i co spowoduje, że wyruszający zrazu na wspólnej łodzi płynąć będą

⁴⁶⁶ *giser* — wykwalifikowany pracownik zakładu odlewniczego. [przypis edytorski]

⁴⁶⁷ *Broniewski, Władysław* (1897–1962) — poeta, żołnierz Legionów, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej, przedstawiciel lewicy. [przypis edytorski]

dalej pod dwoma sprzecznymi żąglami, to podtrzymanie wierności nowatorstwu, jego kontynuacja i mutacja. Zapowiedź klasycyzmu cóż bowiem oznacza?

„Od futuryzmu reprezentowanego przez Sterna, Jasieńskiego i Wata do następnych: Peipera, Brucza i Ważyka, widoczny jest wzrost „tendencji klasycznych”. *Konstruowanie formalne wybija się na plan pierwszy*” (St. K. Gacki). To ja podkreśliłem: konstruowanie formalne. I dlatego według Sterna-krytyka „trudny, upajający klasycyzm współczesności” napotyka się tylko w poezji Peipera („Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2).

W osobistej praktyce twórczej Anatola Sterna konstruowanie formalne nie jest silną stroną tej praktyki. W ekstatycznym kształcie o swoistym rygorze rytmu wewnętrznego zastyga jego materia poetycka. Wiersz Sterna, rozluźniony z przedstawionych dotąd rygorów, staje się po prostu retoryczny. Dlatego inni po stronie nowatorstwa obejmują podówczas prymat — na miejscu pierwszym Tadeusz Peiper.

VII

Obróćmy z kolei twarz ku nowej formacji awangardy, która pomiędzy pismem „Nowa Sztuka” (1920) a „Almanachem Nowej Sztuki” (1924/25) ukształtowała się już i skryształizowała w Krakowie. Co łączy te dwie formacje, nie trzeba długo dowodzić: *ekstatyczna aprobata współczesności*. Poszukiwanie nowatorskiego sposobu wypowiedzi dla tej aprobaty. Istotniejsze jest, co różni, tutaj bowiem zbliżamy się do odpowiedzi, dlaczego cały nurt „Nowej Sztuki” został wtłoczony w piasek niepamięci. „Przysypani górami piasku lirycznego i przywaleni gigantycznymi złomami marmurów klasycystycznych” — powiada dzisiaj Anatol Stern.

Różni stosunek do podświadomości. Nie tylko program, lecz i praktyka artystyczna „Nowej Sztuki” przyznawała obszerne miejsce temu, co irracjonalne, temu, co podświadome, temu, co objawia się głównie w erotyce złożonej z instynktu i kompleksu. W przedmowie do *Biegu do bieguna* pisał był Stern: „Ja i moi przyjaciele wpuściliśmy do salonu poetyckiego nieokrzese zwierzę irracjonalizmu, wypuszczone z nory podświadomości, które bez wszelkiego taktu rozbijało się i wywrało na nice wszystkie miłutkie prawidła dotychczasowej poetyki”.

Ten „klasycyzm podświadomego” Stern umie wypowiedzieć w utworach, które należą do najlepszych i najbardziej u niego oryginalnych. W sposób nader skondensowany i przemawiający bogactwem lakonicznych aluzji wypowiada on tę mitologię kompleksu, erotycznej przaprzyczyny — mitologię freudowską i nadrealistyczną zarazem. Cały utwór wypada zacytować. Wydaje się, że poeta miał w uchu liryk Słowackiego *Na drzewie zawisł wąż*, że po freudowsku wyzyskał pewne w nim aluzje:

Ewa stała naga,
Ewa stała niema,
mówiła ręka,
mówiła noga —
było to, czego nie ma.

Ewa stała biała —
wąż skrzył obok.
Ewa stała biała —
złoty skrzył oblok.

Ewa stała naga,
Ewa stała niema,
usta — czerwony plakat,
mówiła rękami obiema.

Ewa stała naga —
wąż z celulozy skrzył,
wąż cętkowany.
Ewa stała niema —
drgały niebieskie skrzydła żył.

Ewa stała biała —
obiektyw oka skrzył pod powiek diafragmą⁴⁶⁸.
Ewa zjadła owoc,
Ewa zjadła owoc słowa,
którego jej zmysł rozkoszy zapragnął.
Ten zmysł,
ten zmysł
to była żądza rozkoszy,
chęć pogłębienia rozkoszy,
chęć określenia rozkoszy,
nienasycony zmysł,
nienasycona chęć,
dręczący nas zmysł,
który jak wąż własne dzieci
pożera pozostałych zmysłów pięć —
to niemą mowę z nas zmył.
Ten zmysł —
ten zmysł myśli,
nieuchwytny jak rtęć,
ten zmysł,
potężniejszy niżli
pozostałych zmysłów pięć.

Ewa stała biała,
Ewa owoc zjadła.

I to był początek wszystkiego
— pamiętam —
to był początek,
Adamie.

(Pierwszy grzech)

Otóż — zasięg tej właśnie problematyki różni „Nową Sztukę” od awangardy krakowskiej. Zwłaszcza od Przybosia⁴⁶⁹, ponieważ Peiper w tym względzie jest bliższy. Najbogatsze zbiorniki kompleksów oraz irracjonalnego to zazwyczaj dzieciństwo i erotyka. U Przybosia te obydwie zbiorniki zawierają napój tak krystalicznie czysty i niewinny, że aniołkowie przeniesieni w te sfery przed powstaniem grzechu pierworodnego mogliby płukać w nich swoje skrzydełka. Cyklop w poczuciu własnej mocy i serafin w tej ostatniej mierze. Podświadome nie wyrasta na podobnej glebie.

U nowatorów krakowskich wykluczone zostaje prawidło niekontrolowanych kojarzeń i prawidło podświadomości o charakterze erotycznym. Konstrukttywizm cywilizacyjny nie dopuszczał psychologii głębi. Była ona grząska. Fundamenty programu urbanistyczno-cywilizacyjnego nie dawały się na niej wznieść. Wygląda, że ten wyróżnik awangardy krakowskiej czyni ją odmienną nie tylko wobec zespołu „Nowej Sztuki”, lecz także większości nowatorów europejskich. Małżeństwo kompleksu z drapaczem chmur nie jest właściwością główną polskich nowatorów.

W roku 1927 pisał Julian Przyboś, występując w roli teoretyka: „Anty-futurystyczny rygorizm „Zwrotnicy” na chwilę tylko zetknął się z futurystami: w momencie kiedy „Zwrotnica” rozpoczęła swoją działalność, futurysty byli jedynymi poszukiwaczami nowych wartości artystycznych; „Zwrotnica”, pojmując swą pracę zbiorowo, mogła ich wciągnąć w swe koło. W dążnościach awangard europejskich wytycza „Zwrotnica”

⁴⁶⁸ *diafragma* — tu: przesłona fotograficzna. [przypis edytorski]

⁴⁶⁹ *Przyboś, Julian* (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

własną drogę. Bałwochwalstwo przypadku, asocjacionizm i dekompozycja, będące wspólnym błędem wielu kierunków współczesnych z nadrealizmem na krańcu, odrzucone przez „Zwrotnicę”, wyosabiają nową poezję polską i wyznaczają jej warowne wśród nich miejsce” (*Idea rygoru*, „Zwrotnica” 1927, nr 12, czerwiec).

I tutaj drogi się rozeszły ze sprzymierzeńcami spod znaku „Zwrotnicy” i „Linii”, drogi futurystów polskich. Kosztem „Nowej Sztuki” spełniona została zapowiedź, że dopiero jej następcy otrzymają godność klasyków polskiego nowatorstwa i eksperymentatorstwa poetyckiego. Nie był to wszakże dysonans tak zasadniczy jak wobec skamandrytów. Był wszakże wystarczający, ażeby z biegiem lat, przy braku własnego organu czasopiśmienniczego, przy braku teoretyka tak upartego i świadomego jak Tadeusz Peiper, przy rozproszeniu uczestników — wypadła grupa „Nowej Sztuki” z pola widzenia.

Okoliczności polityczne pogłębiły sytuację. Rozgromienie nowatorów dokonane w Związku Radzieckim w dziesięciolecie po roku 1930, którzy, jak Bruno Jasiński, przez płonący Paryż dotarli do Moskwy — dokonało reszty. Bo zarówno oficjalna opinia literacka w Polsce burżuazyjnej wyrzekła się tych, którzy doszli do komunizmu, jak wyrzekli się ich własni towarzysze. Oto dlaczego księga *Genesis* międzywojennej poezji polskiej ma wyrwane u samego początku karty.

IX

Nie mam zamiaru śledzić całego dalszego rozwoju zespołu i Anatola Sterna. Może kiedyś w studium o Ważyku obowiązek ten spełnię. Jeszcze na dwa punkty pragnę zwrócić uwagę: *Europa* (1929), *Piłsudski* (1934). Dwa poematy. Rozluźnienie ekstatycznego rygoru wydaje bowiem u Sterna jako swój produkt — poemat. Podówczas cenny, kiedy jakimś sposobem utrafia on w nerw aktualności.

Tak jest w obydwu wymienionych wypadkach. Zaopatrzona w klasyczną dla nowatorstwa plastyczno-fotomontażowego (znów ten przymiotnik klasyczny!) okładkę projektu Teresy Żarnower⁴⁷⁰, w kompozycję plastyczną tekstu wykonaną przez Mieczysława Szczukę⁴⁷¹ — *Europa* samym wyglądem egzemplarza mówi o całej atmosferze lat. Tę już pamiętam, nie tylko piłka nożna obchodziła podówczas młodzieńca. Po całkiem odmiennym biegunie jakości artystycznych jest to egzemplarz równie pamiętny co *Pastoraliki*, wspólne dzieło Czyżewskiego i Makowskiego.

Europa z podobnego zbudowana została materiału co *Wieża Babel* Słonimskiego, co poniekąd powieści Witkacego⁴⁷², co *Pałę Paryż* Jasińskiego. Jej kontynuacja to w tomie *Bieg do bieguny — Zdobyć Paryż*. Może mniej eschatologiczne, może mniej katastroficzne, ale już są groźne te obydwie wizje Anatola Sterna.

Z celową prowokacją interpretacyjną poszukując równoważnika społeczno-politycznego, chciałoby się rzec, iż jest to poemat o rozkładzie Ligi Narodów⁴⁷³ i nadziei intelektualistów, by zмова zwycięzców pierwszej wojny imperialistycznej cokolwiek mogła zmienić dla — „rzędu zapadłych brzuchów z bezsilnymi pięściami wypychającymi kieszenie”. Nowoczesność i relatywizm, kosmopolityzm i nihilizm, sejsmograf podświadomości i pierwotność, dionizyjskie rozpętanie i naturalistyczna prowokacja, wszystko się miesza w tym tygłu. Poemat mógłby stanąć przy młodym Majakowskim, przy Majakowskim jako kubofuturyście. Jakieś nowoczesne Erynie —

zbliżają się,
niecą popłoch,
rozpędzają stado
Paryżów,
Warszaw,
Lizbon,

⁴⁷⁰Żarnower, Teresa (1897–1949) — rzeźbiarka i graficzka, tworząca pod wpływem konstruktywizmu, zajmowała się również architekturą. [przypis edytorski]

⁴⁷¹Szczuka, Mieczysław (1898–1927) — awangardowy grafik, taternik, zginął w wypadku podczas wspinaczki. [przypis edytorski]

⁴⁷²Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1885–1939) — malarz, fotografik, pisarz, dramaturg, filozof i teoretyk sztuki, twórca Teorii Czystej Formy, znany z ekscentrycznego stylu życia. [przypis edytorski]

⁴⁷³Liga Narodów — organizacja międzynarodowa powołana w ramach traktatu wersalskiego po zakończeniu I wojny światowej, dążąca do współpracy międzynarodowej i zachowania pokoju; przestała funkcjonować w okresie II wojny światowej. [przypis edytorski]

Londynów.
Tej paszczęka się wżarła
w napięty grzbiet kościoła Madeleine,
ta z ryżą grzywą rozdziera
drżące kolumny
giełdy.

(Europa)

W *Piłsudskim* powracamy do Polski. Do kraju z pokolenia katastrofistów, do kształtu poematu społecznego, jaki wielu z awangardy, z Peiperem na czele, wielu ze starszych i młodszych roczników poetyckich podejmie u schyłku osobistych rządów Piłsudskiego. Na przedpolu *Balu w Operze* Tuwima powracamy. Jeden więcej gorzki rozrachunek z wieloma widmami symbolu społecznego w naszym kraju, ciąg dalszy z Cezarym Baryką rozmowy i ojczyzna jako Mickiewiczowska pani Rollison. Buntowniczy sens tradycji narodowej postawiony do oczu tym, którzy mienili się jej dziedzicami. Postawiony w imieniu

Polski giserów, którym każdy dzień dorzuca ziemi na trumnę dwojgiem garści pełnych; palaczy, oddechem czarnym pchających okręty, błękitnych oczu, wyblakłych nad złotem tytoniu; szklarzy, połykających rżniętego szkła diamenty, miliona płuc charczących w stu parowych koniach.

Oto dokąd zaprowadził poetę Chrystus-giser: Polska giserów. Na ideowej mapie poezji polskiej, niezależnie od czasu, w jakim dana jej połąć się wyłoniła, jest to miejsce gdzieś pomiędzy *Pieśnią o głodzie* Brunona Jasińskiego a *Trzema salwami* Broniewskiego, Standego⁴⁷⁴ i Wandurskiego⁴⁷⁵. Miejsce więcej niż wystarczające, ażeby wraz z całością propozycji dotyczących nowej wyobraźni, wyobraźni w rdzeniu swoim materialistycznej, zapewnić tak grupie „Nowej Sztuki”, jak Anatolowi Sternowi należne im dawno miejsce na owej karcie.

Drukowany w „Almanachu Nowej Sztuki” (1924) *Hymn do futurystów* kończył Bruno Jasiński wezwaniem:

idziemy
wydrzeć z lawy metafor
twarz
rysującą się
świata.

1957

PŁOMIEŃ I MARMUR

Poezja, która pragnie wyrazić lub powołuje się na pewną pokoleniową wspólnotę uczuciową, jest zazwyczaj apelem do przeżyć, jakie być winny wzajemną własnością ludzi podobnego wieku. Działa wówczas coś, co by można nazwać mistyką wspólnego czasu.

Człowiek w reakcjach swoich i odczuciu świata jest samotny. Kiedy milczy, nie ma sprawdzianu swoich przeżyć, kamienia probierczego ich słuszności. Sprawdzianu zaś tego szuka, zwłaszcza gdy reakcja jego jest oporem i niezgodą. Przekroczenie samotności dokonuje się przez świadomość wspólnego czasu, przez narzucenie tym, co go równocześnie, choć niezależnie przeżywali, swych własnych i odrębnych wniosków. Podkop pod

⁴⁷⁴Standę, Stanisław Ryszard (1897–1937) — poeta i tłumacz, należący do Komunistycznej Partii Polski. [przypis edytorski]

⁴⁷⁵Wandurski, Witold (1891–1934) — poeta, dramaturg, komunista, od 1929 na emigracji w ZSRR. [przypis edytorski]

cudzą ziemię, z szukaniem własnych z niej pokładów, jako że niby jedno i to samo słońce jej powierzchnię oświeca. Liczba mnoga nabiera wówczas nowego sensu, staje się poszerzeniem hipotezy uczuciowej na rówieśników, próbą jej trafności, zastosowaniem na materiale uznanych za wspólne przesłanek uczuciowych.

Najcharakterystyczniejszy dla tego stanowiska Miłosza⁴⁷⁶ wiersz *O książce* brzmi jak ankieta o gotowych już wnioskach, pytająca tylko o zgodę lub odrzucenie:

W czasach dziwnych i wrogich żyliśmy, wspaniałych,
nad głowami naszymi pociski śpiewały
i lata nic mniej groźne od rwących szrapneli
nauczały wielkości tych, co nie widzieli
wojny. W pożarze sucho płonących tygodni
pracowaliśmy ciężko i byliśmy głodni
chleba, cudów niezemskich zjawionych na ziemi,
i często, spać nie mogąc, nagłe zasmuceni
patrzyliśmy przez okna, czy nad noce sine
nie przyplływają znowu stada zeppelinów⁴⁷⁷,
czy nie wybucha sygnał nowy kontynentom,
i sprawdzaliśmy w lustrze, czy na czole piętno
nie wyrosło, na znak, żeśmy już skazani.
[.....]
My, niespokojni, ślepi i epoce wierni,
gdzieś daleko idziemy, nad nami październik
szumi liściem, jak tamten łopotał sztandarem.
Wawrzyn jest niedostępny nam, świadomym kary,
jaką czas tym wyznacza, którzy pokochali
doczesność, ogłuszoną hałasem metali.
Więc sławę nam znaczono stworzyć — bezimienną,
jak okrzyk pożegnalny odchodzących — w ciemność.

Podobna poezja naładowana jest prądem postulowanej przez poetę wspólności pokoleniowej. Podobieństwo napięcia wywołuje współgranie duchowe, sprawiające, że czytelnik, który czuje się włączony w tę wspólnotę, wpisuje na marginesy przemilczane przesłanki lub niedopowiedziane wnioski. I raczej te pierwsze. Liryka jest wynikiem zająć, jakich nie ujawnia się w wierszu. Jeden tylko, cytowany wyżej wiersz Miłosza podaje wyraźnie przesłanki i wnioski. Przesłanki najczęściej trzeba dotwarzać, wnioski zawsze są wyraźne:

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
tylko na ziemi dym, umarłe chmury,
i nad rzekami z popiołu tlejące
skrzydła i cofa się zatrute słońce,
a potępienia brzask wychodzi z mórz.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
więc pora, żebyś ty powstał i biegł,
choć ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg,
ty widzisz tylko, że ogień świat pali.

(Roki)

⁴⁷⁶Miłosz, Czesław (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, przed wojną związany z wileńską grupą poetycką „Żagary” i reprezentant katastrofizmu, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

⁴⁷⁷zeppelin — odmiana sterowca, pojazd latający lżejszy od powietrza, unoszący się dzięki usztywnionej konstrukcji wypełnionej wodorem lub helem, wyposażony w napęd śmigłowy i ster; od nazwiska Ferdynanda von Zeppelina (1838–1917). [przypis edytorski]

W tym typie poezji mieści się niebezpieczeństwo, jakiego Miłosz w *Trzech zimach* uniknął dużo szczęśliwiej aniżeli w *Poemacie o czasie zastygłym*. Krytyka rozumiejąca i wybacząca zbyt wiele nieraz wypisuje dostępnych danemu pokoleniu przesłanek i wspólnych punktów wyjścia, zapominając, że wyniki poetyckie przyjmowane na tej podstawie mogą rychło stracić ważkość. Sytuacja duchowa pewnej generacji bywa czymś tak zwiewnym i zmiennym, iż często jej uczestnikom trudno po czasie odczytać zamazane runy.

Nie zachodzi to u Miłosza. Wspólne przesłanki zostały w tej poezji zepchnięte w podglebie, głęboko, nie wysterczają akcentem doraźnej skargi, zniecierpliwionego krzyku, przywiązanego do faktu przemijającej krzywdy. Nie brzmią buntem, żeby tak rzec, okolicznościowym, narodzonym z dotkliwości zdarzeń i zwątpień ideowych, wśród jakich kształtowała się ta młodość. Bunt został poszerzony w konsekwentną wizję, w całkowitość pesymizmu:

Wszystko, co z twojej głębi może być poczęte,
nim granicę narodzin przejdzie, martwe jest.
Wszystko, czego dotykasz w nocy fundamentach,
sypie się jak igliwia jesiennego deszcz.

(Ptaki)

Konsekwencja pesymizmu Miłosza, jego eschatologiczny wyraz są środkami, które poprzez zupełność zwątpienia zacierając ślady doraźnego pochodzenia tego pesymizmu, nadają mu godność powszechnej wizji rzeczywistości, ważnej niezależnie od jej źródeł. W tym doraźnym pochodzeniu, a równocześnie całkowitości pesymizmu Miłosza jest może źródło licznych antytez, na których rozpięta jest jego liryka. Najpierw dążenie do klasycyzmu, do doskonałości i jednoznaczności parnasistyczno-rzeźbiarskiej, skojarzone z żarliwą zawartością uczuciową, nieraz trudną do pogodzenia z tym dążeniem. Płomień gorzkiej młodości huczy w marmurze klasycznej dojrzałości artyzmu Miłosza. Płomień na ścianach zastygł, łopoty ognia skreśliły się w języki i narysy, huk zwęźlił się w skrót, jak dźwięk w nutę się zwęźla.

W tym klasycyzmie zamknięty jest również ekspresjonizm. Jedne strofy są jak gdyby przepisane z nieznanego poematu Łobodowskiego⁴⁷⁸: ciąg różnorodnych obrazów spójonej jednością tonacji uczuciowej.

Kręcą się kołowroty, ryby trzepocą się w sieciach,
pachną pieczone chleby, toczą się jabłka po stołach,
wieczory schodzą po schodach, a schody z żywego ciała,
wszystko jest z ziemi poczęte, ona jest doskonała.
Chyłą się ciężkie okręty, jadą miedziani bratowie,
kołyszą karkami zwierzęta, motyle spadają do mórz,
kosze wędrują o zmierzchu i zorza mieszka w jabłoni,
wszystko jest z ziemi poczęte, wszystko powróci do niej.

(Pieśń)

Kiedy indziej jakby rymowane wariacje na kanwie ostatnich białych wierszy Norwida:

... Posągi zbierały
liść kasztanów na głowy i z kamiennym zwojem
praw dawno przeminionych albo śladem miecza
szły, oblepione nowych jesieni wawrzynem
nad wodę, gdzie okręcik papierowy płynął.

⁴⁷⁸Łobodowski, Józef (1909–1988) — poeta, przed wojną tworzący w konwencji katastrofizmu, często odwołujący się do tematyki ukraińskiej, od 1941 na emigracji w Hiszpanii. [przypis edytorski]

(Bramy arsenału)

W zestawieniach nie chodzi o zależność — choć wpływ Norwida na sferę klasycyzmu Miłosza i intelektualistycznego odrealnienia rzeczywistości („widział Notre Dame kamienną patrzącą jezioru, odbitą w czystej głębi nad ryby igraniem”) wydaje się niewątpliwy — ale o wskazanie rozmaitych klimatów artystycznych, w jakich mieści się poezja Miłosza.

Choć i to nieścisle. Każda poezja odkrywczą przypomina pogranicze, które na brzegach swoich pokrywając się z dziedzinami podbitymi przez dotychczasowe typy liryki, nagle pomiędzy obszarami, jakie zdawały się graniczyć z sobą, odkrywa nieznane ziemie. U Miłosza strofy i sposoby poetyckie rodzące się z ekspresjonizmu są bardziej zwarte i rzeźbiarskie, aniżeli to było konieczne dla ekspresyjnej rozlewności. Sposoby klasycyzujące i parnasistyczne skrywają drzenie w sobie, które nadaje im przedziwny czar.

Klasycyzm tej liryki, nadając posągowy wyraz rozpaczy i eschatologii⁴⁷⁹, poprzez opanowaną bezbłędność artyzmu sugeruje równą bezbłędność stanowiska uczuciowego. Dzięki temu klasycyzmowi pesymizm nabiera pewnej umowności, pozwala zaniechać pytań o swe uprawnienia rzeczywiste. Sam klasycyzm nie jest umownością pewnych obrazów i prawideł poetyckich, ale ostatecznym wynikiem ohamowania uczucia, ohamowania, które niczego jednak uronić nie pozwala z pierwotnego porywu. Stąd patos jako równoważnik tego dążenia. Patos ten nie wyżywa się w mnogości chwytów patetycznych, lecz ku grozie i wzniosłości zmierza przez nieomylną, jedyną trafność. Dlatego ta liryka kojarzy się intuicyjnie z rzeźbą: nie nagromadzeniem gestów wywołuje się w tej sztuce patetyczność, lecz gestem oszczędnym, a równocześnie do ostatniej granicy nasyconym potrzebą wyrazu.

Dalsza mnogość i rozpiętość antytez powoduje, że opanowanie nie przechodzi nigdy w pozę i oziębłość. Jest tutaj młodość, która nie pozwala dojrzałości nadmiernej zadławić porywu uczuciowego, i dojrzałość, która ścisza i sublimuje skargi. Jest duma niechętna łatwemu wylewowi i młodość, która nie dopuszcza stoicyzmu, będącego najczęściej pośpieszną rezygnacją. Skargi eschatologiczne rodzą się jakby niechciane, brzmia stwierdzeniem i opisem spraw nieuniknionych, wypowiedź nie łagodzi, słowo jest jak słup graniczny wbijany na nieodwołalne. Jest skłonność do idylli, do baśniowego uśmiechu, a zarazem świadomość grozy nad idyllą. Uczeń marzenia, co wraz „pokrzywy morduje”, i wieści „południe pogardy”.

Czar dzieciństwa i prostoty, niepotrzebny i pociągający jak sielanka w przeddzień burzy. Młodość schwycona w pęta twierdzeń nieodpartych: sławy nie zaznasz, szczęścia nie przeżyjesz, siebie nie przechowasz. Zamierający romantyzm pragnień i wielkości, od którego oderwać się nie sposób, choć wiadomo, że wszystko mu zaprzecza. Głębokie umiłowanie świata bez względu na to, co on niesie, współlistniejące z świadomością okrutnej znikomości rzeczy ziemskich. Słowa, że „wszystko jest z ziemi poczęte, wszystko powróci do niej”, wyrażają zarówno najbardziej ekstatyczną pochwałę ziemskości, jak stwierdzenie nieodparte, że to właśnie oznacza nieuchronną znikomość.

Tu przejście do religijności. Marzenie o wierze, która, niczym eschatologia poety, zmieniając rzeczy doczesne w „płyn cierpki pełen skrytych jądów”, z popiołów doczesności mogłaby wydobyć rzeczy wieczne. Lecz do tej zgody nie dochodzi. Wierny sobie, zapamiętuje poeta z religijności tylko grozę, tylko „światło potępienia”. Sploty i przeciwieństwa tym bardziej zdumiewające, że nigdy skazą nie poznaczą artyzmu.

Ta antytetyczność liryki Miłosza sprawia, że jego klasycyzm to zarówno granica opanowania uczuć, jak i duma patetyczna rodząca się z przewyciężeń całkowitych, duma świadoma, na jakich sprzecznościach przychodzi jej budować. I tu jest źródło niewątpliwego podobieństwa — przy całkowitej różności typu artyzmu — tej liryki do patetycznych wierszy Łobodowskiego. Jest to ten sam patos narodzony z wielkich sprzeczności, u Miłosza przetworzony na klasyczną zwięzłość, niepoddającą się pierwotnemu surowcowi uczuć.

Wiersze Łobodowskiego są jak strumień kipiącej lawy. Lawa jest świadectwem wrzenia i wybuchu, lecz jej pokłady muszą skruszeć i przemienić się, by wydać plon. Mar-

⁴⁷⁹ *eschatologia* — nauka o zbawieniu, dział teologii. [przypis edytorski]

Wiara

murowe wiersze Miłosza dalekie są od bezpośredniego wstrząsu, z jakiego wybuchają poematy Łobodowskiego, lecz przez to są materiałem, który nie świadczy samym istnieniem swoim, ale tym, co w nim wyryte zostało. Dzięki tej zrównoważonej pozornie doskonałości liryka Miłosza staje się przeżyciem bardziej szarpącym. Ładunek buntu i niepokoju trwa tutaj utajony, a jednak posiada większą dynamikę; poeta zatoczył nad nim łuk opanowania, pewnej swobody wobec przeżyć decydujących i to działa więcej. Działa niespodzianką i odkryciem wspólności generacyjnej tych dwóch tak różnych poetów. Gdzieś tutaj, w splątaniu trudnych do intelektualnego ujęcia związków, które łączą Miłosza i Łobodowskiego, narasta przyszłość tej liryki obecnej, która nie da się wytłumaczyć ani duchem Skamandra⁴⁸⁰, ani duchem awangardy w jej wszelkich odmianach.

Czym będzie ta liryka? Pytajnik otwarty ku przyszłości.

1937

OGRODY LUNATYCZNE I OGRODY PASTERSKIE

I

Źródła każdej prawie poezji biją w mlakach⁴⁸¹ i wywierzykach⁴⁸², tym bardziej zawiłanych, im silniejszy i obfitszy będzie jej nurt. Ale też każda silna poezja, gdy nabierze odrębności i wyrazistości, mlaki pozostawia za sobą. Już nigdy tych usypisk, z których z trudem się wysączała, nie wyrzuca na swoje brzegi. Bywa nawet, że nie przyznaje się do minionych źródeł i ma w tym retrospektywną słuszność. Przyboś⁴⁸³ pomijający dzisiaj większość swoich wczesnych wierszy, nie tylko zaznacza tym postępkami: *odtąd odpowiadam*, ale mówi coś więcej: *tamto minione nie będzie powracać*.

Inaczej jest z poezją Miłosza. Jej źródła są bardziej poplątane niż u któregośkolwiek z współczesnych poetów polskich. Mimo to po kilkunastu latach rozwoju strumień tej poezji wyrzuca na swoje brzegi te same poplątane wywierzyki, z których można by sądzić, że już się oczyścił. Ta sama plątanina doraźnej aktualności, filozoficznego sensu i własnego losu poety, z której wysączył się już niejedyn najklarowniejszy utwór Miłosza, a która bodaj większą ich liczbę zmąciła, znów kładzie się w poprzek tego strumienia. Tamto, co poniechane i minione — powraca.

Mówmy bez metafory. Wieloznaczność i trudność zdefiniowania poezji Miłosza zawiera się w tym, że ta poezja jest w pewnym sensie najbardziej okolicznościowa, najbardziej czuła na zmienne, nastrojowo-myślówce wyglądy chwili, a równocześnie najmocniej i stale sublimuje je w zagadnienia losu, treści zjawisk, sensu historii. Mieści się ta twórczość pomiędzy biegunami, które bardzo rzadko przeciwstawiają się sobie w poezji — *aktualność i los*. Dlatego rzadko, ponieważ aktualność nigdy nie może się odbijać w losie wprost. Za wielką pomiędzy nimi odległość i kto by próbował takiej metody, ten musi popęlić albo mistyfikację na rzeczywistości, z której wychodzi, albo na sensach ogólnych, ku którym zmierza.

Jeżeli więc Miłosz swoje zetknięcie z rzeczywistością rozpoczyna:

Pośrodku zmilitaryzowanego kraju, w mieście, którego ulicami
Przeciągały krzyki nacjonalistycznych pochodów

(Opowieść)

— a kończy wnioskiem brzmiącym:

⁴⁸⁰ „Skamander” — grupa literacka w dwudziestoleciu międzywojennym, którą tworzyli Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński oraz Jan Lechoń oraz wydawane przez nią czasopismo literackie. [przypis edytorski]

⁴⁸¹ mlaka — bagnisty obszar wokół źródła. [przypis edytorski]

⁴⁸² wywierzyko — otwór w skale wypłukany przez źródło. [przypis edytorski]

⁴⁸³ Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

Najpiękniejsze ciała są jak szkło przezroczyste,
Najsilniejsze płomienie jak woda, zmywająca zmęczone nogi podróżnych,
Najzielsze drzewa jak olów rozkwitły w środku nocy.

(Hymn)

— jeżeli tak rozpoczyna i tak zamyka, musi istnieć pomiędzy tymi ogniwami jakaś soczewka pośrednicząca, która odbiwszy aktualność, przekaże ją losowi. Bo nawet z kraju najbardziej zmilitaryzowanego nie wkracza się wprost między drzewa sztywniejące martwo niczym olów. Tą soczewką jest u Miłosza *sprawa poety*, ale takiego poety, który najpierw do siebie wszystko odnosi, a później dopiero przekazuje szukany sensom.

Już taki potrójny układ stosunku do rzeczywistości nadawałby poezji Miłosza cechy dużej komplikacji. Ta komplikacja rośnie, jeśli zważyć, że rzadko te wszystkie trzy warstwy — *aktualność*, *soczewka egotyczna* i *sens* — występują równocześnie i równomiernie i że raczej się to zdarza w dojrzałych utworach poety, prawie nigdy w jego lirykach wczesnych, po *Trzy zimy* włącznie. Przeważnie mamy do czynienia z układami, gdzie tylko widnieje aktualność i soczewka bądź soczewka i sens.

Poezja Miłosza waha się pomiędzy pamfletem, klasycystyczną notatą według doraźnej rzeczywistości czynioną a profetyczną wizją, górnym i patetycznym rachunkiem znaczeń. Zależnie od tych stanowisk wahają się i przeplatają jej style, jeszcze ciągle niewyklarowane w styl jednolity, chociaż w swoich sprzecznościach tak bardzo dające się rozpoznać po cechach właściwych tylko Miłoszowi. Sąsiadują ze sobą utwory całkowicie zobiektywizowane i całkowicie wizyjne, całkowicie poddane biegowi refleksji i takie, gdzie w gęstej plazmie obrazów ani słowa wypowiedzi bezpośredniej. Pióro poety nawraca do miejsc już przebytych, wyschnięte źródła tryskają wciąż. „Daleka była droga i przeciwne czasy...”

I dlatego pisząc o takiej poezji, pisać trzeba w sposób dosyć aprioryczny. Najpierw bez dowodu z tekstów należy ustalić jej napięcia strukturalne — uczyniliśmy to właśnie w sposób szkicowy — a później szukać, jak się one krzyżują na sklepieniach i o ile orientują w splątanych gąszczach ornamentyki, wreszcie w jakim pojawiają się następstwie.

Zadanie ostatnie najprościej daje się rozwiązać, jeżeli przypomnimy, w jakim otoku stylistycznym pojawia się u Miłosza bezpośrednia aktualność, ów surowiec publicystyczny, z którego wychodzi ta poezja. Pojawia się w dwóch stylach — klasycystycznym i pamfletowym, oraz w wyraźnym następstwie tych stylów. *O książce*, *Rzeka*, *Książka z ruin*, *Podróż*, *Ranek*, *Walc* — oto klasycystyczne i dawniejsze ujęcie aktualności; cykl *Głosy biednych ludzi* — oto pamfletowo-satyryczne i nowsze ujęcie.

Pamflet i satyrę odłożmy do dalszej analizy, pozostanmy na razie przy kwestii ujęcia klasycystycznego. Pojawia się ono tam przede wszystkim, gdzie poeta o aktualnych źródłach swej twórczości jest zmuszony mówić bezpośrednio i przynajmniej przez klasycyzm stwarza sobie dwie złudy — dystansu i patosu.

W czasach dziwnych i wrogich żyliśmy, wspaniałych,
nad głowami naszymi pociski śpiewały
i lata nie mniej groźne od rwących szrapneli
nauczały wielkości tych, co nie widzieli
wojny. Otośmy na ziemi
płaskiej, potratowanej. Widnokrąg zasnuty
dymem czy ludzkim smutkiem. Wronich gromad nuty
ciągną się nad rzyskami i wozy wojenne
warczą na pustej szosie.

To bynajmniej nie jest cytat z jednego i tego samego utworu. Zdanie sięgające do słów „nie widzieli wojny” pochodzi z roku 1932 (*O książce*), zdania dalsze z roku 1940 (*Rzeka*). Ten klasycyzm służy upatetycznieniu aktualności. Jest jak odskocznia, a na niej ślad, że z tego miejsca odbił się poeta, by popłynąć w siebie i w wizje. Z najpierwszych utworów Miłosza doskonałego przykładu tego śladu i lotu w siebie samego dostarcza *Wiosna* 1932. Tylko w tym ujęciu aktualność bezpośrednio i przy najmniejszym udziale

soczewki pośredniczącej przemienia się w los. Dzieje się to wszakże w sposób mało dla Miłosza znamienny, dosyć umowny i ogólnikowy.

Ten układ — można by go nazwać: *aktualność-los, soczewka wyłączona* — powołuje niejako przed oczy czytelnika te źródła aktualności, z których wytryska liryka poety, ale występuje nader rzadko. Poeta właśnie chowa końce w wodę, a jeżeli nawet rozpoczyna mówić o określonym roku i mniej więcej określonym mieście, natychmiast horyzonty stają się planetarne, zapowiedzi — globalne, obrazy — nieograniczone przestrzennie.

W przedwojennej twórczości Miłosza najczęstsze jest przeto inne zjawisko: soczewka gruba i najbardziej indywidualnie polaryzująca rzeczywistość, wielkie, jaskrawe plamy czasów i pytań, rzucane przez nią na płótno historii.

Wszelkich spazmów miłości zakryta pieczara,
a jeśli słońce wschodząc jej bramy uchyli,
syczą spalone zamki króla Baltazara,
oddane we władanie zimnym krzykom pawi.
Mży śnieg. I drzewo każde, przełamane, krwawi.

(Ptaki)

Jesteśmy daleko od „zmilitaryzowanego kraju”, od „miasteczek lśniących butami poruczników”, daleko od „prowincji tej, gdzie salwa co dzień błyska”, jesteśmy w najbardziej charakterystycznej dla przedwojennego Miłosza, ale też najbardziej wątpliwej jego prowincji poetyckiej. Tej, która ilekroć się pojawi na mapie tej poezji, zawsze obok patetycznego zawołania niesie zgrzyt. Miano tej ziemi, sam poeta takie nadał — „ogrody lunatyczne, snów głuchych mocarstwa”. Jest to kraina profetycznych i pogardliwych zapowiedzi, dramatycznych i roztopionych w nadmiarze obrazów walk; trwa w niej jakiś niesamowity sabat oderwanych i groźnych gestów, tragicznych znaków duchowych. Najbardziej Miłoszowi przynależna i najbardziej grząska kraina jego poezji, pokryta gęstwina słów, zatłoczona splątaniem jak roślinność tropikalna kłębowiskiem obrazów.

Układowi *aktualność-los* towarzyszy styl klasycystyczny, starający się ująć zjawiska w ich obiektywnej proporcji. Natomiast układ omawiany wyraża się we własnym stylu Miłosza, tym stylu, który po oczyszczeniu i wyklarowaniu dostarczy najwięcej materiału dla dojrzałej twórczości poety. Na myśli mam *Ptaki, Pieśń, Bramy arsenału, Hymn, Świty, Dialog, Powolna rzeka, Posąg małżonków, Roki, Do księdza Ch.* — a zatem większość zbioru *Trzy zimy*.

W tym stylu najsilniej występują związki z symbolizmem. Tutaj można by prześledzić zbieżności obrazowe z Oskarem Miłoszem⁴⁸⁴, z poezją mgławicową i profetyczną typu Blake’a⁴⁸⁵, z hermetyczną gęstwą obrazów Mallarmego⁴⁸⁶, ale — przez tę warstwę równocześnie przedziera się i rozlewa całymi zatokami oryginalności własna wizja poetycka Miłosza.

Jest to wizja oparta o obraz, swobodny, niesłużebny obraz poetycki. To postępowanie przypomina z pozoru mowę symbolistów, którzy tak samo posługiwali się przede wszystkim spiętrzeniami obrazów, ale nie jest z nią identyczne. Dla symbolisty każdy obraz musiał posiadać swoje zamglone znaczenie zastępcze, był symbolem, a więc znakiem służebnym. W tym zaś stylu na falach szerokich i swobodnych rytmów obrazy płyną same dla siebie. Bywa, że biegną w rytmie przyspieszonym, jak urywki filmu o niewiadomej akcji:

Kręcą się kołowroty, ryby trzepocą się w sieciach,
pachną pieczone chleby, toczą się jabłka po stołach,

⁴⁸⁴Miłosz, Oskar (1877–1939) — poeta litewski, dyplomata, mieszkający w Paryżu krewny Czesława Miłosza. [przypis edytorski]

⁴⁸⁵Blake, William (1757–1827) — angielski poeta, malarz, rytownik doby romantyzmu; zaliczany do tzw. poetów wyklętych. [przypis edytorski]

⁴⁸⁶Mallarmé, Stéphane (1842–1898) — francuski poeta, krytyk literacki, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli symbolizmu, uważany za prekursora liryki współczesnej, ze względu na nowatorstwo swej twórczości. [przypis edytorski]

wieczory schodzą po schodach, a schody z żywego ciała,
wszystko jest z ziemi poczęte, ona jest doskonała.
Chyłą się ciężkie okręty, jadą miedziani bratowie,
kołyszą karkami zwierzęta, motyle spadają do mórz,
kosze wędrują o zmierzchu i zorza mieszka w jabłoni,
wszystko jest z ziemi poczęte, wszystko powróci do niej.

(Pieśń)

Bywa, że obrazy biegną w rytmie zwolnionym:

Szum burzliwy, huk fali, fortepianów wianie
odzywa się z przepaści. Tam, czy stada brzóz
dzwonią w drobne obłoczki, czy gromady kóz
białe brody nurzają w pieszczotliwym dzbanie
zielonego wąwozu, czy może zastawy
grają strumieniom dolin pogodnej orawy
i jadą pełne wozy, wieczór mając z boku,
a dogasają rżyska, śmiech ludzi, chrzęst kroków?

Ogrody lunatyczne, snów głuchych mocarstwa
z sercem dobrym przyjmijcie...

(Bramy arsenału)

Otóż to właśnie. Mocarstwa senne i ciemne, pełne niezrozumiałości, przepojone następstwem obrazów, które nie tłumaczy się żadną konstrukcją prócz fali rytmu, jaki urzeka i niesie każdy, nawet najbardziej niejasny z ówczesnych tekstów Miłosza. Ale przez te ciemne ogrody musiał przejść styl poety i — jak zobaczymy — najpiękniejsze, najbardziej przesycone malarską i poetycką oczywistością utwory jego wypływały się z tych trudnych i grząskich źródeł. Bez tego grzęzawiska nie byłoby ich zapewne. I zdarza się, że już pośród niego zakwitają obrazy o skończonej, umiarowanej piękności, które wyjęte z otaczającej je mgławicy błyszczą precyzją i prawdą widzenia:

Tocząc żółte obręcze, żaglowe okręty
naładowane wojskiem blaszanych żołnierzy
niosąc, szli chłopcy z placów, deszczyk padał świeży
i śpiewał ptak, a chmurką na dwoje przecięty
księżyc wschodził powoli. Oczami mokremi
jeźdźcy patrzyli prosto na zachód. Psów rody
goniły się na klombach. Na złotawe schody
siadali zakochani. Spokój był na ziemi,
tylko orkiestra, w zmierzchu zanurzona wrota,
milkła w długiej ulicy i na żywopłotach
stygły krzaki mimozy, kłaniając się nocy.

(Bramy arsenału)

Urywek, jakby pochodził z późnego Norwida⁴⁸⁷, z *Listu do Bronisława Z.* Dla mnie najwyższa z możliwych pochwał.

⁴⁸⁷Norwid, *Cyprian Kamil* (1821–1883) — poeta, dramatopisarz, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriam Przesmyckiego i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

W takim stylu wyraża się najczęściej układ: *soczewka-los*. Nie zawsze szkło egotycznie polaryzujące występuje bezpośrednio. Nie zawsze pojawia się Ten, komu „panowanie, obłoki w złożonych pierścionkach grają”, nie zawsze przemawia groźnie i tym tylko sposobem obrazów:

„ — Ach ciemna tłuszczka na zielonej runi,
a krematoria niby białe skały
i dym wychodzi z gniazd nieżywych os.
Bełkot mandolin ślad wielkości tłumi,
na gruzach jądła, nad mech spopieliały
nowego żniwa wschód, kurzawa kos”.

(Powolna rzeka)

Nie zawsze. Najczęściej po to właśnie następuje profuzja⁴⁸⁸ wielkich i ciemnych obrazów, by zastąpić obecność maga i soczewki, a nie uronić uroczystej aury. Gąszcze ogrodów lunatycznych są jak dymy i obłoki, w których bywa obecny poeta wiodący wielki rozrachunek ze światem, a jeżeli nawet nie jest obecny — pozostają „stróże świata, obłoki”. A te są groźne zawsze. W tym bowiem stylu poetyckim, skonstruowanym z sensów stale patetycznych i z soczewki albo wyraźnie patetycznej, albo patetycznie przesłonionej przepływaniem chmur i wizji, w tym stylu rozegrał się główny dramat przedwojennej poezji Czesława Miłosza.

*Katastrofizm*⁴⁸⁹.

Lecz o nim osobno.

II

Katastrofizm Miłosza i jego rówieśników jest obecnie interpretowany jako świadectwo bezsilnej rozpaczki, jako ucieczka od historii i rozumu w eschatologię. Gdyby tak tylko było, nie zasługiwałby na nic prócz potępienia. Jednak w każdym względzie, i socjologicznym, i filozoficznym, przedstawia się on dosyć inaczej; jeżeli zaś u Miłosza przybiera wyglądy trudne do przyjęcia, te które niegdyś tak oburzały I. Fika⁴⁹⁰ (*Grzech anielstwa*, „Pion” 1938, nr 36), nie jest w tym udział samego jedynie katastrofizmu.

Zacznijmy od względu strukturalno-filozoficznego. Jaki by nie wziąć mit eschatologiczny, czy będą nim najdawniejsze mity irańskie, czy sybilińska legenda wieków, czy eschatologia chrześcijańska, czy Apokalipsa, czy millenaryzm⁴⁹¹ średniowieczny, czy niezliczone wizje sekt i mistyków, aż do wiecznego nawrotu światów u Nietzschego, jeden w tych mitach jest trzon wspólny: *element katastroficzny jest elementem oczyszczającym*. Tekst *Awesty*⁴⁹² powiada:

„Będą oddzieleni mąż od żony, brat od brata, przyjaciel od przyjaciela.
Dobrzy będą płakać nad potępionymi, potępieni sami nad sobą.

Potem spadnie Gocihar⁴⁹³ z nieba na ziemię. Będzie na ziemi wtenczas płacz, jak kiedy wilk wpada na owce.

Następnie ogień roztopi metale w górach i popłyną jakby wielka rzeka na ziemi.

Wszyscy ludzie przejdą teraz przez tę rzekę ognistą i będą się czyścić.
Sprawiedliwym wyda się, że przechodzą przez ciepłe mleko, złym, że palą się w rozpalonym metalu.

⁴⁸⁸ *profuzja* — obfitość. [przypis edytorski]

⁴⁸⁹ *katastrofizm* — awangardowy nurt w poezji polskiej lat 30. XX w., wyrażający przecucia nadchodzącej katastrofy społeczno-politycznej, spełnione przez II wojnę światową. [przypis edytorski]

⁴⁹⁰ *Fik, Ignacy* (1904–1942) — poeta, krytyk literacki i publicysta. [przypis edytorski]

⁴⁹¹ *millenaryzm* — przekonanie o rychłym powtórnym przyjściu Chrystusa i/lub czasów ostatecznych. [przypis edytorski]

⁴⁹² *Awesta* — święta księga zawierająca teksty religijne wyznawców zaratusztrianizmu (zoroastrysty), religii irańskiej, której charakterystyczną cechą jest wiara w istnienie dwóch walczących ze sobą pierwiastków: dobra (światła) i zła (ciemności), oraz kult ognia. [przypis edytorski]

⁴⁹³ *Gocihar* — meteor bądź ognista kometka. [przypis edytorski]

Teraz spotkają się wszyscy z sobą głęboko wzruszeni... Wszyscy ludzie będą teraz jednakowo myśleć i będą chwalić Ahurę Mazdę⁴⁹⁴ i jego archaniołów”.

Groza i katastrofa spadająca na nieczysty świat w takich wizjach i apokalipsach jest zawsze aprobowana przez tego, kto wizję tworzy. Zanim nieczysty świat zginie rzeczywiście, najpierw *in effigie*⁴⁹⁵ jest niszczone przez nienawidzącą go a rozgorączkowaną wyobraźnię. Dzieje się to, by po zniszczeniu nastąpiło wyzwolenie i oczyszczenie. Jest to katastrofizm, żeby tak rzec, służebny. Ten podwójny wygląd daje się wyjaśnić na tle genezy socjologicznej eschatologicznych mitów. „Mit eschatologiczny powstaje w środowisku społecznym niewidzącym przed sobą przyszłości, to znaczy w takich społeczeństwach, w których upadek klasy rządzącej jest równoznaczny z upadkiem państwa, tej najwyższej formy organizacyjnej społeczeństwa” — tłumaczy słusznie tę genezę St. A. Majewski w artykule *Niebezpieczne mity* („Kućnica” 1946, nr 19). Ale wyobraźnia społeczna ludzi rojących apokaliptyczne katastrofy nie może się widocznie pogodzić z całkowitą zagładą, przewidywaną w tworzonym micie, i szuka dla siebie kompensacji, szuka ratunku w tym dalszym członie mitu; katastrofa jest tylko oczyszczeniem. Upadek nie jest upadkiem absolutnym.

Ten katastrofizm służebny pojawi się niekiedy u Miłosza:

Po trzykroć muszą zwyciężyć kłamliwi,
zanim się prawda wielka nie ożywi,
i staną w blasku jakiejś jednej chwili
wiosna i niebo, i morza, i ziemie.

(Powolna rzeka)

Zasadniczo bowiem katastrofizm rówieśników poety wygląda całkiem inaczej. *Poeta wieści zagładę, ale jej nie udziela uczuciowej i moralnej aprobaty.* Jest w sieci przecucia, ale przecucie nie oczyszcza. Wiemy dlaczego. W tej konkretnej sytuacji historycznej katastrofę zapowiadał faszyzm. Ta obrona również usiłowała być obroną przeciwko niemu, obroną wszakże, gdzie przeciwnik zostawał w wyobraźni poety dopuszczony na pozycję względnie najdalej, pozycję równą pytaniu: a jeśli by naprawdę siły zła zwyciężyły, co wówczas?

Odpowiedzią była próba grozy, świat zburzony w swoich wymiarach duchowych, lecz zburzony bez nadziei, jedynie jako zapowiedź, jako świadectwo. Eschatologia, po której nie będzie Sądu Ostatecznego, Apokalipsa, po której nie będzie Królestwa Bożego.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
tylko na ziemi dym, umarłe chmury,
i nad rzekami z popiołu tlejące
skrzydła i cofa się zatrute słońce,
a potępienia brzask wychodzi z mórz.

(Roki)

Taki wygląd przedwojennego katastrofizmu, a tylko on jest zgodny z tekstami poetów, może mieć dwie przyczyny: albo skończoną, bezwzględną perwersję, anarchistyczny nihilizm, nieodpowiedzialne i sadystyczne lubowanie się w grozie i dreszczu, albo też skomplikowane, a nieumiejące się ujawnić i wyrazić jasno podłoże społeczne.

Ażeby możliwość pierwsza była prawdą, trzeba by osobowości bardziej skomplikowanej niż ten, mimo wszystko, jednolity Miłosz. Już Stefan Napierski⁴⁹⁶ zauważył to

⁴⁹⁴*Abura Mazda* (pers.) — „Pan Mądry”, najwyższe bóstwo mazdaizmu i zoroastrianizmu; niekiedy jego imię zapisuje się: Ormuzd. [przypis edytorski]

⁴⁹⁵*in effigie* (łac.) — w obrazie; forma symbolicznego wykonania kary śmierci na osobie nieobecnej przez zniszczenie jej wizerunku. [przypis edytorski]

⁴⁹⁶*Napierski, Stefan* — właśc. Stefan Marek Eiger (1899–1940), poeta, eseista i tłumacz pochodzenia żydowskiego, wydawca czasopisma „Ateneum”. [przypis edytorski]

i doskonale nazwał: „[Miłosz] jest w swych złożach psychicznych zadziwiająco jednorodny, niemal prostacki, i to właśnie łączy go z całą jego generacją. Jak oni wszyscy, nie potrafi siebie całkować, staje w osłupieniu ponad własną czeluścią, dopatrując się potworów tam, gdzie kłębi się tylko młodość, której wypadło wzrastać w skłóconej od podstaw epoce” („Ateneum” 1938, nr 1).

Jeden jest tylko motyw bliski perwersji w ówczesnej postawie Miłosza: wszystkie wartości i stany psychiczne nie tylko dlatego przesycone są u niego grozą i oczekiwaniem, że w „czasach dziwnych i wrogich żyliśmy”. Nie tylko dla pewnych powodów obiektywnych. Dlatego również, że tego pragnie mędrzec bardzo pogardliwy, jakim jest poeta w ówczesnej swojej masce. Ten „złotousty w koszuli niezmienianej od dwóch tygodni”, któremu „ciężko stać się jednym z wielu milionów”. Ten „snu zdobywca”, co jako „uczeń marzenia schodzi na północne kraje”. Ten, co „miłości ku sobie okrutne narzędzie”. Ten „podróżny świata”, któremu „przez powieki zmrużone prześwieca gorąca toń nienawiści”. Soczewka natrętnie obecna w ówczesnym spojrzeniu Miłosza na rzeczywistość, soczewka wypełniającego się „południa pogardy”.

Ale i ten bliski nihilistycznej przewrotności motyw daje się wyjaśnić bez nadmiernej grozy na tle psychologii młodości, która zna takie stany zawiedzionego idealizmu młodzieńczego, kompensujące się pogardliwą postawą wobec rzeczywistości. „Wielkie rozczarowanie”, które przy wyjściu z lat młodości ogarnia psychikę młodzieńca, nim ten się nauczy obiektywnego wyglądu rzeczywistości, nim pocznie ją oceniać nie według swoich marzeń, lecz jej prawdy — takie rozczarowanie stanowi źródło podobnych objawów.

Zjawisko występujące w poezji Miłosza jest więc częste. Jeżeli mimo to ów motyw psychologiczny przydaje ówczesnemu świadectwu poetyckiemu Miłosza pewien dosyć drażniący i zgrzytliwy podźwięk moralny, dzieje się to nie dlatego, by sam ten motyw zawsze tak brzmieć musiał. Dzieje się dlatego, ponieważ poeta z ostentacją podkreśla tę pogardliwą odrębność. Z czegoś, na którym „młodzieniec złotousty” trwa, rozmyślnie nieprzystosowany do rzeczywistości, pełen lęku, by nie stał się „jednym z wielu milionów”, nie sprowadza Miłosz tego symbolicznego młodzieńca pomiędzy innych ludzi.

Donioślejsze od tego motywu jest nieumiejące się wypowiedzieć wprost, komplikowane i utrudniane przez analizowane kompleksy osobiste — uwarunkowanie socjologiczne sprawy Miłosza. Poeta należy do roczników drwiny i tragiczności i do niego również stosuje się w pełnej mierze ta próba odpowiedzi, jaką podawałem w szkicu *Tragiczność, drwina i realizm* („Twórczość” 1945, nr 3).

Ten katastrofizm jest *sumą pewnego pogłosu i pewnej zapowiedzi*. Pogłosu pesymistycznej fali wywołanej wielkim kryzysem gospodarczym lat 1929–1934 i zapowiedzi, których nie chcieli widzieć politycy i ekonomiści liberalni. Gdy ekonomiści opowiadali o reglamentacji dewiz, o dewaluacji i autarkii, gdy politycy zastanawiali się nad odbudową bezpieczeństwa przez system traktatów regionalnych czy też system bezpieczeństwa zbiorowego, byli poeci, co po prostu i naiwnie pisali *Bajkę o wojnie* (J. Zagórski⁴⁹⁷). Pogłos pesymizmu, który nadpłynął na fali sekularnej⁴⁹⁸ zniżki cen, jak to wówczas nazywali ekonomiści, i zaśpiew kohort, spieszących do nowej rozprawy. Trzask zamykanych na skutek niewypłacalności okienek bankowych przechodzi niepostrzeżenie w inny trzask

w werbli trzask,
rozgwar motorów z nieboskłonu,
i krok miarowy — wzywa łask
boga mocniejszych batalionów.

(Władysław Sebyła⁴⁹⁹, z tomu *Obrazy myśli*)

Trzask zamykanych gwałtownie okienek nie bardzo się mieści w rytmach poetyckich. Trzask drugi — bardziej. A tak spozierając, możemy odpowiedzieć na zarzut, jaki oprócz

⁴⁹⁷Zagórski, Jerzy (1907–1984) — poeta i prozaik, wraz z Czesławem Miłoszem współtwórca przedwojennej grupy poetyckiej Żagary. [przypis edytorski]

⁴⁹⁸sekularny — tu: występujący raz na stulecie. [przypis edytorski]

⁴⁹⁹Sebyła, Władysław (1902–1940) — poeta, oficer piechoty zamordowany w Katyniu. [przypis edytorski]

Ignacego Fika, którego zaraz zacytujemy, formułowano wówczas nieraz. Zarzut, który byłby słuszny, gdyby katastroficzny zaśpiew wojny był tylko perwersyjnym nawracaniem do minionej rzezi.

„Wojna — pytał Fik — kiedyż przestanie się nią u nas mydlić oczy! Jakież wartości ona zburzyła? Trzy potęgi zaborcze i wiarę w kapitalizm”. Sprawa była prostsza i inna: odwoływanie się do pierwszej wojny światowej było jak *echo przemienione* w zapowiedź. Jeszcze ciągle trwało echo odchodzących werbli i kohort, gdy już nadciągało echo nowych, idące po to samo, wiadome, tym razem jeszcze krwawiej zapłacone doświadczenie.

To powikłanie społeczno-polityczne znajduje również wyraz w powikłaniu stylu poetyckiego, w jakim wyrażają się katastroficzne wizje Miłosza. Ów styl jest w obrębie twórczości Miłosza etapem przebyтым, faktem wewnętrznej historii tej poezji, do którego Miłosz już nie powraca. Takim samym faktem minionym jest zawarta w nim osnowa patetycznej i katastroficznej zapowiedzi. Faktem bardzo reprezentatywnym dla generacji, do której poeta należy. Skłóconym i nie do podjęcia, jak każda szukająca młodość, zwłaszcza kiedy przyszło jej szukać w czasie, kiedy gubili się ludzie najpewniejsi.

III

Katastrofizm obiektywnie odczuwany, ten, jaki istnieje przede wszystkim w ówczesnej poezji Jerzego Zagórskiego, połączony z postawą mędrca pogardliwego, daje formułę pozwalającą określić większość przedwojennego dorobku Miłosza. Poeta przeważnie przebywa ponad rzeczywistością, w pożarach i chmurach patosu, a na padół ziemski schodzi, by wieścić przede wszystkim siebie, a dopiero poprzez własną postawę — *profetyczne nieprzystosowanie do świata*.

Wszakże i ten termin nie jest zdolny objąć całej przedwojennej twórczości Miłosza, szczególnie utworów powstałych w okresie pomiędzy wydaniem *Trzech zim* a wybuchem wojny. Jeden z nich nosi charakterystyczny tytuł: *Piosenka na jedną strunę*. Ówczesny dorobek Miłosza nie został napisany na jedną strunę, chociażby tak groźnie brzmiącą jak katastrofizm. Wymieńmy tytuły: *Elegia*, *O młodszym bracie*, „*Ty silna noc...*”, *Kołysanka*, *Wieczorem wiatr*, *Obłoki z Trzech zim*; *W mojej ojczyźnie*, *Siena*, *Postój zimowy* z utworów późniejszych.

Dla odczytania aktualności, pośród których powstawały, są to utwory na pewno mniej charakterystyczne od katastroficznych wierszy Miłosza; nie ma w nich również jakiegoś wyraźnego połączenia aktualności z losem, jak w utworach klasycyzująco-publicystycznych, nie ma wreszcie wszechobecnej soczewki egotyzmu. A jednak te dopiero wiersze, powiedzmy to od razu, stanowią trwały trzon przedwojennego dorobku Miłosza. Wśród nich właśnie spotykamy strofy o absolutnej zwięzłości i oczywistości intelektualnej, pełne obrazowej prawdy, jak ta na przykład, od której rozpoczyna się *Siena*:

W tym cała piękność snu, że krew nie płynie,
ale zastyga w znak, gdy dotknie miecz,
w tym cała piękność snu, że w ciemnej glinie
jest odpoczynek wśród anielskich rzesz.
I złota wiję się dokoła żmija
i wszystko tutaj trwa, choć nic nie mija.

Z pozorów te cenniejsze utwory Miłosza nie mieszczą się w żadnej z kombinacji układu: *aktualność* — *soczewka* — *los*. Skąd to wrażenie? Wszak zaczepiają się one bardzo silnie o doznania aktualnie przeżyte. *O młodszym bracie*, *Kołysanka* odtwarzają Polskę międzywojenną w doskonale ujrzanych fragmentach prowincji kresowej, *Siena* oparta jest na kontraście pomiędzy „niebieskim winnic dymem” a „wielkim oddechem rozpalonych młotów”. *Italia* i *Śląsk*. W innych znowuż lirykach nie brakuje tej sfery sensów ostatecznych, do których dociera poezja Miłosza:

Ty jesteś noc. W miłości leżąc z tobą
odgadłem los i bojów przyszłych zło.
Ominie plebs, a sława przejdzie obok
i pryśnie muzyka, jak butem tknięte szkło.

(„Ty silna noc...”)

Liryki, które zaliczam do tej grupy, są jakoś inne i odrębne, chociaż obejmują pewne znamienne cechy twórczości Miłosza. Dlatego to wrażenie, ponieważ ich człon środkowy, który gdzie indziej zajmuje soczewka egotyczna, przedstawia się w sposób bardziej zobiektywizowany, a jednak nie przestaje być równie osobisty.

Przenika tę grupę liryk zamię pełnego wzruszenia, ale zamię pozbawione niepokojącej skazy egotyizmu. Skłonny do poetyczności i zadumy liryzm nasycy całą atmosferę wiersza jednolitym, trudnym do intelektualnego zdefiniowania tonem poetycznym. Tonem, który ma wiele wspólnego z nastrojem (jedno więcej pokrewieństwo Miłosza z symbolizmem), ale nie wyczerpuje się w zamierzonej, rozmyślnej mgławicy. Wprost przeciwnie: utworzony jest właśnie z obrazów wyraźnych, dobieranych skąpo i dokładnie, całkiem inaczej aniżeli w patetyczno-wizyjnym stylu poety. Pochodzenie jednakowoż tego obrazowania skąpego a dokładnego jest oczywiste: jego podstawę tworzy oczyszczona z mgławicy, wyzwolona z rozmyślnej wieloznaczności wizja całkowicie plastyczna.

Cytowany wyżej urywek z *Bram arsenatu* niewiele się różni w budowie od takiego fragmentu z *Postoju zimowego*:

A kiedy ręka uchyla zasłony,
I świat po nocy jawi się widzialny,
Na śnieżnych wieżach kołyszą się dzwony
I stoją w oknach szronu białe palmy,
I puch opada, pazurkiem strącony.

Napierski pisał, że „słowa Miłosza... z mozołem wyduszone są z zaciśniętych niechętnie warg”. Nie do wszystkich jego utworów się to stosuje. Do omawianych — na pewno. Kiedy w wierszach wizyjnych frazy toczą się szeroko, tutaj rytm krótkich zdań poddaje tok obrazu i wzruszenia. „Ty silna noc.” „Ty jesteś noc.” „Wiatr był na ziemi.” „O głodzie głucho tu.” „Niebieskich winnic dym.” Ten rytm zdań, jeżeli niczym urwany zaśpiew pojawi się w utworze, znamionuje w nim obecność liryzmu najbardziej skondensowanego, słów najoporniej wyduszanych z warg. Z taką samą oszczędną precyzją padają wówczas obrazy wyłuskane z wszelkich zbędnych ozdób. Nie tylko to. Jeżeli za tą kondensacją liryczną i obrazową zaczają się urzekające gęstwiny niedopowiedzeń, wówczas dopiero powstają najpiękniejsze liryki Miłosza, przynależne, śmiem twierdzić, do trwałego dorobku liryki polskiej: *Wieczorem wiatr*, *Obłoki*, *W mojej ojczyźnie*, *Siena*. Jeżeli zacytuję z nich tylko *Wieczorem wiatr*, to nie dla samej wartości wzruszenia. *Siena* i *W mojej ojczyźnie* stoją na pewno wyżej w tym względzie. Zacytuję, ponieważ ten utwór wydaje mi się najbardziej oszczędnym w ilości obrazów, a bogatym w zakresie skojarzeń odpowiednikiem patetycznej wizji Miłosza. Odpowiednikiem lirycznym, w jakim ta strona twórczości poety na pewno bardziej przetrwa aniżeli w grozie zbyt wielomównej:

Wieczorem wiatr. Z ciemności wypłoszeni,
głowy toczyli naprzeciw połyskom
ognia w kominie. Pies, słuchając cieni
myślał, kamienny, z łapami przy pysku.

Wyżej szła chmura, a nad nią spienione
stada gwiazd gnały i parły motory
trójśmigłych statków. Złoty krzyż wieziono,
jedwabny sztandar i hełmy z żelaza.

Wiatr był na ziemi. Dzwoniły jabłonie
owocem żółtym, i jarzębiny chrzęst.
Pchaliśmy pługi, dźwigaliśmy bronie
i twardo śpimy, z łbem zgiętym na pięść.

Tak więc już w latach przedwojennych Miłosz zdołał wykształcić pewną normę swego stylu o wysokiej wartości artystycznej, normę nie mniej indywidualną i własną, co rokującą jego poezji, że nie pozostanie zjawiskiem związanym tylko z pewnymi treściami czasu, z jego katastrofizmem i niepokojami.

IV

Jako strumień o trzech zasadniczych prądach: *katastroficzno-wielosłownym*, *publicystyczno-klasycyzującym*, *liryczno-oszczędnym*, wpływa poezja Miłosza w lata wojny. U poety o tak żywej i niewykrystalizowanej jeszcze wrażliwości na aktualność musiało nastąpić zamącenie tych prądów. Ale u Miłosza napotykamy coś więcej ponad to zamącenie. Nowe szukanie źródeł, nowe drażnienie, nowe wywierzysko, z których twórczość Miłosza wysąca się równie trudna do określenia i skłócona w wyrazie stylistycznym co przed wojną.

Tym razem trzymajmy się chronologii. Klęska wrześniowa odbije się w twórczości poety nawrotem tych dwóch stylów, które w przerwie pomiędzy *Trzema zimami* a wojną przycichły w niej: styl klasycyzującej aktualności i styl wymowno-wizyjny. *Rzeka*, *Książka z ruin* oraz późniejsze i posiadające charakter czysto rekapitulacyjny, artystycznie najsłabsze w swojej grupie i rozgadane *Podróż* czy *Ranek*. Te fragmenty niewiele wnoszą nowego do charakterystyki poezji Miłosza poza tym, że wyznaczają jej miejsce pośród nowych ogniw aktualności i świadczą, że poeta reaguje na historię równie żywo co przed laty dziesięć. Aktualność prowadzi prosto w los:

Obdarci, brudni, obojętni

Stąpają w cień kolein. Śpiew nad nimi tętni,
Rozkazem z ust wydarty twarzy ich nie zmienia.
Śpiewają, a oczami patrzą w głąb milczenia.

(Rzeka)

Bardziej istotne przemiany dokonują się w stylu wymowno-wizyjnym, który do niedawna służył treściom katastroficznym. Należy tu przede wszystkim cykl *W malignie 1939*, z utworów bliskich mu chronologicznie *Równina* i *Błądząc*. Dawniejsze o całe cztery lata od ironicznej *Piosenki o końcu świata*, utwory te dowodzą, że treści katastroficzne zniknęły z poezji Miłosza z chwilą katastrofy rzeczywistej. Przycichnęły zaś jeszcze wcześniej. Pozostała z nich tylko plazma wizyjna, szukająca dla siebie kształtów i zastosowań. Najpierw służy ona rozrachunkowi moralnemu z niedawną przeszłością:

Pisać umiałem może tylko z pychy.
Ale we wszystkim był ten cień proroczy,
Jak gdyby gniazdo płonące wśród nocy
Toczyły wichry.

(W malignie)

Równocześnie ten styl zaczyna służyć wyrazowi doznań przyniesionych przez wojnę. Wspólne wzruszenie narodowe było dotąd nieobecne w poezji Miłosza. Teraz śmiało wkracza w dziedzinę jego stylu tak bardzo własnego i swoistego jak ów styl patetyczny i wizualny. Soczewka egotyczna niknie. Nie sprzyja jej zarówno rozrachunek moralny, jak liryzm starający się utrzymać w pewnych wspólnych i powszechnie odczuwanych granicach. *Miasto* — Warszawa, *Równina* — mazowiecka. Zwłaszcza ilekroć do tematu Warszawy odwoła się poeta, tylekroć powstają jego najpiękniejsze utwory (*Miasto*, *Błądząc*, *Campo di Fiori*, *Przedmieście*), które w hołdzie poezji polskiej składanej stolicy godnie kontynuują najpiękniejsze tradycje tego hołdu, rozpoczynane przez Słowackiego i Norwida.

Ta oszczędność obrazu, jego pełne niespodzianek przeciskanie się poprzez zapory niechęci do zbyt gładkiej, zbyt potulnej łatwizny plastycznej, obecnie osiąga rozmiary rozleglejszych konstrukcji. I chociaż nie raz echo tych wierszy jest raczej refleksyjne niż

liryczne, są to liryki naprawdę spełniające warunki wzruszenia. *Miasta* nie będę cytował, pamiętamy je wszyscy. Lecz *Błądząc*:

Zasłuchany w piosenkę Warszawy,
Kiedy jabłonie gasną na Mokotowie,
Na pustkę pokrzyw błady deszcz,
Jesienny posiew.
[.....]

Maszty za mgłą, domy za słońca kurtyną,
Śpią tutaj na pustkowiach przykryci gazetą,
Zaczęta ciemność.
I odrzuconą ręką wiedzą: sen jest nie to,
To śmierć, nie senność.

A domy twoje czymże wtedy są,
Zobaczone nagle w głębokości
Za ukośną kurtyną słońca czy za skrå
Krótkiej wieczności.

Ten najbardziej własny styl Miłosza, genetycznie biorąc, pochodzi z wizji, które dotąd służyły eschatologii i katastrofizmowi. Pozbawiony tych zawartości, wyzuty ponadto z soczewki egotycznej, ulega zasadniczym przemianom i wydaje najcenniejsze utwory poety. Obok liryków warszawskich będą to *Kraina poezji*, *Piosenka o końcu świata*, *Dzień tworzenia*. (O poema naiwnym *Świat* mówić będziemy osobno.)

Wystarczy przebiec myślą łańcuch rozpoczynający się od cytatu z *Pieśni*, poprzez strofy z *Bram arsenalu* czy *Postoju zimowego* do zacytowanego urywka, by dostrzec, na czym te przemiany polegają. Nazwę je *skupieniem obrazów i zaostrzeniem ich niespodzianki*.

Objaśniam. Chodzi o to, że we wczesnym stylu Miłosza napotykamy przelewający się poza wszelkie brzegi nadmiar obrazów dosyć jednorodnych i mało zróżnicowanych. Postępem poetyckim jest uproszczenie ich do dokładnych i dających się jednoznacznie odczytać notat wizualnych. Ale dopiero teraz mamy skupienie, skrót, któremu towarzyszy pomnożenie niespodzianki, nieoczekiwanego następstwa tych skrótów. Jabłonie, pokrzywy, śpiący pod gazetą, niski blask słońca podobny kurtynie, takie następstwo nazywam skupioną niespodzianką.

Do skrótu tak pełnego ekspresji, że niewiele utworów liryki polskiej jest w stanie mu dorównać, doprowadza tę metodę *Przedmieście*. Brzydka, szpetna nicość podmiejskiego krajobrazu stolicy do jakiejże zostaje podniesiona znakomitej godności!

Przełamany cień komina. Rzadka trawa.
Dalej miasto otworzone krwawą cegłą.
Rude zwały, drut splątany na przystankach,
Karoserii zardzewiałej suche żebro.
Świeci glinianka.

Na takie przeskoki nie pozwalał styl klasycyzujący; domaga się on spokojnego toku i dlatego zapewne wybitne utwory Miłosza nie zdołały powstać w jego ramach, bo ten styl hamował jedną z najbardziej oryginalnych dyspozycji jego sztuki.

Błądząc i *Przedmieście* pozwalają w sposób przybliżony odpowiedzieć, jakie to są dyspozycje. Miłosz jest niewątpliwie poetą widzenia plastyczno-objektywnego. Jest w istocie swego talentu *plastycznym realistą*, dostrzegającym barwy, proporcje i kształty w ich układzie możliwie objektywnym. Nie opracowuje on poszczególnych elementów widzenia za pośrednictwem specjalnych konstrukcji słowno-obrazowych, podobnych tym, w jakich celuje na przykład Przyboś. Każdy z poszczególnych składników posiada prostą i statyczną wierność wobec pierwowzoru:

Równina pod chmurami niskimi rozpięta
Smugami pyłów i zbożowych fałd.

Od lat, od lat, ta sama, niepojęta
Z gromadami kobiet na kartofliskach,
Z półkiem, gdzie koniczyna mieni się nie zżęta,
Z komarów długą skrą przy końskich pyskach.

(Równina)

Jeżeli mimo tej prostej wierności szczegółów ta najbardziej indywidualna odmiana stylu poety nie daje wyniku, który by się równał prostej opisowości, jest w tym zasługa drugiej, równie ważnej dyspozycji artyzmu Miłosza. Nazwę ją — *film jako zasada znaczeń*.

Chodzi o to, że prawo kompozycji filmowej, oprócz całkowitego zastępstwa znaczeń przez obrazy, polega przede wszystkim na niespodziewanym, tylko w tej sztuce możliwym do tak szerokiego stosowania kontraście, przepływanium, przenikaniu obrazów najbardziej od siebie dalekich. Wówczas to każdy obraz pojedynczy może być całkowicie realistyczny i pozbawiony deformacji, a przecież całość będzie przemawiać sugestiami bogatszymi od swych względnie prostych składników.

Tym prawem kompozycji filmowej posługuje się wyobraźnia Miłosza wobec znaczeń. Tak samo układa je na zasadzie całkowitej równoważności obrazu i znaczenia i tak samo każe się im przenikać i kontrastować. Kiedy ma powiedzieć, że w krainie poezji nikną niemożliwości, a sama ta kraina wszystko pomieści, co świat wytworzy, a wyobraźnia potwierdzi, powiada jak w tej strofie — i to jest właśnie film jako zasada znaczeń:

Tam śnieżna góra jest pienistą falą,
Co trwa sekundę na równinie mórz.
Nim w głąb upadnie, gdzie się perły pałą,
Trzmiel z tulipana strząśnie żółty kurz.
Nim nowa fala, księżycem zwabiona
Kłęknie i czoło powoli podźwignie,
Tysiącolecie ludzkie jedno skona,
A trzmiel w kielichu tulipana zniknie.

(Kraina poezji)

Sprawa ta daje się jeszcze bliżej oznaczyć przez zestawienie z Przybosiem i tymi uwagami, które na temat filmowego charakteru jego poezji poczyniłem w szkicu o *Miejscu na Ziemi*. Przyboś jest filmowy właśnie w podstawowych elementach obrazu. Postępuje przeciwnie niż malarz sztalugowy, odtwarzający obraz z jednego punktu widzenia. U niego właśnie sztaluga jest w ruchu, stając się — kamerą. Natomiast w konstrukcji wyższego rzędu Przyboś nie posiada kapryśnej zmienności filmu. Jest całkowicie konstruktywny, całkowicie architektoniczny. Stąd to pełne surowej odpowiedzialności wrażenie, jakie emanuje z jego poezji.

Miłosz w podstawowych elementach swego widzenia jest statyczny, zgodny z prawdą sztalugową. Trzmiel strząsa kurz, fala się podnosi, równina pod płaskim niebem jest rozpięta. Natomiast konstrukcje wyższego rzędu, chociaż służą u niego znaczeniom, posiadają kapryśną niespodziankę filmowych układów, są muzyczne w swej istocie, nie architektoniczne. Poezją Miłosza powożą rytmy szerokie i swobodne, poezję Przybosia ustalają kierunki i piony świadomie skonstruowane.

V

Tak na podłożu dawnego stylu profetyczno-wizyjnego, z dala od pogardy i egotyzmu, dopracował się Miłosz w latach wojny wyrazu bardzo samoistnego i najwyższego w skali uprawianej przez poetę. Styl ten, jak wskazuje rozpiętość objętych nim tematów

— od *Sieny* po *Krainę poezji* — zdolny jest do podjęcia wszelkich wzruszeń poetyckich. Niestety, ta zdobycz zdaje się być, jak dotąd, najbardziej krucha z wojennych zdobyczy poety. Stanąwszy mocną stopą na najwłaściwszej drodze swojej poezji Miłosz z tej drogi wciąż odchodzi i niestety częściej odchodzi, aniżeli się jej trzyma.

Pierwsze z tych odchyień to ponowna fala poezji publicystycznej. Prawie cały cykl *Głosy biednych ludzi*. Obecnie ta poezja nie wyraża się już na sposób klasycyzujący, lecz satyryczno-polemiczny, stylem wyniosłej inwektywy, ironicznego persyflażu⁵⁰⁰, a nawet traktatu filozoficznego. Styl taki jest bardziej aktywny aniżeli niedawny klasycyzm i więcej skierowany ku temu, by poezję Miłosza pozostawić w realnych wymiarach zdarzeń.

Powód tej zmiany nietrudno wytłumaczyć stosunkiem do podejmowanych tematów aktualnych: poeta nie szuka w nich patetycznej odskoczni, ale pragnie je osądzić i wymierzyć w realnych rozmiarach, posuwając się aż do wierszowanej recenzji z książki Jadźwina (Bohdana Suchodolskiego⁵⁰¹) *Dokąd zmierzamy*. Niestety zbyt wiele w tych utworach doraźnego pośpiechu, by mogły się stać czymś więcej nad rymowany dokument chwili.

Ale naprawdę groźną tamę kładącą się w poprzek obecnej twórczości poety stanowi nie ta publicystyka satyryczna, chociaż narobiła wiele doraźnych szkód. Nurt poezji naprawdę silnej rozpryskuje się wprawdzie o tak surowe i nieobrobione kamienie, lecz pozostawia je za sobą. Niebezpieczniejsze stają się drobne, jego własną pracą wyrobione ziarna i kamyki, które toczy u swojego dna i układa u brzegów w usypiska groźne dla swego przyszłego biegu. W obecnej poezji Miłosza obserwujemy narastanie zjawiska, które na razie określamy w ten metaforyczny sposób. Poeta wszedł w wojnę oczyszczony z pogardliwego nieprzystosowania do świata, zetknięcie z wojną, a później najlepsze jego utwory dowodzą, że doskonale sobie radzi bez tego nieprzystosowania. Tymczasem wiele oznak (i celowych zgrzytów) świadczy, że zaczyna on szukać nieprzystosowania na nowo, tym razem w imię odmiennej formuły osobistej.

W kształcie skargi i wyrzutu najjaskrawiej tę formułę wyraża ostatni wiersz zbioru, zatytułowany *W Warszawie*:

Czyż na to jestem stworzony
By zostać płaczką żalobną?
Ja chcę opiewać festyny,
Radosne gaje, do których
Wprowadzał mnie Szekspir. Zostawcie
Poetom chwilę radości,
Bo zginie wasz świat.

Sens jasny: jest to *szukanie nieprzystosowania w imię kontemplacji estetycznej, w imię piękna rzeczywistości*. To nie tylko skarga, to zarazem program. Na program bowiem wygląda wysunięcie tego motywu w *Przedmowie* do całego zbioru:

To, że chciałem dobrej poezji, nie umiając,
To, że późno pojąłem jej wybawczy cel,
To jest i tylko to jest ocalenie.

Marzenie o utraconej szczęśliwości, o zabronionym poecie pięknie świata jako wartości najwyższej, to marzenie pojawia się gdzieś w połowie wojennej twórczości Miłosza. Dawne „ogrody lunatyczne”, podniosłe i surowe, stają się ogrodami z wdzięcznej *Piosenki pasterskiej* — „Ogrody, piękne moje ogrody, takich ogrodów nie znajdziesz na świecie...”

Podobnie jak katastrofizm Miłosza był echem jednego z najdawniejszych mitów ludzkich, tak i ta piosenka wprowadza w kręgi niemniej dawnego mitu — *mitu arkadyjskiego*. Arkadią nazywał się, jak wiadomo, górzysty kraik Peloponezu, zamieszkały przez pasterzy, który poeci greccy doby hellenistycznej obrali jako siedzibę mitu o kraju niewinności, spokoju, nieskażonych cnót i radości. W XVIII stuleciu, kiedy budzące się poczucie przyrody poszukiwało dla siebie wyrazu, znalazło go w tworzeniu sztucznie-naturalnych

⁵⁰⁰persyflaż — pozornie poważny, a w istocie ironiczny utwór literacki, naśladowujący cudzy styl. [przypis edytorski]

⁵⁰¹Suchodolski, Bohdan (1903–1992) — polski filozof i historyk kultury. [przypis edytorski]

ogrodów, arkadii pasterskich, w których przechadzały się sentymtalne czytelniczki Rousseau⁵⁰² oraz *Pawła i Wirginii*⁵⁰³. To marzenie arkadyjskie znalazło wiele innych wcieleń, aż po wyspy szczęśliwe, po tahitańskie podróże Gauguina⁵⁰⁴.

Dlaczego Miłosz marzy o takiej arkadii, tkwiąc w samym sercu burzy? Posiadamy wiersz, który cały jest odpowiedzią na to pytanie oraz dyskursywnym odtworzeniem drogi wiodącej do krainy pasterskiej. Takim programowym wejściem do niej jest *Ranek*. W kraju poety nic prócz męki, przerażenia. Kto w nim pozostać musiał, „najcięższym dniom niech teraz umie sprostać”. Lecz „pieśń się łamie, gdy na niej ciąży rozpacz ludzi ciemnych”. I oto nagle chwila odwagi, zapowiedź najbardziej świadoma:

Ale cóż warta piękność, co się trwoży
I w trudnych latach miary nie utrzyma?
Jak złota kula wiersz niech się otworzy
I wyjdzie stamtąd w blasku ziemia inna.
[...]
A cóż jest skarga? Żegnaj, ranku mglisty,
Nie wspomną ciebie polskiej pieśni dzieje...

I nowy zabrzmiał ton — tak przejmująco czysty,
Że zginął smutek, co nad Wisłą wieje.

Im bliżej ostatnich chronologicznie utworów Miłosza, tym silniej ten motyw się ujawnia. Wyraża się w rozmaitych odmianach. To jakimś marzeniem w przestrzeni, marzeniem o wyspach szczęśliwości nieosiągalnych dla „pieśniarzy zapadłych okolic”.

Na nic italskie wspominać winnice
I zielen Anglii, i połyski mórz

(Ranek)

Są gdzieś miasta szczęśliwe,
Są, nie na pewno.
Gdzie między giełdą i morzem
W pyłe morskiej piany
Czerwiec mokre warzywa wysypuje z koszy
I na taras kawiarni słońcem opryskany
Łód wnoszą, a kobietom kwiat pada na włosy.

Barwy dzienników nowych co godzina
I spór o dobro Rzeczypospolitej.

(Pieśni Adriana Zielińskiego)

Gdzie indziej to samo szukanie odrębności w imię piękna wyrazi się marzeniem w czasie. Tak kończy się kontrastowy układ *Walca*; przypomnienie okrutnego losu, który czeka młodzieńca zrodzonego w roku 1911, zamyka się wezwaniem do jego matki:

⁵⁰²Rousseau, Jean-Jacques (1712–1778) — genewski pisarz i filozof tworzący w jęz. fr., przedstawiciel oświecenia, encyklopedysta; autor m.in. traktatu *Umowa społeczna* zawierającego demokratyczną wizję państwa; poematu dydaktycznego o wychowywaniu w zgodzie z naturą zatytułowanego *Emil* oraz autobiograficznych *Wyznań* stanowiących jeden z fundamentalnych utworów literatury intymnej. [przypis edytorski]

⁵⁰³*Paweł i Wirginia* — utwór Jacques'a-Henriego Bernardina de Saint-Pierre, opisujący miłość na łonie przyrody oraz zgubny wpływ wychowania w cywilizacji. [przypis edytorski]

⁵⁰⁴*Gauguin, Paul* (1848–1903) — francuski malarz, postimpresjonista, związany z tzw. szkołą Pont-Aven, część życia spędził na Tahiti. [przypis edytorski]

Zapomnij. Nic nie ma prócz jasnej tej sali
I walca, i kwiatów, i świateł, i ech.
Świeczników sto w lustrach kołysząc się pali,
I oczy, i usta, i wrzawa, i śmiech.

Naprawdę po ciebie nie sięga dłoń żadna,
Przed lustrem na palcach unosząc się stań.
Na dworze jutrzeńka i gwiazda poranna,
I dzwonią wesoło dzwoneczki u sań.

Tak się odnawia u Miłosza pełny układ aktualności i losu, przepuszczonych przez soczewkę skończenie osobistą. Tym razem promień tej soczewki jest estetyzujący. Ta nowa formuła nieprzystosowania wydaje się bardziej jeszcze wątpliwa od katastrofizmu. Jeżeli bowiem katastrofizm świadczył o pewnym podłożu historycznym, nie tylko dla indywidualności poety znamienym — odrębność w imię odmówionej radości z piękna, gdyby ją na tle wojny i okupacji rozumieć dosłownie, nie świadczyłaby o nikim i o niczym prócz samego Miłosza. Sprawa jest dosyć zawikłana. To nieprzystosowanie stanowi transpozycję cennych skądinąd właściwości poezji Miłosza i w tym się zawiera jego pewien ratunek. Jest szukane i poniekąd wmówione w tym sensie, że byłoby prawdą, gdyby — jak Miłosz twierdzi — jego pieśń naprawdę się łamała pod ciężarem rozpaczliwych ludzi ciemnych. Gdyby Miłosz był przede wszystkim poetą spokojnego piękna, pasterskich ogrodów, cichego spożywania radości, gdyby naprawdę jego „pióro było lżejsze niż pióro kolibra” — trudno, miałby rację. Jasnorzewska⁵⁰⁵ przymuszona do poezji bohaterkiej i wyrzekająca na swój los też miałaby rację. Tymczasem Miłosz jest wprawdzie autorem *W krainie poezji czy Piosenki pasterskiej*, ale również jest autorem *Miasta* i *Campo di Fiori* i poezja jego bynajmniej się nie załamuje pod naciskiem tych tematów. Przeciwnie — doskonale z nimi sobie radzi.

Dlatego to nieprzystosowanie w imię kontemplacji estetycznej jest tylko *szukaniem nieprzystosowania*, szukaniem powodów dla zachowania egotycznej odrębności. Kiedy ponadto katastrofizm był jakąś formą rozrachunku z przyszłością, kiedy był rzutem w nią, postawa estetycznej odrębności nie posiada i tej przewagi; jest formą rozrachunku aposteriorycznego⁵⁰⁶, formą ujrzenia doświadczeń wojny w świetle ważniejszych od nich festynów i gajów radosnych.

Napisałem, że to niebezpieczne wmówienie powstaje z ziaren i kamyków utoczonych własną pracą poety. Chodzi o to, że piękno spokojne, którym Miłosz pragnie się odgrodzić od świata, to nic innego jak przetworzenie naturalnego dążenia jego poezji do plastycznego i obiektywnego widzenia rzeczywistości. Poeta o tyle ma rację, że tam rzeczywiście artystyczny jego staje najwyższy, gdzie nawet w służbie innych treści w sposób spokojny i zmysłowy zapisuje on zjawiska:

W Rzymie na Campo di Fiori
Kosze oliwek i cytryn,
Bruk opryskany winem
I odłamkami kwiatów.
Różowe owoce morza
Sypią na stoły przekupnie,
Naręcza ciemnych winogron
Padają na puch brzoskwini.

(Campo di Fiori)

Tak się przecież rozpoczyna bolesny wiersz o getcie warszawskim. Dlatego pojawia się u Miłosza arkadyjskie marzenie o ogrodach, które się mienią „jak wielkie, ciche i łagodne

⁵⁰⁵ Pawlikowska-Jasnorzewska Maria (1891–1945) — poetka, dramatopisarka, obracająca się w kręgu Skamandra, pochodząca z rodziny Kossaków. [przypis edytorski]

⁵⁰⁶ aposterioryczny (z łac.) — dokonywany po fakcie. [przypis edytorski]

morza”. Nie dziwimy się przeto, że te arkadie poetyckie stają się niekiedy podobne tak wyobrażonym ogrodom szczęśliwości, jak to czynili Jordaens czy Rubens⁵⁰⁷, Flamandzi zasobni w jadło i wyżej je ceniący od rokokowych parków. Miłosz, chociaż na równi ceni wystrzyżone i wygładzone parki, westchnie niekiedy za utraconą obfitością jadła i napojów. Nie znam z historii malarstwa obrazu, który by tak przedstawiał ucztę w Kanie Galilejskiej:

Alkohole! Koniaki jak jesienne sady,
Pachnące z cierpkich jagód wyciągi jałowca,
Jableczniki, burgundy, miody, cytronady,
Piwa na pulchniejących wypasane drożdżach.
A kiedy żółte słońce uderzy w galerie
I w rzędach szkielec bryzgami czerwieni się złamie,
Lustra pocisk jasności jak pianę rozerwie:
Gody, gody goreją w Galilejskiej Kanie!

(Podróż)

Transponując ten składnik swojego stylu w jakiś element odrębny i wyróżniający poetę, dochodzi Miłosz do nowego nieprzystosowania. Błędnie i dla przyszłości swojej poezji niebezpiecznie. Bo nie tylko to widzenie plastyczno-poetyckie nie daje praw do romantycznej odrębności, ale i jego dalsze argumenty są niesłuszne. „Są gdzieś miasta szczęśliwe [gdzie] barwy dzienników nowych co godzina i spór o dobro Rzeczypospolitej”.

Nie ma takich miast! Jeżeli są szczęśliwe, to tylko dla przybysza i turysty. Jeżeli spór o dobro Rzeczypospolitej co godzina się wznawia, poeci tej ziemi pisują prawdopodobnie, jak Miłosz o swojej ojczyźnie: „Przez całą noc ciężki sen tej ziemi Męką mnie dławiał, przerażeniem gniół”. Wszystko inne jest marzeniem bez prawa do sądu nad ciężkimi snami rzeczywistości, bez prawa wyróżniania tego, nad kim marzenie zapanowało.

VI

Powie ktoś, że u Miłosza stanowisko takie oznacza coś więcej, aniżeli wyodrębniający estetyzm. *Ranek* jest bardzo wątpliwym programem, ale poema naiwne *Świat* pełną rehabilitacją. Poemat najczystszy artystycznie, najszlachetniejszy w całym dorobku Miłosza. Po ogrodach lunatycznych, po ogrodach pasterskich jest to trzecia, najrozleglejsza arkadia Miłosza — arkadia filozofii, zadumy, świata ujrzanego naiwnym okiem dziecka.

By odpowiedzieć, czy *Świat* jest pełną rehabilitacją, zastanówmy się nad miejscem tego poematu w ewolucji Miłosza. Ta ewolucja, chociaż na innych planach treściowych, odbywa się równolegle przed wojną i za okupacji. Układowi *aktualność* — *soczewka egotycznie pogardliwa* — *los* odpowiada całkowicie nowy układ: *aktualność* — *soczewka estetyczna* — *los*.

Wynik artystyczny tych obydwu układów, kiedy one wystąpią w czystej postaci, jest tak samo nie do przyjęcia. I tak samo doznają one oczyszczenia w konstrukcjach poetyckich, z jakich odpadła soczewka zbyt indywidualna. Upřednio w miejsce soczewki pogardliwej wchodził liryzm zobiektywizowany, pogłos liryczny. Teraz w miejsce soczewki indywidualnie estetyzującej wkracza piękno zobiektywizowane, pogłos obrazowy i plastyczny.

Poema naiwne o *Świecie* obiektywizuje zatem, zamiast romantycznie wyróżnić, tę nową postawę Miłosza. Czyni to w sposób poetycko znakomity, pełen umiaru, wdzięku i mądrości; daje osiągnięte już stopnie pełnej dojrzałości wewnętrznej i klasycyzmu własnej sztuki. W tym uspokojeniu nie ztracają się odrębne właściwości stylu Miłosza — film jako zasada znaczeń, mozaiki elementów obiektywnie realnych, a przecież niespodziewanych w swoim połączeniu. Ten świetnie ujęty w ruchu obraz matki schodzącej ze światłem w dłoni niech starczy za inne dowody:

⁵⁰⁷ *Rubens, Peter Paul* (1577–1640) — malarz flamandzki, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli baroku. [przypis edytorski]

Łeb dzika żyje, ogromny na cieniu.
Najpierw kły tylko, potem się wydłuża
I ryjem wodzi, wężąc, po sklepieniu,
A światło w drżących rozplywa się kurzach.

Matka w dół płomień migotliwy niesie.
Schodzi wysoka, sznurem przepasana.
Jej cień do cienia dziczej głowy pnie się:
Tak z groźnym zwierzem mocuje się sama.

(Schody)

Ale prócz swej niepospolitej wartości poetyckiej *Świat* daje i coś więcej, i coś mniej zarazem. Ten od ziarenka maku nie większy świątek, gdzie spokojnie „pieski szczekają na księżyc makowy”, nie jest tak bardzo spokojny, jak sugeruje poeta. Tyle, że tym razem dążenia sprzeczne inaczej wyglądają u Miłosza, aniżeli bywało zazwyczaj. Zapowiedź programowa idzie znacznie dalej, aniżeli jej odpowiednik poetycki, podczas gdy u Miłosza bywało właśnie na odwrót. Fragmenty na temat cnót filozoficznych mówią więcej niż fragmenty budujące proporcje tego naiwnego świata. *Miłość* na przykład podaje taką receptę filozoficzną:

Miłość to znacząco popatrzeć na siebie,
Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy,
Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu.
A kto tak patrzy, choć sam o tym nie wie,
Ze zmartwień różnych swoje serce leczy,
Ptak mu i drzewo mówią: przyjacielu.

Takiego twierdzenia nie spotkaliśmy dotąd nigdy u Miłosza. Nigdy nie patrzył na siebie jak na rzecz obcą sobie i nie nazywał tego miłością. Szczególnie nie zgodziłby się na to ów złotousty młodzieniec, który się lękał, by nie zostać jednym z milionów. Tymczasem jeżeli nie jest to nawet miłość, jest na pewno droga do prawdy i obiektywizmu, droga, na której nie straszą widma wmówionych odrębności...

Tymczasem *Świat* jako spełnienie filozoficzne daje mniej od tej zapowiedzi. Ta leśna przygoda dzieci, ich krótka trwoga, mądry ojciec oświadczający „noc zaraz minie, dzień wszędzie niedługo”, ten świat wreszcie, który mimo trwogi dzieci pozostaje niezmienny i pełen spokoju, to przecież nic innego, jak *próba zastępczego mitu* dla estetyczno-indywidualnej przygody poetyckiej Miłosza. Próba mitu zobiektywizowanego, oddzielonego od tamtych ściśle indywidualnych korzeni.

Korzenie jednak i mitu poetyckiego, i postawy wyodrębniającej są zasadniczo identyczne: to samo piękno wyższe nad inną wartość. Dlatego to *Świat* nie wydaje mi się rehabilitacją zupełną. W tym arkadyjskim ogrodzie świata kryją się węże sprzecznych objawień i wiadomości.

Ten sąd dotyczący najpiękniejszego poematu Miłosza jest zarazem sądem, który się odnosi do całego, tak jak go przedstawia *Ocalenie*, dorobku poety. Nie chciałbym wszakże, ażeby zakres tych wątpliwości rozciągał się również na jego arcyzm. Miłosz jest jednym z tych kilku zaledwie współczesnych poetów polskich, którzy posiadają swój własny, rozpoznawalny w każdym urywku styl. Styl, który wciąż się kształtuje, wciąż fermentuje i daleki jest od rozwiązań sztywnych i powtarzanych niczym własne echo. Osiągając zdobywcze absolutnie doskonałe, porzuca je wciąż, by szukać doskonałości nowych. Płaci za to cenę błędzeń, cenę potknięć. Poezja jego przedziera się wciąż przez przeszkody, które już raz przezwyciężyła. Piętrzy je przed sobą i próbuje własnej sprawności. Nie jest łatwa dla poety przede wszystkim i dlatego nawet jej sprzeczności oczyszczają i uczą.

Sprawiają wreszcie to, że jest to poezja, która nie znosi miar łagodnych, okolicznościowych czy pozostających u jej powierzchni, lśniących blaskami najbardziej autentycznego

piękna. Wymaga surowego klimatu i na pewno tak go zniesie, jak zniosła próbę wojny. Bo przy wszystkich błędzeniach obecny zakres twórczości Miłosza o ileż jest bogatszy od tego, z jakim wkraczał on w lata wojny. Jest bogatszy i pozostaje nadal reprezentacyjny zarówno w tym, co odrzucił: *próba katastrofizmu, jak w tym, czego szuka: świat obiektywnie piękny i obiektywnie prawdziwy*.

Nadal reprezentacyjny, lecz jako artysta bardziej samotny niż przed wojną. Wyrósł nad głowy swoich rówieśników i rywali poetyckich. Stoi przed nim trud, już nie tylko na miarę jego pokolenia, któremu dotąd sprostał jako artysta, łamał się i walczył jako człowiek ustalający swoje miejsce w rzeczywistości. Trud na miarę poezji, która nie przemija, gdy przeminą jej czasy.

1946

WSPOMNIENIE O KATASTROFIZMIE

Oda na spadek funta

Zalóżmy istnienie encyklopedii literackiej uwzględniającej wszelkie prądy, programy i objawy pierwszej połowy bieżącego stulecia. I że wypada opracować hasło — *katastrofizm*.

„Zjawisko ideowo-artystyczne w poezji polskiej drugiego dziesięciolecia tzw. literatury międzywojennej (patrz hasło — literatura międzywojenna), które polegało na symboliczno-klasycystycznym, niekiedy z nalotami nadrealizmu bądź ekspresjonizmu, podawaniu tematów, jakie sugerowały i zapowiadały nieuchronną katastrofę historyczno-moralną zagrażającą ówczesnemu światu, tematów o osnowie przeważnie filozoficznej, a także społeczno-politycznej. Głównymi wyrazicielami tego zjawiska byli poeci kręgu wileńskiego około roku 1930 wkraczający do literatury (Czesław Miłosz⁵⁰⁸, Jerzy Zagórski⁵⁰⁹, Aleksander Rymkiewicz⁵¹⁰), zjawisko takie dostrzec się daje również poza ich kołem (Mieczysław Jastrun⁵¹¹, Władysław Sebyła⁵¹², ślady w *Krzyku ostatecznym* Broniewskiego⁵¹³), przybiera ono także kształty groteskowo-satyryczne (poematy Galczyńskiego⁵¹⁴, elementy *Balu w Operze* Tuwima⁵¹⁵), a przed rokiem 1930 w postaci wyraźnej zapowiedzi dostrzec się daje w powieściach S. I. Witkiewicza⁵¹⁶ i u niektórych prozaików (np. *Bezrobotny Lucyfer* A. Wata⁵¹⁷).”

Wobec powyższego niechaj mi będzie wolno odstąpić od powszechnego obyczaju krytyków. To znaczy z tomu Jerzego Zagórskiego *Czas Lota (Wybór poezji, Warszawa 1956)* nie pisać recenzji, lecz temu zbiorowi poświęcić pod kątem katastrofizmu parę wspomnień i nieco rzeczowych komentarzy.

⁵⁰⁸ *Miłosz, Czesław* (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, przed wojną związany z wileńską grupą poetycką „Żagary” i reprezentant katastrofizmu, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

⁵⁰⁹ *Zagórski, Jerzy* (1907–1984) — poeta i prozaik, wraz z Czesławem Miłozem współtwórca przedwojennej grupy poetyckiej Żagary. [przypis edytorski]

⁵¹⁰ *Rymkiewicz, Aleksander* (1913–1983) — poeta, przed wojną związany z wileńską grupą „Żagary”, także autor książek dla dzieci. [przypis edytorski]

⁵¹¹ *Jastrun, Mieczysław* (1903–1983) — poeta, tłumacz, autor książek biograficznych i kilku dzieł prozą, znany głównie jako twórca liryki filozoficznej. [przypis edytorski]

⁵¹² *Sebyła, Władysław* (1902–1940) — poeta, oficer piechoty zamordowany w Katyniu. [przypis edytorski]

⁵¹³ *Broniewski, Władysław* (1897–1962) — poeta, żołnierz Legionów, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej, przedstawiciel lewicy. [przypis edytorski]

⁵¹⁴ *Galczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś. Galczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

⁵¹⁵ *Tuwim, Julian* (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

⁵¹⁶ *Witkiewicz, Stanisław Ignacy* (1885–1939) — malarz, fotografik, pisarz, dramaturg, filozof i teoretyk sztuki, twórca Teorii Czystej Formy, znany z ekscentrycznego stylu życia. [przypis edytorski]

⁵¹⁷ *Wata, Aleksander* — właśc. Aleksander Chwat (1900–1967), poeta, tłumacz, autor wspomnień, w młodości związany z futuryzmem, w czasie II wojny światowej więzień NKWD, od 1961 na emigracji. [przypis edytorski]

Rozpocząć wypada od *Ody na spadek funta*. Cóż studenta praw w Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie obchodził ten fakt monetarny? Przecież w akcjach stoczni angielskich ani też w papierze funtowym nie lokował on swoich oszczędności, że powiada uroczystość — „schody, po których wleczono Cromwella⁵¹⁸, są tak samo historią jak legenda giełdy londyńskiej, która rozwiana tu jest i gdzie indziej się dzisiaj rozstrzyga”. I jednocześnie, a bardzo słusznie, wspomnianą giełdę wprowadza do dziejów Anglii na prawach nie mniejszych niż katedra Westminsteru.

We wtorek 22 X 1929, na godzinę przed zamknięciem giełdy nowojorskiej, rozpoczął się spadek kursów. Nazajutrz rano rzucono do sprzedaży sześć milionów akcji. Zniżka wynosiła 5 do 10 proc., ale nabywcy kupowali jeszcze i byli zadowoleni, że kupują tanio. We czwartek 24 X nie wiadomo, kto już w pierwszej godzinie otwarcia rzucił tak ogromne pakiety akcji, że rozpętała się lawina.

„Kursy spadały z minuty na minutę, bo nie było nabywców po cenach, które jeszcze poprzedniego dnia wydawałyby się całkowicie absurdalne. To, co się działo podówczas w lokalu Giełdy na Wall Street, było tylko oddźwiękiem paniki, jaka wybuchnęła nagle w całym kraju; mężczyźni i kobiety tłoczyli się przed tysiącami aparatów rejestrujących, cisnęli się do biur maklerskich, ażeby własnymi oczyma śledzić katastrofę statku, w którym umieścili wszystkie swoje nadzieje. Co mogli czynić, by się ratować? Sprzedawać... Pełen godnej podziwu doskonałości technicznej system telegraficznego przekazywania kursów zainstalowany na Wall Street, teraz kiedy każda sekunda posiadała swoją wartość, okazał się prawdziwym narzędziem tortur... Wskazania aparatury rejestrującej opóźniały się o całe godziny wobec stanu rzeczywistego, tak że publiczność pozbawiona natychmiastowych wiadomości, do których była przyzwyczajona, wyrzucała za burtę na ślepo swój majątek i sprzedawała akcje po byle jakiej cenie” (H. Lewinsohn *Histoire de la crise 1929–1934*).

Koło południa tego samego dnia w banku Morgana naprzeciwko Giełdy zebrały się sztaby. W niespełną godzinę plan był gotów. Zmobilizowano 240 milionów dolarów, ażeby powstrzymać dalszą bessę⁵¹⁹. Starczyło ich na trzy dni. We wtorek 29 X sprzedano 23 miliony akcji. W połowie listopada wskaźnik akcji przemysłowych, wynoszący w dniu krachu 569 — spadł do 220. Naród amerykański „zubożał” w tych tygodniach o 30 miliardów dolarów.

Nie ma dowodów, ażeby już jesienią roku 1929 przejmowali się tymi faktami studenci wileńscy, a nawet — ażeby w ogóle o nich zasłyszeli. Był początek roku akademickiego. Chodzili na pierwsze wykłady, na herbatkach zapoznawczych poznawali koleżanki, oswajali się z profesorami. Rektorem Uniwersytetu Stefana Batorego był ks. prof. dr Czesław Pęcherski. „Laur upadł mi na czoło dwudziestoparoletnie i państwo, bym się kształcił, dawało pieniądze” — powiada Zagórski.

Po dziesiątkach lat, słuchając ptaka śpiewającego nad brzegiem Potomaku, powie Czesław Miłosz:

Nad Mereczanką nasze to zabawy
Były, czy dworzan króla Władysława,
Nasze miłości i nasze rozstania
Czy też miłości i pieśni Filomatów⁵²⁰,
Już nie pamiętam.

Kunsthistorisches Museum w Wiedniu przechowuje słynny obraz Breughela-ojca *Duże ryby zjadają małe ryby*. Pamiętacie? Rybi stwór, rozłożysty i pojemny jak wieloryb, z rozplatanym brzuchem i mnóstwem małych rybek wytaczających mu się z wnętrzości.

⁵¹⁸*Cromwell, Olivier* (1599–1658) — polityk ang., jedna z czołowych postaci rewolucji ang. 1642–1646 i 1648–1649, dowódca antykrólewskich, parlamentarnych wojsk; w 1653 rozpuścił parlament tzw. kadłubowy (tj. o liczbie członków zredukowanej z 200 do 50, po wykluczeniu rojalistycznych prezbiterianów, co umożliwiło skazanie na śmierć króla Karola I w 1649) i jako lord protektor sprawował dyktatorskie rządy do końca swego życia. [przypis edytorski]

⁵¹⁹*bessa* — spadek cen papierów wartościowych na giełdzie. [przypis edytorski]

⁵²⁰*filomaci* — tajne stowarzyszenie studentów i absolwentów Uniwersytetu Wileńskiego, którego pierwotnym celem było samokształcenie, pomoc w nauce i ćwiczenie się w sztuce pisarskiej. [przypis edytorski]

W interesach bywa przeciwnie. Małe ryby, podrastając, polykają stare. Tak też się stało w Wiedniu, tej samej jesieni 1929. Kiedy starszy i dostojniejszy Boden Credit-Anstalt miał już zamknąć kasy i ogłosić niewypłacalność, za śmieszną opłatą 11 milionów szylingów połknął go młodszy Credit-Anstalt. Niedługo pożył z tą rybą w żołądku. Do marca roku 1931, kiedy pęknął definitywnie. Tyle że ta podwojona ryba wyglądała po pęknięciu całkiem inaczej jak na obrazie Breughela: miała zupełnie pusty kałdun.

Działo się to za piątego pokolenia słynnej dynastii bankierskiej, dynastii domu Rothschildów. Już w roku 1829 jeden z arystokratów polskich, z podziwem patrzący na ich karierę Tomasz Łubieński⁵²¹, notował: „Kongres wszystkich Braci Rotszyldów w Paryżu wszystkich zwraca uwagę”. Rothschildowie już dawno otrzymali tytuły szlacheckie i w tej okoliczności baron Ludwik Rothschild okazał gest godny prawdziwego feudała. Zamknął kasy bankowe Credit-Anstaltu. Lecz państwu austriackiemu ofiarował wszystkie zamki swoje oraz wspinały gmach banku. Dla obrotów finansowych był on już nieużyteczny.

Jeszcze jeden fakt warto przypomnieć. Monopol zapalczany w Polsce międzywojennej był finansowany i bezczelnie eksploatowany — hektolitry atramentu wypisano daremnie na ten temat w prasie ówczesnej — przez szwedzkiego finansistę Ivara Kreugera. Była to postać zupełnie niezwykłego aferzysty, która — wpłątana w sieci ówczesnego kryzysu — już z nich żywą nie wyszła. Kiedy rząd francuski odmówił mu kredytu w kwocie 15 milionów franków, Kreuger 12 III 1932 strzelił sobie w serce.

Nieufność władz francuskich okazała się uzasadniona. Po śmierci Kreugera znaleziono apokryficzne traktaty pożyczek udzielonych mu rzekomo przez Hiszpanię i Włochy. On jedynie był ich autorem, gdy przy podobnych traktatach konieczne jest autorstwo dwustronne. Nie dość na tym: Kreuger kazał wydrukować w Sztokholmie włoskich papierów wartościowych na sumę 25 milionów funtów szterlingów. Niczym się one nie różniły od autentycznych, z wyjątkiem podpisu włoskiego ministra skarbu, który w jego miejsce, lecz bez porozumienia, składał na nich własnoręcznie pierwszy na tę skalę twórca apokryfów finansowych — Ivar Kreuger. Oto czyje zapalki pod Wilnem i nad Prypecią, w tzw. Polsce B., dzielono na czworo.

Wielki kryzys gospodarki kapitalistycznej zataczał kręgi coraz szersze. Już docierał do granic Polski. W Krakowie, bliższym Wiednia aniżeli Wilno, w tych samych miesiącach roku 1931 Tadeusz Peiper⁵²² oświadczał głośno w poemacie *Na przykład*. Tekst jego stawał się przedmiotem sporu z prokuratorem.

Kraj jest przecie bogaty,
mamy zboże i kwiaty,
mamy węgiel i naftę, i miedź,
a my ciągle musimy
bać się lata, jak zimy,
bo nie mamy gdzie sypiać, co żreć.

Kiedy premier nasz rączy
bezrobocie zakończy
i bezdomność, i głód, i ból rzesz?
O to boli cię głowa?
Wszak esencja octowa⁵²³
niesie wieść ci, a jaką, to wiesz.

23 III 1931 roku został obalony rząd Labour Party sprawujący władzę od czasu wyborów w roku 1929. Powstał gabinet jedności narodowej pod przewodnictwem dotychczasowego premiera Ramsay Mac Donalda. W słowniku politycznym krajów kapitalistycznych termin jedność narodowa najczęściej oznacza, że przywódca socjaldemokratyczny zdradza swoją partię i łączy się z burżuazją. Nowy rząd postanowił wprowadzić oszczęd-

⁵²¹Łubieński, Tomasz (ur. 1938) — pisarz, dramaturg i eseista. [przypis edytorski]

⁵²²Peiper, Tadeusz (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

⁵²³esencja octowa — stężony kwas octowy, przed wojną często używany przez samobójców. [przypis edytorski]

ności budżetowe. Na wieść o tym zastrajkowały załogi eskadr atlantyckich. W Wilnie o tym wiedziano, młody katastrofista zapytał:

Raso rosłych górali szkockich i angielskich korsarzy, przy bryzie
Płynących na morza rozgrane w żaglami niesionych korwetach,
Na Wiktorij i Elżbiet armadach armatami dających ukłony,
Czyli się czas twój przesilił?
Czy tylko stanęły kolei podziemnych wagony,
Windy, chodniki i schody ruchome,
I woda stalowa w Tamizie.

(Oda na spadek funta)

Od Banku Angielskiego zaczęto gwałtownie żądać wypłat dewizowych. Kredyt 80 milionów funtów szterlingów, jaki gubernator Banku Anglii uzyskał od Federal Reserve Bank amerykańskiego i Banku Francji, rozszedł się w kilku dniach. 18 IX Bank Anglii ponownie zwrócił się o pomoc. Francuzi przyrzekli ją, o ile Amerykanie będą uczestniczyć w tej samej wysokości. Amerykanie odmówili. 19 IX gubernator Banku Anglii zażądał od rządu zgody na porzucenie parytetu złota. W niedzielę 20 IX, jesień tego roku była piękna i dzień słoneczny, łamiąc mimo to prawo weekendu, gabinet jedności narodowej wyraził zgodę. W poniedziałek wiadomość została ogłoszona oficjalnie. Funt został zdewaluowany o 30 procent. W języku poetyckim to brzmi: „Katedro Westminsteru, już nie jesteś katedrą globu”.

Na kilka lat przed katastrofistami wileńskimi podobne zjawiska i w podobnych okolicznościach prorokował Aleksander Wat w *Historii ostatniej rewolucji w Anglii*. Tytuł jak z Carlyle’a⁵²⁴ czy Macaulaya. W istocie zaś króciutki skecz historiozoficzny. „Ledwo zdenerwowana wrzeszcząca giełda paryska zdążyła wykrztusić: funt — 300, gdy w Anglii wybuchła rewolucja... Jeszcze wciąż trwał ryk dyszących gniewem trade-unionistów i przejmujący wrzask lwa wielkobrytyjskiej potęgi”.

Tyle o *Odzie na spadek funta* w postaci rzeczowego komentarza. W sposób klasycystyczny, nie stroniąc wszakże od realiów i epizodów, daje ona katastroficzny wyraz owym wydarzeniom giełdowym. Nieporządek w ramach ody był bowiem w poetyce pseudo-klasycznej nie tylko dozwolony, ale zalecany. Euzebiusz Słowacki⁵²⁵, również wilnianin, pisał: „Oda ma cel wyniosły, lot górny, wielkie myśli i mocne uczucia... Ten stan niezwyčajny, wzruszonej i wielkimi myślami zajętej duszy, to przesuwanie w imaginacji rozmaitych obrazów nie dozwala poecie dawać uwagi na porządek i logiczne następstwo wyobrażeń, a stąd powstaje to, co *lirycznym nieładem*, czyli *zamieszaniem* nazwać można.

Miasto Kair

Nie gubiąc wątku rozpoczętego w *Odzie* tak pełnej lirycznego zamieszania monetarnego — przejdźmy do utworu, który nosi tytuł *Kair*. Nie jest to poetyczne przecucie konfliktów i niedoszłych wojen o Kanał Sueski. Bo takich faktów jak najazdy izraelskich czołgów na Egipt, wedle doskonałych wzorów hitlerowskiej taktyki pancernej wykonywane, nie przewidzieli najbardziej zagorzali katastrofiści i fantaści. Nawet w Wilnie, które było największym w Europie ośrodkiem drukarstwa w języku hebrajskim i żydowskim.

Kair Zagórskiego leży na podobnej mapie poetyckiej co na przykład Ważyka⁵²⁶ *Inkipo*, *końskie miasto*. Z którym pożegnał się ten poeta w roku 1940, a obecnie tylną bramą powraca. „Zegnaj, miasto, które sławili mistyfikatory!” Powraca, skoro przekonał się, że

⁵²⁴Carlyle, Thomas (1795–1881) — szkocki satyryk i eseista, a przede wszystkim historyk i filozof historii, popularyzator i jeden z twórców swoistej historiozofii zwanej heroizmem. Wzbudzał kontrowersje jako społeczny komentator i miał duży wpływ na myśl prawniczą w epoce wiktoriańskiej. Dzieła: *Bobaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii, Sartor Resartus*. [przypis edytorski]

⁵²⁵Słowacki, Euzebiusz (1773–1772) — historyk i teoretyk literatury, ojciec Juliusza Słowackiego. [przypis edytorski]

⁵²⁶Ważyk, Adam — właśc. Adam Wągman (1905–1982) poeta tłumacz i eseista, przedstawiciel Awangardy Krakowskiej, po wojnie socrealista, a następnie autor krytycznego wobec stalinizmu *Poematu dla dorosłych* (1955). [przypis edytorski]

plac Konstytucji w nowej Warszawie to również jest jakieś Inkipo i również sławili go mistyfikatory!

Tylko sześć państw po owym posunięciu Banku Anglii wytrzymało przy pełnej walucie złotej. Stany Zjednoczone, Francja, Szwajcaria, Holandia, Belgia. I szóste — *Polska*. W wyliczonym kontekście mogłoby to oznaczać, że ekonomia kapitalistyczna Polski międzywojennej była równie mocna co towarzyszących jej krajów. Była zaś ona tak chwiejna i płochliwa, że za wszelką cenę należało uniknąć wstrząsów. Mimo to weksle gwarancyjne i umowy kredytowane na dłuższe terminy spisywano w dwóch walutach — złotym polskim i dolarze amerykańskim. Publicznie i naukowo pisało się i mówiło o dwuwalutowości polskiej ekonomiki.

Istniały pozory dobrobytu, wystawy w miastach naszego kraju były przepelnione. Kryzys gospodarczy według kapitalistycznego przebiegu bynajmniej nie oznacza — młodszemu pokoleniu trzeba to dokładnie wyjaśnić — ażeby wystawy i sklepy zostały wymiecione z towarów. Wprost przeciwnie. Są one zatłoczone aż do obrzydliwości, ponieważ nie ma komu kupować. Prasa ówczesna donosiła częstokroć o rozbijaniu szyb przez bezrobotnych i kradzieżach z witryn. W ekonomice socjalistycznej, której wyznacznikiem są kolejki po wszystko i wszędzie, niebezpieczeństwo takie nie grozi. Towar *chodliwy* ma szczególne właściwości. Takiego przymiotnika w ogóle nie pamiętam z przedwojennego języka polskiego. *Słownik Warszawski* również przynosi tylko znaczenie spotykane w gwarach — *chodliwy*, czyli trwały, dobrze się noszący, niezdarty, np. suknia chodliwa.

Otóż towar chodliwy w nowym znaczeniu tego przymiotnika nie tylko nie zalega wystaw i witryn, lecz w ogóle się na nich nie ujawnia. Chyba od razu w sklepie prywatnym, dokąd z handlu uspołecznionego *przebiekł*. Takiej odmianki znaczeniowej również nie znam z języka polskiego formacji kapitalistycznej.

W związku z pozornym dobrobytem Jerzy Zagórski trafnie notuje, co niżej. Chciałbym przypomnieć, że pewna młoda osoba, czytając niedawno *Zakłęte rewiry* Worcella⁵²⁷, wiele z podawanych potraw uważała za zmyślane, jako że nigdy się z nimi nie zetknęła. Podobnie zmyślane, co na przykład dania na wielkich przyjęciach w książkach Witkacego. Przypuszczamy, że także na ucztach malarskich u Waliszewskiego⁵²⁸, gdzie jada się tylko kolorystyczne pozory. Tekstowi Zagórskiego chyba to nie grozi.

Miasta są pełne pokarmów:

Więc przede wszystkim orzechy, figi, nugaty, daktyle,
Torty, biskwity i kremy,
Wszystko, co słodkie i tłuste,
Pokostem jak słodką polewą zakłada gardła i usta
I brzuchy jak słonie, jak słonie rozdyma okrągło i mile.

Pasztesy, szynki i boczki, kielbasy litewskie i z lędźwi:
Od płatków różowo-białych w przełyku ślina się lęgnie.

Pamiętam, jak w mieście niemieckim na czele trzydziestu chłopców
Wkroczyłem w groźnym porządku do wielkiej masarni, wielkiej,
I wziąłem, co trzeba (nie płacąc), od kupców chciwych i obcych,
A potem między przyjaciół rozdałem trzysta serdelków.

(Kair)

Sądząc po ilości specyficznie polskich produktów masarskich (niczym w *Pieśni o ziemi naszej* Pola⁵²⁹ gastronomiczny skrót Litwy szlacheckiej „łosie chrapy i niedźwiedzie

⁵²⁷ *Worcell, Henryk* — właśc. Tadeusz Kurtyka (1909–1982) prozaik i publicysta, debiutował w roku 1936 powieścią *Zakłęte rewiry*. [przypis edytorski]

⁵²⁸ *Waliszewski, Zygmunt* (1897–1936) — malarz, należący do grupy kapistów. [przypis edytorski]

⁵²⁹ *Pol, Wincenty* (1807–1872) — poeta, geograf-samouk, kawaler orderu *Virtuti Militari* uzyskanego w powstaniu listopadowym. [przypis edytorski]

łapy”) — można by sądzić, że poecie chodzi o Kielce czy Kalisz, gdyby leżały na sarmackich wyspach niezmiennie szczęśliwych te miasta i nie pustoszyły ich najazdy oraz handel spółdzielczo-miejsko-państwowy. Kontekst wszakże wskazuje, że miasto Zagórskiego, że jego *Kair* wyjaśnić się daje nie tyle na tle rzeczywistym, co w związku z poezją poprzedniego pokolenia.

Nowatorzy polscy pierwszego dziesięciolecia międzywojennego swoje optymistyczne marzenia na temat miasta, masy, maszyny osadzali na tle urbanistycznym, wymierzonym na wyrost, w Polsce niespotykanym. Śnili na jawie wielkie metropolie. Krakowski Hawełka dorastał wymiarów paryskich domów towarowych.

W generacji Zagórskiego takie marzenie otrzymuje w łeb. W obrębie nowatorstwa wiejski, pesymistyczno-lenartowiczowski Czechowicz⁵³⁰ zajmuje miejsce urbanistycznego Peipera⁵³¹. Kryzys ówczesny to także przegrana mitu o tym, że kraj między Zbąszyniem a Pińskiem, Zaleszczykami a Wejherowem zdolny jest dopędzić po torze kapitalizmu i cywilizacji urbanistycznej kraje w tej mierze przodujące.

Cóż czyni Zagórski? „Z klocków układam KAIR — zabawne miasto w powietrzu”. Miasto nie istniejące, złożone z marzenia optymistycznych nowatorów i rozczarowania następnej generacji. „Co właściwie znaczy Inkipo, to nieludzkie urojenie?” — pytał Ważyk. Znaczyć może również:

Miasta są pełne rozkoszy, arcydzieł w ulicznych koszach,
Dzieł naukowych w czytelniach, podróży, fotomontaży,
Wind do podziemnych metro sunących sprawnie i szczerze,
Bulgotu w ogromnych piecach, gdzie chałwę na gazie prażą.

Miasta są pełne wystaw, świateł, okrzyków i kwiatów,
Domów z kamienia i z cegieł, ze szkła, z metalu, z żelbetu,
Stalowych konstrukcji, które ogniem w łomocie się splata...

Utwór pochodzi z roku 1932. Kryzys gospodarczy lat 1929–1934 już dotarł do Polski. Jednak nie zachwiał optymizmu ustrojowego ówczesnych wybitnych ekonomistów polskich. Zauważyli oni wstrząs, opisywali go i traktowali jako zwierzę całkowicie oswojone. „Kryzys obecny jest niewątpliwie *kryzysem cyklicznym*, kryzysem powstającym i znikającym na skutek dynamiki kapitalizmu” (Ferdynand Zweig *O programach walki z kryzysem*). „Po przypływie morza następuje odpływ, po latach tłustych niezmienna kolej wypadków niesie z sobą falę lat chudych” (Adam Krzyżanowski *Demograficzne oblicze kryzysu*). Ta ostatnia metafora o podłożu biblijnym jest prawie że poetycka.

Nawet fakty tak skądinąd bolesne dla osób, które zostały nimi dotknięte, nie zachwieją spokojem ekonomistów. „Przesilenie przyczyniło się do wzrostu ilości samobójstw, które stwierdzono w miastach (nie na wsi). Chodzi tu jednak o cyfry drobne, niewywierające wpływu na falowanie cyfr całkowitej śmiertelności” (Krzyżanowski).

Nielatwo zadowolić łakomych na wielkie cyfry ekonomistów! Zaś w wielkich liczbach obserwowali oni: „Spada ilość małżeństw z 286 tys. w r. 1923 na 238 tys. w roku załamania się złotego, tj. w r. 1925, po czym wzrasta nieprzerwanie, osiągając 300 tys. z drobną przewyżką w latach 1929 i 1930. Ludność raduje się pomyślną koniunkturą tych lat i wierzy w jej trwałość. Doznaje rozczarowania w roku następnym, który zaznacza się znacznym spadkiem, bo wynoszącym 9 proc. cyfry z roku 1930. Liczba małżeństw w roku 1931 wyniosła tylko 273 tys.” (Krzyżanowski).

Słowem — ekonomiści dalecy byli od zwątpienia. Za nieśmiertelnym przykładem Wolterowskiego⁵³² Panglosa obserwowali najlepiej urządzony ze światów w trybie przypływu i odpływu. Inaczej poeta wileński:

⁵³⁰ *Czechowicz, Józef* (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

⁵³¹ *Peiper, Tadeusz* (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

⁵³² *Wolter* — właśc. François-Marie Arouet (1694–1778), francuski filozof, publicysta i wolnomysliciel. [przypis edytorski]

Tak samo my, oddaleni od czasów na nas idących,
Nie wiedząc, jak będą brzmiały melodie jutro tętniące,
Nie dosyć wsłuchani w szумы Białowież i pszczyńskich borów,
W ryk bydła na wielkich kolchozach, dudniących turkotem traktorów,
Stawiamy z materii nietrwalej jak ulep ciasta
Dalekie, egzotyczne i nieznanne miasta
Dla turystów, co przyjdą za lat dwa tysiące.

(Kair)

Tak kończy młody poeta wizję Kairu. Nietrudno odpowiedzieć, że miasto o tej nazwie nie leży obok Inkipo jedynie. Niestety — w Polsce ono leży, nie tylko katastroficznej, lecz i dzisiejszej. Bo w jej miastach po chwilę obecną ani wind nie ma do kolei podziemnych, ani kolei samych, ani budowli ze szkła i metalu, ani światła, okrzyków i kwiatów.

Kair w jakimś wymiarze jest również utworem klasycystycznym. Daje się pomieścić w ówczesnej teorii gatunków poetyckich. Jakkolwiek złożony w wielu ogniach z fantasmagorii, nie różni się zasadniczo od listu poetyckiego. Tyle że jego adres, że dopełnienie materii marzenia — za dwa tysiące lat. Taki zaś adres to adres katastroficzny.

Listu poetyckiego dotyczą zasady poezji dydaktycznej. O „kształtach dydaktycznych” powiada Euzebiusz Słowacki: „Gdy poeta ogarnia rozumem swoim pewne prawdy, tyjące się obyczajów, sztuk albo umiejętności; gdy te prawdy, przez swoją ważność i wielkość, mogą dać wiele zatrudnienia jego imaginacji i wzbudzić w nim poetyczny zapal; natenczas opiewa je wierszem, a rodzaj poezji stąd powstający nazywamy *dydaktycznym*, czyli *uczącym*.”

Bajka o wojnie

Jerzy Zagórski⁵³³ w *Czasie Lota* nie przedrukował utworu pod tym tytułem. W komentarzu do katastrofizmu musi on jednak być uwzględniony. Nadrealistyczna, uduchowiona polityka stanowi bowiem istotne ogniwo tego zjawiska. Nadrealistyczna w chwili powstawania podobnych *Bajek o wojnie*. Nie po drugiej wojnie światowej i nie w momencie atomowego uzbrojenia wszystkich armii świata, zablakanych pocisków zdalnie kierowanych, samoistnych wybuchów reaktorów atomowych, lotów pasażerskich przez biegun, podbojów wykonywanych przez państwo o nazwie Izrael — „powstanie Anglików przeciw Szkotom i kapitalistom z Cejlonu doprowadziło do ostatecznej likwidacji szeregu mandatów. Kolonie, które stały się polskimi, miały bardzo utrudniony dostęp do metropolii”. Przepraszam. To już urywek z *Bajki o wojnie*.

W *Nienasyceniu* Witkiewicza⁵³⁴ toczy generał Kocmołuchowicz straszliwą wojnę z najazdem Chińczyków zalewających całą Europę. Upadają religie, świat zatopiony zostaje w wielkiej orgii historiozoficzno-intelektualnej. Jakby wyolbrzymioną gębę gombrowiczowską pisarz przypisał patetycznym wizjom historyków, Gibbona⁵³⁵ czy Ferrero, o wielkości i upadku świata starożytnego.

„Już się ma pod koniec starożytnemu światu. Wszystko, co w nim żyło, psuje się, rozprzega i szaleje: bogi i ludzie szaleją. A jako Jowisz, pan na niebie, tak Rzym, pan na ziemi, kona i szaleje”. Znał to Krasieński⁵³⁶. Oczywiście, że źródła i pokrewieństwa Witkacego są bliższe — w teoriach kulturowych takich filozofów, jak Oswald Spengler⁵³⁷, autor

⁵³³Zagórski, Jerzy (1907–1984) — poeta i prozaik, wraz z Czesławem Miłoszem współtwórca przedwojennej grupy poetyckiej Zagary. [przypis edytorski]

⁵³⁴Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1885–1939) — malarz, fotografik, pisarz, dramaturg, filozof i teoretyk sztuki, twórca Teorii Czystej Formy, znany z ekscentrycznego stylu życia. [przypis edytorski]

⁵³⁵Gibbon, Edward (1737–1794) — wybitny bryt. historyk oświeceniowy, autor sześciotomowej monografii *Zmierzch i upadek Cesarstwa Rzymskiego* (1776–1788). [przypis edytorski]

⁵³⁶Krasieński, Zygmunt (1812–1859) — dramaturg, poeta i prozaik, przedstawiciel polskiego romantyzmu (jeden z tzw. trójcy wieszczów). Najwybitniejsze dzieło, *Nie-Boską komedię*, prozatorski dramat romantyczny o rewolucji, przedstawiający racje i winy obu walczących stron, opublikował mając zaledwie 23 lata (1835). Twórca radykalnej odmiany mesjanizmu polskiego. Najważniejsze dzieła: *Nie-Boska komedia*, *Irydion*, *Psalm przyszłości* oraz listy. [przypis edytorski]

⁵³⁷Spengler, Oswald (1880–1936) — niemiecki filozof i historyk, autor bestsellerowej książki *Zmierzch Zachodu* (1917), przewidującej upadek cywilizacji europejskiej. [przypis edytorski]

*Untergang des Abendlandes*⁵³⁸. Echa podobne brzmią również w takich dziełach, jak *Dola człowieka* Malraux⁵³⁹, bez wysiłku pamięć je odczytuje w głośnym filmie Eisensteina⁵⁴⁰ *Burza nad Azją*. Potomek duchowy Tamerlana⁵⁴¹ wypęda współczesnych imperialistów i handlarzy futer.

Podobne wojny toczą się także w opowieści Wata⁵⁴² *Żyd wieczny tułacz*. Jej bohaterem jest baron Gould, urodzony w getcie w Zebrzydowie — z miasteczek rzeczywistych może to być Płońsk, Stryj, Jędrzejów. Jego fantastyczna kariera życiowa opiera się na założeniu ideowym tej treści, iż nowy porządek na świecie można zbudować godząc komunizm z katolicyzmem, tworząc „marksizm neokatolicki czy katolicyzm, teokrację komunistyczną” i że do wypełnienia tego zadania powołani są Żydzi. W tym celu powinni oni przede wszystkim opanować hierarchię kościelną. Brzmi w tym wszystkim echo dyskusji Naphty z Settembrinim w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna⁵⁴³.

Jakoż co rozgrywa się (jako przepowiednia) w naszych latach, ponieważ to wcielenie prastarej legendy Ahaswerusa⁵⁴⁴ wydane zostało w roku 1927 i początek drugiej połowy stulecia był już terenem przepowiedni: „Dziesięć lat później widywano w Rzymie coraz więcej kleryków o długich krogulczych nosach, o oczach zamglonych kosmiczną melancholią. W roku 1965 został obrany papieżem Urban IX, niegdyś sekretarz barona Goulda, ongi Natan, talmudysta z Zebrzydowa. Rok ten rozpoczyna nowy okres historii ludzkości. Papież Urban IX zmobilizował Europę do wojny świętej z nadciągającą Azją. Ogromne hordy chińskie, zorganizowane przez apologetów Azji, Niemców i komunistów rosyjskich, ruszyły na podbój świata, niszcząc wszystko po drodze. Nawałnica mongolska została zatrzymana nad wschodnią granicą Polski. Rozstrzygająca bitwa toczyła się w pobliżu Zebrzydowa. Sam papież Urban IX stał na czele wojska. Po długiej walce zadał klęskę wojskom chińskim, które wycofały się, tracąc setki tysięcy zabitych i rannych. Europa była ocalona. Europa przeżywała okres niebywale dotąd egzaltacji. Papież był dyktatorem świata. Reformy ekonomiczne spoiły złamany kręgosłup Europy. Ubogie, odzwyczajone od luksusu społeczeństwa wróciły do prostoty, do komunistycznej gospodarki klasztorów. W r. 1985 baron Gould został kanonizowany. W połowie w. XXII nie było ani jednego kleryka pochodzenia aryjskiego”.

Nietrudno dostrzec, jak do katastroficznego prorocтва o złotym niebezpieczeństwie mieszają się echa innej modnej podówczas teorii — nowego średniowiecza według Mikołaja Berdiajewa⁵⁴⁵. W takim kontekście zrozumiały się staje Zagórskiego *Sen o Piotrze* (również nie przedrukowany, z cyklu *Kohysanka* pozostał w wyborze poezji jedynie szczątki — *Bajka o zimie*). Podmiot liryczny owego snu wyrusza na podbój świata. Z tych samych krajów politycznego nadrealizmu wyrusza co u Witkiewicza i Wata:

Nad złocisty blask twojej hostii
wołam: ciągnie krok Tamerlana.
Mam ja własnych biskupów Ostii,
Barcelony i Mediolanu.
[.....]
Wszyscy jesteście z Chin,
prawych dynastie bez liku,
lewi niosą głowy na spisach.

⁵³⁸ *Untergang des Abendlandes* — w Polsce wydano to dzieło jako *Zmierzch Zachodu*. [przypis edytorski]

⁵³⁹ *Malraux, Andre* (1901–1976) — francuski pisarz i eseista, zainteresowany Orientem, pełnił urząd ministra kultury. [przypis edytorski]

⁵⁴⁰ *Eisenstein, Siergiej* (1898–1948) — rosyjski reżyser, współtwórca radzieckiej szkoły montażu. [przypis edytorski]

⁵⁴¹ *Timur Chromy* — znany też jako Tamerlan, (1336–1405), chan Złotej Ordy i twórca wielkiego mongolsko-tatarskiego imperium, które rozpadło się po jego śmierci. [przypis edytorski]

⁵⁴² *Wata, Aleksander* — właśc. Aleksander Chwat (1900–1967), poeta, tłumacz, autor wspomnień, w młodości związany z futuryzmem, w czasie II wojny światowej więzień NKWD, od 1961 na emigracji. [przypis edytorski]

⁵⁴³ *Mann, Tomasz* (1875–1955) — niemiecki prozaik, laureat Nagrody Nobla w roku 1929, autor m. in powieści *Czarodziejska góra* (1924) i *Doktor Faustus* (1947). [przypis edytorski]

⁵⁴⁴ *Ahaswerus* — Żyd Wieczny Tułacz, który według legendy miał znieważać Chrystusa idącego na śmierć, i za karę musiał tułać się po świecie aż do jego powrotu w dzień Sądu Ostatecznego. [przypis edytorski]

⁵⁴⁵ *Berdiajew, Nikołaj* (1874–1948) — rosyjski filozof chrześcijański, w młodości marksista. [przypis edytorski]

Na tego rodzaju gatunek poetycki nie ma już określeń w poetyce klasycystycznej. Powstawała ona bowiem przed doświadczeniem symbolizmu. Nawet wśród kształtów heroiczych czy epickich nie dają się te określenia odnaleźć.

Szczałek też tylko pozostał z cyklu *Kaukaz*. W pełnym tym cyklu Polska urządza wielką wyprawę wzdłuż północnych brzegów Czarnomorza aż po Kaukaz, słowo Ararat jest zawołaniem bojowym postępujących armii. „Lamparcia wyprawa uralaska” tak się zowie to przekrzywione echo wyprawy Piłsudskiego na Kijów. Rosja sowiecka wycofuje się na linię Uralu, na całą awanturę właściwie nie reaguje. Toczą się dalsze przedwznowione wydarzenia, Litwa usiłuje opanować Polskę. By skończyć z korytarzem pomorskim — „Polsce dano na odczepkę tę trochę jezior mazurskich”.

„Po odwróceniu biegu Wołgi w przeciwnym kierunku i wybudowaniu w Zatoce Beringa olbrzymich tam, odwracających zimne prądy morskie, stawiano w północnej Syberii miasta o niesłychanym wymiarze. W tych miastach wszystkie dachy były kryte (ogromny nakład kosztów) miedzią i cynkiem. Były to swojego rodzaju baterie elektryczne o niezmiernym napięciu”.

Jaka jest metoda w tym szaleństwie? Bardzo oczywista. W tych wojnach i najazdach, w tym kpiąco-tragicznym pomieszaniu nieprawdopodobieństw politycznych, sojuszów i kombinacji nie z tej ziemi kryje się doświadczenie i przeświadczenie, że skoro z załamaniem gospodarki światowej, skoro z wplątaniem kraju w jej tryby historia gwałtownie krok zmienia i przyspiesza, wszystko jest możliwe, wszystko, co niewyobrażalne. Nadejdą przebiegi i działania polityczne, tak pełne przypadku, niespodzianki i pozornego absurdu jako koniecznego współczynnika dziejów, że nikt ich konkretnego wyglądu nie jest w stanie przewidzieć. Tak jak nikt nie przewidział rzeczywistego przebiegu pierwszej wojny światowej ani jej wyniku we wszystkich konkretnych rozwiązaniach. Podobnie drugiej wojny.

Nadrealistyczna kombinacja polityczna jest wyprzedzeniem w poezji tego faktu. Rzeczywistego przebiegu wydarzeń, w których to, co nieprzewidziane, i to, co z pozoru, irracjonalne — właśnie odsłania nowe konieczności, nowe prawidłowości, rzeczywistość i dotąd ukrytą pod pozorem siatkę dziejów. Wskazuje ta kombinacja na tę warstwę materii poetyckiej, o której powiada Zagórski: „Ciemniej, co roku ciemniej. I coraz dalej płyniemy od przezroczystych brzegów”. Materia to w istocie swojej symboliczna i dlatego jej odpowiedników nie znajdujemy w pseudoklasycznej teorii.

Mówiąc prościej: cała ta urojona historia „lamparciej wyprawy uralskiej” o tyle jest urojona, ponieważ jakoś się spełniła w wyprawie Hitlera na Związek Radziecki, i taką właśnie aluzją, podobnym adresem brzmi dzisiaj odczytana. Tamy w poprzek Morza Beringa brzmią stalinowskim planem przekształcenia przyrody. Bywa, że poeci trafiają bardziej od zawodowych polityków, że wizja nazywa lepiej niż traktat.

Czemu wszakże tym zdobywczym mocarstwem, tym podmiotem historii o niebywalej potędze staje się dla katastrofistów, mimo że w Polsce B. na ogół się oni wychowali, własny ich kraj? Odrywają się od niego zamorskie kolonie. Armia polska jest niedościgła. Reżim sanacyjny w Polsce zareagował na wielki wstrząs gospodarczy wzmożeniem propagandy mocarstwowej. Jej dalszym ciągiem będą elementy polskiego faszyzmu i przymierza sanacji z nacjonalistami, dopiero kielkujące, kiedy debiutuje krąg wilnian.

Liga Morska i Kolonialna, tak się nazywała, w całym kraju prowadziła afiszową i barwną propagandę, w coraz to innej części Afryki lokując postulowane polskie kolonie. Spodziewano się później, że może Mussolini podaruje coś ze swoich podbojów. Jako teren szczególnie sposobny, a nawet zaopatrzone w uprawnienia historyczne — książki i wyprawy podróżnicze Lepeckiego⁵⁴⁶, Fiedlera⁵⁴⁷ — wytypowano Madagaskar, ponieważ królował na nim ongiś polski szlachcic i węgierski hrabia — Maurycy Beniowski. W powieściach wypływała już z Gdyni wojenna armada polska, by tłumić w posiadłościach afrykańskich bunt kolorowych.

Młodszy czytelnicy zapewne sądzą, że streszczam dalszy ciąg *Kaukazu* czy *Bajki o wojnie*. Niestety, spisuję wspomnienia autentyczne, nadzieje przechodzące przez całą prasę ówczesną. Wraz z twierdzeniem, że czołgi niemieckie są z papy, ponieważ Hitler nie ma

⁵⁴⁶ Lepecki, Mieczysław (1897–1969) — pisarz i podróżnik. [przypis edytorski]

⁵⁴⁷ Fiedler, Arkady (1894–1985) — podróżnik, reportażysta i prozaik, autor książek *Ryby śpiewają w Ukajali*, *Kanada pachnąca żywicą* oraz *Dywizjon 303*. [przypis edytorski]

stali. Otóż — cała ta podszewka według kroju Ligi Morskiej i Kolonialnej występuje również wśród inteligenckich dzieł katastroficznych. Polityczny nadrealizm i polityczna groteska zarówno widnieją w przebiegu przewidywań na przyszłość, jak w samym ich politycznym zapłonie — *mojarstwo polskie* miesza karty w talii wielkich rozgrywek światowych.

Nawiasem mówiąc, w tym miejscu tragiczność przechodzi w kpinę. W tym miejscu zlewają się one w stop jednolitej groteski, ponurego niedopełnienia, ustawicznej niedojrzałości. Jest to przeszłość, które ostatecznie zostanie wzniesione i nazwane w *Transatlantyku* Gombrowicza⁵⁴⁸. Poprzez nie prowadzi również droga do prozy Hłaski, z jej prowokacyjnym, brutalnym niedopełnieniem wszelkich celów i wszelkich marzeń. Cytuję z przedmowy do *Transatlantyku*:

„Cóż stało na przeszkodzie — pełnemu rozwinięciu naszej działalności państwowej, politycznej, artystycznej, co łamało nam głos, zaprawiało sztucznością nasze reakcje i wtrącało nas w sferę działania kurczowego, nie zrównoważonego, oscylującego pomiędzy górną szaleństwem a najbardziej płaskim kanciarstwem i kombinatorstwem? Byliśmy, my Polacy, częścią tworu za słabego, aby żyć naprawdę, dość silnego jednak, aby upierać się przy życiu. Półżycie Polski nas paraliżowało”.

Na płaszczyźnie katastroficznej toż samo: wzniosłe szaleństwo wielkich awantur kosmicznych i historiozoficznych i kolonie na prawach sprzedaży kolumny Zygmunta wydłużone od Mussoliniego, ponieważ obydwa narody są katolickie i w Rzymie mieszka papież. Cytaty z *Króla-Ducha* i pacyfikacja wsi ukraińskiej.

Przypuszczam, że czytelnik rozumie już i wybacz, dlaczego przy *Czasie Lota* odstąpiłem od recenzji. Debiut pokolenia Zagórskiego na tym odcinku, jaki jego kręgowi wileńskiemu przypadł — a jest to przecież wśród prozaików generacja Andrzejewskiego⁵⁴⁹, Gombrowicza, Rudnickiego⁵⁵⁰, Brezy⁵⁵¹ — bardziej się domaga wspomnienia i komentarza aniżeli oceny. Tej bowiem, po latach dwudziestu pięciu, dokonywa sam Zagórski i wystarczy zacytować strofę całość zbioru kończącą:

To, co chciałem o sobie rzec,
Powiedziałem o pokoleniu,
Które do dna sięgało cieniów,
A na oślepie musiało biec.

(Czas Lota)

O POEZJI BIENKOWSKIEGO

I

Podstawową dążność poezji Zbigniewa Bienkowskiego⁵⁵² (*Sprawa wyobraźni*, Kraków 1945) ochrzciłbym terminem — *jedność w obliczu precyzji*.

Objasniam. Którykolwiek z tekstów poetyckich Bienkowskiego otworzyć, uderza, że w bardzo zwartej budowie utworu znaki rzeczywistości fizycznej, pojęcia, nazwy uczuć, zmysłów i wrażeń sąsiadują tuż obok siebie.

Wierchołek górski umawiam z doliną,
gwiazdkę ze śniegu z gwiazdą z astronomii,

⁵⁴⁸ Gombrowicz, Witold (1904–1969) — pisarz i dramaturg, autor powieści *Ferdynand* i *Transatlantyk*, dramatu *Ślub* oraz *Dzienników*. Charakterystyczna była dla niego przekorna pochwała niedojrzałości oraz zwrócenie uwagi na rolę narzuconej zewnątrz formy („gęby”) w kontaktach międzyludzkich. [przypis edytorski]

⁵⁴⁹ Andrzejewski, Jerzy (1909–1983) — prozaik i publicysta, autor m. in. powieści *Popiół i diament* oraz *Miazga*. Opozycjonista, współzałożyciel Komitetu Obrony Robotników. [przypis edytorski]

⁵⁵⁰ Rudnicki, Adolf (1909–1990) — prozaik i eseista pochodzenia żydowskiego, autor sformułowania „epoka pieców”. [przypis edytorski]

⁵⁵¹ Breza, Tadeusz (1905–1970) — prozaik, publicysta i dyplomata, autor m. in. eseistycznej książki *Spisowna Brama*, poświęconej funkcjonowaniu Watykanu. [przypis edytorski]

⁵⁵² Bienkowski, Zbigniew (1913–1994) — poeta, tłumacz literatury francuskiej i rosyjskiej, żołnierz Armii Krajowej. [przypis edytorski]

krok terazniejszy ze śladem co zginął,
a myśl o szczęściu z zapomnieniem o nim.

(Wychodzę z kształtu)

Z tak bliskiego ustawienia nazwań równie dalekich powstawać może i nieraz w poezji powstawała konfuzja, wiodąca wiersz w plazmę i mgławicę. Tymczasem u Bieńkowskiego powstaje właśnie precyzja i nie zamącona przejrzystość. Dzieje się to zapewne dlatego, ponieważ władzą porządkującą w tej poezji jest intelekt i ścisłość. Władzą porządkującą elementy znacznie szersze od jakiegokolwiek intelektualizmu, a nie jakąś władzą wyłączną, zdaną na siebie tylko. Dlatego to podkreślam, ponieważ siła dokładności może łudzić, jakoby ona tylko działała w poezji Bieńkowskiego i nadawała jej filozofujący charakter. Nic podobnego. Intelekt jest tu jak filtr, przepuszczający płyny, by ułożyły się na dokładnie wyznaczonych miejscach, a nie jest jak zbiornik, z którego wyłącznie się czerpie.

Przykładem tej filtrującej i ustalającej roli niech będzie początek *Bajki o nicości*:

Na początku nie było nic.
Ani miast, ani wsi, ani łądu, ani morza, ani Ziemi, ani księżycy.
Ani żadnej rzeczy z kształtu, powonienia lub wyglądu.
Ani jej zaprzeczenia.
Nie było miejsca i oddalenia.
Nie było wzrostu i zanikania.
Nie było ani barwy (bez światła), ani dźwięku (bez tonu),
ani żadnej materii (nawet z pomyślenia).
Nie było ani przedtem, ani dawno, ani bardzo dawno.
Było tylko nigdy człowieka.

Trudno w bardziej precyzyjny sposób ujawnić poetycko narastanie nicości, skończenie niewyobrażalnej: proste nieistnienie rzeczy fizycznych, dalej nieistnienie ich jako kształtów pod zmysły, nieistnienie stosunków pomiędzy rzeczami, aż do nieistnienia czasu, najbardziej nieuchwytnego, skoro ma być nazwane. „Było tylko nigdy człowieka”. Tak realizowaną dążność nazywam jednością świata w obliczu precyzji wyobraźni.

Istnieje w tej jedności pewien akt centralny. Znajduję go tylko u Bieńkowskiego i nie dostrzegam podobieństwa u nikogo więcej. Jest nim oczyszczenie pola ze zwykłych jakości, które zmysły zwykły pełnić w poezji. Słuch służy słyszeniu, wzrok rejestracji barw i kształtów i to przystosowanie naiwno-realistyczne nigdzie nie zostało zaatakowane w samej swej podstawie. Fakty słyszenia barwnego to zjawisko inne, nieświadome.

Tymczasem Bieńkowskiemu chodzi o to, by zmysłom świadomie nadać funkcje inne od normalnych. Albo też, sprawa jeszcze ważniejsza, przyjęte działania zmysłów pragnie on uczynić elementem swobody poetyckiej. Jego akt wyobraźni zamierza być aktem sięgającym w samą konstytucję zmysłów. Intelekt chciałby zapanować nad samymi naczyniami fizycznymi, którymi rzeczywistość przepływa w poezję.

Ta sprawa przewodnia pojawia się przede wszystkim w prozie poetyckiej Bieńkowskiego. Z niepospolitym, nieposiadającym u nas żadnej analogii w tym gatunku *Aktem wyobraźni* na czele. Jest w tym poemacie coś na kształt werwetów opiewających, jak powstał, a jak mógł być powstać świat wyobraźni poetyckiej. „Zastanawiano się dopiero nad wyborem specjalności dla zmysłów, które nie były jeszcze wtedy tak bardzo pewne swoich uzdolnień. Ręce miały wówczas równe szanse jak i oczy, by być dalekosiężne [...] Usta, jak wszystkie zmysły, umiały myśleć wtedy! Myślały o słowach. Wyobrażały sobie ich dźwięczność i formy utrwalania”.

Mieści się w tych słowach coś więcej nad komentarz do własnej wyobraźni poety. Poeta, niwelując, podważając normalne działanie zmysłów, wątpiąc o ich skończonym kształcie, z samej tej funkcji poetyckiego wątpienia czyni element budowy.

Porównanie wyjaśni lepiej, co mam na myśli. Przy lekturze Bieńkowskiego narzucał mi się ustawicznie nie poeta jakiś, lecz — Kartezjusz⁵⁵³. Czytając Bieńkowskiego, odczytałem na nowo *Rozprawę o metodzie*. Są tam słowa: „Nim ktoś zacznie przebudowywać dom, w którym mieszka, nie dość jest zburzyć go i gromadzić zapas materiałów oraz zgodzić architektów lub też ćwiczyć się samemu w architekturze, wreszcie postarać się o jakiś inny domek, gdzie by się mógł wygodnie pomieścić przez czas, kiedy będzie pracował nad nowym”.

Otóż Bieńkowski jest jak człowiek, który, przebudowując dom, w jakim wszyscy poeci zwykli mieszkać, równocześnie żadnego domku zastępczego sobie nie sklecił. Przebudowując — mieszka; podważając fundament — stawia. W samo istnienie zmysłów wprowadzając element zastanowienia i niespodzianki intelektualnej — osiąga najbardziej własne wyniki swej poezji.

Jeden z najpiękniejszych zwrotów poematu *Bezuszględni*, zwrot głoszący, że poległ są wciąż obecni, brzmi: „W każdym krajobrazie dostrzegam wasz, dla niepoznaki rozwinę w powietrzu, wzrok, jak chciwie wypatruje dróg i rozdroży moich spojrzeń. Między dźwiękiem a uchem słyszę wyraźnie rozlegające się, czujniej niż milczenie, wasze zasłuchanie”.

Momenty o niemniej ostatecznym napięciu prawdy i precyzji osiąga Bieńkowski w podobny sposób — pisząc to, mam na myśli przede wszystkim pełne wzruszenia eksklamacje *Prośby*. Nie ma w nich ani słowa o miłości, a jest prawda prośby i hołdu bardziej dojmująca nad wszystko, co czytałem od wielu lat:

Nim słuch muzykę do ciszy ułoży,
usłysz mnie — abym się rozległ.
Nim wzrok za widok bez powrotu zajdzie, ujrzyj mnie — abym widniał.

II

Ten jest centralny i najczęstszy, ale nie jedyny akt wyobraźni Bieńkowskiego. Jego najlepsze liryki powstają również w inny sposób. Zaliczam do nich wspaniałe w ohamowaniu uczuć indywidualnych, w ich zamianie na hołd obiektywny erotyki *Gdy Ziemia* oraz *Prośba*, zaliczam *Rozmowę* i *Dwie ojczyzny*, z prozy *Bezuszględnych* i *Akt wyobraźni*.

W precyzji Bieńkowskiego jest jakaś męska rzeczowość. Ona to sprawia, że te utwory, zbudowane z niesłychanie „cienkich” elementów, nigdy nie stają się — filigranowe. Zachodzi w nich jakieś podwójne działanie tej precyzji — kamienie stają się nieważkie jak pojęcia, pragnienia stają się dotkliwe i namacalne jak rzeczy. Najbardziej własne wyniki osiąga przeto Bieńkowski tam, gdzie udaje mu się utrzymać frazę poetycką na tym pograniczu rzeczowej dokładności pojęć i intelektualnego odrealnienia rzeczy samych. To pogranicze jest czymś więcej nad szukanie — jest jego najbardziej własnym stylem:

Gdy Ziemia kończąc już pobyt w przestrzeni
śmierć swą w ostatnim zacznie okrążeniu,
i wstrzyma serce, aby w takiej chwili
ziarna do wzejścia już się nie trudziły,

kiedy pragnienie zapomni o wodzie,
a ptak o gnieździe umierając w locie,
kamień za kamień zmówi swe milczenie,
i wiatr wywieje swe ostatnie tchnienie...

⁵⁵³Kartezjusz — René Descartes (1596–1650), francuski fizyk, matematyk i filozof, prekursor europejskiej filozofii nowożytnej. W swoich rozważaniach wyszedł z założenia, że wobec każdego stwierdzenia możliwe jest sformułowanie twierdzenia przeciwnego. W wątpliwość nie można poddać tylko samego wątpienia, które jest aktem myśli, zatem musi istnieć też ktoś, kto te myśli formułuje: *dubito ergo cogito ergo sum* (łac. wątpię więc myślę, więc jestem). Posługując się metodą dedukcji zbudował najważniejszy od czasów Arystotelesa system filozoficzny, zawarty w jego *Rozprawie o metodzie* (1637). [przyypis edytorski]

(Gdy Ziemia)

Doświadczenie poetyckie Bieńkowskiego posiada znaczenie szersze od sprawy jego indywidualnej wyobraźni i nie tylko jego obowiązuje. Bieńkowski jest jak dotąd jedynym poetą, który przewyciężył martwy punkt, na jakim od lat utknął u nas problem nowatorstwa poetyckiego. Następcy poetów awangardowych drepcą w miejscu, nie uświadomiwszy sobie, jaka jest różnica pomiędzy *formą* poezji awangardowej a jej *metodą* — formę biorąc za metodę.

Metodą bowiem było właśnie skonstruowanie pewnej świadomej, o przewadze intelektu — wyobraźni; formą zaledwie to, że konstruowano ją, przemieszczając podmioty w obrazach, przerzucając normalne zależności na rzecz związków nieobecnych poza poezją itd. Metodą było stwarzanie nowych napięć twórczych, a jak się to miało odbywać — czy przez budowanie pewnej specjalnie odrealnionej liryki krajobrazowej bądź opisowo-dynamicznej, było to już zagadnienie zasadniczo wtórne, było to sprawą realizacji, która mogła być taka, ale nie musiała być taką wyłącznie.

Bieńkowski przejął samą *metodę odrealnionych związków*. Odrealnionych podobnie jak w awangardzie krakowskiej⁵⁵⁴, na podstawie intelektu, nie na podstawie irracjonalnej. Metodę tę przeprowadza jednak na materiale pojęć, na materiale funkcji wypełnianych przez zmysły. Nie ma u niego śladu tej roli, którą u Przybosia⁵⁵⁵ odgrywa dynamiczny krajobraz. Mowa nieustannie o programie i praktyce awangardy krakowskiej, a nie skrzydła futurystycznego polskiego, grupy „Nowej Sztuki”.

Przeprowadziwszy metodę w podatniejszy do władania nim świat znaków i pojęć, mógł Bieńkowski uprościć i ukłasyficyzować wygląd wersyfikacyjny swoich utworów — w tym jego poezja jest z pozoru tradycyjna. Trzeba jednak pamiętać, jakie doświadczenia, prócz polskiej awangardy, skrywają się w jego liryce, by wiedzieć, jak bardzo taki sąd byłby niesłuszny i powierzchowny. Są to doświadczenia nadrealizmu, tutaj ujętego w rysy sprawdzalności intelektualnej, są dalej doświadczenia Supervielle’a⁵⁵⁶, brzmi jego *La fable du monde*, ale nie z rzeczy i jakości zmysłowych utworzona, lecz z przymiotów i potencji, kojarzonych w sposób tak świeży i nieoczekiwany, jak zdarzało się tylko w nadrealizmie. Słowem — mieści się najbardziej przodujące dziedzictwo poezji międzywojennej.

Tak przeprowadzona próba wyobraźni interweniuje we wszystkich składnikach tworzenia poetyckiego, ale nigdzie nie nadaje sobie wyłączności. Staje się władzą porządku i wyboru, w równej mierze przepuszczającą ludzkie co artystyczne wartości danej poezji. Bo znów pomyłką byłby sąd, że Bieńkowskiego wiąże ze światem tylko pewna skomplikowana i bardzo wypracowana więźba stylu. Tą wyobraźnią włada człowiek na wskroś nowoczesny, kierując ją ku pewnej postawie humanistycznej i moralnej, ku pewnemu *stylowi człowieka*.

Człowiek złożony przede wszystkim z dyscypliny intelektualnej i ścisłości wyobrażeń. Złożony z wyobrażeń odwołujących się najpierw do sfery humanistycznej, do kręgu pojęć i znaczeń. Człowiek tak samo ziemski i pozbawiony metafizyki irracjonalnej jak w poezji Przybosia. Podobne zajmujący miejsce na ziemi.

Dopiero pod tym pokładem intelektu i ścisłości zdolny do bardzo ludzkich i bardzo oczywistych wzruszeń — ojczyzna, miłość, wierność, pamięć — wzruszeń, które dla niego tylko przez to stają się ważne, ponieważ osiągają formę daleką od łatwej bezpośredniości, a mimo to jakże bliską prostocie.

⁵⁵⁴*awangarda krakowska* — grupa literacka działająca w latach 1922–1927 przy czasopiśmie „Zwrotnica”, prowadzonym przez Tadeusza Peipera, pomysłodawcy hasła „Miasto. Masa. Maszyna” i autora manifestu pod tym tytułem. Obok niego grupę tworzyli Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Julian Przyboś i Adam Ważyk. [przypis edytorski]

⁵⁵⁵Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, esecista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

⁵⁵⁶Supervielle, Jules (1884–1960) — pisarz i poeta fr., po matce z pochodzenia Bask, przyszedł na świat (podobnie jak Albert Samain) w stolicy Urugwaju, Montevideo; autor tomików poetyckich *Poèmes* (1919), *Gravitations* (1925), *Les Amis inconnus* (1934), *La Fable du monde* (1938) oraz powieści *Le Voleur d'enfants* (1926), *L'Enfant de la haute mer* (1931) i sztuk teatralnych *La Belle au bois* (1932), *Robinson* (1949); literaturze polskiej dzieła Supervielle’a przyswoiły dopiero tłumaczenia Zbigniewa Bieńkowskiego, Juliana Przybosia, Barbary Czaczyńskiej i Adama Ważyka (od 2 poł. l. 60. do l. 80. XX w.). [przypis edytorski]

Takiej formy wzruszeń udziela Bieńkowski czytelnikowi w swoich najlepszych utworach i dlatego jego wystąpienie każe o poecie myśleć jako o najbardziej zarysowanej indywidualności poetyckiej powojennego czasu.

1945

Czytelnik przy tej przepowiedni o indywidualności najbardziej zarysowanej — pozostaje mocno zdziwiony. A Tadeusz Różewicz⁵⁵⁷? A inni?

Konieczny jest komentarz. Leżący przede mną na biurku tomik Bieńkowskiego nosi pod dedykacją datę — 17 lipca 1945. *Niepokój* Różewicza ukazał się dopiero w roku 1947. Lecz po zbiorze tym Różewicz kontynuuje, Bieńkowski po *Sprawie wyobraźni* — zamilka.

Literatura zna to miano — *auctor unius libri*⁵⁵⁸. Bardzo wysokie, rzadko komu nadawane miano: Malczewski⁵⁵⁹, Baudelaire⁵⁶⁰. Formalnie biorąc, po latach z górą dwunastu i przy braku publikacji po czasopismach, Bieńkowski to — *auctor unius libri*. Przekłada on. Znakomicie i wybrednie przekłada. Komentuje. Nieomylny bywa jego sąd i tylko najwyższej skali zjawisk artystycznych dotyczy. Z równym uznaniem czyta się jego uwagi o Ermitażu, o Saint-Exupérym⁵⁶¹, o Gelsominie i *La Stradzie*⁵⁶². Jego smak wybiera zjawiska wciąż nowe. Lecz poeta — milczy. Dlaczego?

Przygotowując tom niniejszy, przeczytałem ponownie i uważnie *Sprawę wyobraźni*. Cóż za znakomite zjawisko, nie spopieląło, nie zetlało... Sąd o nim nie był egzaltacją krytyka piszącego w pustym jeszcze tle — lato 1945. Pamiętajcie! Dopiero wybuchała pierwsza bomba atomowa i dogasała wielka rzeź. Sąd ten w pełni wypada podtrzymać, a wraz z nim ówczesne, niespełnione później, złudzenie, że Bieńkowski będzie towarzyszem poetyckiej drogi Różewicza. Zbigniew Bieńkowski więc to (jak dotąd? na zawsze?) *auctor unius libri*, która pozostanie.

Dlaczego Bieńkowski jako poeta zamilkł i nadal milczy? Odpowiedź znajduje się poza wszelką kompetencją krytyka. Może on sam dokonał wyboru, jakiego zazwyczaj dokonują dopiero CZAS. Czas, który z wielu napisanych utworów — coraz więcej przesiewa i odrzuca, aż pozostaną w pamięci tylko te, które są rzeczą konieczną danego poety. Wygląda, że Bieńkowski w swoim zbiorze pomieścił i wybrał tylko rzeczy konieczne.

Lecz czy całkowicie zamilkł poeta? Posłuchajmy Wiktora Hugo⁵⁶³ *La chanson des doreurs de proues*:

*Car la nature est éternelle
Et tranquille, et Dieu sous son aile
Abrite les vivants pensifs;
Nous chantons dans l'ombre sereine
Des chansons où se mele à peine
La vision des noirs récifs.*

*Nous laissons aux maîtres les palmes
Et les lauriers; nous sommes calmes*

⁵⁵⁷Różewicz, Tadeusz (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holokaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

⁵⁵⁸*auctor unius libri* (łac.) — autor jednej książki. [przypis edytorski]

⁵⁵⁹Malczewski, Antoni (1793–1826) — autor powieści poetyckiej *Maria*, poeta romantyczny tzw. szkoły ukraińskiej, pierwszy polski zdobywca Mont Blanc. [przypis edytorski]

⁵⁶⁰Baudelaire, Charles (1821–1867) — francuski poeta, krytyk sztuki, tłumacz Edgara Allana Poe, prekursor symbolizmu i poezji nowoczesnej, parnasista, dekadent. Uznawany za jednego z tzw. „poetów przeklętych”. Jego twórczość była kontrowersyjna, samego autora oskarżano o niemoralność ze względu na podejmowaną tematykę w swych utworach: dewiacje, rzekome popieranie satanizmu, prostytutka, życie marginesu społecznego itd. Najśłynniejszym dziełem Baudelaire’a są wydane w 1857 r. *Kwiaty zła* (*Les fleurs du mal*), znane również pod innym polskim tytułem — *Kwiaty grzechu*. [przypis edytorski]

⁵⁶¹Saint-Exupéry, Antoine de (1900–1944) — pisarz i lotnik, autor *Małego księcia*. [przypis edytorski]

⁵⁶²*La Strada* — film w reżyserii Federico Felliniego (1954). [przypis edytorski]

⁵⁶³Hugo, Victor (1802–1885) — fr. poeta, dramaturg, powieściopisarz i publicysta; przedstawiciel postępowego nurtu w romantyzmie europejskim. Doniosłą rolę w rozwoju realistycznej powieści odegrały czołowe utwory Hugo m. in.: *Człowiek śmiechu* i *Nędznicy*; protestujące ostro przeciw krzywdzie społecznej. [przypis edytorski]

*Tant qu'ils n'ont pas pris dans leur main
Les étoiles diminuées,
Tant que la fuite des nuées
Ne dépend pas d'un souffle humain.*

*L'été luit, les fleurs sont écloses,
Les seins blancs ont des pointes roses,
On chasse, on rit, les ouvriers
Chantent, et les moines s'ennuient;
Les vagues biches qui s'enfuient
Font tressaillir les levriers.*

W przekładzie Bieńkowskiego:

Świat bowiem został już na wieki
Uspokojony, i opieki
Doznaje człek, gdy jest jej godny.
Pogodne więc śpiewamy pieśni,
Bo nam się nigdy nawet nie śni
Ponura wizja raf podwodnych.

Władcom zostawmy palmy, wieńce,
Sami oddajmy się piosence,
Spokojni, póki ich pazury
Nie tknęły jeszcze gwiazd maleńkich,
Dopóki człowiek, Bogu dzięki.
Nie umie tchnieniem pędzić chmury.

Lato. Już ziemia w kwiatach cała.
Różową sutkę ma pierś biała,
Gwar polowania, śmiechy, żarty,
Śpiew robotników, księża nuda;
Jedna sarenka drobna, chuda
Wprawiała w zachwyty wszystkie charty.

To trudniej aniżeli kongenialne. Bo całkowicie nowoczesne.

Czerwiec 1957

W ostatnim zeszycie „Twórczości” (lipiec 1957) publikuje Bieńkowski poemat *Nieskończoność*. Więc nie autor jednej książki! W tym samym numerze, pisząc o zgonie Staffa⁵⁶⁴, powiada Iwaszkiewicz⁵⁶⁵: „Poezja polska w chwili obecnej znajduje się w obfitym rozkwicie”.

ZAŁEGŁE TOMY RÓŻEWICZA

I

Chciałbym omówić załegłe zbiory poetyckie Tadeusza Różewicza. Załegłe, a więc takie, wobec których jako krytyk posiadam załegłości: czytałem, lecz nie napisałem. Poeta

⁵⁶⁴Staff, *Leopold* (1878–1957) — poeta, eseista, tłumacz. Uznawany za przedstawiciela współczesnego klasycyzmu, łączony z parnasyzmem i franciszkanizmem. Należał do trzech epok literackich, w refleksyjno-filozoficznej poezji łączył spontaniczną afirmację życia z postawą sceptyka-humanisty, nobilitował codzienność; tomiki poetyckie: *Sny o potędze*, *Uśmiechy godzin*, *Martwa pogoda*, *Wiklina*, symbolistyczne dramaty, przekłady. [przypis edytorski]

⁵⁶⁵Iwaszkiewicz, *Jarosław* (1894–1980) — poeta, prozaik, dramaturg, eseista, współautor libretta do opery Karola Szymanowskiego *Król Roger*; przed wojną jeden z założycieli grupy poetyckiej Skamander, po wojnie wieloletni prezes Związku Literatów Polskich. [przypis edytorski]

Niepokoju i *Czerwonej rękawiczki* wie, że w tym sensie zaległe są wszystkie jego tomi-ki. Mimo to obowiązek swój pragnę ograniczyć jedynie do *Równiny*, *Uśmiechów* oraz *Poematu otwartego*.

Dlaczego do owych tomów jedynie? Każdy poeta przyjęty do wiadomości, mający już za sobą niespodzianki i olśnienia debiutu, a dopiero przed sobą lata, kiedy laur mało sprawdzalnego uznania wieńczyć będzie wszystko, co napisze — każdy podobny poeta, a Różewicz w tym właśnie znajduje się wieku metrykalnym i w tym okresie swojego rozwoju artystycznego, przebywa lata, kiedy mniej na jego dorobek zwraca się uwagę. Niedobre to lata. Gwiazda już weszła. Wiadomo, gdzie świeci. Ustalono jej miejsce na tle konstelacji. Kolej na gwiazdy następne. A ty wędruj już sam, poeto,

po kuli ziemskiej
z głową która jest zanurzona
we wszechświecie

(Kąciki — Poemat otwarty)

Równina i *Poemat otwarty* to zbiory, w których już widać pierwsze siwe włosy. Nie o starości myślę ani o wyczerpaniu twórczym. Takie poematy o nich świadczą, jak *Równina*, *W środku życia czy Kryształowe wnętrze brudnego człowieka*. Utwory introspekcyjne i autobiograficzne, lecz w odmiennym sensie, aniżeli to miało miejsce w pierwszych zbiorach Różewicza. Tam była obsesja, kompleks i skarga. Tutaj autobiografia partyzanckiego pokolenia staje się zapowiedzią filozoficznego uogólnienia, propozycją nowych ocen moralnych. To są pierwsze siwe włosy na sprawach oraz tematach dobrze i dawno Różewiczowi znanych.

Dlatego chcąc pisać o ostatnich zaległych zbiorach Różewicza, wypada zaczynać od samego początku. Od *Niepokoju* i *Czerwonej rękawiczki*. Dwanaście lat pisarstwa Różewicza w Polsce Ludowej rozpada się na trzy etapy z dobitnością nieledwie kliniczną. Powiedziałem — kliniczną. Kto pragnie śledzić niszczycielskie skutki jednego tylko wzorca narzucanego w latach 1949–1955 wszystkim poetom bez względu na ich indywidualności, kto pragnie ujrzeć skutki gwałtu na wyobraźni, gwałtu, na jaki w dobrej wierze sam poeta przyzwolił, ten niechaj czyta dzisiaj kolejne zbiory Różewicza. W sposób klinicznie dokładny i patologicznie doskonały skutki te odnajdzie.

Pierwszy etap: *Niepokój* i *Czerwona rękawiczka*. Różewicz autentyczny, z jego wyobraźnią i z jego indywidualnością. Z jego odzewem na lata hitlerowskiej okupacji i grozę czasów pogardy. Różewicz zmagający się z moralnym i poetyckim obowiązkiem wypowiedzi dla przeżyć i urazów, które nie wypowiedziane — dławią. Ten właśnie Różewicz w dziesięć lat później powie w *Równinie*:

Ale we mnie zebrały się obrazy
niewypowiedziane
którym nie nadano kształtu
barwy znaczenia

Ludzie z ustami zaklejonymi gipsem

Och jak kiełkuje
jak rośnie we mnie
milczące ziarno
umarłych owoców
idzie do światła
przebija ślełą glinę
mojego ciała
przełamuje zdrewniały język

Drugi etap: *Pięć poematów*, *Czas który idzie*, *Srebrny kłos*. Byłoby rzeczą głęboko niesprawiedliwą Różewiczowi samemu, a nie sprawcom, wystawiać dzisiaj rachunek za poczucie zażenowania i wstydu, jakie ogarnia latem 1956 przy czytaniu tych zbiorów. One są tym klinicznym preparatem, szczególnie *Czas który idzie*. — „Odwróćmy od przeszłości nasze puste oczy. Nad nami gołąb biały w świetle pióra mocy”. To nie rymowanka z „Płomyczka”. To także Różewicz.

W tym okresie wzruszenia, nagany i pochwały poetów polskich wyniosły się z kraju i poszły na optymistyczną emigrację. Skoro oburzano się, to na ohydneho króla Egiptu, brzuchatego Faruka. Tak! Bo ministrowie socjalistyczni byli podówczas nieomylni i nietykalni. Skoro chwalono, to robotników i górników zagłębi dyszących pod jarzmem kapitalizmu lub co dopiero wyzwolonych spod powyższego. Tak! Istnieje utwór Różewicza, który wyjątkowo jasno odsłania powody owej optymistycznej emigracji, zaś czytany latem 1956 brzmi jak kpina osiągnięta przez naiwną pochwałę:

zdarzało się: Robotnik widzi
poniewiera się jakaś część maszyny
leży na ziemi kabel wiązka drutu
na deszczu w śmieciach
Wzruszył ramionami
poszedł dalej

Potknie się o co
nawet nie spojrzy
kopnie ze złością
— Niech rdza zeżre
i co mnie do tego

A teraz
niech zobaczy na dziedzińcu
śrubkę byle jaką
kawałek metalu
podniesie obejrzy
rękawem obetrze
głową pokiwa

Niech zobaczy
leży coś na drodze
to się schyli
jak by dziecko
upadło na ziemię...

Gdzież to, gdzież to takie cuda, gdzież podobna oaza w ziemi brakoróbstwa? W Raciborzu, może Śremie, może Ilży, tam gdzie nie bywamy? Po prostu opuściłem tytuł utworu i jego trzy pierwsze wersety. Brzmiały: „Dawniej, kiedy wielką elektrownię w Banhidzie mieli w kieszeni Anglicy”. Tytuł *Troskliwość robotnicza* o wspólne. Jak zaleca Ildefons Konstanty, rylem w cyklopediach, w katalogach i słownikach, i w herbarzach, i w zielnikach. Nie dowiedziałem się mimo to, gdzie w krajach optymistycznej emigracji liryków leży BANHID...

Ale nawet wówczas poezję Różewicza przecina pewien rys głęboko dramatyczny, w *Niepokoju* i *Czerwonej rękawiczce* jeszcze niewidoczny. Do roku 1948 autor tych zbiorów przez nikogo nie był przymuszany wbrew jego wyobraźni. Później rozpoczyna się dramatyczny dialog owej wyobraźni z przymusem. Udaje ona, że odejście poety od niewyekspluowanej i niewyczerpanej tematyki grozy nastąpiło dobrowolnie i słusznie. Lecz coraz zrywa się i zgryzta protestem. Uśmiecha się sielankowo i w uśmiechu obnaża usta zalepione gipsem.

Ów dialog, ów dramatyczny sprzeciw w imię własnej wyobraźni to najbardziej uczciwa i dobrze o poecie świadcząca struna jego poezji na drugim etapie. Mówią o niej takie utwory, jak *Nie śmiem*, *Obietnica*, *Wyznanie*, *Głowa w próżni*, *Odpowiedź*, *Poetyka*, *Świadek*. Mimo wszystkie poczynione ustępstwa, mimo samouspokojenie niczym lekarstwo zadawane niepokoju, ten dramatyczny dialog pozostał dla Różewicza nierozwiązany i nierozstrzygnięty:

Ty wiesz że jestem
ale nie wchodź nagle
do mego pokoju

mogłabyś zobaczyć
jak milczę
nad białą kartą

Czy można pisać o miłości
słyszac krzyki
zamordowanych i pohańbionych
czy można pisać
o śmierci
patrzac na twarzyczki
dzieci

Nie wchodź nagle
do mego pokoju
Zobaczysz niemego i
skrepowanego
świadka miłości
która zwycięża śmierć

(Świadek)

II

Od owego miejsca rozpoczyna się w *Równinie*, poszerza w *Uśmiechach* (choć mieszczą się w tym zbiorze utwory z różnych lat), zwycięża ostatecznie w *Poemacie otwartym* — dawna indywidualność i dawna wyobraźnia Tadeusza Różewicza. Zwyciężają dawne jego preokupacje moralno-polityczne.

Tak się to dokonywa, jak gdyby pod powierzchnią tematyki oficjalnie uprawianej przez poetę dojrzały w milczeniu rzeczywiste problemy jego wyobraźni i doszły do głosu, kiedy spadł łańcuch przymusu. Różewicz wypowiada to zjawisko ze świadomością rzadko spotykaną u artystów. Za najbardziej reprezentatywny utwór jego ostatnich zbiorów, utwór, jaki po nierozwiązany i nierozstrzygnięty *Świadku* przynosi decyzję i wybór, uważam *Słowo*. Sam tytuł jest znamieny! Słowo o własnej prawdzie poety:

To słowo wypowiedziane
mimo woli
połknięte w połowie
rosło we mnie
huczało w opustoszałym
nagle świecie

Po latach z górą dziesięciu nie ma jednak nawrotów na minione pozycje. Nie ma ich szczególnie u artysty o rzetelnej i zdolnej do rozwoju wyobraźni. Sprawa obecnego

Różewicza przedstawia się podobnie jak sprawa obecnego Adolfa Rudnickiego⁵⁶⁶. Pewna część materii i tkanki wyobraźniowej pozostała niezmienną, inna przybyła i narosła. W tym sensie *Równina* i, *Poemat otwarty* to zbiory, w jakich już widać pierwsze siwe włosy.

Ów proces nawrotu do siebie samego i jednoczesnego wzbogacenia w *Równinie* przebiega jeszcze kapryśniej i niekonsekwentnie. Jeszcze przeważają poematy skomponowane na optymistycznej emigracji — *Głosy niepotrzebnych ludzi*, *Do Niemców na Zachodzie*, *Z uśmiechu uczynili potwora*, *Widnokreśli*. Lecz już pojawia się autobiograficzna introspekcja, która nie jest zrzucaniem z sumienia i pamięci kompleksów okupacyjnych, ale propozycją moralną, propozycją filozoficzną.

Taki bowiem zdaje się być sens dwóch najlepszych utworów tomu: *Pierwsza miłość*, która go otwiera, *Równina*, która zamyka. (W tym ostatnim jeszcze ślady maniery polityczno-socrealistycznej, niepotrzebne ustępy V i VII, zwłaszcza ostatni, po kiego diabła ten Ezra Pound⁵⁶⁷?) Istnieje pomiędzy nimi głęboka łączność. Na planie życiorysu i autobiografii *Pierwsza miłość* rozstrzyga rzecz podobną, jaką na planie wyobraźni i poezji rozstrzyga *Równina*. Tę mianowicie, że pozostając wiernym pamięci poetyckiej o latach faszyzmu i drugiej wojny światowej, pozostając wiernym własnej o nich prawdzie — poeta nie oddala się od rzeczywistości — o dziesięć lat późniejszej. „Tylko w szorstkich objęciach rzeczywistości bije serce”.

Zdobywając ponownie tę oczywistą prawdę, która oznacza powrót do siebie samego, Różewicz w tym samym akcie ideowego wyboru osiąga ośmielenie własnej wyobraźni. Osiąga prawo do niej. Ten krok dalej to całość *Poematu otwartego*. Krok dalej, a zarazem świadectwo, że nawroty bywają tylko pozorne.

O niewygasłej trwałości ponurego urazu okupacyjnego, nieuchronnego zezadzenia śmiercią, wydają się świadczyć takie liryki, jak *Ciało*, *Krzyczałem w nocy*, *Drewno*, *Chaskiel*, *Zostawcie nas*, *Mur*. Wiersze te mocą zawartej w nich lakonicznej skargi nie ustępują równie zwartym i równie gorzkim akordom lirycznym dawnego Różewicza: *Dwa wyroki*, *Dola*, *Ścigany*, *Był*, *Jatki*. Nie wnoszą przeto wiele nowego. Potwierdzają obecność czadu. Przejmują akcentem już znanym. Podają go jak można najwiężej:

Krzyczałem w nocy

umarli stali
w moich oczach
cicho uśmiechnięci

ostrze z ciemności
wchodziło we mnie
zimne martwe

otwarło
moje wnętrzości

Nawroty bywają tylko pozorne. Za najcenniejsze w *Poemacie otwartym* uważam te utwory, gdzie Różewicz nie poddaje się już biernie obowiązkowi pamięci wobec cicho uśmiechniętych umarłych, lecz na tym obowiązku buduje dalej. Gdzie patrzy dalej i szerzej aniżeli tylko ku latom okupacji, partyzantki, obozów, masowej śmierci. Na przykładzie wypada objaśnić, co mam na myśli.

Będzie nim *Pierwsza miłość*. Kanwa poematu jest autobiograficzna i podobna do ankiety personalnej. „Miałem szesnaście lat szedłem przez park”. I wspomnienie pierwszej miłości, pierwszych łez. „Miałem osiemnaście lat. Biegłem polem”. I wspomnienie

⁵⁶⁶ *Rudnicki, Adolf* (1909–1990) — prozaik i eseista pochodzenia żydowskiego, autor sformułowania „epoka pieców”. [przypis edytorski]

⁵⁶⁷ *Pound, Ezra* (1885–1972) — wybitny amerykański poeta modernistyczny, erudyta, autor cyklu *Cantos* (*Pieśni*), postać kontrowersyjna ze względu na fascynację włoskim faszyzmem. [przypis edytorski]

pierwszej śmierci, śmierci bliskiej osoby. „Łzo osiemnastoletniego pod niebem”. I uogólnienie polityczne, jakiemu poeta przypisuje moc obowiązującą na całe jego życie.

W *Poemacie otwartym* pierwszy z utworów nosi tytuł *Zasłony*. Jego kanwa jest również autobiograficzna, ale bez użycia cyfr i kalendarza. Jest autobiograficzna w sensie ogólnym, jako łańcuch koniecznych doświadczeń każdego pokolenia. „Zasłona dzieciństwa utkana z wielu słońc”. I z kolei piękna wizja, piękna i lakoniczna aluzja do każdego w ogóle dzieciństwa i towarzyszących mu wspomnień i wyobrażeń — psy grające na butelkach, papierowe czerwone nosy. „Zasłona młodości z błyskawic i chmur”. I w następstwie podobna aluzja do światopoglądowych rozczarowań wieku młodego, przedświt nadziei wieku dojrzałego, skrót życia ludzkiego w ogóle — opada zasłona młodości, rozdarta od nieba do ziemi.

Sądzę, że zestawienie jest dostatecznie wymowne. A także i wniosek — powracając do kanwy przeżyć własnych i do własnej wyobraźni, Różewicz patrzy obecnie szerzej i dalej aniżeli tylko ku latom i kompleksom okupacji. *Ostroga*, *Na łonie natury*, *Czekam*, *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka*, a przede wszystkim utwór tak przejmujący jak *W środku życia*, tak kostyczny⁵⁶⁸ w swojej pozornie prozaicznej ekspresji jak *To się złożyć nie może*.

Ku jakim nowym sprawom spoziera poeta i jakim nowymi możliwościami swojej wyobraźni pozwala rozkwitnąć?

III

Moralistyka i psychologia uprawiana dotąd przez Różewicza była jednowarstwowa. Weźmy jakikolwiek wiersz typowy dla najdawniejszej poetyki Różewicza:

Wyniosłem moje ciało
z głodu ognia i wojny
pochylony nad nim
śledziłem każde poruszenie

Zaparłem się siebie
zachowałem ciało

Oto ono istota ślepa i obca
lekkomyślny czy udźwignę
ten ciężar

(Ciało)

Ten utwór jest jednowarstwowy. Używając kilku obrazów i aluzji, poeta powtarza wciąż to samo: ratunek z wojny był tylko ratunkiem ciała. Nie wchodzi w głąb podobnego twierdzenia, nie drąży go i nie pokazuje perspektyw. Monodia uczuciowa, pieśń na jeden tylko głos. Brak jakichkolwiek głosów towarzyszących i pogłębiających.

W *Poemacie otwartym* znachodzą się jeszcze podobne monodie, zwłaszcza kiedy autor powraca do skarg i urazów okupacyjnych. Lecz nie posiadają wyłączności. Najciekawsze utwory zbioru przestają być jednowarstwowe i jednogłosowe. *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka* jest w tej mierze chyba najwymowniejsze. W jakim sensie?

Jak w *Zasłonach* rozdierały się i uogólniały zasłony biograficzne, tak tutaj rozdierają się, mącą, nakładają na siebie — zasłony psychologiczne. „Wprowadzę was do mego wnętrza”. „Wchodźcie do mojego wnętrza drugiego”. „Oto trzecie wnętrze otwieram przed wami”. Za każdym otwarciem wrót nowe sprzeczności, nowe przeciwieństwa moralne i psychiczne. Poeta gromadzi je i wprawia w ruch. Tym gestom towarzyszą ironia i liryka, groteska i czułość. Utwór staje się wielowarstwowy. Aż gest ostatni otwiera krainę zgoła niespodziewaną:

Oto trzecie wnętrze

⁵⁶⁸kostyczny — uszczypliwy, złośliwy. [przypis edytorski]

otwieram przed wami
wytrzyjcie nogi ręce i nosy
zamknijcie oczy

lilio biała
otwórz się do dna
korono opadnij
jedna przezczysta łza
ukryta przed światem
spójrzcie w kryształową kulę
co z oka mego spływa

Tu biegam wśród kwiatków
i wierszyków i odpadków
za gwiazdkami motylkami
tutaj zrzucam trzy plugawe skóry
tu się oblewam łzami
tu anielskimi świecę lokami
tu się suszą
moje zbrukane sukienki
za siedmioma górami
za siedmioma rzekami

Bardzo jest ujmująca ta liryczna kraina, ta łąka ironiczno-sielskiej zgody na siebie samego. Przez wiele prób i zasadzek goryczy trzeba było przejść po drodze do niej. I na podobnej łące naturalnymi się wydają kwiaty stylizowane. Ulubiony przez Żeromskiego⁵⁶⁹ cytat z Asnyka⁵⁷⁰ — „ta łza, co z oczu twoich spływa, jak ogień pali moją duszę”. I liryk Mickiewiczowski (*Gdy tu mój trup*) — „tam leżę wśród bujnej i wonnej trawy, tam pędzę za wróblami, motylami”. Bo przecież chodzi o jakąś powszechną krainę wzruszeń, gdzie wszystkie kwiaty, własne i pożyczone, na równych są prawach — jeżeli uczuciu służą.

Ta kraina liryczna w pierwszych zbiorach Różewicza przeświecała rzadko spomiędzy gęstych chmur na firmamencie jego poezji. W latach odejścia od własnej wyobraźni jeszcze rzadziej. Mimo to Różewicz napisał podówczas garstkę liryk o tak urzekającej prostocie i pięknie, jak na przykład *Jablko*, *Drzewo z żalu*, *Pejzaż*.

W *Poemacie otwartym* błękit liryczny mocniej się rozjaśnia i szerzej otwiera. *Drewno*, *Kąciki*, znakomity liryk o saboiterze⁵⁷¹ Tadeusza Makowskiego⁵⁷² *Kopytka*, liryk trafiający w sedno jego malarstwa. Przede wszystkim zaś takie utwory, jak *Wspomnienie pierwsze*, *Wspomnienie drugie* oraz *Życzenia*. One są nowością w instrumentacji lirycznej Różewicza, nowością całkowicie potwierdzoną przez te utwory w *Uśmiechach*, w jakich prozaiczna i żartobliwa groteska posiada sens pełen wzruszenia. Wymieniam: *Dytyramb na cześć teściowej*, *Odwiedziny dziadka*, *W gościnie u kuzyna proboszcza* — *przygoda poety* czy *Ballada o grzeszniku i liliach*.

Na czym ta nowość polega? Cała wyobraźnia Różewicza jest gęsta od prozaizmów. Wysterczą one szorstko z jego materii poetyckiej. Nie pełniły wszakże dotąd funkcji lirycznej, nie poddawały się wzruszeniu. Obecnie zaczynają się poddawać. Wynika z tego

⁵⁶⁹Żeromski, Stefan (1864–1925) — pseud. Maurycy Zych, Józef Katerla; prozaik, dramaturg, publicysta. Współtwórca i pierwszy prezes Związku Zawodowego Literatów Polskich, w 1924 założył oddział polskiego Pen Clubu. Główna tematyka jego pisarstwa to krzywda społeczna, zacofanie cywilizacyjne warstwy chłopskiej, etyczny obowiązek walki o sprawiedliwość i postęp, więź z tradycją walki narodowowyzwoleńczej, tematy historyczne związane z powstaniami, walka z rusyfikacją. Stworzył swoisty dla swego pisarstwa wzór bohatera, samotnego inteligenta-społecznika, który podejmuje zmaganie o dobro ogółu, a odrzuca przy tym szczęście prywatne. Napisał m.in.: *Popioły*, *Przedwiośnie*, *Rozdziobią nas kruki, wrony, Różę*, *Szybyłowe prace*, *Urodę życia*, *Wierną rzekę*, *Ludzi bezdomnych*. [przypis edytorski]

⁵⁷⁰Asnyk, Adam (1838–1897) — poeta, przedstawiciel pozytywizmu, członek Rządu Narodowego podczas powstania styczniowego. [przypis edytorski]

⁵⁷¹saboitier (z fr.) — szewc. [przypis edytorski]

⁵⁷²Makowski, Tadeusz (1882–1932) — malarz, mimo akademickiego wykształcenia naśladowujący sztukę prymitywną, często tworzący zgeometryzowane wizerunki dzieci. [przypis edytorski]

zarówno rozszerzenie skali wzruszeń, jak też wynika wzbogacenie skali środków artystycznych właściwych temu autorowi.

Proszę porównać te dwa utwory, pierwszy z *Czerwonej rękawiczki*, drugi z *Poematu otwartego*. W pierwszym wzruszenie wypowiada się ogólnikowo i nastrojowo, nie obejmuje władzy nad prozaizmami. Typowa monodia. Drugi utwór wciąga prozaizmy, jest bogatszy i śmielszy. Wiele głosów w nim przemawia.

Oto gniazdo opuszczone
do którego powróci ptak

Drzewo czeka na liście
które odleciały
zapalając powietrze

Tylko ty jesteś dalsza
porzuciłaś mnie
aby nie wrócić więcej
do miejsca
w którym umarłaś

(Gniazdo opuszczone)

Staruszek rozejrzał się bacznie
błyskawicznie niezdarnie
chwycił niedopałek
ciśnięty na chodnik
przez młodzieńca który idzie
dalej

Niechby na ciebie staruszku
spadł deszcz egipskich papierosów
i wonnych cygar

Życzę ci aby świat
który obcina cię co świt
ostrym nożem
i zostawia jak kość

aby ten świat
przybrał dla ciebie formę
ciepłego pantofla

(Życzenia)

Tam — *moment liryczny*. Tutaj — *zdarzenie liryczne*. Liczba możliwych zdarzeń lirycznych jest nieograniczona. Otwierają się one dzisiaj przed Różewiczem, oby skutecznie i trwale.

IV

Odżywa więc i zmienia się liryzm. To nie wszystko. Dalsze przemiany dotyczą roli groteski, roli prozaizmu w ramach specyficznej wyobraźni artystycznej Różewicza. Ażeby ocenić te przemiany, trzeba pomówić o jego wyobraźni w ogóle.

Autor *Czerwonej rękawiczki* i *Poematu otwartego* posiada bardzo swoistą i rygorystycznie obecną w jego poezji wyobraźnię. To on samego siebie znakomicie określił:

„szary człowiek z wyobraźnią małą kamienną i nieubłaganą”. W tym sensie rygorystycznie obecna, że składniki owej wyobraźni tworzą budulec obrazowania. Zjawisko oczywiste i u każdego poety występujące. Tworzą podstawę poetyckiego dyskursu, wykładu, bezpośredniej oceny. Jest to zjawisko bardziej rzadkie i nie u każdego poety ono występuje. Tworzą wreszcie te składniki szkielet wersyfikacyjny, co jest już wyłącznie Różewiczowskie. Wyłącznie Różewiczowską jest także suma tych wszystkich zjawisk.

W swoim dziele o stylu Puszkina⁵⁷³ znakomity językoznawca radziecki i badacz stylu Wiktor Winogradow⁵⁷⁴ zaproponował interesujący sposób sprawdzania uogólnień w tej mierze: poprzez współczesną utworowi parodię lub pastisz. Wyolbrzymiając bowiem i wyjaskrawiając pewne właściwości stylu danego pisarza, parodia tym samym odpowiada, co wrażliwi współcześni odczuwali jako jego nowość i jakość. Dobry parodysta przede wszystkim dostrzega, gdzie i o ile wyobraźnia twórcy działa automatycznie, bez kontroli — zdradzając swoje wewnętrzne nawyki i prawidła, podobnie jak dukt pisma zdradza przed grafologiem charakter piszącego.

Wobec wielu dzisiejszych poetów mamy niezastąpioną w tym względzie wskazówkę w arcydziełkach sztuki kpiącego naśladownictwa u Artura Marii Swinarskiego⁵⁷⁵. Także wobec Różewicza:

Lampa okrągła jak o
Lampa świeci
dziewczyna odwróciła się ode mnie
do ściany
dziewczyna odwróciła się Ja
się nie dziwię
ja znam tylko smak chałwy
w sklepie pełno chałwy
bo lampa świeci
dziewczyna ma jedno oko
drugie ucho
na biurku leży wiersz
źle napisany
lampa świeci
jedna kropla potu
rozpuściła bryłę szkła
deszcz mgła Wielbłąd
dziewczynę można nosić na rękach Ale
po co
Lampa świeci
Plemnik został w spodniach

Dlaczego Swinarski ma rację? Budulec obrazowy wynikający z wyobraźni Różewicza przypomina starą dziecinną zabawę w obrazkowe klocki. Jak wiadomo, żaden taki klocek wzięty osobno nie daje jeszcze obrazu, ale też każdy jest precyzyjnie zamknięty swoim kwadratem. Równie dokładnie do sąsiadów przylega, co jest od nich odgraniczony.

Z takich klocków, z zaopatrzonych w rysunek sześcianów Różewicz buduje swoje układy obrazowe. Równie dokładnie do siebie przylegają, co są odgraniczone. Oczywiście, że chodzi o proceder typowy i przeważający, nie o to bynajmniej, ażeby Różewicz nigdy inaczej swoich wierszy nie komponował. Przy zagadnieniach indywidualnej poetyki twórcy zawsze mówimy o zjawiskach wyróżniających, nigdy o wyłącznych.

Cytuję kolejno *Zasłona*, *Kryształowe wnętrza brudnego człowieka* i *W środku życia*.

Zasłona młodości

⁵⁷³ *Puszkin, Aleksandr Siergiejewicz* (1799–1837) — rosyjski poeta, dramaturg i prozaik, najwybitniejszy przedstawiciel romantyzmu rosyjskiego. [przypis edytorski]

⁵⁷⁴ *Winogradow, Wiktor* (1895–1969) — rosyjski językoznawca. [przypis edytorski]

⁵⁷⁵ *Swinarski, Artur Maria* (1900–1965) — poeta, satyryk, dramaturg oraz artysta plastyk. [przypis edytorski]

z błyskawic i chmur
ze szklanych gór zamków na lodzie
z tańczących czerwonych serc
z płonących głów

oczom waszym ukaże się
lew i baranek
gołębica i wąż
wół i osioł
myszka i piramida
Prometeusz⁵⁷⁶ skowany
po mordzie

to jest okno mówiłem
to jest okno
za oknem jest ogród
w ogrodzie widzę jabłonkę
jabłonka kwitnie
kwiaty opadają
zawiązują się owoce
dojrzewają

mój ojciec zrywa jabłko
ten człowiek który zrywa jabłko
to mój ojciec.

W ostatnim przykładzie na każdym kločku nie tyle odrębny obraz wizualny, ile czynność za każdym razem inna. Lecz dla samej zasady wszystko jest jedno, czy obraz ją wypełnia, czy czynność. Swinarski ma rację umieszczając obrazy i czynności, ale każdemu z nich oddając tylko jeden klocek do dyspozycji.

Przykłady pozwalają też odpowiedzieć, gdzie są granice klocko-obrazów, klocko-czynności, klocko-wypowiedzeń, klocko-sądów, klocko-ocen. I odpowiedzieć również, jakiego charakteru nabiera podobna wyobraźnia. Jest to charakter *wyliczeniowy i obrazowy*. Przeskakuje klatka po klatce, jak w wolno toczącym się filmie, wyliczając i selekcjonując elementy rzeczywistości. Granice zaś są wyznaczone bardzo precyzyjnie przez „sходki” wersyfikacyjne Różewicza. Poeta tak ucina i prowadzi poszczególne frazy rytmiczno-wersyfikacyjne, których całość to jego „sходki”, jak mu to nakazują klocko-obrazy, klocko-czynności, klocko-oceny. Prawie nigdy treści i sensu zamierzonych do zamknięcia w danym kločku nie przesuwają do następnego. Raczej powtórzy, aniżeli przesunie: „to jest okno mówiłem/to jest okno za oknem jest ogród” etc.

Porównanie z Przybosiem⁵⁷⁷ jeszcze dokładniej sprawę uwypukli. Jego wzruszająco piękny wiersz o Krzysztofie Baczyńskim⁵⁷⁸:

Nie wystarczył mu strzęp koszuli we krwi
własnej na sztandar
ani pożar — na płomienne orędzie
głoszące śmierć.
Dumny ze swojej rozpacz — tkliwie z nas drwi,
że gdy wielka parada
przejdzie Wisłę, przejdzie Wartę, będziemy...
jego szkielet, sztandar, będziemy mieć.

⁵⁷⁶ *Prometeusz* (mit. gr.) — tytan, który ukradł bogom ogień, by darować go ludziom; za karę przykuty do skał Kaukazu, gdzie sęp wyjadał mu wciąż odrastającą wątrobę. [przypis edytorski]

⁵⁷⁷ *Przyboś, Julian* (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

⁵⁷⁸ *Baczyński, Krzysztof Kamil* (1921–1944) — jeden z czołowych poetów tworzących w czasie II wojny światowej, zginął walcząc w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

Różewicz nigdy w swych schodkach nie oddzieli przydawki od rzeczownika — „we krwi/własnej”. Nie oddzieli podmiotu od orzeczenia — „parada/przejdzie”. Nie stworzy podobnych krótkich spięć na styku dwóch fraz rytmicznych.

Nie oznacza to wyższości jego składni poetyckiej. Zdanie poetyckie Przybosia jest bardziej bogate i giętsze w punktowaniu sensów i wzruszeń. Nie jest tak podległe niewoli frazy zdaniowej, wyrzucanej do odrębnej linijki. W związku z tym Różewicz zna właściwie jeden tylko znak przestankowy, nie uwidoczniany w druku — granicę klocka-wersetu. Jego interpunkcja jest uboga i monotonna. Natomiast — interpunkcja stosowana przez Przybosia w sposób jakże pełen niespodzianki i posłuchu wobec retorycznej i wzruszeniowej intencji prowadzi tok wiersza. Twórcom parodii Różewicz się udaje, Przyboś nie wychodzi. Próbowałem...

V

Z tymi założeniami wyobraźni cóż dzieje się w *Równinie*, *Uśmiechach* i *Poemacie otwartym*? Rozrastają się one ku grotesce i rozrastają się jednocześnie ku gromadzeniu prozaizmów. Ku grotesce bardzo samoistnej i ku takiemu nagromadzeniu prozaizmów, jakie służy filozoficznym pytajnikom. Na tekstach objaśniam te dwie propozycje.

Od pierwszych utworów Różewicza uderzała w nich obecność jakiejś groteskowej maskarady jako formy, w której poeta podaje oglądaną rzeczywistość zewnętrzną. Krótkie i lapidarne frazy, zwięzłe i ostro urwane obserwacje przydają u niego gestom jakiś wygląd kanciasty i oparty na automatycznych poruszeniach. Humor Różewicza wyłącznie na tym się opiera, ale nie tylko humor. To nie przypadek, że czołowy wiersz *Niepokoju* nosi tytuł *Maska* i rzeczywistość przedstawia jako tragiczną i dziwną maskaradę:

Oglądam film o karnawale weneckim
gdzie olbrzymie kukły z potwornymi głowami
śmieją się bezgłośnie od ucha do ucha
i panna zbyt piękna dla mnie który
jestem mieszkańcem małego miasteczka północy
jedzie okrakiem na ichtiozaurze

Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne
głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy
ale i u nas wiruje pstra karuzela
i dziewczyna w czarnych pończochach wabi
słonia dwa lwy niebieskie z malinowym jęzorem
i łapie w locie obrączkę ślubną.

Ten groteskowy i tragiczny pochód masek rusza znów z uśpienia w ostatnich zbiorach Różewicza. Nawiasem mówiąc, jakże on przypomina słynny film Marcela Carné⁵⁷⁹ — *Komedianci*. A także tę część wyobraźni Apollinaire’a⁵⁸⁰ i nadrealistów, którą zalega folklor proletariacki, folklor przedmieścia, cyrku, karuzeli, iluzjonu. Wszystkie elementy tego folkloru grają u Różewicza. Karuzele, świąteczne fryzury, wysztafirowane dziewczęta, papierowe kwiaty, knajpy, przystanki, niedzielne plaże, niedzielne zdjęcia rodzinne, kolana dziewcząt obnażone spod sukien wydętych powiewem...

Tym właśnie sposobem dzisiejszy Różewicz ocenia rzeczywistość. O niej się wypowiada. Z niej się spowiada. *Ostroga*, *Na łonie natury*, *Pijany Józek*, *Ludzie ludzie*. Rozbija jarmarcznię budę, ale w tej budzie każe grać potworom i filozoficznym sensom, których z groteski ludowej wywieść się nie daje. Ich źródło w podziemnej strudze urazów, jakiej bieg staje się teraz biegiem filozoficznym. „Dziś napadł mnie upiór nicości” — lecz gdzie to uczynił?

dajemy przedstawienie
dla dorosłych i dzieci

⁵⁷⁹ Carné, Marcel (1906–1996) — francuski reżyser, autor melodramatów. [przypis edytorski]

⁵⁸⁰ Apollinaire, Guillaume (1880–1918) — francuski poeta i krytyk sztuki polskiego pochodzenia, przedstawiciel awangardy. [przypis edytorski]

żołnierzy studentów
gospodyń domowych
[.....]
ludzie ludzie
cuda w tej budzie
w tej naszej budzie

ludzie ludzie

(Ludzie ludzie)

Tyle o grotesce. Nagromadzenie prozaizmów. Nie tylko liryce służy ono obecnie. Nagromadzenie i spiętrzenie prozaizmów urasta w przewlekłe łańcuchy wyliczeniowe, jakich sens nie mieści się w samym wyliczeniu. Klasycznym, lecz nie jedynym przykładem tego nowego postępowania poetyckiego jest *To się złożyć nie może*. W poprzednich zbiorach Różewicza nie napotykałyśmy go w tak rozwiniętym stopniu.

Wstawanie rano
kładzenie się do łóżek
wybieranie z jadłospisu
przymierzanie rękawiczek
całowanie się
rodzenie dzieci
spacerowanie
granie w karty
granie na patefonie
picie wódki
picie czarnej kawy
smarowanie
szczotkowanie
masowanie
ozdabianie
noszenie waty w ramionach
noszenie pierścionków
noszenie wąsów
oglądanie się w lustrze
mrużenie
robienie min
robienie kariery
robienie tego i owego

To jest umieranie

Czynności i obserwacje sypią się jak piasek z klepsydry. Nagle i gwałtownie przecina je komentarz i moralna ocena. Ten piasek jest pochodzenia ekspresjonistycznego. Gesty i czyny człowieka ułożone zostały w następstwie ujawniającym nonsens rzeczy codziennych, rzeczy oswojonych. Tak ułożone, stają się dzikie i nieoswojone. Komentarz jest pochodzenia filozoficznego.

Oto dlaczego powracając do własnej wyobraźni, zrywając z niej pęta przymusu — Tadeusz Różewicz nie wstępuje biernie w koleiny już wydeptane. Jego obecne drogowskazy są w znacznym stopniu nowe. Przyrost liryzmu, nowa funkcja groteski, nowa obecność prozaizmów, wzrost napięcia filozoficznego — to dowody.

Dokąd te drogowskazy prowadzą? Nie podejmuję się żadnej przepowiedni. Żadnej diagnozy. Tym bardziej nauk dla Różewicza, wskazujących, co powinien pielęgnować

z nowych możliwości swej postawy myślowej i wyobraźni. Rzadko kiedy w sposób rów-
nie ostry odczuwam bezsilność dobrych rad krytycznych jak w wypadku, kiedy ich adre-
satem i odbiorcą ma być — „szary człowiek z wyobraźnią małą kamienną i nieubłaganą”.
Nie zmógł go przymus, nie pomogą dobre rady. Kamiennym, małym toporkiem będzie
wykuwał swoje dobro.

1956

DWA RAZY RÓŻEWICZ

I

Tadeusz Różewicz jest tematem niniejszego artykułu w sposobie dwojakim. Jako au-
tor dziesiątego z kolei swego zbioru *Formy*, który, by dalej nie powtarzać oceny, uwa-
żam za najdojrzalsze zjawisko poetyckie roku 1958. Jest także owym tematem jako bo-
hater główny studium wersologicznego. *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współ-
czesnych metod kształtowania wiersza* („Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3) pióra Zbigniewa
Siatkowskiego, ucznia najwybitniejszego dzisiaj znawcy wiersza polskiego, prof. Marii
Dłuskiej⁵⁸¹.

Ponieważ koledzy pisarze nie zwykli czytywać wystąpień polonistycznych, o ile tako-
wych wykpić nie można, bądź krytycznych, o ile nie donoszą one o ostatnich wahaniach
kursów na giełdzie literackiej, więc studium Siatkowskiego nie tylko zasygnalizuję, ale
i streszczę w głównych obserwacjach i wnioskach autora. Wszystko dlatego, że pisząc
te słowa czytam jednocześnie jakże rozsądny felieton KTT⁵⁸² *Trochę melancholii* („Nowa
Kultura” 1958, nr 46) o odciętej od świata willi Tomasza Manna⁵⁸³ i o tym, że żaden pisarz
polski w niej by nie zamieszkał — z obawy przed giełdą i kawiarnią. „Jeśli codziennie
nie krzyknę, że jestem, że żyję, dowiem się z gazety, że pochowano mnie żywcem i że się
skończyłem. Co drugi pisarz w Polsce budzi się z przerażeniem, czy przypadkiem przez
noc się nie skończył. Histeria? Ależ oczywiście! Powodem jednak tej hysterii jest fakt, że
w Polsce nic się nie sumuje i wszyscy bez wyjątku są nędzarami na dorobku”.

Żaś Różewicz pod hałdami siedzi w swoich Gliwicach poza sferą kawiarnianej giełdy
i zawodowej hysterii. Być może, także i dlatego pierwszy ze swojego pokolenia wchodzi na
warsztat polonistyczny. Ba! Spotykamy u niego tekst, który do dokumentacji pewnego
głośnego wydarzenia trzeba włączyć na osobliwym miejscu. Tekst datowany i określony:
listopad 1956 (na Zjeździe Literatów w Warszawie). Dla ścisłości, było to na przełomie
listopada i grudnia w solidnym gmachu z arcykariatydami przy ulicy Czackiego:

Coraz częściej spotykam umarłych
są niezwykle ożywieni
usta mają otwarte mówią dużo
niektórzy z nich pienia się
jak mydło

Ostatnio zetknąłem się z większą liczbą umarłych
którzy siedzieli rzędami na krzesłach
mieli na twarzach rumieńce
śmiali się klaskali siadali
oburzali wstawali
robili osobiste wycieczki

(Spotkanie)

⁵⁸¹ Dłuska, Maria (1900–1992) — językoznawczyni i teoretyczka literatury. [przypis edytorski]

⁵⁸² KTT — tak podpisywał się w prasie Krzysztof Teodor Toeplitz, (1933–2010), dziennikarz i krytyk, a także autor scenariusza serialu *Czterdziestolatek*. [przypis edytorski]

⁵⁸³ Mann, Tomasz (1875–1955) — niemiecki prozaik, laureat Nagrody Nobla w roku 1929, autor m. in powieści *Czarodziejska góra* (1924) i *Doktor Faustus* (1947). [przypis edytorski]

Jakim sposobem dostaje się Różewicz na warsztat wersologiczno-polonistyczny? Wszyscy znakomici badacze wiersza polskiego — F. Siedlecki, K. Zawodziński⁵⁸⁴, St. Furmanik, aż do Marii Dłuskiej — przyjmowali istnienie i przedstawili opis trzech tylko systemów wersyfikacyjnych jako wystarczających do zrozumienia przemian wiersza polskiego od Kochanowskiego⁵⁸⁵ po współczesność. System sylabiczny, system sylabotoniczny i system toniczny. System oparty na uporządkowaniu liczby sylab w wersie, na miejscu średniówki i dwóch stałych przyciskach przed średniówką oraz w rymie. System przy zachowaniu uporządkowanej liczby sylab oparty na ułożeniu istniejących w materiale językowym przycisków na podobieństwo stóp. Wreszcie system rezygnujący zarówno z porządku równosylabicznego, jak układu stóp na rzecz pewnej liczby przycisków rytmicznych, opartych na istnieniu zestrojów intonacyjnych w materiale języka. Czyli:

1. Nie bądź mi hardym, chociaż wielkim panem,
Jam nie starostą ani kasztelanem,
Ale gdy najmniej podwesełę sobie,
Siła mam w głowie panów równych tobie.

2. Pod skejskim don żonem na blankach, na murach
Pancerni przysiedli stróżowie,
Łby wsparli na szpadach, na srogich kosturach
Na czatach na zamku w Krakowie.

3. Od czarnej słodyczy jedwabnych słów
dusza powstaje i tęskni znów,
i wije wianki, i powrozy wije,
i zarzuca je gwiazdom i księżycom na szyję;
wychodzi z ciała na niebieski połów
i wraca z siecią pełną ptaków i aniołów.

Kochanowski, Wyspiański⁵⁸⁶, Iłakowiczówna⁵⁸⁷. W tych trzech systemach nie dawał się wszakże zmieścić średniowieczny wiersz polski, będący nie wynikiem jakiejś nieudolności wersyfikacyjnej, lecz po prostu odmiennej zasady. Nie dawał się również zmieścić powstający właśnie podówczas, właśnie w dwudziestolecie międzywojennym, kiedy w nawiązaniu do badań Kazimierza Wóycickiego podano definitywny opis naukowy tych trzech podstawowych systemów — jakiś system nowy, wyrażający się przede wszystkim w praktyce awangardy krakowskiej i jej naśladowców. *System IV*. Oto termin Siatkowskiego. Jego rozprawa stanowi właściwie pierwszą próbę opisu tego systemu IV, jak ostrożnie autor się wyraża, próbę doprowadzoną do ostatnich tekstów Różewicza.

Jakie są cechy i właściwości owego systemu IV? Siatkowski śledzi je na obszernym tle porównawczym, od Apollinaire'a⁵⁸⁸ i Majakowskiego⁵⁸⁹ poczynając na tle poezji światowej, od Norwida⁵⁹⁰ na tle poezji polskiej. Stwierdza słusznie, że u podstawy tego systemu

⁵⁸⁴Zawodziński, Karol Wiktor (1890–1949) — żołnierz Legionów, krytyk, historyk sztuki. [przypis edytorski]

⁵⁸⁵Kochanowski, Jan (153–1584) — czołowy poeta polskiego renesansu, autor m. in. *Trenów* i *Pieśni*; latynista, humanista; twórca pierwszej polskiej tragedii renesansowej, *Odprawy posłów greckich* (1578). [przypis edytorski]

⁵⁸⁶Wyspiański, Stanisław (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

⁵⁸⁷Iłakowiczówna, Kazimiera (1892–1983) — poetka, tłumaczka, przed wojną związana towarzysko ze skamandrytami. [przypis edytorski]

⁵⁸⁸Apollinaire, Guillaume (1880–1918) — francuski poeta i krytyk sztuki polskiego pochodzenia, przedstawiciel awangardy. [przypis edytorski]

⁵⁸⁹Majakowski, Włodzimierz (1893–1930) — rosyjski poeta i dramaturg, scenarzysta filmowy, autor plakatów, współtwórca manifestów rosyjskiego futuryzmu. [przypis edytorski]

⁵⁹⁰Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramatopisarz, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriamą Przesmyckiego i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

spoczywa, w przeciwieństwie do systemów poprzednich — „sztuka operowania intonacją, tworzenia z jej pomocą takich układów, takich rozczłonkowań, jakich nie zna normalna, nie obliczona na ekspresję wypowiedź”.

Ten punkt wyjścia Siatkowskiego pokrywa się zasadniczo z obserwacją Stefani Skwarczyńskiej⁵⁹¹ w tym względzie, obserwacją wszakże bardzo lakoniczną, wiążącą natomiast — w moim przeświadczeniu bardzo słusznie — tendencję pojawiającą się w systemie IV z wyróżnikami średniowiecznego wiersza polskiego (rozdział *System składniowo-intonacyjny w poezji polskiej* we *Wstępie do nauki o literaturze*, Warszawa 1954). Tyle że ostrożny Siatkowski woli jeszcze tego systemu nie nazywać dokładnie, lecz, podobnie jak nowe osiedle, opatruje takowy na razie cyfrą kolejną.

Kolebkę czwartego systemu wersyfikacyjnego dostrzega Siatkowski słusznie w teorii oraz praktyce awangardy krakowskiej. Przeprowadza czułą i wrażliwą analizę wersyfikacji Przybosia⁵⁹², wskazując trafnie, że w istocie rzeczy dają się u tego poety zachwycić uchem „jakieś reminiscencje klasycznych polskich systemów, jakieś strzępy znanych rytmik”, ale ustawione i wyzyskane w szczególny sposób. Mianowicie:

„Rytm u Przybosia polega na intonacyjnej samodzielności każdego wersu. Jednakże nie jest to samodzielność wypowiedzenia, złożenia wypowiedzeniowego, zestroju intonacyjnego, frazy itp., ściśle biorąc — to nie musi być taka samodzielność. W tym bowiem systemie wierszowania podstawą, na której dokonuje się rozczłonkowywanie, jest intonacja, nie gramatyczna, standardowa, podręcznikowo beznamiętna, lecz intonacja mówionego języka, obciążona ekspresyjnie, zawsze trochę indywidualna i niekonsekwentna na pozór, poświęcająca wzorek gramatyczny dla wyrazistego oddania zamierzonych treści”.

Dalsza droga w stronę Różewicza prowadzi poprzez rytmikę Józefa Czechowicza. Ta obserwacja Siatkowskiego wydaje się celna i bodaj nigdy dotąd nie uczyniona. Nie tylko w tym miejscu młody wersolog wykazuje trafną intuicję krytyczną. Chociażby w takim powiedzeniu również: „spokój, beznamiętność postulowanej przez Różewicza intonacji tłumaczy się doskonale na tle głównych tematów jego twórczości. Jeśli tak często zestawia się Różewicza z Tadeuszem Borowskim⁵⁹³, to istotnie przeciw Różewi — czowski typ intonacyjny jest jakąś paralełą dla zimnej, aż — zdawałoby się — cynicznie obojętnej stylistyki nowel *Kamiennego świata*.”

Na czym zaś polega swoistość rytmiki Różewicza w stosunku do jej awangardowej kolebki, swoistość wszakże tylko z jej założeń dająca się wyprowadzić? Wiersz Różewicza o wiele dobitniej porządkuje zasadniczą tendencję intonacyjno-ekspresywno-deklamatorską systemu IV, porządkuje, ponieważ skupia wokół pewnego stałego elementu jego wersyfikacji. Ten stały element od strony jego określenia wersologicznego Siatkowski nazywa — *wiązaniem* (termin znany K. Wóycickiemu). Od strony określenia syntaktycznego nazywa — *skupieniem* (termin używany przez Z. Klemensiewicza⁵⁹⁴). Te dwa określenia oznaczają zaś po prostu: „zespół wyrazów zgrupowanych wokół wspólnego akcentu wartościującego, który pełni określoną funkcję w wypowiedzeniu”. Czyli w przykładzie poetyckim:

Siódmy anioł
jest zupełnie inny
nazywa się nawet inaczej
Szemkel
To nie to co Gabriel
złocisty
podpora tronu
i baldachim

ani to co Rafael

⁵⁹¹Skwarczyńska, Stefania (1902–1988) — historyczka i teoretyczka literatury, jak również teatrologka. [przypis edytorski]

⁵⁹²Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

⁵⁹³Borowski, Tadeusz (1922–1951) — poeta, prozaik, więzień niemieckich obozów koncentracyjnych, autor opowiadań wojennych i obozowych (m. in. *Pożegnanie z Marią*, *Proszę państwa do gazu*). [przypis edytorski]

⁵⁹⁴Klemensiewicz, Zenon — językoznawca, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

stroiciel chórów

ani także
Azrael
kierowca planet
geometra nieskończoności
doskonały znawca fizyki teoretycznej

Celowo zacytowałem nie Różewicza, lecz Zbigniewa Herberta⁵⁹⁵ (*Siądmy anioł* ze zbioru *Hermes, pies i gwiazda*). Celowo, ponieważ chodzi mi o wskazanie, że system IV, mimo iż Siatkowski rozpatruje go tylko w oparciu o dorobek Różewicza, jest w obecnej poezji zjawiskiem o wiele szerszym. I to właśnie wskazuje na wagę omawianego studium. Zaś u Różewicza, cytuję *Formy*.

Murarze odchodząc
zostawili w ścianie pionowy otwór
Czasem myślę
że mieszkanie moje jest zbyt umowne
łatwo tu wchodzi
różni ludzie

Gdyby murarze nie zostawili
tego otworu w ścianie
byłbym eremita

(Drzwi)

Istotnie. Każdy werset to skupienie, czyli jakaś syntaktyczna grupa wyrazowa. To wiązanie, czyli zgrupowanie wyrazów wokół intonacji ekspresywnej, a nie równej liczby sylab, nie układu stóp, nie intonacji tonicznej. Pisząc o *Zaległych tomach Różewicza*, by nazwać to postępowanie, wprowadziłem metaforę wziętą z dziecinnej zabawy w klocki, zaopatrzone w obrazki i łącznie układające się w całość. Tę metaforę studium Siatkowskiego wypełnia precyzyjną treścią wersologiczną. Każde skupienie Różewiczowskie to jakiś klocko-obrazek, klocko-czynność, klocko-sąd, klocko-ocena.

To wszakże określa granice możliwości wersyfikacyjnych Różewicza. Prowokuje też do oceny. Nie podaje takowej Siatkowski, nie była ona zresztą jego obowiązkiem. Lecz nawet po przeczytaniu studium tak godnego uwagi pozostają przy swoim. To znaczy przy przekonaniu o merytorycznej wyższości wersyfikacji Przybosia, tak ujętym we wspomnianym artykule: „Zdanie poetyckie Przybosia jest bardziej bogate i giętsze w punktowaniu sensów i wzruszeń. Nie jest tak podległe niewoli frazy zdaniowej, wyrzucanej do odrębnej linijki. W związku z tym Różewicz zna właściwie jeden tylko znak przestankowy, nie uwidoczniany w druku — granicę klocka-wersetu. Jego interpunkcja jest uboga i monotonna. Natomiast — interpunkcja stosowana przez Przybosia w sposób jakże pełen niespodzianki i posłuchu wobec retorycznej i wzruszeniowej intencji prowadzi tok wiersza”.

II

Mimo wszystkie, minione i niegodne, ażeby je dzisiaj przypominać, wahania tematyki i stanowiska ideowego, Różewicz należy do autorów o tak jednolitym pionie wewnętrznym, że *Formy*, zbiór całkowicie dojrzały, to nic innego jak swoisty nawrót do prapoczątku tej poezji. Nawrót, utrwalenie, jeden więcej wariant wciąż tej samej propozycji stawianej światu. Coraz to częściej poetów współczesnych można porównać do

⁵⁹⁵ Herbert, Zbigniew (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarzkiej, autor m. in. rozciągniętego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

ludzi, którzy właściwie wygłaszają jedno i to samo zdanie. Trzeba to uściślić: w zdaniu owym zmieniają się podmioty i dopełnienia, ale identyczne pozostaje orzeczenie. To, które zjawiskom dostrzeganym nadaje jedność, to, które powiada, że wszystkie podmioty i dopełnienia łączy identyczna funkcja.

U prapoczątku poezji Różewicza podmioty pochodzą z atmosfery okupacyjnego zarażenia śmiercią. Wszystkie obserwacje, wszystkie zjawiska dostrzeżone przez autora stawiane były w okrutnym i zimnym świetle owej śmierci — bez patosu, bez ofiary, bez poświęcenia, bez jakichkolwiek cnót dodatkowych i dopełniających. W kilkanaście lat po otwarciu bram ostatniego z obozów koncentracyjnych darmo by szukać tego samego podmiotu. Lecz świat wyludniony poprzez śmierć, sprowadzony do jakichś najprostszych form i objawów, trwa nadal w *Formach*.

Kto wie, czy w jakiś sposób nie dociera już do kresu. Bo bez mała połowę tomu zajmujące *Spojrzenia*, utwory ujęte prozą, przedstawiają się odmiennie: jak tytuły poetyckie są *wyludnione*, sprowadzone w swojej zawartości do form najprostszych, tak tytuły prozaiczne są *doludnione*. W krąg obserwacji Różewicza wkraczają tu objawy dotąd na ogół przez autora niedostrzegane. Lub tylko marginalnie, jako pretekst do satyry.

W tym stanie rzeczy nie warto kręgu poetyckiego Różewicza raz jeszcze opisywać i odtwarzać. Od *Czerwonej rękawiczki* i *Niepokoju* jest to przecież ten sam wciąż krąg. Budzi się inna pokusa: mówiąc o poecie tak upartym, tak jednolitym, tak zawziętym, warto zapytać, jakie są właściwie konsekwencje filozoficzne jego postawy. Co ona oznacza? Oczywiście nie ażeby w ujęciu dyskursywnym dała się ona uchwycić w *Formach*, lecz dlatego że — jak u każdego prawdziwego poety — zawarta jest ona w zespole górujących w nim wyobrażeń i skojarzeń. U Różewicza tak dalece górujących, że nabierają one charakteru perseweracyjnego, stają się natrętne i nieodparte. Więc?

Jest w tym zbiorze znamieny i o autokrytycyzmie autora dobrze świadczący obraz drzwi obrotowych, przez które „wchodzą sprawy tego świata”. Lecz nie wszystkie, wybrane. Do tych, które przed progiem pozostały, powrócimy jeszcze. Wnika bowiem przez te drzwi przede wszystkim widzenie człowieka, istoty uważającej siebie za istotę o podszwecy psychicznej, *widzenie* — *jako rzeczy*, jako formy, jako swoistego ciała fizycznego. Przeczytajcie pod tym kątem *Wieżę*, bo nie zawsze najlepsze utwory poetów mówią najwyraźniej o ich stanowisku:

To ciało które ona nosi na sobie
które kładzie na łóżku zmęczone
w które wprowadzono metalowe instrumenty
to smutne ciało co drży jak mały piesek
pod zbyt obszernym niebem
to wesołe ciało które tańczyło tak lekko
które miało usta i drogocenne oczy w głowie
które mówiło

ta skóra po której wędrowało słońce
spływały deszcze
ta cisza skóry uroczysta
rozpięta nad nami jak namiot

To ciało którego nigdy nie miałem
bo należało tylko do siebie
to ciało chodzi samo po dalekim obcym
mieście siada na ławce odpoczywa

I tak wszędzie. Człowiek sprowadzany do rzeczy, do ciała, do tego, co somatyczne. Ostrość spojrzenia Różewicza, ale też jego uparta monotonia, polega na nieustannie koniugowanym orzeczeniu tyjącym się każdego ciała, równoważnika każdej sprawy: „Ono wraca bez wytchnienia do swej matki większej do ziemi”. Ten somatyzm posiada bowiem tylko jeden cel — dotrumienny. Dlatego poetycką filozofię Różewicza proponuję nazwać *somatyzmem dotrumiennym*.

To nie przypadek, że używam terminów, jakie dotyczą stanowiska filozoficznego, które głosi Tadeusz Kotarbiński⁵⁹⁶. Stanowiska antymetafizycznego, agnostycznego, pozbawionego śladów jakiegokolwiek złudy pozaziemskiej. Poeta powiada to dotkliwie i dobitnie: „Żywi i umarli obcują ze sobą unoszą się w powietrzu i daremnie szukają miejsca na ziemi”. Tak ukształtowane obcowanie żywych i zmarłych utkane jest z dymów krematoryjnych czasów pogardy i atomowego grzyba.

Wśród dotyczących Różewicza opinii, tych, jakie powodują, że jego poezja przestała być sprawą zamkniętego kręgu znawców, uderza stałe podkreślanie gorzkiego humanizmu owego autora. — Gdzie w tym dotruciennym somatyzmie mieści się ów gorzki humanizm? Nie widzę sprzeczności. Istotnie się mieści, i to dopiero nadaje pełny smak omawianemu dorobkowi. Ta uparta, somatyczna ziemskość jest ostrzeżeniem przed złudą, a zarazem ku temu zmierza, by przypominać ustawicznie, że nie poeta dopiero ją wynalazł. Pod jego piórem krystalizuje się to, co jest powszechne, co nazwane być musi i wspólnie uświadamiane:

to nie nasza wina
że zamiast pięknych
dobrych i radosnych
rodzimy potwory

przecież to z wami
z waszą wyobraźnią
z waszym przerażeniem
krzykiem i milczeniem
krzyżujemy się łączymy
tworzymy z wami

potwory
bez ust bez światła
bez wiary bez honoru
twarze zalane łzami i wódką
ślady po obroży
ślady po kijach

(Niejasny wiersz)

Druga strona somatyzmu to *uraz moralny*. Bez tego urazu nie byłoby podstaw dla widzenia tak dokładnego i tak gorzkiego. Kto sprawcą ostatecznym owego urazu — tego poezja Różewicza nie nazywa. Ona tylko sygnalizuje, uporczywie, wciąż na tym samym tonie, niczym alarmowa syrena. Dlatego zapewne rytmika Różewicza pozbawiona jest jakiegokolwiek melodii, jest to bowiem rytmika powtarzanego sygnału, nic ponadto.

Powróćmy raz jeszcze do *Drzwi*, jakich to one nie przepuszczają zjawisk:

nigdy nie stanęła w nich
kwitnąca jabłonka
ani mały źrebaczek
z wilgotnym okiem
ani gwiazda ani złoty ul
ani strumień z rybami
i jaskrami

Oto są odczuwane przez samego poetę jego granice. Czy je przekroczy? Wątpię. Otwórzmy jeszcze szerzej tę krainę niedostępną mu poezji, na której progu Różewicz przystaje. To nie jego słowa:

⁵⁹⁶Kotarbiński, Tadeusz (1886–1981) — filozof, zajmujący się głównie logiką i etyką, aforysta. [przypis edytorski]

Do tej krainy — lecz jakąż jest ona,
Wybudowana gdzieś na zgasłych tonach,
Pożar ognistym mieczem wejścia strzeże,
Umarły gil ćwierka u jej bram,
Siedzą z głową na rękach polegli żołnierze,
Na miast ruinie rzędy lisich jam
I mlecz, i wrzos na zapomnianych schronach.

(Miłosz Kraina poezji)

Spojrzenia zdają się być próbą podobnego wyjścia poza obręcz zamykającą poetę. W sensie liczby przedmiotów, obiektów i ciał, jakie poczynają w owej prozie defilować przed okiem Różewicza. Wyjścia czy też raczej rozmnożenia owych wszystkich przedmiotów, które obsługują właściwe autorowi orzeczenie trumienne. Nie poddawajmy się wszakże takiemu złudzeniu. Przede wszystkim dlatego, że oglądanie ludzi i zjawisk w ich somatycznej postaci wcale nie zanika. Nic bardziej znamiennego w tym względzie jak notatka poetycka nosząca tytuł *Prawdziwe atrapy*. Czyli z papierowego mięszu wykonane wędliny, pieczywo, lśniące i martwe, pomalowane i nie do spożycia. Ludzie siedzący w kawiarni stają się dla Różewicza zbiorowiskiem podobnych atrapów⁵⁹⁷. „Siedzą na krzesłach wypchani swoim doświadczeniem, światopoglądem, wykształceniem. Czekają na przyszłość, trawią terażniejszość”.

Złudzeniu, że obręcz została przekroczona, nie należy się poddawać także z innego powodu. Gdybym na podstawie *Spojrzeń* miał narysować mapę i krajobraz Polski, obejmie ta mapa rejon od Częstochowy po Trzebinę oraz Gliwice i Bytom, to przeludnione, wyprane z przyrody, pracowite, surowe, proletariackie serce naszego kraju obejmie. „W działkowych ogródkach słonecznikom odcięto promienne głowy. Z pustych łodyg czarnych kominów odlatywały sadze”.

Tam, pod hałdami, siedzi Różewicz i tam jest ojcowizna jego wyobraźni. Trudno partrzeć na tę ojcowiznę inaczej jak na rzecz bardzo smutną i równocześnie przyklejoną do wrażliwości poety w sposób nieodwołalny. Ta ojcowizna zarazem zdaje się stanowić — obok doświadczenia okupacyjnego, obok ostrzegawczego humanizmu — podłoże, dzięki któremu twarde spojrzenie poety jest jednak ludzkie. Podobnie jak spojrzenie robociarza na kilof, który trzeba wziąć w garść i którego uchwyt nie jest złudzeniem, którego uchwyt prowadzi w rzeczywistość samą. Czytamy: „Przeżyłem tylko dzięki temu, że istniały stoły, żdźbła trawy, krople deszczu. To w świecie ducha, w tym fikcyjnym, wieloznacznym świecie wykuto miecz, który przebił bok dobrego, obojętnego stworzenia: Natury. Jeszcze teraz możesz włożyć palce w ranę. Chwyciłem za pióro jak za gałąź drzewa, krzemień, ogień” (*Złote miasto*).

Słowem — ów świat złożony jedynie z ciał i przedmiotów, ludzie spod tego określenia się nie wymykają, jest światem istniejącym obiektywnie i niezależnie od poczynañ ludzkich. To znowu próba przekładu na język filozoficzny. Somatyzm prowadzi do materializmu jako zasady ontologicznej.

Poezja Tadeusza Różewicza osiągnęła dostępną jej całkowitą dojrzałość. Dostępną w ramach założeń moralnych i filozoficznych uprawianych przez poetę. Krytyk w takim wypadku nic więcej nie ma do powiedzenia.

1959

Uważny czytelnik dostrzeże, że przy opisie poezji Przybosa dokonany w roku 1945 piszący te słowa całkowicie był świadom, jaki charakter posiada jego wersyfikacja (w zbiorze niniejszym s. 231–234). Oczywiście, że ówczesny opis daleki jest od precyzji studium Siatkowskiego. (Dopisek w imię hasła Irzykowskiego⁵⁹⁸: „Ja pierwszy...”)

⁵⁹⁷ *atrapów* — dziś popr. forma D.lm: *atrap*. [przypis edytorski]

⁵⁹⁸ Irzykowski, Karol (1873–1944) — polski pisarz, dramaturg, krytyk literacki i filmowy. Autor licznych szkiców, np. *Słoń wśród porcelany* (1934), *Dziesiąta muza* (1924), *Czyn i słowo* (1913) oraz powieści psychoanalitycznej *Pahuba* (1903). [przypis edytorski]

*Super flumina Babylonis*⁵⁹⁹

I

W sensie artystycznym jest to właściwie debiut. W sensie moralnym i filozoficznym jest to podsumowanie. Mowa o *Wierszach* Aleksandra Wata⁶⁰⁰. Rzecz jasna, że dla każdego, kto zna literaturę dwudziestolecia, pośród pozornych debiutów ostatnich lat debiut to najbardziej pozorny. Aleksander Wat od lat bez mała czterdziestu jest w tej literaturze obecny. Zrazu na skrzydle futurystycznym, później wśród lewicy polskiej obecny.

Twierdzenia takie dotyczą historyka dwudziestolecia, on na wstępie winien by postużyć odpowiednimi datami i odpowiednimi informacjami. Pragnę się zwolnić od podobnego obowiązku (w sposób czysto informacyjny czytelnik znajdzie go wypełnionym, por. *Aleksander Wat laureatem nagrody „Nowej Kultury” za rok 1957*, „Nowa Kultura” 1958, nr 1), zwolnić z tej przyczyny, ponieważ wiersze Wata właśnie postulują u czytelnika, u krytyka.

Co? By czytane i oceniane były poza wszelką historią literatury. Poza poetyką. Poza prądem. Poza konwencją. Nie w tym znaczeniu, ażeby zapowiadały osiągnięcia całkowicie nowe i nieznanne i wobec tego w żadnym tle już istniejącym nie dały się pomieścić. W tym natomiast znaczeniu, że wszystko, co artystyczne — prąd, poetyka, konwencja — służy wspólnie w owym podsumowaniu swoistemu dokumentowi moralno-filozoficznemu. On w danym wypadku jest najważniejszy, wartości artystyczne to dla Wata tylko miazga służebna. Jest to jakiś aneks. Jest to brulion.

II

Ja nie jestem Heraklesem⁶⁰¹
ani Ola Dejanirą⁶⁰²,
wrogi moje nie centaury.
Lecz koszuli ja Nessosa
już się nie pozbędę nigdy.
Ona wlewa w żyły ołów,
limf rysunek, nerwów desen
ona trawi w wolnym ogniu.
Ona tkanekę miazdzy żywą,
kość rozkrusza, mózg zaciska.
Żeby wyżyć z krwawym potem
słowa słowa słowa.

(Trochę mitologii)

Słowa. Słowa. Słowa. Czyżby? Kiedy Apokalipsa św. Jana przedstawia siedmiu aniołów stojących przed oczyma bożymi i uderzających w trąby — czyni to w takich wersach: „1. I pierwszy Anioł zatrąbił, i stał się grad i ogień zmieszane z krwią, i zrzucone jest na ziemię, i trzecia część ziemi zgorzała, i trzecia część drzew zgorzała, i wszelka trawa zielona zgorzała. 2. I wtóry Anioł zatrąbił, a jakoby wielka góra ogniem pałająca wrzucona jest w morze, i stała się krwią trzecia część morza. 3. I pozdychała trzecia część stworzenia tego, co miało duszę w morzu, i trzecia część okrętów zginęła. 4. I zatrąbił Anioł trzeci — —”

Nie inni aniołowie apokaliptyczni rozlegają się nieustannie w świecie moralnym kreowanym przez ten dokument. Twórczość Aleksandra Wata jest więcej niż katastroficzna,

⁵⁹⁹*super flumina Babylonis* (łac.) — nad rzekami Babilonu. [przypis edytorski]

⁶⁰⁰*Wat, Aleksander* — właśc. Aleksander Chwat (1900–1967), poeta, tłumacz, autor wspomnień, w młodości związany z futuryzmem, w czasie II wojny światowej więzień NKWD, od 1961 na emigracji. [przypis edytorski]

⁶⁰¹*Herakles* (mit. gr.) — heros grecki; syn Zeusa i Alkmeny, mąż Dejaniry; słynny z 12 prac. [przypis edytorski]

⁶⁰²*Dejanira* (mit. gr.) — żona Heraklesa, nieświadomie podarowała swojemu mężowi, Heraklesowi, zatrutą jadem (umoczoną we krwi centaury Nessosa) koszulę, przez którą heros zginął. [przypis edytorski]

a więc taka, że wieściłaby ona, co ma nadejść dopiero i nadejść nieuchronnie. Jest apokaliptyczna, powzięta już po katastrofie, po spełnionej już w ramach tego świata moralnego i spełniającej się nadal apokalipsie. Jej wymiary ogłaszają wszechobecni w niej aniołowie starości, nocy, trwogi i cierpienia. I ten wreszcie anioł nader nowoczesny, którego nie znał jeszcze wieszczek-ewangelista z wyspy Patmos⁶⁰³: anioł istnienia i egzystencji w ogóle.

Dla podobnej tonacji moralno-eschatologicznej można by wskazać pewne skojarzenia. Mogłyby one prowadzić do przedwojennego nurtu katastroficznego, jak do kontaktów z podobnymi zjawiskami w ostatnio powstającej poezji. Napisałem to w trybie przypuszczającym, nie twierdzącym. Bo te dalekie skojarzenia niczego nie wyjaśniają we własnej argumentacji filozoficznej Wata i jej pochodzeniu.

W całości swojej wywodzi się ona z własnej biografii autora, z osobistego doświadczenia i cierpienia, z lat, kiedy milczało wprawdzie pióro, lecz — wzbierało sumienie. Aż za jego głosem ruszyło wszystko. Wspomnienia najdawniejszego dzieciństwa. Urojenia i fikcje. Sny i kompleksy. Lektury, jakże rozliczne lektury. Trwogi rzeczywiste i nieodwołalnie zakotwiczone w świadomości. Podobne im cierpienia. Trwogi urojone i wypiełgnowane.

Wszystko ruszyło. Tak na rzece podświadomości, jak na rzece własnej egzystencji i jej nieodwracalnej biologii, jak na rzece historii. Wszystko, podobnie jak płynię po ciężkich mrozach kra — sycząc i krając. Bez kształtu i bez pięknego układu. W stanie miazgi drażniącej swoim niedopracowaniem artystycznym, nadmiarem słowa i wersetu, zgrzytami w łańcuchu obrazów. Wszystko, od paleontologii i paleobotaniki podświadomości aż po apokaliptyczną, przyszlą paleontologię cywilizacyjną.

Najpierw przyśnił się młynek do kawy.

Najpospolitszy. Taki sobie staroświecki. Ciemnokawowy w kolorze. (Dzieckiem lubiłem odmykać kłapkę, zajrzeć i natychmiast zatrasnąć. Z trwogą, z drżeniem! Aż zęby dzwoniły ze strachu! Było mi tak, jakobym ja tam był w środku kruszony! Zawsze wiedziałem, że muszę źle skończyć!)

Najpierw zatem był młynek do kawy.

A może to się tylko tak zdawało, bo w chwilę potem stał już tam młyn z wiatrakami.

A stał ten młyn na morzu, na linii horyzontu, na samym jej środku.

Cztery skrzydła obracały się z trzaskiem. Pewno kogoś kruszyły.

(Potępiony)

widzę:
w śmietniskach Chwały Fabrycznej
prefiguracje poronne
prototypy tyranozaurów przyszłości —
wszystkie w marszu. Przodem
plutony egzekucyjne. Zmotoryzowanych Polipów. Dalej
dywizje Elektronowych Mątw.
Gdy poprzedzony kapelą janczarów-transystorów
jawi się On sam, dyktator łądów, wód i przestworzy
wspaniałą Kat Cybernetyczny z odkażonym sznurem.
I rozpocznie swoje zbożne dzieło.

(Hymn)

Kiedy spozierać na podobne przepływanie snów, kompleksów i przerażeń, na towarzyszącą mu miazgę kompozycyjną — niewiele w tym można zrazu odczytać, jedynie

⁶⁰³wieszczek-ewangelista z wyspy Patmos — tradycyjnie uważa się św. Jana Ewangelistę i autora *Apokalipsy według św. Jana* za tę samą osobę. [przypis edytorski]

skręty nieustannej dysharmonii. O co innego wypada bowiem zapytać: czy nad tymi rzekami podświadomości, historii, biologii, wznoszą się mosty? I czy wytrzymają napór?

III

Mosty są na pewno i wytrzymują. Powtarzam: nie służą one sztuce i nie prowadzą z jednego jej brzegu na drugi. Pytania, problemy, tematy filozoficzne oto owe mosty nad płynącą ciemnością. Ta apokaliptyczna poezja jest zarazem poezją filozoficzną. Nie w sensie częstego opatrzenia, a nawet nadmiernego upstrzenia terminologią ontologiczną i teoriopoznawczą. Utwory Wata są filozoficzne, ponieważ sięgając po krajobraz, wnikając we wspomnienie, szukając własnej przeszłości — nie krajobrazu, wspomnienia i czasu minionego szukają. Lecz?

Trzeba je jakoś poklasyfikować, wydobyć powracające wielokrotnie konstrukcje myślowe, by odpowiedzieć, czego te utwory poszukują. Z którego na jaki brzeg mosty prowadzą. Zawsze są to brzegi ontologiczne. Pustka bytu wokół człowieka. Samotność egzystencji człowieka w obliczu bytu. Ucieczka od egzystencji w nicość. Rodzaje egzystencji. Egzystencja i ciało. Jedność osobowości. Granice poznania, od pradawnych sceptycznych argumentów Zenona z Elei po nowoczesną problematykę poznawczą.

Oto coś w rodzaju krótkiego katalogu wybranych problemów filozoficznych. Trzebaż wskazać na tekstach, które z nich mam na myśli, kiedy na przykład powiadam: pustka bytu wokół człowieka. Lub: egzystencja i ciało. W pierwszym przypadku groteskowe przetworzenie dawnego motywu, zwłaszcza w malarstwie spotykanego, chłopskich pogrzebów, chłopskich trumien w samotnym pejzażu:

W czerni
wyglądałaby z daleka jak ptak jaki złowrogi
z przetrąconymi skrzydłami
gdyby nie kapelusz przekrzywiony na bakier.
Przed nią na wózku przewiązana sznurami
sosnowa trumienka.
„Wio!” krzyczy kobieta ze złością, gdy szkapa zagapiona staje.
I pusta równina wokoło. Nic więcej, nic więcej, nic więcej.
Tylko wiatr chwilami skamle i śnieżek pada na bakier
z ciemnej chmury.

(Pejzaż)

W drugim filozoficznym przypadku — egzystencja i ciało. Oczywista, że w stosunku do wiersza, jaki będzie zacytowany, wskazujemy tylko jeden z jego filozoficznych przekrojów. Możliwe są też inne!

Między serca rozkurczem a skurczem jest
taka chwila gdy jesteśmy śmierci.
Za krótka ona byśmy ją postrzegli.
Spazmatyczne jest nasze postrzeganie poznanie.
A nam się zdaje, żeśmy rzeką. Rzeką
żywą rzeką. Rzeką
płynącą szybciej wolniej ale ciągle
i w kierunku.
Esse est percipi et percipere⁶⁰⁴ — powtarzamy
poruszamy głową kładziemy rękę na sercu
głośno zamykamy książkę
podchodzimy do stolika z jeszcze ciepłą herbatą,
wpatrujemy się w Orfeusza Eurydykę z neapolitańskiej płaskorzeźby
mówimy: dobranoc kochana.

⁶⁰⁴Esse est percipi et percipere (łac.) — być (istnieć) to być postrzeganym i postrzegać. [przypis edytorski]

Zegar bije wiatr nadyma firankę gasimy światło.
I pogrążamy się w nicość
jeszcze wtedy pewni, żeśmy rzeką żywą. Żywą rzeką
która tylko pociemniała — okresowo — wdowa — okresowo — po dzien-
nym świetle
(ono wróci, ono musi jak skurcz po rozkurczu)
a lemury na pociemniałym jej nurcie
to przywidzenia lunatyczne.

(Wiersze somatyczne)

Wspomnianego katalogu nie sposób ilustrować problemem po problemie. Więc tylko wyliczam utwory w sposób dyskursywny mówiące o tym zapleczu filozoficznym. Czytelnik sam zechce je przyporządkować do odpowiednich zagadnień. „Być myszą. Najlepiej pełną”, *Widzenie*, „Czemu mnie z trumny wyciągasz”, *Trzy sonety*, „*Tu nie istnieje przestrzeń*”, *Arytmetyka*, *Przed weimarskim autoportretem Diirera*, czwarty z *Nokturnów*, *Czym jest? czymże?*, *Sen*, *Podróż*, *Kaligrafie*, „*Jeżeli wyraz „istnieje” ma mieć sens*”, *Przypomnienie*, *Wiersze somatyczne*.

Chyba wszystko. Czytelnik sam zechce ułożyć tytuły według proponowanych przekrojów filozoficznych. Krytykowi nie wystarczy nakreślić ich zasięg. Trzebaż wskazać jego centrum. Jakie wydaje się być filozoficzne miano tego centrum?

IV

Stanowisko Wata daje się określić jako chrześcijańska odmiana egzystencjalizmu. Główne tematy—mosty przerzucone w jego utworach nad nurtem podświadomości oraz cierpienia to tematy, wokół których jako punkt wyjścia skonstruowana została filozofia egzystencjalizmu. Zaczepnięta wprost u swego bezpośredniego, lecz podwójnego źródła występuje ona u Aleksandra Wata. Zaczepnięta bowiem z własnej egzystencji, z własnego doświadczenia — w tym sensie będzie jednocześnie debiutem oraz podsumowaniem. Dla egzystencjalisty takie źródło i taka argumentacja są bowiem najbardziej obowiązujące.

Stara ręka, stare oczy, stare usta, stare cienie.
Stare brzmienia, stare treści, stare myśli, stare słowa.
Te objawy
takie stare! —
— przecież nowe objawienie!
Patrz jak stary
cień mój klęka
na stareńkim cmentarzyku.

(Kaligrafie. 7)

W przypadku Wata — argumentacja wyprowadzona z doświadczeń człowieka, który był komunistą. Człowieka, który z setką tysięcy podobnych przeszedł był geograficzne szlaki Anhellego⁶⁰⁵. Człowieka, który będąc Żydem według przodków swoich, jest Polakiem w każdej literze swojego zwątpienia i tęsknoty za krajem. Człowieka, którego świadomość po wszystkich tych miejscach mieszka. Dużo teoretycznie pisuje się o typowości jako podstawie rzeczywistego doświadczenia pisarskiego. Bardzo słusznie! W polskich warunkach wszystko, co powyżej — nie przestało być wielką typowością. „I pokażę mu wszystkie nieszczęścia tej ziemi, a potem zostawię samego w ciemności wielkiej z brzemieniem myśli i tęsknot na sercu”. To zamierzył i wykonał Szaman wobec Anhellego.

⁶⁰⁵z setką tysięcy podobnych przeszedł był geograficzne szlaki Anhellego — aluzja do zesłania Aleksandra Wata i jego pobytu w radzieckich więzieniach. [przypis edytorski]

Więc — chrześcijańska odmiana egzystencjalizmu. Ze znanych piszącemu polskich tekstów odnajduję takową odmianę światopoglądu jedynie w nie drukowanym pamiętniku Karola Ludwika Konińskiego⁶⁰⁶ *Ex labyrintho* i *Nox atra*. Jemu również los przyznał, a rodzinie nie przestaje wciąż przyznawać, taką sumę cierpienia, że rozwiązanie znalazł w zbliżonym do Wata akcie filozoficznym. Cóż, krytyk to specjalista od szukania analogii, zadufek, który mniema, że tym sposobem rozwiązał...

Napisałem, że źródło egzystencjalizmu Wata jest bezpośrednio, lecz podwójne. Po stronie tekstów nie są tym źródłem francuskie przepracowania dramaturgiczne filozofii powołującej się na nazwiska Kierkegaarda⁶⁰⁷, Heideggera⁶⁰⁸, Jaspersa⁶⁰⁹ i innych, chociaż autorzy tych przepracowań rozleglejszej zażywają sławy. *L'être et le néant*⁶¹⁰ Sartre'a⁶¹¹, *Sein und Zeit*⁶¹² Heideggera⁶¹³, te przede wszystkim dzieła dają się czytać w międzywierszach utworów Wata.

Niejeden z zapisów poetyckich wygląda jak glosa na ich marginesach. Fragment zaczynający się od wersetu: „Jeżeli wyraz «istnieje» ma mieć sens jakikolwiek” — zdaje się być daremną dyskusją ze wstępnymi rozdziałami *Sein und Zeit*, gdzie Heidegger ustala prymat egzystencji przed esencją (np. *Das Thema der Analytik des Daseins*). Zaś na lakoniczne ujęcie w aforyzm takich rozdziałów, jak *Das mögliche Ganzsein des Daseins und das Sein zum Tode*⁶¹⁴ wygląda ten zwarty czterowiersz, wygląda ujęcie, które jednocześnie pobrzmiewa echem symboliczno-filozoficznym formuł Tadeusza Micińskiego⁶¹⁵:

Jestem syn księżycowy, a nie słoneczny.
Jestem zatem mózgowy, a nie serdeczny.
Fała tu jest zachłanna, lecz nie odwieczna.
Śmierć jest nieustanna, nie-ostateczna.

Tak, Miciński. Którędy, poprzez senne wizje, poprzez nadrealistyczne przetworzenie materii poetyckiej, prowadzą od niego ścieżki ku wielu objawom dzisiejszej poezji — w tej mierze odsyłam do interesujących uwag J. J. Lipskiego (we wstępie do zbioru *W mroku gwiazd*, PIW, Warszawa 1957). Ja jedynie cytuję u Micińskiego dalszy ciąg tej egzystencjalistycznej strofy:

Zahuczał wicher — wicher jesienny
nad moim sercem — sercem tulaczem —
i Anioł senny — Anioł Gehenny
już mnie powitał — powitał płaczem.

V

Stanowisko Wata nie wyczerpuje się w utworach o charakterze dyskursywno-terminologicznym. Poetycko cenne wydaje się, kiedy wyobraźnia jego wyjdzie spośród

⁶⁰⁶Koniński, Karol Ludwik (1891–1943) — prozaik, publicysta, krytyk oraz badacz kultury ludowej. [przypis edytorski]

⁶⁰⁷Kierkegaard, Søren Aabye (1813–1855) — duński filozof, poeta, teolog; prekursor filozofii egzystencjalnej w chrześcijańskiej odmianie, kontynuował niektóre myśli zaczerpnięte z św. Augustyna, Pascala i Schellinga. Dzieła: *Bojaźń i drżenie*, *Albo-albo*, *Okruchy filozoficzne*. [przypis edytorski]

⁶⁰⁸Heidegger, Martin (1889–1976) — filozof niemiecki; zajmował się pytaniem o sens bycia i analizą specyficznym ludzkiego bycia, związanego z doświadczaniem czasu, lęku i śmierci; aktywnie wspierał ruch narodowo-socjalistyczny, w latach 1933–1945 był członkiem NSDAP. [przypis edytorski]

⁶⁰⁹Jaspers, Karl (1883–1969) — niemiecki filozof, przedstawiciel egzystencjalizmu, oraz psychiatra. [przypis edytorski]

⁶¹⁰*L'être et le néant* (fr.) — Bycie i nicność. [przypis edytorski]

⁶¹¹Sartre, Jean-Paul (1905–1980) — francuski filozof, powieściopisarz i dramaturg, przedstawiciel egzystencjalizmu; w roku 1964 odmówił przyjęcia literackiej Nagrody Nobla. [przypis edytorski]

⁶¹²*Sein und Zeit* (niem.) — Bycie i czas. [przypis edytorski]

⁶¹³Heidegger, Martin (1889–1976) — filozof niemiecki; zajmował się pytaniem o sens bycia i analizą specyficznym ludzkiego bycia, związanego z doświadczaniem czasu, lęku i śmierci; aktywnie wspierał ruch narodowo-socjalistyczny, w latach 1933–1945 był członkiem NSDAP. [przypis edytorski]

⁶¹⁴*Das mögliche Ganzsein des Daseins und das Sein zum Tode* (niem.) — Możliwa pełnia egzystencji (ty-bycia) i bycie ku śmierci. [przypis edytorski]

⁶¹⁵Miciński, Tadeusz (1873–1918) — poeta, dramaturg i prozaik, jeden z czołowych polskich ekspresjonistów. [przypis edytorski]

pojęć i prowadzących do nich cierpień, przystanie po sokratejsku wśród przechodniów, na ulicy, w barze, w niedzielnym parku, przy karuzeli. I wszędzie napotka — metafizykę.

Dziwaczną, o podwójnym korzeniu metafizykę: nadrealistycznym i egzystencjalistycznym. Metafizykę czy też raczej impresje metafizyczne. Nie o system bowiem w tych impresjach chodzi, których zbyt wiele i zbyt natrętnych spotyka się w dzisiejszej poezji i malarstwie, ażeby sprawę dało się załatwić odesłaniem takowej do akt. Wszystko to już było za Przybyszewskiego⁶¹⁶, starzyzna! Ten bowiem gest, do złudzenia podobny pseudoklasycznemu odsyłaniu upiorów romantycznych pomiędzy duby smalone rodem z *Nowych Aten* Chmielowskiego⁶¹⁷, w krystalicznej czystości swego ducha niezmiennie powtarza Julian Przyboś⁶¹⁸, mniemając w podobnie krystalicznej czystości swoich intencji, że wciąż jeszcze otwiera pochód młodych...

O cóż chodzi? Widzenie nadrealistyczne posuwało się dwoma koleinami. W twórczości literackiej prowadziło do zasady rozluźnionych i nieoczekiwanych skojarzeń, do prymatu snu i niekontrolowanego przepływania wrażeń, bo tam owa zasada najpełniej się urzeczywistnia. W tej mierze Wat jakoś przedłuża, lecz w posępnej i gorzkiej tonacji, nie przez biologiczną afirmację, przedłuża doświadczenie polskich futurystów z grupy „Nowej Sztuki”.

Widzenie nadrealistyczne w malarstwie prowadziło do umieszczania obok siebie przedmiotów, które w rzeczywistości normalnej nie zwykły się ze sobą kontaktować, przedmiotów traktowanych nie jako pretekst malarski, lecz — werystycznie, natrętnie, opisowo. Przedmiotów, które tym sposobem dziwią się sobie — żeby tak powiedzieć — ontologicznie. Które stwierdzają, z jak dziwacznych elementów złożona jest całość bytu, skoro na te elementy popatrzeć oddzielnie, zdjawszy z oczu bielmo oswojenia. „Rzeczy — notuje Sartre — o nich można by powiedzieć, że są to myśli, które zatrzymały się w drodze, które o sobie zapomniały, które zapomniały, co zamierzały myśleć i tak oto pozostały, roztrzęsione, ze śmiesznym sensikiem swoim, który przekracza ich granice”.

Ta odrębność, ów skończony charakter przedmiotów umieszczonych pośród obcego im morza zjawisk i objawów, kiedy przechodzi na człowieka, na jego egzystencję biologiczną, na troskę i cierpienie — staje się swoistą przesłanką egzystencjalizmu. Egzystencjalista wyciąga z niej dlatego wnioski metafizyczne, bo przecież z istoty jego stanowiska egzystencja posiada prymat przed uogólnieniem, przed ideą, przed właściwościami wspólnymi. Z istoty jego stanowiska każdy przedmiot to oddzielny, sam w sobie przedmiot, który dążąc do swego określenia, nieuchronnie i jednocześnie dąży do swojej śmierci, do zdarcia, do zniszczenia. Stół w pustej kawiarni, samotny stół wśród krzesel. Rower oparty o narożnik domu, z rynną i skrzynką pocztową. To gdzieś w tych paryskich okolicach —

Przy cynku siedziała dziewczka. Oczy miała utkwione
w kielichu, z którego ciągnęła przez słomkę ciecierz rubinową.
Była wcale niestara. Tęga. Rysy brutalne,
charakter ubierał je w godność jednak, nawet w szlachectwo.
Wciąż jeszcze trwała zima. Ranek był cudnie słoneczny.
Paryż z mgły się wyluskał tęczowo-akwamarynowej.
Za szybą i placem kościółek. Stamtąd dzwoniło właśnie.
Nie wiem z jakiego powodu...

Dziewka uniosła powieki. Jak baletnica unosi się
na czubkach palców. Ale jej burożółte źrenice
były skamieniałe. A jednak tały w środku
płomyk, a może i światło — światło więzione w bursztynie.

⁶¹⁶ Przybyszewski, Stanisław (1868–1927) — pisarz, dramaturg, poeta, twórca manifestu Młodej Polski (*Confiteor*), jeden z pierwszych ekspresjonistów w literaturze europejskiej, skandalista, członek cyganerii krakowskiej, redaktor krakowskiego „Życia”, artystyczny przywódca Młodej Polski. Pisał m.in.: powieści (*Dzieci szatana*, *Homo sapiens*), dramaty (*Śnieg*, *Matka*), poematy prozą, eseje, wspomnienia. [przypis edytorski]

⁶¹⁷ Chmielowski, Benedykt (1700–1763) — ksiądz katolicki, autor późnobarokowej encyklopedii *Nowe Ateny*. [przypis edytorski]

⁶¹⁸ Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

To ją czyniło podobną do Sybilli Kumejskiej⁶¹⁹,
zasiadłej na stolku przed cynkiem, z nogami rozstawionymi.

(W barze, gdzieś w okolicach Sèvres-Babylon)

Ten „kicz paryski” nakreślony został jak malowidło nadrealisty: dociekliwie, werystycznie, natrętnie, szczególnie po szczególe. Kiedy to nastąpiło, metafizyka wkracza w bistro paryskie. Byle na zwykłą dziewczkę spojrzeć z dostatecznym napięciem zdziwienia. W sposób, który wyodrębniając ją niczym przedmiot nadrealistyczny, jednocześnie jej egzystencję, jej wygląd cielesny czyni czymś filozoficznie zaskakującym. Nie darmo Toulouse-Lautrec zostaje wymieniony w dalszym ciągu. Bo on uczył takiego patrzenia na dziewczki, jako składnik fauny ludzkiej, dziwiącej się sobie w każdym niepowtarzalnym egzemplarzu. Na innych tekstach świata — zboża pod wiatrem, obłoki pod słońcem, dachy i młyny — uczył też podobnego spojrzenia van Gogh.

VI

Wydaje się, że tym właśnie spojrzeniem w swoich najlepszych tekstach opatrzony jest Aleksander Wat. Proszę nie posądzać piszącego, że wprowadzając to skojarzenie, przypisuje polskiemu poecie rangę odkrywczą równą tym nawiedzonym i obolałym, że usiłuje go aż tak wysoko podciągać. Ci nawiedzeni malarze to dzisiaj klasycy, i tylko o to chodzi — o sięganie do klasyków, których propozycje moralno-artystyczne stają się aktualne w osobistym przypadku Wata.

Na progu bowiem doświadczeń i przemyśleń, przez który myśl egzystencjalistów nie może przekroczyć, do którego ustawicznie i upornie powraca, stawano w niejednej już epoce przełomu, lecz próg ten przekraczano. Te dwa teksty (*Sen* i *Podróźni*) pochodzą spod pióra Adama Mickiewicza i na sztandarze tego kierunku śmiało mogłyby być wypisane, gdyby nie to, że w zapisie jego myśli stanowią zaledwie jeden ścieg.

Dwoiste życie nasze: sen ma świat udzielny
Śród otchłani, nazwanych bytem i nicestwem,
Nazwanych, lecz nieznanych — sen ma świat udzielny,
Z rzetelną władzą rządząc nad marnym królestwem.

Błądzącym wśród ciasnego dni naszych przestworza
Życie jest wąską ścieżką łączącą dwa morza:
Wszyscy z przepaści mglistej w przepaść lecim mroczną.

Powróćmy do paryskiego kiczu z dziewczką z Toulouse-Lautreca. Obecne w nim natrętne widzenie prowadzi do egzystencjalizmu — ażeby tak powiedzieć — posadzonego na stolku w bistro. Takie ostre i natrętne widzenie miał niekiedy Tuwim, kiedy pisał *Szczury*, *Buty*, *Nagle spojrzenie*, kiedy wyszywał dzieci: „Czemu obłądnie tarzasz się w piasku, chudy pędraku z spiczastą głową?” Lecz jego ostre widzenie pozostawało ekspresjonistycznym, nie wylaniało wniosków filozoficznych.

Utwory Aleksandra Wata, w których z przenikliwego patrzenia na rzeczy codzienne osadzone w bycie, w egzystencji swojej — rodzi się specyficzna materia poetycka, te jego utwory są na pewno najbardziej interesujące artystycznie. Paryża i Włoch one dotyczą. To nie przypadek, nie sprawa tematu jedynie. Sam poeta wyjaśnia powody bezlitosnego zapatrzenia: „To nie ogrody Hesperyd. Cywilizacje chore i delikatne nie owocują już”. Dlatego przejmujący tytuł owego cyklu, gdzie nad chaotyczną materią poetycką Watowi najlepiej udało się zapanować: „obce miejsca, obce twarze”. Te „obce” dla Europejczyka miejsca to Paryż, Wenecja, Florencja, Rzym, Sycylia...

Powie ktoś, że jest w tym paradoks przekornego pesymisty, który puszczony w podróz, o jakiej marzą najmłodszy poeci, co w ogóle świata nie widzieli, dokładnie, miejscowość po miejscowości, zapisuje, gdzie mu było najbardziej obco. Znow nie o to chodzi.

⁶¹⁹Sybillą Kumejską — w staroż. Grecji i Rzymie imię Sybilla oznaczało po prostu prorokinię; najslawniejsze są dwie: kumejska i tyburtyńska. [przypis edytorski]

W rytmie obrazów i w historiozoficznym rytmie tych utworów słyhać wyraźnie scytyjskie kopyta, których sprawcą jest Aleksander Błok⁶²⁰. Tak samo urzekały go ginące cywilizacje i „śląd mongolskiego konia na złotym piasku, który zasypał miast labirynty”. Tyle, że poeta, który na dawniej zburzone cywilizacje przyjechał po prostu z Warszawy, argumentów i obserwacji ma jeszcze więcej. Te same kozy stają się dziedzicem ruiny rzymskiej co warszawskiej, tak samo się pasą na Awentynie⁶²¹ co Kredytowej czy Traugutta.

Pewnie, że jest w tym cyklu dyskusja z samym sobą. Bywa, że poeta każe ucałować „dłoń spracowaną starego miasta Paryża”. Nie ten gest wszakże zwycięża. Zwycięża egzystencjalizm na co dzień, samotność wśród bytu na co dzień, wszędzie napotkać się dająca. Wśród reliktywów zagęszczonej ludzkiej cywilizacji w sposób specjalny. Samotny stół w pustej kawiarni. Rower oparty o narożnik domu. Jaskrawe smużki alkoholów w kieliszkach na kontuarze. Te ostatnie zdania to nie tylko tematy, ale zarazem rozwiązania myślowe owych tematów u artysty, którego płótna uparcie przychodzą na myśl, kiedy czytać *W Tourettes sur Loup* czy *W barze, gdzieś w okolicach Sèvres-Babylon*.

Józef Czapski⁶²². Jego nieduża ilościowo, wstrząsająca w malarskiej ekspresji wystawa krążyła latem po Polsce. Kto wystawę tę pamięta, kto ma w oczach jej wymowę i dociekliwą obserwację sięgającą swymi źródłami aż Daumiera⁶²³, ten zgodzi się, że Czapski podaje dokument jakże podobny do aneksu pióra Wata. Zwłaszcza że po stronie aktualnych zjawisk malarskich nie jest to dokument jedyny i odosobniony. Dlatego zaś na malarzy zwracam uwagę, bo zawsze to, co istotne, to, co wiele umysłów obchodzi, to, co oznacza wspólną załącznię filozoficzną—dokonywa się w kilku gałęziach sztuki jednocześnie.

Kto pamięta malarstwo Marka Żuławskiego⁶²⁴ w jego obecnej fazie, kto od tej strony spojrzal na pośmiertną wystawę Andrzeja Wróblewskiego — wybieram przykłady najbardziej wymowne i dobitne — ten znowuż się zgodzi, że dokumenty podobne tak się mnożą, iż oznaczają nową jakość atmosfery twórczej. Zakochani, którzy są wciąż samotni, od całego świata odcięci i właściwie od siebie odcięci również, którzy wędrują po niewiadomych przestrzeniach rzeczywistości wyzbytej z realnych atrybutów. Autobusy i tramwaje, które wymijają się, jakby były kosmicznym pojazdem. Ich wnętrza z absolutnie samotnym i pozbawionym twarzy kierowcą, wszystko to podobna co w wierszach Wata miazga filozoficzna, wyraz zawodu.

O ile odwołanie się do Toulouse-Lautreca czy van Gogha przypominało dalekie latarnie morskie wskazujące kierunek, to tutaj jesteśmy we wspólnym, polskim porcie. Taki on jest prawdziwie, na jaki stać opuszczone, jałowe wybrzeża w kraju

za splakany niebem
za siermiężnymi chmurami
za ubłoconym listopadem
za łzawymi świeczkami
u posepnych twoich mogił
ojczyzno

(Kołysanka dla konających)

VII

Możemy już obecnie, aczkolwiek opis i sproblematyzowanie postawy moralno-poetyckiej Aleksandra Wata nie zostało jeszcze doprowadzone do końca, aczkolwiek czeka jeszcze dyskusja z tą postawą — postawić pierwsze wnioski. Nie ulega wątpliwości, że w poezji naszej od kilku lat kształtuje się zupełnie nowa sytuacja, wytwarza się swoista

⁶²⁰Błok, Aleksander (1880–1921) — rosyjski poeta i dramaturg, przedstawiciel symbolizmu. [przypis edytorski]

⁶²¹Awentyn — jedno ze wzgórz, na których położony jest Rzym. [przypis edytorski]

⁶²²Czapski, Józef (1896–1993) — malarz, przedstawiciel koloryzmu, pisarz, eseista, żołnierz armii Andersa, prowadził skazane na porażkę poszukiwania polskich oficerów zabitych w Katyniu. [przypis edytorski]

⁶²³Daumier, Honoré (1808–1879) — grafik i malarz francuski, przedstawiciel realizmu. [przypis edytorski]

⁶²⁴Żuławski, Marek (1908–1985) — malarz i grafik. [przypis edytorski]

i odmienna materia poetycka. Próby wtłoczenia tej sytuacji i tej materii w dotychczas obowiązujące i skryształowane wyraźnie poetyki okazują się niemożliwe i ciasne. Sytuacja ta określa się nie tylko debiutem szeregu młodych i wiele rokujących poetów, ale bodaj jeszcze dobitniej przemianami, które zachodzą u tworców wciąż poetów poprzednich pokoleń, jak wreszcie nową hierarchią podejmowanych inspiracji — ku czemu zaś ta nowa sytuacja prowadzi, co z nowych inspiracji się ostanie, nie można przewidzieć.

Można się *tylko opowiedzieć*. I to konkretnie, analitycznie, poprzez sam sposób postępowania krytycznego i wybór głównych dla tego postępowania autorów. Konkretnie i analitycznie, deklaracje pozostawiając tym, którzy się czują do nich powołani — z wieku, temperamentu czy poczucia, że nigdy nie błędzi. W równym stopniu mają dzisiaj to poczucie Artur Sandauer⁶²⁵ co Leon Kruczkowski⁶²⁶. Bardzo ciekawe!

Opowiadam się za kierunkiem szukania nowej materii poetyckiej obranym przez Wata (i nie tylko jego jednego), chociaż nie mogę przyjąć i uznać ostatecznego rozwiązania moralno-filozoficznego, które on proponuje. Chociaż wiem, że w tym wypadku słowo „materia” trzeba również przywrócić dalszą odmiankę znaczeniową, jaką posiada ono w języku polskim. Materia, czyli ropa wydzielająca się z ran niezagojonych, otwartych. Spojrzenie z dystansu i obiektywny spokój kompozycji w poezji leczą rany, w *Wierszach* Wata brakuje tego spojrzenia i tego spokoju w stopniu proporcjonalnym do podniety pozaartystycznej.

Opowiadając się, trzeba wskazać konkretne argumenty i ich granicę. Przede wszystkim to, co czyni Wat, leży na linii tego ośmielenia wyobraźni, tego nadania jej nowego ruchu, bez których uwiedłaby ona w podwójnej niewoli. W tej, w której istotnie wędła. A mianowicie oschłego lakonizmu, szkicu metaforycznym piórkiem, rodem z ducha krakowskiej awangardy i Przybosia osobiście. Oraz ostrożnej, wymierzonej uprawy uczuć statystycznie i przeciętnie górujących, wzruszeń, które od mikrofonu po akademię rocznicową uznają istnienie świadomości, nigdzie poza ich granicami. Oczywiście, że pierwszego sprawcy nie pomawiam o udział w drugim dziele.

To ośmielenie wyobraźni dokonywa się głównie w rejonach, które były magicznie zakazane. Ci, którzy na widok zapadni otwartych w te rejony wołają ostrzegawczo — bełkot, bełkot! — o jednym zapominają. O tym mianowicie, że ucząc się nowego języka, zawsze początkowo bełkoczymy, i nie w tym rzecz, ażeby wobec tego zaniechać nauki nowej mowy, lecz w porę dopilnować, czy rzeczywiście kształtuje się i krystalizuje nowa składnia. Pozwólmy poetom na naukę nowej mowy, na poszerzenie złóż świadomości poza metaforyczny szkic piórkiem, radiowy mikrofon czy narodową akademię. Oraz dopilnujemy, ażeby rozwinęła się składnia.

Zapadnie otwierające się u Wata ku owym złożom wskazują na wyraźne łączności z tym odłamem najmłodszej poezji, który najdalej idzie w kierunku ośmielenia wyobraźni. U niego osobiście — problematyka podświadomości w jej symbolice znanej psychoanalitikom, w symbolice wód niszczycielskich, snów perseweracyjnych.

Cóż czyni trzeci Anioł w Apokalipsie? Na dźwięk jego trąby na trzecią część wszystkich wód ziemskich spada gwiazda zowiąca się Piolun. „I obróciła się trzecia część w piolun, a wielu ludzi pomarło od wód, iż gorzkie się stały”. Symbole wód niszczycielskich, zarówno obecne w zaraniu filozofii, w systemie Heraklita⁶²⁷, co niesione przez rzeki Hadesu⁶²⁸, co wypływające w badaniach nad podświadomością i erotyką, te symbole natrętnie są obecne we wzorach filozoficzno-moralnych tworzonych przez Wata. Sięgają one również snów. Przeplatają się z występującą w snach tkanka zupełnie luźnych i chaotycznych skojarzeń. Przykładem najbardziej zmiennym cały cykl *Sny*. Z innych przypomnijmy *Senilia*:

Gdy byłem dzieckiem młodzieńcem,

⁶²⁵ Sandauer, Artur (1913–1989) — krytyk literacki, tłumacz i eseista, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; występował przeciw socrealizmowi przed rokiem 1956. [przypis edytorski]

⁶²⁶ Kruczkowski, Leon (1900–1962) — pisarz, dramaturg i publicysta, wielokrotny poseł na sejm Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. [przypis edytorski]

⁶²⁷ Heraklit z Efezu (ok. 540–480 p.n.e.) — filozof gr., zaliczany do jońskiej szkoły filozofii przyrody; za zasadę pierwotną (arche) wszechświata uważał ogień, za cechę bytu zaś zmienność, nieustanne zanikanie i stawianie się (co wyraził w sławnym zdaniu „wszystko płynie”). [przypis edytorski]

⁶²⁸ Hades (mit. gr.) — podziemna kraina umarłych. [przypis edytorski]

sny moje były piękne!
Może i śmieszne niekiedy, może i dziwne, może i przerażające,
piękne — zawsze!

Kobra nawet, przed którąm uciekał — daremnie — na szafy wysokie,
blask rozsiewała klejnotów ze skarbcza Saby królowej!...

Głowa nawet, głowa Absalona⁶²⁹, wśród lian i gałęzi więziona
— oczy jej szły za mną wszędzie, oczy płomiennookie —
jak piękna była ta głowa w gniewie i srogiej sile!...

Nawet gdy z brzoź syberyjskich sfruwałem, szaman zdziczały —
o, jak świetliście białe skrzydła mnie niosły motyle!...

Dlatego ów tekst wyróżniam, ponieważ możliwy jest także jego inny tytuł. Oraz inny autor. Tytuł — *Juvenilia*; inny autor — Jerzy Harasymowicz⁶³⁰. Podobnie urzeczony i podobnie pochylony nad przepływaniem ciemnych snów w łożysku podświadomości. Harasymowicz — także możliwy do podpisania pod drugim *Motywów saraceńskich, Wielkanocą, Z serii: Imagerie d'Epinal, Sługa królowej Kandaki*.

Takie zaś zbieżności pomiędzy przedstawicielami zupełnie różnych pokoleń i szkół poetyckich należą do podstawowych cech obecnej sytuacji w poezji. Z nich właśnie kształtuje się jej charakter — wspólne troski i wspólne niebezpieczeństwa. Lekarz psychoanalitik przede wszystkim pozwala dojść do głosu stłumionym lękom, kompleksom i snom, zanim diagnozę postawi. Jeśliby tego wstępnego procesu zaniechał lub nieskładną opowieść pacjenta do kosza odrzucił, pomiędzy śmieci, winien co rychlej zmienić zawód. Z krytykiem bywa podobnie.

VIII

Zbiór Wata zamykają dwa utwory mitotwórcze, które znów ku innej prowadzą genealogii i wspólnocie ujęcia: *Odjazd na Sycylię* oraz *Wieczór — Noc — Ranek*. W tym drugim, dając przypisy, odsłaniając rąbek autointerpretacji, poeta wskazuje na *Jalową ziemię* Eliota⁶³¹. Pozostawiając komparatystom to nazwisko oraz inne, też z poezji angielskiej, spieszę do tekstu naszego poety.

Jak u Wata? *Odjazd na Sycylię* to propozycja wyjazdu na wyspy szczęśliwe. Zdaniem poety cywilizacja świata przyszłego jeszcze nie owocuje lub czyni to w sposobie przerażającym. Przypominam wizję Kata Cybernetycznego. Cywilizacje Zachodu są chore i już nie owocują. Ich naśladowanie poprzez młodsze narody było faktem spóźnionym, czymś w rodzaju pogrobowego dziecka. To oznaczają powracające kilkakrotnie w utworze słowa: „gestykulacje poronne! zapatrzonych w miraż cywilizacji chorej i delikatnej”.

Może jednak — taką nadzieję wyrażają przede wszystkim ustępy 3 oraz 6 — istnieją ziemie i lądy wyjęte spod tego podwójnego prawa. Może

Są krzaki, na których
na których jagody spełniają się jeszcze w dnia purpurze.
Tam gdzie jaszczurki mruczą słońcem dnia upite,
szczęście tam pływa leniwie noc objąwszy ramieniem.

Te jaszczurki trochę się pocie pomyliły z kotami. To one mruczą w słońcu, nie ten złocistozielonkawy posład po dino- czy ichtiozaurach. W imię tak pojętej nadziei następuje — odjazd na Sycylię. Sama zaś nadzieja to jedna więcej powtórka mitu o wyspach

⁶²⁹*Absalom* (bibl.) — syn króla Dawida i Maaki (2Sm 3,2–3). Zabił on swojego przyrodniego brata Ammona (syna Dawida i Achinoam), w ramach odwetu za to, że Ammon zgwałcił rodzoną siostrę Absaloma, Tamar (2 Sm 13,1–29). Dumny ze swoich długich włosów, zginął w wojnie domowej przeciw ojcu, gdy uciekając zaczepił włosami o gałęzie drzewa i nie zdołał się wyswobodzić przed nadejściem pogoni. [przypis edytorski]

⁶³⁰*Harasymowicz, Jerzy* (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury łemkowskiej. [przypis edytorski]

⁶³¹*Eliot, Tomas Stearns* (1888–1965) — anglojęzyczny poeta modernizmu, laureat Nagrody Nobla (1948), autor m. in. poematu *Ziemia jalowa* (1922). [przypis edytorski]

szczęśliwych. Od identycznego też motywu — jaszczurka w słońcu — rozpoczyna się poemat, który tamten mit rozwieje, a powoła do życia nowy:

Zdejm sandały. Te kamienie
święte są. Martwa jaszczurka
legła jak klejnot z nieba rzucony.
Tymi schodami uciekał Orestes⁶³².
W łodzi z rudymi żaglami
Erynie ⁶³³ścigają go.

(Wieczór — Noc — Ranek)

Komentarz poety przypomina, że Orestes nigdy (*Wieczór — Noc — Ranek*) nie był na Sycylii. Przypomina zatem, że mit bohatera ściganego przez boginie zemsty z innych powodów pojawia się jako przeciwstawny temat kompozycji aniżeli wierność artystyczna wobec owej wyspy, wierność nawet w legendzie.

Ów temat przeciwstawny rozrasta się o wizję dodatkową, dotyczącą Eryniei. Ich obecność nie zostaje powierzona starym rekwizytom, starym wyobrażeniom antycznym. Nic zabawniejszego w teatrze, jak aktoreczki w postrzępionych szatkach, zaopatrzone w krwawe pazury, wśród ujadanego rytmu szczypiące pozytywnego herosa. Erynie stają się przede wszystkim obecne poprzez zmitologizowanie elementów współczesnej cywilizacji. Reflektory samochodów i smugi światła, tnące z górskich szos przestrzenie nocy, oto one.

Od grzechu do odkupienia
droga prowadzi schodami najpierw
potem serpentyną
po której gonią się dzikie Buicki
z zapalonymi pharami.

Komentarz poety powiada, że dalszą postacią wymyśloną jest „czarna piękność z Oklahomy z oczyma łani”, fotografująca Etnę, kiedy u jej szczytu żarzą się jeszcze resztki dnia. Owa czarna piękność to trzeci główny temat utworu. Zdaje się on oznaczać, że do cywilizacyjnej próchnicy sycylijskiej przybywa jeszcze jeden pokład kulturowy, taki wszakże, który w dalszym wywodzie wyobraźni również się zmitologizuje. Bo czarna piękność, „dziewka z music-hallu”, to zarazem matka-Demeter⁶³⁴ poszukująca córki-Persefony⁶³⁵. Ta zginęła w wypadku, zginie też Demeter. Mit zostaje poprawiony w sposobie apokaliptycznym, nie według jego antycznego przebiegu. „Rosa śmierci kapnęła na wargę jej uszminkowaną. Dzień ją zobaczy w całunicy. Czarną Demeter w białym płótnie”.

Nie pierwszy ze współczesnych twórców polskich Wiat został urzeczony wyspą, która będąc wielkim cmentarzyskiem zmarłych cywilizacji — jak na żywej mogile, w narastającej próchnicy, ujawnia i przyjmuje wciąż nowe kwiaty. Urzekła ona wyobraźnię Karola Szymanowskiego⁶³⁶, zaś we wstępie do *Książki o Sycylii* Iwaszkiewicza⁶³⁷ czytamy: „Pierwsze zaraz przybycie na Sycylię wywołało w psychice mojej uraz, zagłębienie sączące się do dziś dnia posoką...” Więc też u niego sprawa Demeter i Persefony, Prozerpiny i Kory stanowią na Sycylii umieszczoną mitologiczną podkładkę opowiadania o daremnej miłości — *Powrót Prozerpiny*.

⁶³²Orestes (mit. gr.) — królewicz mykeński, aby pomścić śmierć ojca, Agamemnona, zabił swoją matkę, Klitajmestrę, za co był ścigany przez Erynie, boginie sprawiedliwości. [przypis edytorski]

⁶³³Erynie (mit. gr.) — boginie zemsty. [przypis edytorski]

⁶³⁴Demeter (mit. gr.) — bogini zbóż, pól uprawnych i rolnictwa, siostra Zeusa. [przypis edytorski]

⁶³⁵Persefona (mit. gr.) — córka Zeusa i Demeter, porwana przez Hadesa i uczyniona jego żoną; wraz z nim władczyni podziemia. [przypis edytorski]

⁶³⁶Szymanowski, Karol (1882–1937) — kompozytor i pianista, autor m. in. muzyki do baletu *Harnasie*. [przypis edytorski]

⁶³⁷Iwaszkiewicz, Jarosław (1894–1980) — poeta, prozaik, dramaturg, eseista, współautor libretta do opery Karola Szymanowskiego *Król Roger*; przed wojną jeden z założycieli grupy poetyckiej Skamander, po wojnie wieloletni prezes Związku Literatów Polskich. [przypis edytorski]

Niestety. Zabiegu Irzykowskiego⁶³⁸ nie da się przeprowadzić wobec całego tekstu, zbyt długo musiałby on potrwać. Bo to, co czynię, jest powtórzeniem zabiegu, którym kiedyś w odczycie radiowym wobec dytyrambu Przybosia *Lipiec* posłużył się był Karol Irzykowski. Dostyc, że mając być ucieczką na wyspę szczęśliwą, poemat staje się ponownym zamknięciem łańcucha pesymistycznych dowodów. Czarna piękność amerykańska zostaje jednym z apokaliptycznych aniołów, nowym w ich rzędzie — podobnie jak anioł egzystencji w ogóle.

Ponadto, w ciągu poematu, stary rybak Luigi ma lat siedemdziesiąt cztery i wieczorem łódź szykuje na połów — „łódź do ostatniej szykuje posługi”. O świcie czółna wracają z połowu. Lecz — „Luigi na połów już nigdy nie wyjedzie”.

To prawda, że wcześniej czy później, o wieczorze lub o świcie, każdemu z nas to imię przypadnie. Lecz nie jest rzeczą obojętną, którą do śmierci dojdziemy. Kończę bowiem opis, kończę próbę sprobematyzowania, zaczynam dyskusję. Na razie w tej postaci, że cytuję z Mickiewicza, podany dotąd w urywku, podaję w całości. Poeta bowiem wie, że nie jest rzeczą obojętną, którą dojdziemy, i chociaż zatrzymuje swoją myśl na progu alegorycznej i staroświeckiej świątyni, w przybytku tym nie mieszka nicość:

Błądzącym wśród ciasnego dni naszych przestworza
Życie jest wąską ścieżką łączącą dwa morza:
Wszyscy z przepaści mglistej w przepaść lecim mroczną.
Jedni najprościej dążą i najrychlej spoczną,
Drugich ciągną na stronę łudzące widoki:
Płony, ogrojce wdzieków lub sławy opoki.
Szczęśliwi! jeśli goniąc mary wyobraźni,
Przed końcem drogi znajdą Świątynię przyjacieli!

IX

Napisałem, że opowiadam się za szkicowanym tutaj kierunkiem moralno-poetyckim poszukiwań, lecz — do granicy. Próba wykreślenia tej granicy to zarazem próba dyskusji ze stanowiskiem proponowanym przez Aleksandra Wata. Dyskusja podobna wtedy ma sens, jeżeli nie wprowadza dowodów zbyt heterogenicznych w stosunku do zasobu zagadnień wysuniętych przez danego autora, jeżeli ten zasób stara się rozsądzić od środka, nie od zewnątrz. W wypadku integralnego pesymizmu, egzystencji wśród nicości otaczającej człowieka, dowody przeciwne są zbyt oczywiste, ale też zbyt zewnętrzne, ażeby mogły rozsądzić tę odmianę egzystencjalizmu. Kiedy miliony ludzi przypominają zdziczałe z głodu zwierzęta, humanizm staje się godzien śmiechu, zaś indywidualizm pospolitym draństwem — ktoś tak rozmyśla w *Mandarynach*. Jego rozmyślanie przez analogię stosuje się do dyskutowanego wypadku.

Stosuje się, lecz nie może przekonać. Stąd, nawiasem mówiąc, duża bezsilność argumentów marksistowskich wobec stanowiska egzystencjalistycznego. Nie może przekonać wyznawcy tego poglądu, ponieważ krąg argumentów, jakim on dysponuje, jaki uważa za obowiązujący, jest kręgiem zamkniętym, który również w odpowiedzi na przytoczone rozmyślanie daje się powtórzyć. W tym na przykład sposobie daje się powtórzyć: chociaż znikną z powierzchni ziemi miliony zdziczałych z głodu, ciemnoty, zacołania i nędzy istot, chociaż każdej z nich przypadnie należna ilość kalorii i koszul na grzbiet, przecież życie ludzkie nie przestanie być biegiem do śmierci, a dzień narodzin pierwszym dniem umierania.

Ten krąg argumentów należy spróbować rozerwać od środka, od faktów nawet z tego stanowiska niedających się zaprzeczyć. Biegiem od przepaści mglistej do przepaści mrocznej jest nasze życie po dwojakim łuku. Zarówno kiedy przebiegnie przez tchórzostwo, upadek, zdradę, jak podówczas kiedy prowadzi przez męstwo, poświęcenie, wierność. Jest tym biegiem zarówno po łuku negatywnym moralnie, jak pozytywnym. Dla agnostyka i materialisty, a te są współrzędne stanowiska egzystencjalistycznego, owe dwa

⁶³⁸ Irzykowski, Karol (1873–1944) — polski pisarz, dramaturg, krytyk literacki i filmowy. Autor licznych szkiców, np. *Słoń wśród porcelany* (1934), *Dziesiąta muza* (1924), *Czyn i słowo* (1913) oraz powieści psychoanalitycznej *Pahuba* (1903). [przypis edytorski]

luki nie przedłużają się w zaświat, w sankcję metafizyczną, lecz tutaj, pod gwiazdami i obłokami ziemi, muszą być wyjaśnione. Historia, która nie mija, przed którą nie ma ucieczki, która nawet od kart Apokalipsy oderwie, to są te dwa luki jednocześnie.

Aż kiedyś na jakimś moście księga sfrunęła mi w ręce
bez tytułowej karty, nazwać jej przeto nie umiem,
obrazki w niej były banalne i motyl wśród kart zasuszony,
a pierwszy acapit głosił: wrzuc Balaamitę do wisły.
Wrzuciłem więc rybę do wisły a wisła była pąsowa,
bo noc zaistniała tymczasem, przesiana przez światła neonów,
i padał deszcz. Dalej czytałem: posil się, bracie, w barze
posil się mleczno. I zaśnij. I śpij aż przeminie historia.
Co było robić? Posiliłem się. Zasnąłem. I śpię.
Śpię aż przeminie historia. A ona nie myśli przeminać.

(Sen)

Słowem, problematyka ontologiczna egzystencjalistów jest w istocie rzeczy bezsilna, nic nie mówiąca, wobec problematyki moralnej oraz praktycznej, jaką każdy nosi w swoim sumieniu jako władzy wyboru, zaś zbiorowość ludzka w swoim postępowaniu. Stanowisko zajmowane przez Wata reprezentuje tylko jak najbardziej zewnętrzną, najbardziej wstępną otoczkę owej problematyki ontologicznej, nie wnika w ten jej ośrodek, który dopiero jest przejmujący i nowy. Sytuacja, wolność wyboru, autentyczność postawy, jej nieautentyczność, sens uczynionego wyboru i jego degradacja, to wszystko, co chociaż tragicznie splątane, sprzeczne i dwoiste, przecież u Sartre'a do jednego prowadzi wniosku — „*l'existence est un plein que l'homme ne peut quitter...*”⁶³⁹

Powtarzam — bieg do śmierci poprzez zdradę i inercję, bieg do śmierci poprzez męstwo i wybór są to w istocie rzeczy dwa różne przebiegi. Można ten przebieg uznać za identyczny tylko podóczas, jeżeli drogę przez męstwo, drogę przez wartości pozytywne wyrzuci się z pola widzenia. Wtedy zaś wyrzuca się z owego pola widzenia zjawiska bardziej namacalne od cmentarzy zapelnionych ludzkim ciałem i popiołem. Istnieje punkt widzenia, z którego wszystkie te cmentarze, chociaż są faktem ontologicznie niezaprzeczalnym, są tylko — złudzeniem. Koniecznym złudzeniem, a nie władzą obecną w sumieniu człowieka.

Pragnę być dobrze zrozumianym. Nie zarzucam amoralności, antyhumanizmu i tym podobnych grzechów głównych. To pozostawiam ludziom zakrystii, bez względu, jaki kolor ona nosi. Problem na czym innym polega: dlaczego przy nader wyostrzonym widzeniu filozoficzno-moralnym, przy czujności w tym względzie rzadko spotykanej, uwadze pisarza wymyka się ów pozytywny, chociaż też swoiście tragiczny, łuk naszego pospólnego biegu na stare cmentarze? Dlaczego wymyka się to wszystko, co mogłoby powstrzymać jednostronny wniosek filozoficzny? I co powoduje, że w warunkach polskiej wielkiej typowości, mogąc prezentację egzystencjalizmu posunąć dalej, pisarz zaledwie powtarza pierwsze kroki doktryny. Te, które właściwie znał już psalmista, kiedy poczynał — siedząc na niskich brzegach babilońskiej wody...

O wiele łatwiej, po latach dwudziestu, kiedy weszło już całe nowe pokolenie i od tamtej jakże często rozpoczyna tonacji, o wiele łatwiej wspominać wiązadła ówczesnego katastrofizmu aniżeli opisać jego nową konstrukcję, opisać i powiedzieć — nie. To pierwsze miałem możliwość uczynić na marginesie poezji Jerzego Zagórskiego⁶⁴⁰ (*Wspomnienie o katastrofizmie*, w obecnym zbiorze s. 291). Tym razem argumenty są bardziej kosmiczne i powszechne, dotyczą nie tylko niewielkiego kraju oczekującego na agresję hitlerowską i rozpad swojej państwowości. Ten szkic to jeszcze nie dyskusja, dopiero jej zapowiedź i próba rozeznania stanowiska.

⁶³⁹*l'existence est un plein que l'homme ne peut quitter...* (fr.) — egzystencja to pełnia, której człowiek nie może opuścić. [przypis edytorski]

⁶⁴⁰Zagórski, Jerzy (1907–1984) — poeta i prozaik, wraz z Czesławem Miłoszem współtwórca przedwojennej grupy poetyckiej Żagary. [przypis edytorski]

W sensie protokołu dyplomatycznych pochwał, obowiązującego krytyka, wypadnie na razie zakończyć, że rangi opublikowanego przez Aleksandra Wata brulionu i aneksu filozoficzno-moralnego do naszych czasów nie ustala jego pogmatwane, często nie do przyjęcia, opracowanie artystyczne, lecz to, że prowokuje on do dyskusji nie toczonej dotąd pod splakany niebem, siermiężnymi chmurami, gdzie nigdy nic nie zostaje do końca powiedziane. Obsesyjnie, nawet z zakrętem gadulstwa głoszone własne stanowisko, byle naprawdę cechą taką posiadało, zawsze więcej w literaturze się liczy niż pełna półka, co rok książka, nieautentycznego rozwoju.

1958

NOTATKI O ZBIERANIU GŁOSÓW

I

W krakowskim studenckim Teatrze 38 wiosną tego roku oraz na Dni Krakowa sąsiadowały ze sobą dwa spektakle godne ujrzenia. Pierwszy obejmował zestaw utworów Krzysztofa Baczyńskiego⁶⁴¹ wokół centralnego akcentu całości pomieszczonego w poemacie *Serce jak obłok*. Stąd i tytuł spektaklu. Drugi z nich wziął swój tytuł ze *Słówek* Boya⁶⁴², mianowicie: Jubileusz, tematem zaś uczynił Kraków w trojakiem wizji poetyckiej: satyrycznej wedle *Słówek*, historyczno-nastrojowej wedle *Wita Stwosza* Gałczyńskiego⁶⁴³ i aktualno-nadrealistycznej wedle poematu Jerzego Harasymowicza⁶⁴⁴ *Kraków*.

Cóż, Kraków, miasto rapsodyków, siedziba Tadeusza Kotlarczyka — powiecie po prostu. Lecz łączenie Teatru 38 i Teatru Rapsodycznego wydaje się dosyć powierzchowne. Przemawia w nich bowiem całkiem inne rozumienie poezji, przemawia zgoła odmienne doświadczenie artystyczne określonego pokolenia. Wracając zaś do tryptyku Boy-Gałczyński-Harasymowicz, był on szczególnie aktualny, bo Kraków tak mało się zmienia nawet mimo zmiany ustrojów politycznych, i właśnie potrójny jubileusz, polityczny i rodzinny, obchodził pewien wybitny polityk miejscowy, rozdawca jednocześnie funduszy z gry w „Lajkonika”. Miasto niezłomnych wad, zabawnych cnót, jak Liebert⁶⁴⁵ powiedział kiedyś o Warszawie.

Cóż bowiem w istocie wiemy ścisłego i sprawdzonego na temat funkcji poezji w nowoczesnym życiu kulturalnym? Bodaj w żadnym gatunku literackim tak mocno jak przy poezji pozory nie przesłaniają zjawiska rzeczywistego. Pozory: to znaczy — wydawnictwo, umowa, debiut, nakład, wiersz przyjęty czy odrzucony w redakcji, stypendium związkowe, komisja kwalifikacyjna, sądy kolegów po piórze. Cała ta skomplikowana sieć zawodstwa literackiego, po jakiej musi się poruszać pajęczek-debiutant, sieć, w której na miejscach honorowych przesiadują pajaki z pokoleń poprzednich. Niejeden sprytny pajęczek wysokiej też nabywa umiejętności właściwych ruchów — arkusz poetycki, debiut, własne pisemko o szumnym tytule, co numer zmieniające protektora i oblicze, załącznik do komisji kwalifikacyjnej, antyszambrowanie u honorowych pajaków, dobra opinia u związkowych urzędników. Zostaje — *poetą zawodowym*. Powtórzcie głośno kilka razy to zestawienie!

Funkcja poezji, rola poezji, duch poezji we współczesnym życiu kulturalnym są zaplątane w ową siatkę tak szczelnie i wielostronnie, że nie umiemy ani postawić, ani tym bardziej odpowiedzieć na najprostsze pytania: po co to wszystko? do kogo dzisiaj poezja właściwie się zwraca? kto jest rzeczywistym odbiorcą umów i nakładów? co zjawisko

⁶⁴¹Baczyński, Krzysztof Kamil (1921–1944) — jeden z czołowych poetów tworzących w czasie II wojny światowej, zginął walcząc w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

⁶⁴²Boy — pseudonim literacki Tadeusza Żeleńskiego (1874–1941) pisarza, autora wierszy satyrycznych (m.in. dla kabaretu „Zielony Balonik”), krytyka literackiego i teatralnego, działacza społecznego (współpracował z Ireną Krzywicką); zasłużonego tłumacza literatury francuskiej. [przypis edytorski]

⁶⁴³Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. *Gałczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

⁶⁴⁴Harasymowicz, Jerzy (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury łemkowskiej. [przypis edytorski]

⁶⁴⁵Liebert, Jerzy (1904–1931) — poeta, autor wierszy filozoficznych i religijnych, przedwcześnie zmarły na gruźlicę. [przypis edytorski]

społeczne poezji oznacza, zobaczone od strony zakupu, recepcji po otwarciu tomiku, zobaczone, jak to socjologowie czynią w swoich badaniach terenowych, od strony konkretnych ludzi, od strony konkretnych odbiorców i czytelników?

Dzięki dostojnie rozrosłemu aparatowi wydawnictw państwowych, dzięki etatom innych zawodowców od życia literackiego, zainteresowanych, by teksty przepływały przez ich biurko i ołówek w ilości chroniącej przed redukcją, dzięki temu, że każda książka jest współcześnie, niczym ryba, zmuszona przeciskać się poprzez obstawę redaktorów, adiustatorów, korektorów, wreszcie — planów oraz *Biur Szczególnego Powołania* — dzięki temu wszystkiemu instytucjonalne pozory życia literackiego takich pytań w ogóle nie dopuszczają. Lecz otwórzmy Norwida. Zbiór, do którego wypadnie jeszcze powrócić: *Vade-mecum*.

Norwid znalazł znakomicie mechanikę pajęczyny literackiej, złowrogą siłę pozorów, bo one przecież wysysały jego siły i skazywały na samotną walkę z literaturą, już podówczas poczynającą się opierać na czysto instytucjonalnych pozorach. Jakkolwiek w jego epoce o ileż one były słabsze! Więc też i objawy samego zjawiska Norwid potrafił kreślić w sposób doskonały:

Iluż? ja świeżych książek widziałem skonanie —
W samej wiosnie ich życia!... A nie były tanie,
I kiedy je składano, czekał świat, by wyszły,
Przewidując wzruszenie, albo oklask przyszły.
I kiedy je sznurówką zejmano w poszyty,
Świat szeptał, jak w alkowach przed balem kobiety,
A gdy wyszły?... — zostały porwane — a potem
Chwila cieniu i ciszy, jak bywa przed grzmiotem.
Lecz czuleś, że zniemacka światło się rozpostrze,
I wiew kart, i jak po nich biegło noża ostrze,
Czuleś — a w dni niewiele słyszałeś, co chwila,
W rozmowach sąd i w którą się stronę przechyla,
I jak przerwany bywa wniesieniem herbaty;
Na wsi? — przejażdżką, w *mieście?* — Kupnem nowej szaty;
A w tydzień już się same okładki tych książek
Odchylają, jak krańce używanych wstążek.
Gdzieniedzie i pył leci, jak w *popielną* — *środe*,
Na niebotyczny ustęp, na skrzydlatą odę,
I słyhać... że ktoś chyłkiem wzmiankował niechcący
O pewnej innej książce, wyjść wkrótce mającej.

Bez większego ryzyka powiedzieć można, że przejście danej gałęzi artystycznej w stan bizantyńskiego zaiste zawodowstwa i instytucjonalizmu jest tym bezwzględniejsze, im słabszy rezonans społeczny owej gałęzi. Poeci powiadają, że śpiewają sobie a muzom, kiedy wewnętrznie są przeświadczeni, że czuły słuchacz sam do nich podbiegnie. Kiedy to przeświadczenie ginie, muzy organizują i zasadzają za biurko do rozdawania zapomóg.

W Polsce Ludowej jest kilka tysięcy zawodowych plastyków. Bo tutaj splot instytucjonalizmu z całkowitym brakiem społecznego, bezpośredniego rezonansu specjalnie się staje jaskrawy. Zawodowy plastyk to ten, który ukończył z dyplomem odpowiednią szkołę, który ma prawo organizacyjnej przynależności do właściwego związku, a z kolei prawo główne do nadziei, że jego dzieła będą przez kogoś konkretnego kupowane, że przestanie być dożywotnim stypendystą państwowym. Dla olbrzymiej większości wszystko się spełnia w ich życiu z wyjątkiem tej ostatniej nadziei. Mamy kilka tysięcy zawodowych plastyków także i dlatego, ponieważ nie mamy ani setki osobników, którzy by osobiście, na własną odpowiedzialność artystyczną, a nawet handlową, kupowali obrazy i rzeźby. Instytucjonalizm to sztuczne echo w miejsce nieobecnego głosu i rezonansu społecznego. W poezji także.

Powtarzam: do kogo, do jakiego konkretnego odbiorcy poezja dzisiaj się zwraca? Co na ten temat wiemy pewnego, poza faktem tyjącym się książek — „kiedy je składano, czekał świat, by wyszły”.

Wzmiankowane dwa widowiska poetyckie krakowskich studentów mogą dopomóc w tej odpowiedzi. Zawarte w nich świadectwo nie jest bowiem świadectwem zawodowców. Pochodzi spoza instytucjonalnej pajęczyny i etatowych konieczności. Być na etacie rapsodyka, z dodatkiem rodzinnym! Właściwie — cóż za temat do Norwidowskiego *Va-de-mecum!* Więc powróćmy do *Jubileuszu* i *Serca jak obłok*.

II

Część *Jubileuszu* oparta na tekstach ze *Słówek* Boya została przepleciona płytami szlągierów z dwudziestolecia. Werset Boya: „bierze się starego pryka, uroczyście się go tyka”, sąsiadował z melodyjką i wersecikiem: „gdy będziemy znów we dwoje”. Wybuchalem niepowstrzymanym śmiechem, bo przynależny do pokolenia, które w gimnazjum śpiewało *Titinę* czy *Ramonę*, zaś teksty „Zielonego Balonika” już tylko czytywało z uroczystej odległości druku — doznawałem całego kontrastu. Lecz młodzi z Teatru 38 co innego chcieli powiedzieć: i to myszka, i tamto myszka, tym się wzruszali ojcowie i mamy, tamtym bawili dziadkowie i babcie.

W *Sercu jak obłok* Baczyńskiego centralną postacią był żołnierz-poeta z gitarą (bardzo celna recytacja Zbigniewa Horawy), sentymentalny i sam ze sobą sprzeczny w narzuconej powadze cień autora, który gdzieś tam kiedyś, w dawnych czasach, za powstania warszawskiego, oddał życie i z bohaterszczyzną w sobie samym walczył. Tak bowiem odczytany i podany został Baczyński: wyłącznie jako poeta, jako wizjoner i magik płynących obrazów, jako twórca zakochany w miłości, pięknie świata rzeczywistego, będący w sporze z bohaterszczyzną narzuconą mu przez owe dawne powstania narodowe.

Cała zaś kompozycja poetyckiej audycji obramowana była w znamienne ujęcie: fragmenty marszu, który wszyscy chłopcy gwizdzą teraz w Polsce, chociaż samego filmu — conradowski, męski, przejmujący, znakomity obraz! — dotąd nie oglądali: *Most na rzece Kwai*⁶⁴⁶. I jeszcze znamiennej się rozpoczynała: żołnierz-poeta, z gitarą i rogatywką za pazuchą, zaintonował ludową piosenkę: „Dnia pierwszego września roku pamiętnego...” Co znowuż znaczyło: myszka, legenda, historia milionami trupów oznaczona, a właściwie? „Dnia pierwszego września roku pamiętnego...”

Serce jak obłok to była również dyskusja z poległym poetą, ironiczne przeciwstawienie się akowskiej partii jego doświadczenia ideowego, bohaterskim uogólnieniom i patetycznym celem. Dyskusja często pod włos, w niezgodzie z istotną zawartością i intencją tekstów Baczyńskiego (np. satyryczne potraktowanie *Historii* — „Arkebuzy dymiące jeszcze widzę”). Nie o to wszakże chodzi, ażeby w niniejszych uwagach wszczynać dyskusję z ową dyskusją. Właśnie to ujęcie przeciw bohaterszczyźnie, przeciw patosowi, przeciw ideałom Conradowskiemu⁶⁴⁷ wydaje się znamienne — jako oznaka, jako świadectwo, gdzie wygasa wrażliwość pokolenia urodzonego na ogół podówczas, kiedy Baczyński składał maturę: rok 1939. Rok, dwa, trzy różnicy w dół czy w górę tutaj się nie liczą. Po prostu, gdzie wygasa wrażliwość pokolenia, posłużmy się nazwiskiem poetyckim Jerzego Harasymowicza.

Na granicy patosu i bohaterszczyzny ta wrażliwość stygnie, tej linii przekroczyć nie chce i nie umie. Stąd recytacja chętna, stąd wzruszająco trafna umiejętność podania tekstów prawdziwie trudnych, mocno zintelektualizowanych tekstów Baczyńskiego (np. *Ty jesteś moje imię*), póki one nie docierają do tej granicy, póki są wizją swobodną, poezją lotną, bogatym akompaniamentem obrazów. Natomiast ironiczny skurcz niechęci, kiedy wypada powiedzieć: „nie to, że marzyć, bo marzyć krew, to krew ta sama spod kity czy helmu”.

⁶⁴⁶ *Most na rzece Kwai* — amerykańsko-brytyjski film wojenny z 1957 roku w reżyserii Davida Leana, oparty na powieści francuskiego pisarza Pierre’a Boule’a pod tym samym tytułem. [przypis edytorski]

⁶⁴⁷ *Conrad, Joseph*, właśc. *Józef Konrad Korzeniowski* (1857–1924) — powieściopisarz i publicysta angielskojęzyczny polskiego pochodzenia; jego twórczość łączy nurt romantyzmu z pozytywizmem, symbolizmem z impresjonizmem, tematyka dotyczy przede wszystkim kwestii psychologiczno-moralnych; Conrad czerpał w swej prozie obficie z doświadczeń nabytych podczas wieloletniej służby w marynarce handlowej, początkowo we Francji, następnie w Wielkiej Brytanii, gdzie uzyskał stopień kapitana i brytyjskie obywatelstwo; jest autorem licznych powieści (m.in. *Szaleństwo Almayera*, 1895; *Wyrzutek*, 1896; *Murzyn z załogi „Narcyza”*, 1897; *Lord Jim*, 1900; *Nostramo*, 1904; *Tajny agent*, 1907; *W oczach Zachodu*, 1911; *Gra losu*, 1913; *Smuga cienia*, 1917), a także opowiadań (m.in. *Jądro ciemności*, *Tajfun*, *Amy Foster*, *Falk*), dramatów i kilku tomów wspomnieniowych (m.in. *Zwierciadło morza*, 1906; *Ze wspomnień*, 1912); jego proza doczekała się licznych adaptacji filmowych. [przypis edytorski]

Posiewu wojny ta generacja zdaje się nie przyjmować zarówno na przeszłość, jak na przyszłość. W sens wszelkiej rzezi ludzkiej równie mało wierzy, jak np. poprzednie pokolenia, które dawno przestały wierzyć w czarownice i czary. Czy to jest dobrze, czy to jest źle? To jest dobrze. Czarownice trzeba po prostu unieważnić. Ich istnienia nie przyjmować stale do wiadomości, a nie tyle zakładać przeciw nim ideologie. Ci, którzy z ironicznym grymasem mówią o krwi, nie są przeto pacyfistami ani działaczami Ruchu Pokoju chyba też nigdy nie zostaną, nie wystawiają oni i ideologii, po prostu nie uwierzą nigdy w czarownice, szczególnie z bronią atomową w łapie, i to jakoś im wystarczy.

Wniosek w sprawie samego Baczyńskiego jest taki: dla generacji, która jego przeżyć nie poznała, która jego śmierci nie nosi w swoich szeregach i oby tych przeżyć i tej śmierci losy jej na zawsze oszczędziły, nawet w imię mokasynów, wąskich porteczek i grottgerowskich bród oszczędziły — otóż dla tej generacji Krzysztof Baczyński nie jest poetą z innej epoki. Lecz którędy dochodzą oni do tej partii jego puścizny, jaką akceptują? Te dwa studenckie spektakle mogą pomóc w odpowiedzi, na czym się opiera rzeczywista funkcja poezji, do kogo słowne obrazowanie konkretnie przemawia.

III

Pytanie należy postawić w zmienionym, następującym sposobie: czyje doświadczenie poetyckie zdaje się stanowić dla tego najmłodszego pokolenia jakiś kanon oczywisty, z którego w formach swojej wrażliwości ci młodzi nieświadomie wychodzą, kanon, który jakoś realizują wobec poetów minionych i w postaci czujki wystawiają na nadejście poetów przyszłych? Twierdzę, że kanon — Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

W Teatrze 38 fragment *Wita Stwosza* Gałczyńskiego łączył Boya z Harasymowiczem. Bardzo mnie uradowało, że ostatni i na pewno najlepszy w całym dorobku Harasymowicza poemat jego o Krakowie dobrze znosi to sąsiedztwo, że okazuje się jakąś kontynuacją tamtej wizji średniowiecznego Krakowa, chociaż z Gałczyńskiego bezpośrednio nie ma w nim bodaj jednej niteczki. Gałczyński powiedziany był dobrze, więcej niż dobrze (Barbara Jasińska), ale jak by to wyrazić? W sposobie rapsodycznym, na chodzonego, na chodzonego wokół tematu i wokół scenki, z kawałem lśniącego materiału jako rekwizytem grającym w dłoniach i poprzez ruchy recytatorki, ale jak by to wyrazić?

Ci młodzi Gałczyńskiego — już umieją. Nie szkoła oczywiście ich nauczyła Gałczyńskiego, sami to uczynili. Aprobowali jego chwytty artystyczne i przemiany postaw, już się nauczyli instynktownie, umieją, nie odkrywają dopiero. Kto wie, czy ten poeta nie jest już gwiazdą poczynającą schodzić ze swojego zenitu niespodzianki, czy już nie blaknie, skoro został aż tak przyswojony.

Gałczyńskiego umieją. Teksty Harasymowicza dopiero odkrywali dla siebie. Ich ujęcia nie nauczyły żadne recenzje, nie było w czerwcu tych recenzji z jego *Wieży melancholii*. Odkrywali dopiero dla siebie ruch jego wyobraźni, falowe posuwanie się, jak na przybrzeżnym piasku, tych samych pozornie, a jednak odmieniających się skojarzeń, znaleźli słowny sposób podania tego ruchu poprzez refrenowe przenikanie się głosów. Kiedy w tych uporczywych refrenach nad gotyckim dziedzińcem Collegium Maius przelatają odrzutowce, w tym spotkaniu codziennych obrazów roku 1958 drży nowy niepokój młodości zatroskanej wciąż w tej epoce. Chociażby nie przyjmowała ona powstańczego liryku i apelu, ten sam w istocie niepokój. Czyżby Harasymowicz był im jakoś najbliższy? Chyba tak. Krytycy z innych miast, według tamtejszych piwnic czy kamiennych schodków ustalający swoje doraźne hierarchie, zechcą łaskawie o tym pamiętać.

Ani więc spostrzeżliśmy, jak to w pięć niespełna lat od śmierci Gałczyńskiego, w dziesięć niespełna lat od głównego, podówczas jeszcze szokującego rozgłosu *Zielonej Gęsi*, *Listów z fiołkiem*, Hermenegildy Kociubińskiej — podstawowe obroty jego wyobraźni stały się dobrem publicznym. Nie tyle dobrem poezji samej, idącej naprzód, szukającej nowych form wyrazu i uczuciowości, ile właśnie — *dobrem publicznym*. Prawie że anonimowym składnikiem recepcji poezji w określonym pokoleniu, norm doznawania lirycznego właściwych tej generacji.

Jeżeli na ogólnopolskim konkursie recytatorskim jedno z pierwszych miejsc zajmuje piętnastoletnia panienczka ze szkoły zawodowej w Zakopanem za wykonanie *Kolczyków Izoldy*, *cóż to znaczy?* Przed laty dwunastu, kiedy „Odrodzenie” Karola Kuryłuka przyniosło ów poemat, musiałem go jako k j w. podpierać swoim entuzjazmem, bo był

„niepoważny” wobec krwi powstańczej, „niezrozumiały” nieledwie — właśnie dla publiczności. Pisałem: „Czy na firmamencie zawisł rzeczywiście nowy gwiazdozbiór, wątpią astronomowie. Lecz że na firmamencie obecnej poezji zawisł nowy gwiazdozbiór, rzecz to niewątpliwa. Jakiej mocy i wielkości?” — Za odpowiedź dziękuję, panienczko z Zakopanego.

Dlaczego tak się stało z Gałczyńskim? Jakie właściwości jego poezji uczyniły z niej dobro publiczne? Liryka tego poety w okresie powojennym z wrażliwością komunikatu meteorologicznego, z większą oczywista od owego komunikatu trafnością reagowała na każdą zmianę atmosfery społecznej i politycznej. Nie to wszakże jest przyczyną. Nie aktualizacja sama, nie wrażliwość komunikatu meteorologicznego, takie podteksty najprędzej przemijają. Do tej strony utworów Gałczyńskiego już dzisiaj co krok potrzebny staje się komentarz. Co innego natomiast obchodzi się bez komentarza tak dalece, że wszelkie realia i powiązania utworów Gałczyńskiego z aktualną rzeczywistością czyni zbędną fikcją, nazwiskom odbiera ich pierwowzory, całość przenosi w zupełnie inną dziedzinę.

Jaką? Przypomnę słowa Jana Błońskiego⁶⁴⁸ z jego studium o Gałczyńskim (*Poeci i inni*): „Wszystko dla Gałczyńskiego-poety może być zmyśleniem, dziwactwem, błędem: uczucia jedne są prawdziwe. Styl może być pogmatwany; widzenie świata — rozłamane; myśli — ślepe i błędne; uczucia jednak zawsze pozostają pewne. W jego wierszach galopują chmary nonsensów; uczucia, które w nich żyją, są jednak proste. Prosta miłość do żony promieniuje z meandrów fantastycznych opisów: prosty szacunek dla bohaterów i pogarda dla kombinatorów prześwitują przez mgły *Kolczyków Izoldy*, prosta miłość ojczyzny przenika wiersze wojenne. Źródło poezji Gałczyńskiego bije w sercu poety. Cokolwiek zmąci umysł, przekrzywi wyobraźnię, ono zawsze ma rację”.

Prawda to wszystko, lecz jeszcze dalej pójść wypada. Najmłodszy umieją na pamięć Gałczyńskiego, i on już nie jest odkrywany, lecz przyswojony zarówno z przyczyny opisanej przez Błońskiego, jak i z dalszej, ściśle z takową sprzężonej. Zamącony margines prostych uczuć odgrywa w tym zjawisku nie mniejszą rolę. To, co Błoński nazywa rozłamaniem i pogmatwaniem, właśnie ułatwia dostęp poezji Gałczyńskiego i poezji w ogóle.

W jakim sposobie, jak to rozumiem? Prawdy serdeczne Gałczyńskiego są bardzo proste i właściwie nieliczne, jak niewiele jest w człowieku uczuć podstawowych. Są to prawdy pozaideologiczne. Gałczyński, trubadur określonych przypadków i etapów politycznych, na pewno mało tych młodych obchodzi. Prawdy serdeczne przynależne do kanonu postaw uczuciowych to więc jedno, co naprawdę obchodzi.

Lecz prawdy podawane, odbijane, przekrzywione, pozornie mącone, przetworzone w groteskę, w swoje niepodobieństwo, wszystko, by wstydlivość serca zbyt prostego osłonić — podawane i odbijane w tyłu ruchomych zwierciadłach, że zawsze w któreś odbicie schronić się można. Na krótko z nim się utożsamiać i pójść w odbicie inne. Sądzę, że właśnie ten mechanizm będący u Gałczyńskiego w ustawicznym obiegu wokół kilku głównych aktorów lirycznych jego osobowości, że ta karuzela postaw, wcieleń i zaprzeczeń — oto co zostało nauczone i przyswojone. Co stanowi ewidentną część publicznego dobra lirycznego w naszym czasie, jakiej nie spłoszą ani awangardowo-pseudo-klasyczne przykazania przeciwko temu skierowane, ani patetyczno-moralne grymasy.

Teksty Baczyńskiego poprzez tę karuzelę zaprzeczeń groteskowych i potwierdzeń ironicznych były czytane, są przyjmowane przez młodych z Teatru 38. Wbrew temu, że autora *Serca jak obłok* nic w genezie jego dorobku z Gałczyńskim nie łączy. Wracając zaś do etatowego Teatru Rapsodycznego — jego coraz dobitniejsze rozejście się ze smakiem i upodobaniami odbiorców zawsze najwyższych, młodego pokolenia, chyba na tym polega, że nie można czytać i podawać klasyków w oderwaniu od współczesności, od jej wyobrażeniowej praktyki manifestowanej przez aktualną twórczość, od nurtu aktualnej poezji. Nie istnieje jako zjawisko żywe klasyka zawieszona w polonistycznej próżni. Trzeba bodaj w kilku oktawach zakpić ze Słowackiego, to żadne świętokradztwo, a stanie się on żywy. Bo Słowacki też kpił na potęgę.

⁶⁴⁸Błoński, Jan (1931–2009) — historyk literatury i wpływowy krytyk, badacz poezji Mikołaja Sepa-Szarzyńskiego, twórczości St. I. Witkiewicza i literatury współczesnej, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

Socjologowie swoje badania terenowe przeprowadzają w postaci ankiety, wywiadu zwróconego do konkretnych osobników, rodzin, zespołów i wywiadu tak ujętego, że pozwala on się ułożyć i zinterpretować we wnioskach ogólnych. Jak tego dokonać wobec poezji i jej funkcji społeczno-kulturalnej?

Powracam do instytucjonalizmu, jaki przesłania związki rzeczywiste, jaki czyni je anonimowymi. Weźmy powszechnie znane fakty. Ukazuje się zbiór debiutanta w nakładzie — taką przeciętną można przyjąć — około tysiąca egzemplarzy. Jeżeli jest to drugi lub trzeci zbiór poety już trochę zaawansowanego w koligacjach zawodowych — dociąga do dwóch tysięcy. Niekiedy przekracza. Po miesiącu, dwóch dany tytuł wydawniczy jest trudny do nabycia. Ale kto wykupił? Nie wiemy. W jakim okresie czasu? Nie wiemy. Jaka jest przeciętna nakładu? Nie wiemy. I jakże to zbadać w sposób sensowny? Dołączyć ankietę do każdego egzemplarza: kto kupił i dlaczego? Spróbujcie tej zabawy. Nawet tych tysięcy ryzykantów przestanie kupować.

A przecież takie właśnie cyfry i dane oczekują na zgromadzenie, na ich analizę. W instytucjonalnej sieci, w nadmiarze planowania i przewidywania żyjemy na ślepo, w nowym żywiole porządku socjalistycznego, w żywiole tyłu zorganizowanych i współodpowiedzialnych komórek, że wszystko staje się tak samo ciasne i niewiadome, jak gdyby ich w ogóle nie było. Zakładając przeto prawie nieuchronną, z wielkim trudem dającą się usunąć poprzez badanie naukowe niewiedzę co do faktów i ich rzeczywistego sensu społecznego, trzeba ryzykować hipotezy.

Ryzykuję następującą hipotezę wyjściową, to znaczy domagającą się, ażeby wzięło w niej udział więcej faktów, aniżeli w tych notatkach mogę przytoczyć. Chcąc mówić o konkretnym kontakcie powstającej twórczości poetyckiej z jej odbiorcą, trzeba przede wszystkim odsunąć na bok te wszystkie wypadki, w których droga tego kontaktu już jakoś została przysposobiona i przygotowana, w którym tytuł i nabywca, autor i czytelnik nie stają naprawdę twarzą w twarz i po raz pierwszy wobec siebie. Co mam na myśli? Trzeba odsunąć na bok i w ogóle nie poddawać roztrząsaniu — cały traktat byłby konieczny w tym celu — takie sprawy, jak odbiór społeczny klasyków oraz poetów o ustalonej już pozycji. Jedni i drudzy korzystają ze specjalnych praw, przywilejów i po prostu nawyków u czytelnika. Klasycy z przywilejów szkoły, które zostają rozciągnięte także na dzieła, jakich nikt w życiu nigdy nie czytał i nie przeczytał, ale dzięki szkole obok nich przeszedł z szacunkiem. *Król Duch* czy *Samuel Zborowski*, aktualnie gdyby był napisany i wydany, to dziwactwo i obłęd; wciągnięty w przywileje szkoły — to wielka tradycja narodowa. Upraszczam, mówię o nieświadomym mechanizmie ocen u przeciętnego odbiorcy kulturalnego z tytułem mgr, inż. czy dr.

Poeci znani korzystają z przywilejów nawyku i rozgrzeszenia. To znaczy: co wy chcecie z tym Białoszewskim⁶⁴⁹, Herbertem⁶⁵⁰? Tuwim⁶⁵¹ to jest nowoczesny wielki poeta — ja go przecież rozumiem, proszę głowy nie zawracać dziwacznymi nowalijkami. Jak się pojawi nowy Tuwim, ja poznam się na pewno. Ten przywilej rozgrzeszenia w ustach lekarza czy inżyniera zdaje się pochodzić częściowo z przywilejów szkoły, częściowo z nawyku własnej młodości, kiedy przeczytało się nieco wierszy. Daje się więc sprowadzić do źródła, o którym za chwilę będzie mowa, tyle że w postaci rozgrzeszenia jest to już źródło martwe.

Pomijając te dwa wypadki — trzeba więc pozostać przy młodym poecie, który wydał pierwszy, drugi, trzeci zbiór po tysiącu egzemplarzy, który miał tuzin wieczorów autorskich, a nawet postawiono go przy stoisku w Dniach Książki, by podpisywał. Kto kupuje jego dorobek? Znów na uboczu pozostawiając zawodowców od literatury, twierdząc, że kupuje ten dorobek — *tysiąc do dwóch tysięcy potencjalnych poetów w Polsce*. Potencjal-

⁶⁴⁹ *Białoszewski, Miron* (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

⁶⁵⁰ *Herbert, Zbigniew* (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarskiej, autor m. in. rozciągniętego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

⁶⁵¹ *Tuwim, Julian* (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

nych — a więc piszących w tajemnicy, skłonnych pisać, marzących, by pisać, pragnących siebie sprawdzić i porównać z wydanym autorem. Potencjalnych poetów — a więc także tych, którzy władając pędzlem czy klawiaturą, którzy uczęszczając do szkół artystycznych, z zagadnieniami sztuki stykają się na co dzień fachowo, dla których czyjeś wersety to transpozycja ich własnych potrzeb i dążeń. Potencjalnych poetów — a więc tych, którzy trafili do innych zawodów, już je uprawiają, są jakoś normalni i solidni, a jednak pozostało w nich ziarenko rymowanego obłędu i nie daje się stłumić. Potencjalnych poetów — a więc tych nareszcie, którzy — najrzadziej spotykani i najszlachetniejsi — nie marzą o piórze ani o pędzlu, ani rymowany obłęd ich nie obejmuje, lecz marzą, by nareszcie kiedyś odebrać fałę nadawaną przez podobnego im człowieka, fałę z samego wnętrza psychiki pochodzącą, fałę, która wzmocni i nazwie ich niepokój serdeczny, usprawiedliwi go i utrwali.

Tak więc potencjalni poeci to bynajmniej nie ci, którzy posiadają legitymację Związku Zawodowego Literatów Polskich. W tym przekroju zawodowym ilość osobników absolutnie głuchych na poezję, ilość głuchych prozaików, dramaturgów, publicystów jest prawdopodobnie identyczna co w każdym innym środowisku zawodowym. A już najmniej potencjalnymi poetami w przedstawionym tu rozumieniu bywają ci, którzy z arkuszem poetyckim w zębach, groźnym podaniem, poparciem oddziału, obronną mową honorowego pająka zgłaszają się do tej instytucji w postawie nie znoszącej sprzeciwu. To są tylko kandydaci na zawodowców, to są rzeczywiste podpory, kariatydy instytucjonalizmu literackiego. To są bezetaty i beztalencia, z których żyją etaty.

IV

Recenzje? Sukcesy? Konceptje? Programy? Szkoły? Prądy? Znów skłonny jestem postawić hipotezę, że całkiem inne zjawisko stanowi konkretną gwarancję zarówno powodzenia, jak gaśnięcia danego poety w opinii publicznej. Ci, którzy doznali największego powodzenia i najszerszego rozgłosu, zawsze wyrażali jakąś sumę pragnień lirycznych i postaw uczuciowych znamienych dla określonego pokolenia, uważanych przez to pokolenie za jego własność nie potrzebującą dowodu. Poeci największego powodzenia na tym się wspierają kruchym fundamencie i wspólnie z nim przemijają. Wspólnie ze swoją generacją. Bo ci potencjalni poeci i nabywcy tomików to prawie bez wyjątku młodzi. Wystarczy zapytać księgarzy, nie są konieczni w tym miejscu socjologowie.

Co zaś pozostanie, kiedy przeminie wrażliwość danego pokolenia, kiedy przestanie być ona górującą, co z dorobku poety naprawdę pozostanie, ba, gdybyż to wiedzieć. Wobec Gałczyńskiego jesteśmy na pewno w takim momencie odsiewania tego, co było wrażliwością generacji, od tego, co ma pozostać. W sprawie zaś samej i zasadzie tylko Norwid miał rację:

Rozwrzaskliwe czasów przechwałki,
co, mniemałbyś, że są trąb graniem? —
To padające w urnę gałki...
Gdy cisza jest *głosów-zbieraniem*.

W tych słowach Norwida mieści się zarazem gorzka pociecha twórcy, pozagrobowa pociecha pisarza, którego wrażliwość i doświadczenie nigdy się nie zbiegły z potrzebą ideową całego pokolenia, nigdy nie stanęły w łącznej zgodzie. Odczytywane dzisiaj *Vade-mecum* to przecież największy przełom w poezji polskiej, po Słowackim i aż do Leśmiana⁶⁵² największy i najgłębszy. A przecież to zarazem żaden przełom, bo nikt go nie podjął, nikt mu nie zaświadczył, i poezja polska toczyła się ku Asnykowi⁶⁵³ i Kasprowiczowi⁶⁵⁴, jak by te genialne zapisy w ogóle nie istniały.

⁶⁵²Leśmian, Bolesław (1877–1937) — poeta, tłumacz (m. in. opowiadań Edgara Allana Poe), dla którego twórczości charakterystyczny jest erotyzm, zwrot w stronę natury oraz nietypowa wizja zaświatów. [przypis edytorski]

⁶⁵³Asnyk, Adam (1838–1897) — poeta, przedstawiciel pozytywizmu, członek Rządu Narodowego podczas powstania styczniowego. [przypis edytorski]

⁶⁵⁴Kasprowicz, Jan (1860–1926) — poeta, krytyk literacki, dramaturg, profesor Uniwersytetu Lwowskiego, tłumacz. W twórczości związany był z kilkoma nurtami młodopolskimi: od naturalizmu (*Z chłopskiego zagonu*), przez symbolizm, katastrofizm i ekspresjonizm (*Hymny*) do prymitywizmu (*Księga ubogich*). [przypis edytorski]

Jeszcze nikt w wypadkach takich jak Norwidowski nie napisał prawdziwej historii literatury. Prawdziwej co do funkcji społecznej pisarza, to znaczy umieszczając go nie według dat, lecz tam, gdzie dopiero oddziałal on naprawdę lub — gdzie powinien był istnieć. Andre Malraux⁶⁵⁵ wśród mistrzów holenderskich XVII stulecia, w jednej z nimi epoche, nie bał się umieścić w *Les voix de silence*⁶⁵⁶ genialnego falszerza — Van Meegerena⁶⁵⁷.

Dla generacji z samego końca zeszłego stulecia był takim poetą, głównym nosicielem jej złudzeń i świadomości moralno-estetycznej, Kazimierz Tetmajer⁶⁵⁸, i wspólnie przeminął. Dla roczników z obydwu progów pierwszej wojny światowej, wstępnego i końcowego, był nim Leopold Staff⁶⁵⁹. Dla pierwszej generacji Polski międzywojennej został nim Tuwim⁶⁶⁰. Pomimo sukcesu czytelniczego *Kwiatów polskich*, typowy sukces według przywileju rozgrzeszenia, już dalej nie doszedł. Później ta konkretna, w ramach publicznego dobra wrażliwości poetyckiej recepcja się mąci, może po prostu naszym oczom nie jest widoczna. Zwłaszcza że krytykowi nie wolno w takim wypadku własnych upodobań mylić z powszechnymi, podawać je za takowe. Więc — chyba tylko Gałczyński dla roczników z obydwu progów drugiej wojny światowej. Dzisiaj w klasyków wstępuje także w ocenie najmłodszej generacji, a podobna ocena rozstrzyga.

Rzecz oczywista, że ten ciąg nie wyczerpuje całej funkcji poezji, wszystkich tej funkcji objawów. Nie oznacza on przecież poetów najbardziej nowatorskich czy tak drażących, tak dociekliwych w jednym problemie czy jednej postawie, że nie nadają za nimi wyobraźnia powszechna generacji. Lecz to są już inne sprawy. Ratując siebie samego przed udręką Norwid nauczał, że głosy w ciszy padają, głosy, które będą liczone przez przyszłość. Lecz i on powiadał, wciąż w *Vade-mecum*:

Potomni nie są tylko grobami z kamienia,
Ciosanymi cierpliwym dłutem doskonale:
Są oni pierw *Współcześni*, których przeznaczenia
Od do-różnego w chwili że zależą słowa.

PS Byłbym zapomniał. Słuchaczy różnych dyscyplin i różnych kierunków uniwersyteckich z Teatru 38 także do potencjalnych poetów zaliczam. Chociażby dlatego, że są bez etatów i takimi powinni pozostać. Bliższego przydziału nie nadaję, przydziału do grupy w obrębie potencjalnych poetów.

1958

PODZWONNE I POWITANIE

I

Trzebaż rozpoczynać od daty nieledwie symbolicznej: 31 maja 1957 roku zgasł Leopold Staff⁶⁶¹. Nie dlatego owa data wydaje się być symboliczną, ażeby postać i poetyka Staffa

⁶⁵⁵Malraux, Andre (1901–1976) — francuski pisarz i eseista, zainteresowany Orientem, pełnił urząd ministra kultury. [przypis edytorski]

⁶⁵⁶*Les voix de silence* (fr.) — głosy ciszy. [przypis edytorski]

⁶⁵⁷Van Meegeren, Han (1889–1947) — holenderski tradycjonalistyczny malarz i genialny falszerz, wslawił się sprzedażą fałszywych obrazów Vermeera Hermannowi Goeringowi, oraz udowodnieniem swoich umiejętności w eksperymencie sądowym. [przypis edytorski]

⁶⁵⁸Tetmajer, Kazimierz (1865–1940) — czołowy poeta Młodej Polski. [przypis edytorski]

⁶⁵⁹Staff, Leopold (1878–1957) — poeta, eseista, tłumacz. Uznawany za przedstawiciela współczesnego klasycyzmu, łączony z parnasizmem i franciszkanizmem. Należał do trzech epok literackich, w refleksyjno-filozoficznej poezji łączył spontaniczną afirmację życia z postawą sceptyka-humanisty, nobilitował codzienność; tomiki poetyckie: *Sny o potędze*, *Uśmiechy godzin*, *Martwa pogoda*, *Wiklina*, symbolistyczne dramaty, przekłady. [przypis edytorski]

⁶⁶⁰Tuwim, Julian (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

⁶⁶¹Staff, Leopold (1878–1957) — poeta, eseista, tłumacz. Uznawany za przedstawiciela współczesnego klasycyzmu, łączony z parnasizmem i franciszkanizmem. Należał do trzech epok literackich, w refleksyjno-filozoficznej

w stosunku do dwunastu lat klęski i początków ponownego odrodzenia poezji w Polsce Ludowej posiadała podobny walor patronatu bezpośredniego, opiekuństwa i przewodnictwa, jaki był jej udziałem lat temu czterdzieści, na przedprożu poezji Polski międzywojennej. A także w ciągu ewolucji owej poezji.

Podzwonne ma inny charakter. Staff zmarł w niewiele lat po zgonie kilku najwybitniejszych poetów następnych generacji — Juliana Tuwima⁶⁶², Konstantego Gałczyńskiego⁶⁶³, Jana Lechoń⁶⁶⁴. I kiedy we właściwym świetle ujrzyć te daty końcowe i historii polskiej poezji już przynależne, wypadnie zaprotokołować stwierdzenie: na oczach naszych odwróciła się jakaś wybitna karta owej poezji. Zmieniły się żywe proporcje i układy personalne na drabinie kolejnych pokoleń literackich.

Nie to oczywiście mam na myśli, ażeby ci znakomici lirycy w swoich latach tuż przedśmiertnych jeszcze wyznaczali aktualne zadania naszej poezji. By wytyczali jej aktualną poetykę i najbliższe rozwiązania. Tylko Gałczyński, który do pięćdziesiątki jeszcze nie dotarł, odchodził z podobnego miejsca. Staff, Tuwim, Lechoń w jakimś sensie byli już klasykami. Byli nimi w sensie mniej lub bardziej odległych stróżów tradycji poetyckiej, a nie współbojowników na froncie poetyckim w jego dzisiejszym przebiegu. Nawiązywać młodemu pocie dzisiaj do ich tradycji w sposób bezpośredni to czysty paseizm⁶⁶⁵. Jak trzydzieści, czterdzieści lat temu paseizmem było sięgać bezpośrednio do Tetmajera⁶⁶⁶, Kasprowicza⁶⁶⁷ czy Langego⁶⁶⁸.

Tak więc karta poezji polskiej odwróciła się w innym wyglądzie użytej metafory. Naturalny bieg czasu i następstwo pokoleń, wraz ze śmiercią tych czterech poetów, innych wysuwa na czoło. Ponadto zaś akuratnie w tych latach, kiedy Staff, Tuwim, Lechoń⁶⁶⁹, Gałczyński zeszedli lub schodzili z widowni, rozpoczęło się odrodzenie poezji w naszym kraju. Nastąpiły debiuty pozorne tych, co w latach podporządkowania poezji pod jedną doktrynę obecni byli jako autorzy tylko we własnej szufladzie. Nie nazywam tej doktryny realizmem socjalistycznym, ponieważ w stosunku do twórczości poetyckiej nigdy nie została ona w latach 1949–1955 tak sformułowana, jak miało to miejsce wobec gatunków fabularnych. Debiuty pozorne to Miron Białoszewski⁶⁷⁰, Marian Jachimowicz⁶⁷¹, Zbigniew Herbert⁶⁷², Andrzej Kuśniewicz⁶⁷³, a także Aleksander Wat⁶⁷⁴.

Dokonały się też debiuty rzeczywiste autorów przynależnych do generacji zrodzonej gdzieś w latach 1930–1935, dla której wszystko sprzed roku 1939 równie jest dalekie jak

poezji łączył spontaniczną afirmację życia z postawą sceptyka-humanisty, nobilitował codzienność; tomiki poetyckie: *Sny o potędze*, *Uśmiechy godzin*, *Martwa pogoda*, *Wiklina*, symbolistyczne dramaty, przekłady. [przypis edytorski]

⁶⁶²Tuwim, Julian (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

⁶⁶³Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. *Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953)* — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

⁶⁶⁴Lechoń, Jan — właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956), poeta, prozaik i autor dziennika, jeden z założycieli grupy poetyckiej „Skamander”, od 1939 na emigracji. [przypis edytorski]

⁶⁶⁵paseizm — przywiązanie do tradycji i przeszłości. [przypis edytorski]

⁶⁶⁶Tetmajer, Kazimierz (1865–1940) — czołowy poeta Młodej Polski. [przypis edytorski]

⁶⁶⁷Kasprowiczy, Jan (1860–1926) — poeta, krytyk literacki, dramaturg, profesor Uniwersytetu Lwowskiego, tłumacz. W twórczości związany był z kilkoma nurtami młodopolskimi: od naturalizmu (*Z chłopskiego zagonu*), przez symbolizm, katastrofizm i ekspresjonizm (*Hymny*) do prymitywizmu (*Księga ubogich*). [przypis edytorski]

⁶⁶⁸Lang, Antoni (1861 lub 1863–1929) — pseud. Napierski, pisarz, tłumacz, krytyk literacki, publicysta pochodzenia żydowskiego. Autor przekładów m.in. E.A. Poeo, Baudelaire’a, Tennysona, Rimbauda, Petőfięgo. [przypis edytorski]

⁶⁶⁹Lechoń, Jan — właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956), poeta, prozaik i autor dziennika, jeden z założycieli grupy poetyckiej „Skamander”, od 1939 na emigracji. [przypis edytorski]

⁶⁷⁰Białoszewski, Miron (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

⁶⁷¹Jachimowicz, Marian (1906–1999) — poeta, tłumacz oraz malarz. [przypis edytorski]

⁶⁷²Herbert, Zbigniew (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarskiej, autor m. in. rozciągniętego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

⁶⁷³Kuśniewicz, Andrzej (1904–1993) — prozaik, eseista i poeta. [przypis edytorski]

⁶⁷⁴Wat, Aleksander — właśc. Aleksander Chwat (1900–1967), poeta, tłumacz, autor wspomnień, w młodości związany z futuryzmem, w czasie II wojny światowej więzień NKWD, od 1961 na emigracji. [przypis edytorski]

czasy Ziemiomyśla czy innej Rzepichy. Ci przede wszystkim poeci stanowić powinni próbówkę doświadczalną przemian dojrzewających i mających po pewnym czasie rozwinąć się w aktualnej poezji polskiej. Jerzy Harasymowicz⁶⁷⁵, Stanisław Grochowiak⁶⁷⁶, Bohdan Drozdowski⁶⁷⁷, inni debiutanci, jeszcze nieokreśleni w swoich możliwościach.

Sytuacja wszakże jest paradoksalna i rzadko spotykana. Najczęściej bowiem przemiana ideowa i artystyczna w literaturze kojarzy się z wystąpieniem rówieśnej grupy młodych, która zadania owej przemiany bierze na siebie jako najbardziej własne. Jeżeli za wystąpieniem podobnym pójdzie sukces, grupa podobna otrzymuje nominację na pokolenie. Nic podobnego obecnie! Już poeci o debiucie pozornym, bo opóźnionym, komplikują ten rówieśny charakter dokonującej się przemiany, rozciągając takową na znacznie szerszy wachlarz roczników.

Nie tylko oni wszakże. Co uderza w latach 1955–1957, to udział poetów przynależnych do generacji poprzednich, ich wejście do wspólnego frontu. *Poemat dla dorosłych* Ważyka⁶⁷⁸ do frontu owego przynależy jest na miejscu chronologicznie jednym z najwcześniejszych. A przecież młodość tego pisarza to młodość polskiego futuryzmu, grupa „Nowej Sztuki”. Dalszy przykład to publikowane w prasie literackiej, zupełnie przejmujące jako dokument moralno-psychologiczny, gęste od doświadczenia nowoczesnej problematyki moralnej utwory Aleksandra Wata. Kiedy w zbiorze wyjdą, będzie to ponowny i od pierwszego debiutu tego autora nie mniej pamiętny i niezwykły debiut poety sześćdziesięcioletniego już dzisiaj.

Nie za wszystkimi z tych oznak szkice niniejsze nadążają. Zarówno ze względu na niewydolność pióra krytycznego, jak wobec swoistego tempa produkcji wydawniczej, które, nakazując określonego dnia zamknąć maszynopis, poza jego obrębem pozostawia nowe oznaki. Oto przy Bienkowskim⁶⁷⁹ wyrażało się zdziwienie, dlaczego ów poeta milczy i że chyba nie będzie on milczał dośmiertnie. Drukowana w „*Twórczości*” (1957, nr 7) *Nieskończoność* jakież to wyjątkowego waloru manifest wiary w wyobraźnię poetycką, fuga wygrana na wszystkich instrumentach, którymi ona rozporządza. Zarazem odpowiedź na *Traktat poetycki* Miłosza⁶⁸⁰, dwugłos z tym świetnym poematem, traktat poetyckiej nadziei przeciwstawiony traktatowi publicystycznej rezygnacji.

Na tym więc polega rzadko spotykany charakter obecnej sytuacji poetyckiej, że nie jest ona dziełem jednej tylko rówieśnej grupy. Na jej skrzydłach dalsze siły i posiłki. Wreszcie też i do sytuacji tej wpisać należy ostrzegawcze głosy krytyki. Wśród nich miejsce główne przyznać wypada Błońskiemu⁶⁸¹ za jego wystąpienie *Za pięć dwunasta czyli O warunkach poezji*. Nie pomyliwszy się jako krytyk-diagnosta, Błoński na szczęście pomylił się jako krytyk-profeta: „Poezja w roku 1955 nie będzie przypuszczalnie ta sama co w roku 1950. Przynajmniej: jej aspiracje nie będą te same. Lecz jeśli głupstwem lat 1950 byli przyszczaci bojownicy tromtadracji, to przekleństwem lat 1955 mogą być łatwo ulizani. Nienawidzę poprawnych, nienawidzę pośrednich, sprytnych, letnich, których Pismo poleca wypluć”.

Nienawidzimy razem. Kiedy poczęła się karta odwracać — nie zwyciężyli łatwo ulizani. Karta zaś na pewno odwróciła się. Oto dlaczego łącznie podzwonne i powitanie.

⁶⁷⁵Harasymowicz, Jerzy (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury lemkowej. [przypis edytorski]

⁶⁷⁶Grochowiak, Stanisław (1934–1976) — poeta, prozaik, dramaturg, autor scenariuszy filmowych. Jego wiersze, mocno stylizowane, mieściły się w estetyce turpizmu (od łac. *turpis*: brzydki), wprowadzającej do literatury tematy powszechnie uznawane za brzydkie i oddziałującej na czytelnika z pomocą szoku estetycznego. [przypis edytorski]

⁶⁷⁷Drozdowski, Bohdan (1931–2013) — poeta, prozaik i publicysta, autor sztuk teatralnych, tłumacz dramatów Shakespeare’a. [przypis edytorski]

⁶⁷⁸Ważyk, Adam — właśc. Adam Wągman (1905–1982) poeta tłumacz i eseista, przedstawiciel Awangardy Krakowskiej, po wojnie socrealista, a następnie autor krytycznego wobec stalinizmu *Poematu dla dorosłych* (1955). [przypis edytorski]

⁶⁷⁹Bienkowski, Zbigniew (1913–1994) — poeta, tłumacz literatury francuskiej i rosyjskiej, żołnierz Armii Krajowej. [przypis edytorski]

⁶⁸⁰Miłosz, Czesław (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, przed wojną związany z wileńską grupą poetycką „Zagary” i reprezentant katastrofizmu, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

⁶⁸¹Błoński, Jan (1931–2009) — historyk literatury i wpływowy krytyk, badacz poezji Mikołaja Sepa-Szarzyńskiego, twórczości St. I. Witkiewicza i literatury współczesnej, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

II

Powróćmy do postaci Leopolda Staffa. Nie było w ciągu wszystkich stuleci rozwoju naszej poezji przykładu żywota poetyckiego tak zgodnego z kolejnymi przemianami czasu, chociaż przeszło pół wieku jego działalności twórczej liczyć się może śmiało — w skali wydarzeń politycznych, społecznych i cywilizacyjnych — za całe stulecie. Staff bodaj ani jednej recenzji atakującej w swoim życiu nie zaznał. Był samą harmonią. Nazwisko jego umieścić był kiedyś Waclaw Borowy⁶⁸² w tytule antologii — *Od Kochanowskiego do Staffa*. Lecz nazwisko to umieścić się daje także w tytule innej antologii — *Od Staffa do* — do kogoż ona sięgać będzie?

Mimo to wszystko moment, w jakim Staff przestawał być żywym patronem nowej materii poetyckiej, już dawno nastąpił i warto się pokusić o jego aproksymatywne⁶⁸³ ustalenie. Zwłaszcza że dla wyglądu obecnej odnowy poetyckiej ma to również znaczenie. Więc kiedy? Pomijam sprawę nowatorów poetyckich i ich stanowiska wobec Staffa, było ono zawsze chłodne i powściągliwe. Wydaje się, że zerwanie nastąpiło w drugim dziesięcioleciu międzywojennym, ze strony generacji żagarystów⁶⁸⁴ oraz u ich rówieśników w innych ośrodkach poetyckich. Nastąpiło podówczas, kiedy nad ówczesną młodzieżą poetycką obejmują prymat nowatorzy, czy będzie to Czechowicz⁶⁸⁵, czy będzie Przyboś⁶⁸⁶. Dla poetów tego dziesięciolecia Staff już nie jest „pierwszym czytaniem” (wyrażenie T. Łopalewskiego z książki ofiarowanej Staffowi w roku 1948), także i dlatego, ponieważ poetyka prostoty i codzienności, przez niego pierwszego przed rokiem 1914 zaproponowana, po roku 1930 została już powszechnie powielona przez skamandrytów oraz ich naśladowców. Bardziej niż nowym kwiatem, stawała się ona podówczas chwastem.

Napisałem — „także i dlatego”. To znaczy nie przypisuję tej przyczynie roli pierwszorzędnej, lecz raczej okazjonalną. Powód pierwszorzędny dostrzegalbym raczej gdzie indziej. Poetyka Staffa, najogólniej i najprościej biorąc, była zwycięską w jego osobistym doświadczeniu próbą przewyciężenia symbolizmu, nastroju i ciemnej tonacji lirycznej przez tonację optymistyczną, porozumienie proste z czytelnikiem i harmonię postawy wewnętrznej. Poetyka Staffa poprzez swoją prostotę i dostępność była też próbą likwidacji rozdźwięku pomiędzy językiem poezji jako językiem szczególnym i hermetycznym, jako mową obrazów wyrażającą prawidła wyobraźni indywidualnej, pomiędzy tym językiem szczególnie wysoko postawionym przez teorię i praktyką artystyczną doby symbolizmu — a pomiędzy komunikatywną i niehermetyczną mową potoczną, mową nielirycznych gatunków literackich również.

Ars poetica Staffa z jego tomu *Barwa miodu* powszechnie jest znana i wielokrotnie się ją cytuje. Powiedział w niej był poeta wszystko właściwie o swojej najgłębszej intencji twórczej: w język dostępny i porozumienie liryczne powszechne zamienić tajemniczy zew nienazwanego, ciemne bełkotanie przeżycia. Lecz przeciw komu właściwie, w ówczesnej sytuacji poetyckiej, powiedział:

I niech wiersz, co ze strun się toczy,
Będzie, przybrawszy rytm i dźwięki,
Tak jasny jak spojrzenie w oczy
I prosty jak podanie ręki.

Poezja polska po roku 1930 tej ręki nie podejmuje. Oddaje dalsze hołdy poecie, który ją wyciąga, lecz ręki nie podejmuje. To, co się dzieje w młodej poezji po roku 1930, kiedy autorytet skamandrytów dla wschodzącej podówczas generacji artystycznej niewiele się liczy, stanowi powrót na szerokim froncie do zasad języka hermetyczno-aluzyjnego,

⁶⁸²Borowy, Waclaw (1890–1950) — historyk literatury, krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. [przypis edytorski]

⁶⁸³aproksymatywny — przybliżony. [przypis edytorski]

⁶⁸⁴Żagary — wileńska grupa poetycka powstała w roku 1931, należąca do tzw. drugiej awangardy, w skład której wchodził m. in. Czesław Miłosz; słowo stanowiące jej nazwę to regionalizm oznaczający chrust a. suche drewno. [przypis edytorski]

⁶⁸⁵Czechowicz, Józef (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

⁶⁸⁶Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

do zasad obrazowania według tajemnic wyobraźni i ja utajonego, wreszcie do posępnej i pesymistycznej tonacji właściwej poezji symbolicznej. Proszę przeczytać dzisiaj, nieuprzedzonym okiem i datami wydań nie sugerując się specjalnie, ówczesnego Miłosza, Jastruna⁶⁸⁷, Czechowicza, Sebyłę⁶⁸⁸ i innych.

Doświadczenie symboliczne w poezji naszej tylko dlatego tak łatwo (i pozornie) dało się przewyciężyć, ponieważ pobite zostały jedynie tylne strażę i maruderzy owej formacji, nie jej siły główne. Wielki protagonista Staffa — Bolesław Leśmian⁶⁸⁹, bynajmniej nie był pobity, schodząc z areny w roku 1937. Przeciwnie, jego gwiazda wschodziła coraz mocniej. On był znacznie częściej „pierwszym czytaniem” nadchodzącej generacji. A doświadczenie Leśmiana stało w całkowitej opozycji do wkładu harmonii zaproponowanego przez Staffa.

W swojej *Ars poetica* Staff odpowiada właściwie Leśmianowi, kiedy ten w *Traktacie o poezji* składa znamienne wyznanie: „słowo jest skazane na żywot pełen bolesnego i tragicznego rozdwojenia, ma bowiem do spełnienia aż dwa biegunowo różne zadania. Z jednej strony na twórczych wyżynach poezji ma być sobą — słowem dla słowa — z drugiej strony na terenie życia bieżącego krąży w mowie potocznej jako utarte, bezbarwne, bezdźwięczne pojęcie”.

Gdyby wskazać w omawianym dziesięcioleciu poetę, u którego w przedziwny sposób wazyły się te dwie tonacje, ciemna i jasna, Leśmianowska i Staffowska, harmonijna według wypracowanej powierzchni zewnętrznej wiersza, jego strofy i rytmu, a jednocześnie zapatrzona we wnętrze, w jego niespokojną tajemnicę — czyjeż nazwisko? Mieczysław Jastrun. To wyjaśnia, dlaczego na przykład K. W. Zawodziński⁶⁹⁰, wychowany na późnym symbolizmie rosyjskim i na akmeizmie⁶⁹¹, z wszystkich poetów po roku 1930 entuzjasm nieskłamany żywił tylko dla Jastruna (*Ciemność rzeźbiona milczeniem ze złota*, jedno z najbardziej wnikliwych wystąpień tego krytyka). Dla poety, który powiedział: „W moim doświadczeniu wiersz rodzi się ze szczególnego stanu, który nazwałbym ciemnością wewnętrzną, każdorazowe jego pojawienie się jest jakby tylko mocniejszym nagraniem jej powłoki, lśnieniem jej powierzchni”.

Takiego wyznania nie podałby Staff. Podpisze je natomiast symbolista. W roku 1937 pisał pewien bardzo wybitny poeta: „Symbolizm, jak wiadomo, usunął z poezji tematy opisowo-narracyjne, oczyszczając ją do liryki. W poszukiwaniu treści specyficznie lirycznej poszedł dalej niż wszyscy lirycy minionych czasów. Powiem więcej: *dopiero oni, lirycy symbolizmu, zrobili pierwszy naprawdę śmiały krok od czasów Safony*. Poeci symbolizmu po raz pierwszy w dziejach liryki zaczęli chwycić w wiotką siatkę swych wierszy uczucia *in statu nascendi*”⁶⁹². Nie gotowe, sformułowane już uczucia, lecz *narodziny uczuć...*”

Któż owym poetą, obrońcą symbolizmu? Julian Przyboś⁶⁹³. Tak, Julian Przyboś. Wiadomo również, że dla niego najbardziej oryginalnym poetą polskim obecnego stulecia pozostaje Bolesław Leśmian.

Nacisk ówczesnej sytuacji poetyckiej na pisarzy czujnych w kwestii wyrazu artystycznego i jego programowego sensu wyraża się nie tylko u Przybosia. Świadectwem jeszcze dobitniejszym jest zarówno własna praktyka twórcza, jak właśnie wówczas, krótko przed rokiem 1939, wypowiedane poglądy Jana Brzękowskiego⁶⁹⁴.

Ten poeta i teoretyk nurtów awangardowych bodaj całkowicie wypadł z pola widzenia dzisiejszej krytyki. Źle to świadczy o jej pamięci oraz czytaniu! Nie tutaj miejsce analizo-

⁶⁸⁷Jastrun, Mieczysław (1903–1983) — poeta, tłumacz, autor książek biograficznych i kilku dzieł prozą, znany głównie jako twórca liryki filozoficznej. [przypis edytorski]

⁶⁸⁸Sebyła, Władysław (1902–1940) — poeta, oficer piechoty zamordowany w Katyniu. [przypis edytorski]

⁶⁸⁹Leśmian, Bolesław (1877–1937) — poeta, tłumacz (m. in. opowiadań Edgara Allana Poe), dla którego twórczości charakterystyczny jest erotyzm, zwrot w stronę natury oraz nietypowa wizja zaświatów. [przypis edytorski]

⁶⁹⁰Zawodziński, Karol Wiktor (1890–1949) — żołnierz Legionów, krytyk, historyk sztuki. [przypis edytorski]

⁶⁹¹akmeizm (z gr. akmē: szczyt) — nurt w poezji rosyjskiej w latach 1912–1932, unikająca wieloznaczności odmiana klasycyzmu; akmeizm reprezentowali m. in. Nikołaj Gumilow, Osip Mandelsztam i Anna Achmatowa. [przypis edytorski]

⁶⁹²*in statu nascendi* (łac.) — w trakcie powstawania (dosł.: rodzenia się). [przypis edytorski]

⁶⁹³Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

⁶⁹⁴Brzękowski, Jan (1903–1983) — poeta, prozaik i teoretyk sztuki, na początku drogi twórczej związany z Awangardą Krakowską, od 1928 mieszkający we Francji. [przypis edytorski]

wać szerzej praktykę poetycką Brzękowskiego. Jego wieloraki asocjacionizm⁶⁹⁵ daleki był od zwięzłości zalecanej przez Przybosa, a mimo to jego bogata i rozległa fraza nie wpadała w koleiny wyłobione przez Peipera⁶⁹⁶. Kroczył on własną drogą. Dlatego zapewne w tych latach Brzękowski wypowiada się w sposób ważki dla niniejszego rozumowania. W jego ówczesnych wypowiedziach teoretycznych (*Integralizm w czasie, Wyobraźnia wyzwolona, Czas poetycki*; wszystko w „Pionie”) dwa są główne motywy:

„Głosimy poetycką syntezę romantycznego widzenia świata i rzeczywistości zewnętrznej, poezję nowego człowieka opartą na wyobraźni”.

„Zasadniczym elementem poezji jest nie forma, nie piękne metafory czy zdania, ale obrazy *in statu nascendi*, sama kuźnia obrazów czy metafor: wyobraźnia... Akt poetycki wyzwala tylko istniejące elementy fantazji. Mówiąc pragmatycznie: poezja jest po prostu wyobraźnią wyzwoloną”.

Oto w jakich okolicznościach Staff przestaje być pierwszym czytaniem, a jego przypomnienie w *Kwiatach polskich* to już przypomnienie czysto historyczne. Okoliczności zaś przywiodę krótko ku pamięci nie tylko ze względu na charakterystykę tamtego dziesięciolecia, ale przede wszystkim z uwagi na konsekwencje ujawniające się dzisiaj, konsekwencje przeoczone, fałszywie rozumiane.

Zbyt wiele było prostej mądrości w Staffowskiej ucieczce od dramatu, ażeby nie powstawała wśród ponownie skłóconych tęsknota za podobną wyspą harmonii i jej apolińskim mieszkańcem. Ten mieszkaniec pozostaje wszakże samotny. Wyspę salutują i żegnają słowa Miłosza, użyte w jego pierwszym zbiorze *Poemat o czasie zastęglym*:

Prokuratorze, idzie pusta noc, na naszych oczach leży ślepa noc symboliczna,
a z magnetycznych pól, jak martwy posąg na koniu,
cwałuje wśród chrzęstu lat
prawda nielogiczna.

III

Oddając podzwonne i witając nowych poetów, nie piszę historii poezji polskiej ostatnich lat trzydziestu. Bo na ogół to dla krytyka jest żywą historią poezji, co oczy jego na witrynach księgarskich oglądały jako nowe tytuły. Więc pozostawiam na boku sprawę Tuwima. Indywidualne właściwości jego poetyki stanowiły wzór tak jednorazowy, że nie nadawał się on na kamień węgielny szkoły. Tuwim nie pozostawił uczniów, chyba całkiem trzeciorzędnych. Powojenne przyjęcie *Kwiatów polskich* przez krytykę było kwaskowate i dalekie od entuzjazmu, zaś szeroka ich lektura przez zwykłą publiczność bardziej odbywała się na prawach *Pegaza dębem* aniżeli Beniowskiego.

Niemniej ambiwalentne sądy wybitnych pisarzy. Z jednej strony, *Spóźniona gałązka bzu* Adolfa Rudnickiego⁶⁹⁷. Z jednej więc strony pokłonne po śmierci — nigdy w tym sposobie nie składane Tuwimowi, póki był on w pełni sławy. Z drugiej strony, kostyczna notatka w *Dzienniku Gombrowicza*⁶⁹⁸: „Nie wprowadził nas w nic, niczego nie odkrył, w nic nie wtajemniczył, nie dostarczył żadnego klucza... Gdyż Tuwim jako Tuwim, to jest jako osobowość, nie istniał. Harfa bez harfiarza”.

No, cóż. Już tak raz kiedyś pewien bardzo wielki twórca powiedział o swoim socjuszu⁶⁹⁹ ze wspólnego grobowca wawelskiego, że jest kościołem bez Boga. Dobra jest więc tradycja w tej harfie bez harfiarza, rodem z *Lilii Wenedy*. I przypuszczać można, że skuteczność tej metafory okaże się podobna do Mickiewiczowskiego zniecierpliwienia.

⁶⁹⁵asocjacionizm — tu: twórczość oparta na luźnych skojarzeniach. [przypis edytorski]

⁶⁹⁶Peiper, Tadeusz (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

⁶⁹⁷Rudnicki, Adolf (1909–1990) — prozaik i eseista pochodzenia żydowskiego, autor sformułowania „epoka pieców”. [przypis edytorski]

⁶⁹⁸Gombrowicz, Witold (1904–1969) — pisarz i dramaturg, autor powieści *Ferdynand* i *Trans-atlantyk*, dramatu *Słub* oraz *Dzienników*. Charakterystyczna była dla niego przekorna pochwała niedojrzałości oraz zwrócenie uwagi na rolę narzuconej zewnątrz formy („gęby”) w kontaktach międzyludzkich. [przypis edytorski]

⁶⁹⁹socjusz (z łac.) — towarzysz. [przypis edytorski]

Pozostawiam na boku sprawę Gałczyńskiego. O wiele bardziej skomplikowaną aniżeli Tuwima. Gałczyńskiego dziedziców i uczniów bezpośrednich można wskazać wielu, jeszcze nie wszyscy zapewne się wyroili. W zastanawiającej skali się to dokonywa: od najwybitniejszych talentów najmłodszej poezji po puściznę anonimową, niejako rozpyloną w powietrzu, której użytkownicy w ogóle nie pytają lub w ogóle nie są świadomi, skąd ta puścizna pochodzi. I mało kto dobitniej prócz Gałczyńskiego potwierdza prawdę mądrej obserwacji T. S. Eliota⁷⁰⁰, że rola społeczna poety to nie tyle to, co dany twórca oddaje i pozostawia następcom, znawcom i czytelnikom wyrobionym, lecz to, co pozostawia anonimowo ludziom od poezji dalekim — we wzorze mowy, uczucia, humoru. Gałczyński pozostawił takie dziedzictwo już prawie bezimienne i bezautorskie, pozostawił je w zespole rudymenarnych postaw poetycko-uczuciowych.

Pozostawiam na boku sprawę Jastruna⁷⁰¹. Ustawiczna pulsacja nurtu lirycznego, jego wrażliwość na przemiany chwili, aktywność obywatelska ja poetyckiego w obliczu każdego tematu, oto co wydaje się być staffowskie u tego poety o ciemnej powierzchni wzruszeń podstawowych.

Pozostawiam na boku sprawę Przybosia⁷⁰². Moralna w istocie czujność na sprawę własnej wizji poetyckiej, głęboka jedność wyobraźniowego i samokrytycznego warsztatu, któremu Przyboś podlega, zarówno gdy sam tworzy, jak kiedy drugich osądza, całkowicie człowiecze i pozametafizyczne poczucie świata kreowanego wyłącznie ręką ludzką, oto co postawiwszy tego poetę w epoce pieców całopalnych, czyni go przecież niewrażliwym na inne podniety prócz tych, jakie mu dobierze jego własna organizacja wewnętrzna.

Trzebaż skończyć tę wyliczeniową figurę. Prowadzi ona do ewidentnego wniosku: w poezji polskiej roku 1957 nie ma indywidualnych patronów. Obserwacja równa komunałowi, postaramy się z tego komunału wyprowadzić dalej sięgające wnioski. Brak indywidualnych patronów nie jest sprawą skali indywidualnych talentów. Skądinąd zdaje się on wynikać: z faktu tak daleko sięgającego rozszczępienia praktyk indywidualnych i poetyk, że trudno wskazać jakąkolwiek praktykę i poetykę jako tę, która stanowi drogowskaz kierunkowo słuszny i jedyny.

Prowadzi to do jeszcze dalszej konstatacji. Śledząc debiuty lat 1955–1957 krytyk jako zadanie bodaj najwdzięczniejsze dostrzega to, by ukazać, w jakie zgoła nieprzewidziane konstelacje — często też mgławice! — układają się gwiazdy już dawno obecne na firmamencie. Jak odmiennie i swoiście układają się wpływy, tradycje, o istocie rozwoju twórczego mówiące — powinowactwa z wyboru. Brak powszechnie i jednolicie uznanych patronów sprawia bowiem, że młodzi cały ich dorobek, a z nim dziedzictwo dwudziestolecia witają nie według hierarchii ongiś ustalonych.

Nie mam zamiaru powtarzać obecnie i zestawiać buchalteryjnego bilansu odpowiednich nazwisk. Elementy owego bilansu dają się odczytać zapewne ze szkiców dotyczących zjawisk poetyckich i debiutów ostatnich dwóch lat. Pragnę jedynie przekazać westchnienie owego młodego poety podkrakowskiego, który nareszcie, po raz pierwszy w życiu, otrzymawszy do rąk krajowe wydanie *Lechonia*⁷⁰³, powiedział z wyraźną ulgą: „Więc to tylko tyle?! A może ci chwalczy po tygodnikach znają jakieś inne teksty? Niech się pan przyzna...”

Jeżeli w części poświęconej podzwonnemu wskazywałem, że puścizna głębiej pojmowanego dorobku symbolistów w drugim dziesięcioleciu międzywojennym wyraźnie się objawiła, czyniłem to także z zamiarem dotyczącym aktualnego bilansu poezji polskiej. Odzywają się w niej skłonności ekspresjonistyczne, symboliczne, nawet sięgające późnej twórczości Słowackiego. I zamiast niecierpliwym kropidłem przepędzać owego szatana i przypuszczać, że to po prostu zacofanie młodych, braki w lekturze i smaku, że to znów

⁷⁰⁰ *Eliot, Tomas Stearns* (1888–1965) — anglojęzyczny poeta modernizmu, laureat Nagrody Nobla (1948), autor m. in. poematu *Ziemia jałowa* (1922). [przypis edytorski]

⁷⁰¹ *Jastrun, Mieczysław* (1903–1983) — poeta, tłumacz, autor książek biograficznych i kilku dzieł prozą, znany głównie jako twórca liryki filozoficznej. [przypis edytorski]

⁷⁰² *Przyboś, Julian* (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

⁷⁰³ *Lechoń, Jan* — właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956), poeta, prozaik i autor dziennika, jeden z założycieli grupy poetyckiej „Skamander”, od 1939 na emigracji. [przypis edytorski]

Przybyszewski⁷⁰⁴ straszy kozią bródką — lepiej by się zastanowić nad pewną propozycją mądrego Karola Irzykowskiego⁷⁰⁵.

Tą mianowicie, że według niego Wyspiański⁷⁰⁶ nie był w literaturze polskiej zjawiskiem koniecznym i mającym przyszłość, był zaś takowym, mimo całej miernoty własnych osiągnięć, Stanisław Przybyszewski. Czytelnik egzystencjalistów, Kafki⁷⁰⁷, Brunona Schulza⁷⁰⁸, później przez trybunał powołanych świadków sądu Irzykowskiego, wie na pewno dobrze, o co chodzi. Wniósłbym tylko tę poprawkę, że mierzwa pod przyszłe propozycje duszoznawcze oznaczana ogólnie nazwiskiem Przybyszewski znachodzi się również u Wyspiańskiego, przytłoczona i zduszona obowiązkami neowieszcza.

Tak więc aż po dwudziestolecie i głębiej, aż po nowe spojrzenie na kreację obrazu i języka proponowane przez symbolistów, układa się synkretyczny, dopiero będący w toku kształtowania bilans nowych powinowactw z wyboru. Chodzi mi przede wszystkim o sens owego bilansu i takiego zjawiska. Kształtuje się na pewno nowa i kontynuacyjna tradycja poezji polskiej, przez to prawdziwa, ponieważ nie jest wymuszona pokrzykującymi referatami na plenarnych zjazdach, lecz wynika z własnych propozycji poetów, z ich własnego wyboru. W tej mierze tylko oni są prawdziwie kompetentni. I tylko tak kształtująca się linia powiązań artystyczno-ideowych posiada szanse, jeżeli nie trwałości całkowitej, to przynajmniej prawdy, autentyzmu.

Pokrzykujące referaty są dzisiaj śmieciem, typowym świstkiem papieru z traktatów przez nikogo niehonorowanych. Teksty poetów, warstwy wyobrażeń w nich obecne, geneza tych warstw oraz konwencji, całkowicie te świstki zastąpią.

IV

Mapa poezji polskiej, będąca w gwałtownym ruchu i nowym kształtowaniu, zaleca bodaj krótko spojrzeć ku latom, kiedy politykom kulturalnym i posłusznym bądź zagłuszonym tupaniem i nawoływaniem poetom wydawało się, że ustaliwszy na tej mapie polityczne równoleżniki i klasowe południki — tym samym ustali się i przewidzi wszystkie mające powstać lądy.

Okres 1949–1955 można oceniać dwojako. To znaczy nazwiskami, poszczególnym autorom roczników Różewicza⁷⁰⁹ stawiając cenzurki. Różnice indywidualne wydają się wszakże tak niewielkie, skala talentów tak pozbawiona rozległości, że doprawdy trudu podobnego nie warto podejmować. Oceniać więc trzeba inaczej — jako klęskę o znamionach ogólnych i wspólnych. Jaką?

W roku bodaj 1954 u Hanki Rudzkiej-Cybisowej⁷¹⁰ oglądałem, któryż to już raz, jej płótna i gwasze. Od nasyconych radością kolorów, tryskających ich sokiem jak zbyt dojrzała brzoskwinia, po kompozycje coraz bardziej zgaszone. Malarka mniemała, że są dawnym podobne. Nie popełniała zamówieniowych anegdot, wedle dyktatu uznawanego w ówczesnej plastyce za ideowy. Jakoś broniła swojej niezależności. Lecz kompozycje

⁷⁰⁴Przybyszewski, Stanisław (1868–1927) — pisarz, dramaturg, poeta, twórca manifestu Młodej Polski (*Confiteor*), jeden z pierwszych ekspresjonistów w literaturze europejskiej, skandalista, członek cyganerii krakowskiej, redaktor krakowskiego „Życia”, artystyczny przywódca Młodej Polski. Pisał m.in.: powieści (*Dzieci szatana*, *Homo sapiens*), dramaty (*Śnieg*, *Matka*), poematy prozą, eseje, wspomnienia. [przypis edytorski]

⁷⁰⁵Irzykowski, Karol (1873–1944) — polski pisarz, dramaturg, krytyk literacki i filmowy. Autor licznych szkiców, np. *Słoń wśród porcelany* (1934), *Dziesiąta muza* (1924), *Czyn i słowo* (1913) oraz powieści psychoanalitycznej *Paluba* (1903). [przypis edytorski]

⁷⁰⁶Wyspiański, Stanisław (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszcem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

⁷⁰⁷Kafka, Franz (1883–1924) — piszący po niemiecku autor z Pragi czeskiej, tworzący pesymistyczne, nazywane przemocą i anonimową presją wizje świata i człowieka w powieściach takich jak *Proces* czy *Zamek*. [przypis edytorski]

⁷⁰⁸Schulz, Bruno (1892–1942) — pisarz, malarz i krytyk, autor zbiorów opowiadań *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą*. [przypis edytorski]

⁷⁰⁹Różewicz, Tadeusz (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holocaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

⁷¹⁰Rudzka-Cybisowa, Hanna (1897–1988) — malarka, przedstawicielka koloryzmu, żona malarza Jana Cybisa, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. [przypis edytorski]

przygasały, jakby z owocu niewidzialną przetoką wyciekał radosny sok. Podzwonne i powitanie W pewnej chwili zawołała: „Przecież ja tego nie chciałam, ja sądziłam, że maluję nadal po swojej woli! Ten Berman⁷¹¹ zupełnie mi sposzył koloryt! Moja gama mi uciekła od tych wszystkich referatów ustawiających, chociaż wiem, że oni nie mieli słuszności!”

Nikt w próżni nie tworzy. Zaś Bolesław Leśmian tak prorokował w swym *Traktacie o poezji*: „Bywają takie okresy, kiedy sam poeta onieśmiela się do nowych zagadnień sztuki, kiedy sam twórca płochliwie omija zbyt urwiste otchłanie twórczości, kiedy sam śpiewak, zagłuszony zgiełkiem dookolnym, nie wierzy już w śpiew i w jego samodzielną, odrębną od reszty życia, a dla życia niezbędną wartość. To są okresy, kiedy słowa wdziewają czapule-niewidkę. Zbyt indywidualne w takich okresach skrzydła wychodzą nagle z mody — stają się rodzajem występnego, a w każdym razie nieprzyzwoitego upiększenia”.

Opowiada dalej Leśmian alegoryczną historię prowincjonalnego ogrodu zoologicznego, w którym bociany trzymane były na wolności, a jednak nie zdradzały chęci odlotu. Dozorcy podcinałi im bowiem lotki, skoro tylko podрастаć zaczynały. Ptaki niekiedy przypominały sobie potrzebę lotu, lecz daremny był wysiłek skrzydeł wprawionych w gwałtowny ruch. „Uwięziono je w ogrodzie w sposób tak na pozór skrzydlaty i pełen pozornej swobody, że trudno zgadnąć od pierwszego wejrzenia bolesną tajemnicę ich przyziemnego trwania — ich ruchliwego, a jednak więziennego zawieruszenia się w zakłętym kole ogrodu zoologicznego” — kończy poeta.

I kiedy niektórym ptakom z owego pokolenia poczynają odrastać skrzydła do lotu, na jaki je stać — nikogo już nie będzie stać na loty na miarę nieodbytych, na miarę wyrwanych mu skrzydeł. Przejdźmy do dalszej, mniej gorzkiej nauki. Równoleżniki polityczne i południki klasowe celem stworzenia łądów poetyckich z właściwych im materiałów również odwoływały się do pewnych powinowactw z wyboru. Wskazywano je w wielkiej tradycji narodowej, u romantyków, w realistycznej poezji polskiego Oświecenia, u Kochanowskiego etc. Pojawiały się całe książki teoretyczno-postulatywne, orzekające w sposób zdecydowany, że Kochanowski z Mickiewiczem przewidzieli cały rozwój polskiego rytmu narodowego i frazy poetyckiej, i niepotrzebny dalszy wysiłek.

Tylko na pozór mówimy o tradycji jedynie. Nieporozumienia i błędy co do tradycji są zawsze błędami i nieporozumieniami co do przyszłości i rozwoju. U drzewa nieporozumienie co do wyboru gleby pod korzenie jest klęską w rozroście konarów. W poezji identycznie.

Postulując poezję upolitycznioną, opartą o społeczny wybór wzorców uczuciowych, poezję podawaną w obrazie i języku komunikatywnym, w tym samym dążeniu powoływano na świadka wielką tradycję narodową. Kiedy w wydanej podówczas książce o Słowackim i Matejce⁷¹², zamiast ograniczyć się do historycznej analizy owego pokrewieństwa, podawałem Matejkę jako wzór przyszłym taszystom⁷¹³, popełniałem błąd podobny i naiwność tej samej miary. Argument skierowany na wielką tradycję narodową był kuszący, bo jakież rymotwórca pośledniego gatunku nie zechce zostać Kochanowskim czy Mickiewiczem, skoro wysoko postawiony aptekarz podaje wszystkie składniki recepty, ręczy za skutek i każe tylko własną ręką zamieszać. Mieszało wielu, lekarstwo się nie ułożyło.

Nietrudno wskazać, gdzie zawierał się fałsz, spoczywający w gładko usłanym gnieździe z sofizmatów⁷¹⁴. Wielka tradycja i wielka dostępność istnieją, stanowią fakt niezaprzeczony. Każda epoka coś do nich dodaje. Lecz wielka dostępność i wielka tradycja nie rozrastają się i nie rozmnażają przez powielanie tego, co już istnieje w ich obrębie. Proces przyswajania i przeżywania dorobku kulturalnego, właściwy odbiorcy, chociażby w drabinie polityczno-partyjnej stał u samego szczytu, a proces pomnażania tego dorobku to dwa odrębne ciągi rzeczywistości. Ten drugi proces poddawać wyłącznym prawom pierwszego, to znaczy w praktyce — zawiesić go całkowicie.

⁷¹¹Berman, Jakub (1901–1984) — działacz komunistyczny, znajdował się we władzach Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. [przypis edytorski]

⁷¹²Matejko, Jan (1838–1893) — malarz, autor obrazów o tematyce historycznej, dyrektor i wykładowca Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. [przypis edytorski]

⁷¹³taszyzm — odmiana malarstwa abstrakcyjnego (z fr. *la tache*: plama). [przypis edytorski]

⁷¹⁴sofizmat — w logice: niepoprawne rozumowanie. [przypis edytorski]

Głob obraca się jak karuzela wokół własnej osi i jednocześnie pędzi w przestrzeń. Karuzela jako jedyna zasada dialektyki kulturalnej to coś podobnego, jak gdyby zabraniać przygotowań do lotów międzyplanetarnych, ponieważ w *Dialektyce przyrody* Engelsa nic na ten temat nie stoi. Nikt w ustrojach socjalistycznych nie żąda dla twórców, dla poetów szczególnie, praw innych i większych aniżeli przysługujące każdemu chemikowi i fizykowi — praw zwyczajnego i odpowiedzialnego za swoje wynalazcy.

Wielka dostępność i wielkie dziedzictwo istnieją. Lecz drogę do nich, ryzyko tej drogi, ryzyko klęski i radość zwycięstwa trzeba pozostawiać odpowiedzialnym wynalazcom. Czyli jak powiedział kiedyś Norwid:

Nikt nie zna dróg do potomności,
Jedno — po samodzielnych bojach;
Wszakże w świątyni jej, nie gości
W tych, które on wybrał, pokojach.

V

To zjawisko, że w poezji polskiej obecnej chwili nie daje się stwierdzić i ukazać jakis jednocy patronat, zarówno w sensie indywidualności, jak — rzecz stokroć ważniejsza — górującej i wyraźnie przodującej poetyki, zdaje się być także swoistym odbiciem stanu całej poezji światowej. Przypuszczenie podobne wymagałoby dowodu nie w jednym, lecz w całym szeregu studiów, ażeby stało się czymś więcej aniżeli przypuszczeniem. Nie widzę krytyka, który by w sposób odpowiedzialny mógł to wykonać. Który by w równym stopniu znał poezję rosyjską, co francuską, co angielską, co amerykańską, co hiszpańską, co włoską, co południowoamerykańską, co azjatyckich kręgów kulturowych. Ażeby zostać dzisiaj Miriamem⁷¹⁵, krąg lektur tego ostatniego wielkiego czytelnika całej poezji europejskiej trzeba by aż tak poszerzyć. Na horyzoncie nie widać żadnego Miriama.

Dlatego mogę być nieodpowiedzialnym i z całym poczuciem kruchości oraz niepewności wygłaszanego sądu przypuszczać dalej. Patronatu wyraźnie przodującej i wyraźnie górującej poetyki nie ma w poezji europejskiej i amerykańskiej. Rok 1956, 1957, 1958 i tak dalej nie jest rokiem dającym się określić poprzez odpowiedni „izm”. Nawet przez walkę określonych stanowisk i „izmów”, jak miało to miejsce u początków dwudziestolecia. Nawet Julian Przyboś słowo „awangarda” pisuje dzisiaj z dużej litery („klasycy Awangardy”), Wielka „Awangarda”, podobnie jak emigranci, dawno swoją ziemię rodzinną opuściwszy, pisują z dużej litery nazwę — Kraj.

Wygląda, że w każdym z wymienionych wielkich kręgów poetyckich uwaga skierowana na własny dorobek, własną tradycję i własne cele rozwojowe góruje nad tym, co mogłoby okazać się wspólne. Wygląda też, że z nauki o dwóch językach, jednym komunikatywnym i społecznie dostępnym, drugim — języku poetyckiego wtajemniczenia, to głównie pozostało, że twórczość poetycka stoi dzisiaj jak najbliższej odrębnych właściwości języka narodowego, w nich szczególnie pracuje i wyraża swoje dążenia.

Oto przyczyna, dla której tak niesłychanie trudno oceniać, jeszcze trudniej tłumaczyć, dla której w ostatecznej instancji w sprawach poezji trzeba polegać na opinii ustalonej w danym kręgu narodowym. Cudzoziemiec nie tylko nie ma możliwości korekty sądów i ocen, ale często samych założeń sprawdzić nie może do końca. Sami jesteśmy w tym położeniu, czytając poetów obcojęzycznych i drugich narażamy na podobne kłopotliwe doświadczenia poprzez naszych poetów. Jak wytłumaczyć w obcej mowie słusność *Słopiewni*? Jak neologizmów wyrazowych i nowych propozycji składniowych Przybosia? Jak językowi polskiemu przyswoić Chlebnikowa⁷¹⁶?

VI

Brak więc na razie patronatu, brak na razie górującej i powszechnie przyjętej tendencji, brak wreszcie sporu jasno zarysowanych stanowisk. I czy ma to oznaczać, że w aktualnej sytuacji poezji polskiej wszystko jest wielokierunkowe, nie wiadomo, dokąd zmierza?

⁷¹⁵Miriam — pseudonim Zenona Przesmyckiego (1861–1944), poety, tłumacza i krytyka literackiego, w dawcy twórczości Cypriana Kamila Norwida, przedstawiciela parnasizmu. [przypis edytorski]

⁷¹⁶Chlebnikow, Wielimir (1885–1922) — rosyjski poeta, przedstawiciel futuryzmu. [przypis edytorski]

Wprost przeciwnie. Jeżeli uważnie powtórzyć i prześledzić wnioski wynikające z drugiego dziesięciolecia międzywojennego, podobnie też przepatrzeć debiuty istotne i pozorze 1956–1957, wyłania się *kierunkowa rozwoju*, na którą stawiam. Którą próbowałbym obecnie bodaj najkrócej uogólnić. Trochę w formie przepowiedni, a przede wszystkim w postaci świadomego wyboru tej a nie innej tendencji, postawienia na ową tendencję rozwoju i jej reprezentantów.

Stawiam na tę kierunkową rozwoju, która wyraża się przede wszystkim w zerwaniu gorsetu czysto metaforycznego, gorsetu czysto rzeczowego, a nadal uchodzącego za nowoczesny. Mówiąc jeszcze prościej — nie wierzę, ażeby jedna jeszcze powtórka poetyki krakowskiej awangardy, jakkolwiek podawana w otoczce nowych argumentów, otwierała dalszą drogę wyobraźni, nowym treściom przeżyciowym, nowym treściom filozoficznym. By tę wyobraźnię ośmielała. By ją prawdziwie indywidualizowała.

Nie jestem za tak pojmowaną nowoczesnością, o głowie skręconej w zachodnią stronę europejskiego kontynentu, a nie pod nogi, w mierzwę, w powszedni dzień naszego kraju, w to, czym jest on autentycznie, naprawdę. I co jest jego jedyną szansą literacką, byle naprawdę takowa doszła do głosu. Oczywiście, proszę mi nie odpowiadać, że namawiam do sarmatyzmu intelektualnego, do nieczytania, do nieznanomości poezji światowej, do dłubania na poletku polskich mistrzów i podmajstrzych. Nie jestem za tym wszystkim, chociażby w imię takich słów Norwida:

Jak Słowianin, gdy brak mu naśladować kogo,
Duma, w szerokim polu, czekając na *siebie* —
Gdy z dala jadą kupcy gdzieś żelazną — drogą,
Drżą telegramy w drutach i balon na niebie;
Jak Słowianin, co chadzał już wszystkiemu w tropy,
Oczekiwa na *siebie-samego*, bez wiedzy —
Tak — bywa smętnym życie!... wieszczowie, koledzy,
Zacni szlachcice, Żydy, przekupnie i chłopcy!

Leśmian wiele lat temu stwierdził na Olimpie powstanie Urzędu Depersonifikatora Literatury. Jedną więcej powtórka poetyki lakonicznej i oschłej, wyzbytej z wewnętrznego niepokoju, naiwnie optymistycznej, rodem z dziesięciolecia pierwszych samochodów, a nie rozbitego atomu — to mimowolna składka na konto tegoż Depersonifikatora Literatury. Poezję należy uczynić jak najbardziej personalną. Bo to jest jej zaangażowanie w rzeczywistość prawdziwie szerokie i indywidualne. I dlatego to uważam za nowatorskie w aktualnej sytuacji poezji w Polsce, co sprzyja takiemu swoistemu zaangażowaniu w rzeczywistość.

Z dwóch skrzydeł polskiego nowatorstwa międzywojennego nie to wydaje się dzisiaj donioślejsze, które podówczas zwyciężyło, lecz to, które pozostało w cieniu. „Nowa Sztuka”, nie tyle „Zwrotnica”. Poprzez przerwana kontynuację „Nowej Sztuki”, poprzez odzicie ciemnej tonacji poetyckiej w drugim dziesięcioleciu, poprzez tragicznie przerwana linię debiutów okupacyjnych do objawów i debiutów lat 1956/57 temu łańcuchowi odpowiadających — oto jest linia dostatecznie wyraźna. Linia, na którą stawiam i wspólnie ryzykuję, wraz z debiutami rzeczywistymi, które nie mieszczą się na koncie Depersonifikatora Literatury. Już teraz wymieniać nazwiska, już teraz ustawiać je w grupy — niechżeż to czynią sami zainteresowani. Młodzi i najmłodszy.

Poezja polska jest dzisiaj bardziej w czołówce aniżeli proza i dramat, chociaż nie toczą się o nią boje tak huczne, jak wokół niektórych posągów strąconych z Olimpu prozaików. Otwierają się przed nią ponowne szanse zaangażowania w doświadczenie przeżyciowe, intelektualne, w rzeczywiste, nie z góry nadane konflikty dwunastolecia Polski Ludowej. Ostatnim chronologicznie poetą, który w ten szeroki i prawdziwie osobisty sposób był zaangażowany, który przegrywał, lecz nie przegrał, jest chyba Tadeusz Różewicz⁷¹⁷ —

⁷¹⁷Różewicz, Tadeusz (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holocaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

a daleko od jego debiutu, lat przeszło dziesięć. I chociaż schodki weryfikacyjne odziedziczył po krakowskiej awangardzie, cień z przetrąconym kręgosłupem, schodkami tymi schodzący w swoje wnętrze, jakże jest daleki od jej kreacyjnego optymizmu.

Narastanie później ukształtowanej materii przeżyciowej dopiero z wolna, cząstkowo dochodzi do literatury. Jak dotąd, bardziej do poezji aniżeli do innych gatunków. Nowemu trzeba otwierać drogę i natychmiast, w geście następnym, bić za wszelką próbę stagnacji, inaczej znów za lat dziesięć posążki ściągane z tej samej olimpijskiej półki. Nowemu w poezji droga bardziej się otwiera na polskiej mierzwie, po zjadliwej sumie doświadczeń 1939–1956, bardziej się otwiera poprzez kontynuację ciemnej tonacji, poprzez doświadczenie wnętrza, poprzez nowe kształtowanie materii poetyckiej aniżeli poprzez poetykę hamującą i destylującą.

VII

Rzeczywistość społeczna człowieka, widziana jako suma i całość doświadczeń indywidualnych, nieustannie się rozszerza, przyrasta, przybywa. Przyrasta i rozszerza o przeżycia dotąd nienazwane, o doświadczenia dotąd nie ujęte, o lęki i nadzieje dotąd niewypowiedziane. Wyobraźnia twórcza, wyobraźnia poety jest pierwszą czujką wysuwaną ku temu, co dotąd nienazwane i nieujęte. Jeżeli spłoszymy czujki lub przestajemy takowe wysyłać, wyrzekamy się rzeczywistego rozeznania w rosnącym wciąż i przybywającym wciąż terenie społecznej rzeczywistości.

Przeświadczenie to ujmuję w formę odpowiedzi na pytania dotyczące przyszłości poezji, sformułowane w mieszczącym swoiste proroctwo eseju Juliana Przybosia *Ku poezji powszechnej*. „W szczęśliwym ustroju społecznym zamilknie więc poezja? Może będziemy tworzyć piękno bezpośrednio (to jest nie przez słowo i farbę, nie przez poezję i malarstwo), będziemy je robić, może piękno będziemy urzeczywistniać przez rzecz i jej barwę? Może śpiewać będziemy nie śpiew, lecz jak śpiew radośnie i łatwo komponować świat?”

„Lecz nim się to stanie lub nie stanie...” — urywam w tym miejscu za Przybosia. Sądzę, że nigdy się nie stanie. Zanikną kiedyś religie objawione. Świat stanie się jednością. Któż bez śmiesznej pychy zdolny jest powiedzieć, jak owa jedność będzie wyglądać? Człowiek wszakże pozostanie różny. Człowiek jako pierwszy i ostateczny składnik rzeczywistości społecznej, wciąż przyrastającej i wciąż otwartej. W osobowości swojej, w pragnieniu i celu pozostanie różny. Będzie ten człowiek jedynym elementem metafizycznym świata całkowicie ludzkiego, wolnego od wojen, od wzajemnej nienawiści, od głodu, od ciemnej niewiedzy. Poprzez wyobraźnię, czynnik najbardziej niepowtarzalny, określając osobowość, jej pojemność na nowe wzruszenia i nowe idee, poezja stanowi wstęp do takiej metafizyki. Będzie nią kiedyś jako metafizyka wyłączna. Ten człowiek będzie śpiewał siebie jako ostatnią tajemnicę ludzkiego gatunku.

Być może, że taki wniosek empiryczny nie jest minimalistyczny, aczkolwiek jest na pewno nader ogólnikowy. Kiedy przy budowie wieży Babel pomieszał Bóg języki, wieża runęła. Nie sądzą, ażeby ta biblijna przypowieść była aktualna, a tym bardziej mogła dotyczyć przyszłości — bodaj przyszłości poezji. Bo bardzo pomieszane są języki, a jednak wieża się buduje.

sierpień — listopad 1957

PS Wypowiedziane w niniejszym szkicu sądy i przepowiednie zostały szerzej powtórzone i zaopatrzone w dodatkową argumentację w artykułach *Spór o kryteria* i *Proroctwo według Karola* („Nowa Kultura” 1958, nr 9 i 10).

VI

MÓJ WIERSZ

Mój wiersz nie istnieje w tej postaci, w jakiej trwa i nawraca w świadomości. Autorem „mój wiersz” jest Juliusz Słowacki. Nigdy jednak nie ułożył go poeta w tym porządku. Jeżeli na zielonej łące („dusza z ciała wyleciała, na zielonej łące stała”) uda się kiedyś spotkać pana Juliusza z Krzemieńca — raczej będę unikał spotkania. Z obawy, że wybierając to, co najbliższe, popełniłem dowolność.

Dlatego konieczny jest pewien komentarz wstępny. Ktokolwiek dłużej stykał się z wszelkiego rodzaju twórczością artystyczną, czy jako osobnik czynny w jej pomnażaniu, czy jako obserwator zmuszony z nią obcować i zawodowo obserwować, ten niejedną raz musiał doznać sprzecznego uczucia. Jakiego sprzecznego uczucia?

Sztuka, literatura, architektura, teatr na pewno dają człowiekowi to, co w jego egzystencji bywa względnie najtrwalsze. To, co nawet po tysiącach lat zapomnienia ze wzruszeniem odnajdujemy na pustynnej skale wyryte, oplotem dżungli zgniecione, piaskiem zapomnienia pokryte. A jednocześnie wytwarzaniu tych dziwnych dóbr i przedmiotów towarzyszą okoliczności, o jakich lepiej nie pamiętać. Można nie pamiętać za przeszłość, trudno nie pamiętać za współczesność.

Dzieła sztuki zdumiewająco często tworzą właśnie ludzie mali, zazdrośni, ograniczeni, przezorni o swoje honoraria, zadufani w sobie, manierycznie jak stary tancerz powtarzający swoich parę na pamięć umianych obrotów. Intryga, zawiść, emulacja za wszelką cenę, oto normalne cechy każdego środowiska artystycznego. Powiecie, że istnieją wszędzie. Na pewno. Ale co mnie obchodzą wśród bankowców lub inżynierów? Obchodzą, kiedy są blisko. Sztuka to rzecz wzniosła i błaha. Nieunikniona i śmieszna. Konieczna jak powietrze i tyleż znacząca co dym z komina. Nie wsadzajcie głowy do tego pieca z nadzieją, że zobaczycie niebo, ponieważ komin w górę prowadzi.

Oto sprzeczne uczucia, których człowiek tym dobitniej doznaje, im bardziej wie, że wyjścia już nie ma, że powtórki nie ma, że jego los został raz na zawsze określony. O nich mówi mój ulubiony wiersz. Jego pierwszą strofę napisał Słowacki i jeszcze jedną do niej dopisał. Tej nie pamiętam, nie powtarzam. Jego drugą strofę też napisał Słowacki i poprzedził ją inną. Tej także nie pamiętam, nie powtarzam. I tak powstał, trwa i nawraca w pamięci:

Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała,
Że w posąg mieni nawet pożegnanie.
Ta kartka wieki tu będzie płakała
I łez jej stanie.

A to wszystko są nonsensa,
Te moje wierszyki nowe,
Gdzie się język mój wałęsa
I bawi zęby trzonowe...

1963

„REDUTA ORDONA. OPOWIADANIE ADIUTANTA”

I

Badacz, który zamierza zaprosić czytelnika do wspólnej lektury tekstu poetyckiego tak powszechnie znanego, jak *Reduta Ordona*, staje przed szczególnym zadaniem. O *Reducie Ordona* napisano tak wiele, że samo przedstawienie stanowisk poszczególnych badaczy daje materiał na oddzielną rozprawę. Ten poemat Mickiewicza odegrał niezwykle ważną rolę w kształtowaniu się poczucia narodowego i patriotyzmu w XIX wieku. Któż

nie pamięta słynnej sceny w *Szyfowych pracach* Żeromskiego⁷¹⁸, kiedy Zygiel, zapytany przez nauczyciela Polaka, czy umie na pamięć jakieś wiersze polskie, odpowiada skupioną i umiarkowaną, lecz pełną żaru wewnętrznego deklamacją *Reduty Orдона*.

Dopowiada Żeromski:

„Uczucia dziecięce i młodzieńcze, po milionkroć znieważane, leciały teraz między słuchaczy w kształtach słów poety, pękały wśród nich jak granaty, świszczały niby kule, ogarniały dusze na podobieństwo kurzawy bojowej. Jedni z nich słuchali wyprostowani, inni wstali z ławek i zbliżyli się do mówcy. [...] Sztetter siedział na swym miejscu wyprostowany. Powieki jego były jak zwykle przymknięte, tylko teraz kiedy niekiedy wymykała się spod nich łza i płynęła po bladej twarzy”.

Dzienniki Stefana Żeromskiego świadczą, że on sam w latach młodości był zawodowym recytatorem *Reduty Orдона*. Po wielokroć, nieraz sarkając na swój rozgłos recytatorski, zmuszony był wygłaszać poemat Mickiewicza (a także jego inne utwory) w kołach przyjaciół i znajomych. Mało tego, już jako dojrzały pisarz historyczny odtworzył on sytuację bitewną (oczywiście bez stracącego gestu Orдона) opowiedzianą przez Mickiewicza. Dowodem rozdział *Szaniec* w trzecim tomie *Popiołów*, zdobycie przez cofające się po bitwie pod Raszynem wojska polskie reduty austriackiej w Ostrówku za Świdrem.

Z kolei ten niezwykle fakt: krótki poemat Mickiewicza całkowicie ukształtował w polskiej pamięci narodowej losy swego głównego bohatera — Juliusza Orдона. Według poematu zginął on, wysadzając w powietrze swoją redutę wraz z jej obrońcami. W pamięci tej powstał pewien stereotyp, pewien wzór żołniersko-patriotyczny, którego podstawę pierwszą stanowi poemat Mickiewicza. W imię takiego wzoru, chociaż zarazem w oparciu oprzekaz historyczny, ginie pan Michał Wołodyjowski pod gruzami Kamieńca Podolskiego. Jeszcze w roku 1939, stwierdzając fakt, że bohaterscy obrońcy Westerplatte poddali się żywi, znakomity krytyk, Karol Irzykowski⁷¹⁹, miał im to za złe. Miał za złe w imię wzoru ukształtowanego wedle *Reduty Orдона*, w imię legendy stąd się wywodzącej: „Później poeci wezmą to na swoje pióro — dwustu z Westerplatte. Ale czemu nie skończyło się tak, jak w *Reducie Orдона*? Może terazniejsze środki techniczne nie pozwalały na to?”⁷²⁰

Tak więc stworzona przez Mickiewicza legenda poetycka o Juliuszu Ordonie ukształtowała pamięć o nim i jego biografii. Tymczasem Ordon o kilka dziesiątków lat życia przeżył Mickiewicza; w roku 1855 poznał on osobiście poetę, gdy ten przyjechał do Konstantynopola i Burgas, by walczyć przeciwko caratowi. Tym prawdziwie niezwykle losom postaci poetyckiej, a postaci rzeczywistej, poświęcono całą, nader interesującą książkę: Samuel Sandler *„Reduta Orдона” w życiu i poezji*, Warszawa 1956.

A jednak badacz współczesny, który do wspólnej lektury zaprasza czytelnika, musi o tym wszystkim przy *Reducie Orдона* zapomnieć. Powiedzmy dokładniej: musi się *starać zapomnieć*. Zapomnienie całkowite jest bowiem niewykonalne, jeśli chodzi o badacza — Polaka. Musiałby on wyrzucić z pamięci historię swego narodu i jego powstań — nie udawajmy, by Polak mógł w ten sposób czytać *Redutę Orдона*.

Zupełna niewiedza o tych faktach mogłaby jedynie być udziałem cudzoziemca. Obcokrajowiec nie musi udawać, że nie wie, co to jest rok 1831, co to jest Wola, przedmieście Warszawy, i tak dalej. Lecz wolno z pełnym uzasadnieniem wątpić, czy mając tylko tekst Mickiewicza przed sobą — zakładamy doskonały przekład tego tekstu — zdoła on dotrzeć do całego zespołu treści, jaki ów utwór zawiera. Istnieją dzieła poetyckie tak zanurzone

⁷¹⁸Żeromski, Stefan (1864–1925) — pseud. Maurycy Zych, Józef Katerla; prozaik, dramaturg, publicysta. Współtwórca i pierwszy prezes Związku Zawodowego Literatów Polskich, w 1924 założył oddział polskiego Pen Clubu. Główna tematyka jego pisarstwa to krzywda społeczna, zacofanie cywilizacyjne warstwy chłopskiej, etyczny obowiązek walki o sprawiedliwość i postęp, więź z tradycją walki narodowowyzwoleńczej, tematy historyczne związane z powstaniami, walka z rasyfikacją. Stworzył swoisty dla swego pisarstwa wzór bohatera, samotnego inteligenta-społecznika, który podejmuje zmaganie o dobro ogółu, a odrzuca przy tym szczęście prywatne. Napisał m.in.: *Popioły*, *Przedwiośnie*, *Rozdziobią nas kruki, wrony*, *Różę*, *Szyfowe prace*, *Urodę życia*, *Wierną rzekę*, *Ludzi bezdomnych*. [przypis edytorski]

⁷¹⁹Irzykowski, Karol (1873–1944) — polski pisarz, dramaturg, krytyk literacki i filmowy. Autor licznych szkiców, np. *Słoń wśród porcelany* (1934), *Dziesiąta muza* (1924), *Czyn i słowo* (1913) oraz powieści psychoanalitycznej *Patuba* (1903). [przypis edytorski]

⁷²⁰K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, Warszawa 1964, s. 322 [przypis autorski]

w historię danego narodu, jak korzeń drzewa w glebę. Można taki korzeń oglądać z ziemi wyjęty, ale czy lepiej się go podówczas poznało?

Przystępując przeto do wspólnej lektury *Reduty Ordona*, staramy się zapomnieć o dodatkowej na temat tego wiersza wiedzy. Z góry jednak wiedząc, że nie jest to możliwe w sposób całkowity. Być może jednak, że *Reduta Ordona*, sama w sobie odczytana, wyjaśni poprzez swoje walory artystyczne, czemu to — powtarzając Żeromskiego — „każdy obraz walki dawno przegranej wydzierał się z ust mówcy jako pragnienie uczestnictwa w tym dziele zgubionym”.

Spróbujmy.

Nam strzelać nie kazano. — Wstąpiłem na działo...⁷²¹

Mickiewicz swojemu utworowi dał podtytuł — *Opowiadanie adiutanta*. Zapytajmy: czy adiutant dopiero teraz, kiedy powiedział: „nam strzelać nie kazano”, rozpoczął swoją opowieść, czy też już uprzednio snuł on historię ostatnich dni powstania? Powie ktoś, że pytanie zostało postawione w sposób niedorzeczny. Skoro bowiem od tych słów Mickiewicz zaczął, oznacza to, że nie wcześniej jak dopiero w tym momencie rozpoczęło się opowiadanie adiutanta. Pewnie, że tak jest w świetle napisanego przekazu poety. Lecz jakie wrażenie odnosi czytelnik? Było już coś przedtem? Snuła się jakaś historia, nie dochodząc naszych uszu?

Odnosimy wrażenie, że adiutant opowiadał już wcześniej, opowiadał wiele o powstaniu, a Mickiewicz zaczął notować od miejsca najbardziej dramatycznego i godnego do utrwalenia w całości. *Reduta Ordona* czyni wrażenie stenogramu poetyckiego, stenogramu, jaki wyrывa milczeniu i ocala określone ogniwo opowiadanej historii, która była przed i która będzie po.

Ażeby zrozumieć sytuację, w jakiej o przebiegu toczącej się walki opowiada adiutant, opowiada zatem fachowiec — wojskowy, początek utworu wypada połączyć z wierszami 77–82:

Nam strzelać nie kazano. — Wstąpiłem na działo

[.....]

Pociemniało mi w oczach — a gdym lzy ocierał,

Słyszałem, że coś do mnie mówił mój Jenerał.

On przez lunetę wspartą na moim ramieniu

Długo na szturm i szaniec poglądał w milczeniu.

Na koniec rzekł: „Stracona”. — Spod lunety jego

Wymknęło się łez kilka. —

Oto uprawnienie sytuacji. Bateria artyleryjska („wstąpiłem na działo”) czy też oddział piechoty ustawiony obok pozycji artyleryjskiej nie bierze udziału w walce. To nie jest na pewno oddział kawalerii; ani jenerał, ani adiutant nie obserwują bitwy z konia. „Nam strzelać nie kazano”. Widocznie wódz naczelny trzyma ten oddział w odwodzie, by użyć go w decydującym momencie boju. Dlatego młody oficer i jego bezpośredni przełożony mogą czy też muszą beczynnie obserwować przebieg walki, która w tym momencie skupiła się wokół reduty dowodzonej przez Ordona. Gdy adiutant skończy opowieść o niej, na jego pozycję wyleje się spod skrzydeł ściśniona piechota.

Trzeba z kolei pamiętać, że z początkiem XIX wieku, zarówno w czasach napoleońskich, jak w powstaniu listopadowym, pola bitewne nie były rozległe i głębokie. Dawaly się w całej swej rozciągłości ogarnąć okiem, gołym okiem lub uzbrojonym w długą, rozciąganą lunetę, przykładaną do jednego tylko oka. Wszystko zatem, o czym adiutant opowiada, mógł on naprawdę widzieć. Cóż zaś on widzi kolejno?

Rozciągniętą w linii ogromną liczbę dział: „dwieście armat grzmiało”; atak przeważającej liczebnie, podobnie jak artyleria, piechoty:

⁷²¹Fragmenty *Reduty Ordona* cytowane wg wyd.: Adam Mickiewicz, *Dziela*, Wydanie Narodowe, t. 1: Wiersze, Warszawa 1948, s. 269–273. [przypis autorski]

Wylewa się spod skrzydła ściśniona piechota
Długą czarną kolumną, jako lawa błota.

Już ten wstępny fragment pozwala stwierdzić, że chociaż prawdopodobne od strony tego, co adiutant mógł naprawdę zobaczyć, jakże mało jest prawdopodobne jego opowiadanie, gdy uwierzyć, że to jakiś młody oficer mówi. Poeta użyczył temu oficerowi całej mocy swojej wyobraźni, całej potęgi widzenia, w której sugestywny i celowy dobór obrazów wzmacnia wrażenie mocy i przewagi atakującego wroga.

Artyleryi ruskiej ciągną się szeregi,
Prosto, długo, daleko, jako morza brzegi;
[.....]
Wylewa się spod skrzydła ściśniona piechota
Długą czarną kolumną, jako lawa błota,
Nasypana iskrami bagnetów. Jak sępy
Czarne chorągwie na śmierć prowadzą zastępy.

Morze, wulkan — oto czym jest potężny wróg. Niesie on śmierć i zagładę, stąd ten szczególny obraz: czarne chorągwie bojowe, które są jak sępy, symboliczne ptaki pobożowska i trupiego żeru. Herbem Rosji carskiej był czarny dwugłowy orzeł na złotym polu. Bojowe sztandary pułków carskich nie były czarne, więc skąd ta przydawka? Istnieje litografia T. Viviera *Obnoszenie po ulicach Warszawy sztandarów zdobytych pod Wawrem*⁷²². Na środku kwadratowej płachty, na *jasnym tle*, widać niedużego czarnego dwugłowego orła z koroną. Nawet w tłoku i dymie bitewnym trudno tę płachtę ujrzyć jako czarną.

Przydawka zatem skądinąd pochodzi: „jak sępy czarne” — przerwijmy na tym słowie. To orły carskie poeta w ten sposób nazwał, ale przydawkę przerzucił do następnego wersetu, by określić nią zarówno sępy, jak chorągwie. Zatem symboliczna *pars pro toto*⁷²³, część w zastępstwie całości użyta. Za okupacji hitlerowskiej orła III Rzeszy nazywano pogardliwie wroną lub gapą. Poeta musiał znać rosyjskie sztandary, chociażby z przeglądu wojska w Petersburgu. Tam je zapamiętawszy, wrogiemu czarnemu orłowi skojarzywszy z sępem, przeniósł je na pole bitwy pod Warszawą⁷²⁴. Chodzi mu zatem o czerń nie tyle realistyczną, ile symboliczną. Wiadomo, że kolor czarny, będąc w naszej kulturze kolorem żałoby, posiada określoną wartość uczuciowo-emocjonalną, wartość negatywną w przeciwieństwie do bieli.

W tej skali barw symbolicznych poeta prezentuje walkę reduty jako bój *jasności z ciemnością*. Stary to motyw mistyczny i dobrze znany Mickiewiczowi: piechota atakuje „długą czarną kolumną”⁷²⁵, prowadzą ją „jak sępy czarne chorągwie”, a przeciwko tej inwazji czerni „sterczy biała wąska, zaostrzona, jak głaz bodzący w morze, reduta Ordona”. Pisząc swój poemat Mickiewicz już znał Morze Czarne; gdzieś z jego skalistych na Krymie brzegów, z obrazów utrwalonych w *Sonetach krymskich* pochodzi ten głaz morski przeniesiony w środek zgiełku bitewnego. Szczególnie przypomina się ostatni z *Sonetów krymskich*, mianowicie *Ajudah*.

Jakaż bowiem dysproporcja: po stronie wroga dwieście armat, tutaj zaledwie sześć. Czyżby adiutant w gorączce bitwy miał czas je policzyć? Nie pytajmy poetów o takie szczegóły. Cyfry nie są u nich cyframi tylko, lecz składnikiem uczuciowego oddziaływania na czytelnika. Te sześć armat ustawionych na reducie wykazuje niezwykle dzielność i sprawność bojową. Aż wierzyć się nie chce, kiedy to artylerzyści zdążą nabić, wycelować, odpalić, znów nabić. Działa mickiewiczowskie są jednak szybkostrzelne i sprzężone ze sobą jak najbardziej nowoczesna broń artyleryjska.

Dzieje się tak dzięki wprowadzeniu przez opowiadacza nowego środka poetyckiego. O ile działania wroga odczłowieczał on i zrównywał z faktami przyrody, o tyle sprawność

⁷²²Reprodukcja w *Historii Polski*, oprac. zbiorowe pod red. T. Manteuffla. Warszawa 1958, t. II, cz. 2, s. 442. [przypis autorski]

⁷²³*pars pro toto* (łac.) — część (pokazana) zamiast całości. [przypis edytorski]

⁷²⁴Zarówno wskazanie materiału dowodowego, jak i interpretację: orzeł — sęp, zawdzięczam łaskawej uczynności dr inż. Jana Aleksandrowskiego z Wrocławia. [przypis autorski]

⁷²⁵Podkreślenia w cytatach pochodzą od autora szkicu. [przypis autorski]

bojową niewielkiej reduty i jej obrońców upodabnia on do czynności ludzkich. Antropomorfizuje obserwator dzielną pracę luf armatnich:

Sześć tylko miała armat; wciąż dymią i świecą;
I nie tyle prędkich słów gniewne usta miecą,
Nie tyle przejdzie uczuć przez duszę w rozpacz,
Ile z tych dział leciało bomb, kul i kartaczy.

Rozpoczyna się opis skutecznego działania owych pocisków na kolumny następującego wroga: w. 17–28. Proponuję od razu pewną opinię. Być może nie podzieli jej czytelnik, chciałbym go jednak o dwu rzeczach przekonać. Po pierwsze, że opinia ta jest słuszna. Po drugie, że nawet największe arcydzieła poetyckie mogą posiadać miejsca słabsze. Specjalnie to dotyczy poezji opisowej, w której obrębie twórca zawsze będzie skrępowany, jeżeli nie był świadkiem zjawiska, które zamierza opisać. Mickiewicz nie był żołnierzem i nigdy pola bitwy nie oglądał, jak np. widzieli je wielokrotnie żołnierz napoleoński Stendhal⁷²⁶, oficer carski Lew Tołstoj⁷²⁷. W *Reducie Ordon* stanął on przed zadaniem poetyckim, do którego nie nosił w sobie wiedzy rzeczowej. Miarą jego geniuszu pozostanie fakt, że mimo to sprostał. Znalazł się przecież w sytuacji malarza, któremu każą odmalować burzę morską, gdy on jej nigdy nie oglądał!

Sprostał, lecz nie wszędzie. W *Reducie Ordon* brak wiedzy rzeczowej o przedstawianym zjawisku trochę się odbił na opisie lotu pocisków. Granat niewidoczny w locie i wybuchający w środku kolumny — ten moment pochwycony został znakomicie, jak w migawce fotograficznej. Kolejne jednak zabiegi niszczyielskie kul armatnich są — powiedzmy to otwarcie — literackie i raczej wymyślone.

Tam kula, lecąc, z dala grozi, szumi, wyje,
Ryczy jak byk przed bitwą, miota się, grunt ryje;
Już dopadła; jak boa wśród kolumn się zwija,
Pali piersią, rwie zębem, oddechem zabija.

Pocisk artyleryjski widoczny jest zatem w swoim locie. Czyżby całkowite zmyślenie poetyckie? Nie, jest w tym cząstka prawdy. W pierwszych dziesiątkach lat XIX wieku nie każdy pocisk artyleryjski był pociskiem wybuchowym, rozrywającym się. Strzelano jeszcze pociskami rażącymi, które u końca swego lotu po paraboli, kiedy siła wyrzutu z lufy coraz mniej na nie oddziaływała, były rzeczywiście widoczne. Świadczą o tym opisy ówczesnych bitew. Ale na tego rodzaju ostatnim etapie swego lotu była to kula już nieszkodliwa, uskakiwali z jej toru piechurzy. Tymczasem u Mickiewicza jest wprost przeciwnie: te widoczne w locie kule armatnie posiadają niezwykle moc rażenia. Niedostatek wiedzy realnej doprowadził przeto do niezwyklego rozmnożenia groźnych orzeczeń, groźnych postępów, które do jakiegoś czleko-zwierzęcia upodobniły pocisk działowy: „Pali piersią, rwie zębem, oddechem zabija”. Bardzo wiele słów, niestety, mniej celnego efektu.

O wiele lepszą i bardziej zbliżoną do prawdy (a przy poezji opisowej mamy obowiązek tego wymagać!) realizację artystyczną znalazł podobny lot kuli działowej, lot na ostatnim etapie — w *Panu Tadeuszu*. Analizowany ustęp z *Reduty Ordon* i poniższy fragment księgi XI (w. 56–66) pozostają w ścisłym związku ze sobą. Lecz kiedy okiem puszczańskiego żubra oglądamy zabłąkane kule napoleońskie, efekt poetycki jest i bardziej prawdziwy, i bardziej dalekosiężny. Tym sposobem wskazuje bowiem poeta, jak szeroką falą i w jak nienawiedzane przez historię miejsca rozeszła się epoka napoleońska:

Teraz widzi na niebie: dziwna łuna pała,
W puszczy łoskot, to kula od jakiegoś działa,

⁷²⁶Stendhal (1783–1842) — właśc. Marie-Henri Beyle, francuski pisarz doby romantyzmu, który wyprzedził swoją epokę i tworzył w nurcie realistycznym, kreował doskonale portrety psychologiczne bohaterów, analizował ich namiętności na tle społeczno-obyczajowym. Najsłynniejsze powieści to: *Czerwone i czarne* (1830) i *Pustynia parmeńska* (1839). [przypis edytorski]

⁷²⁷Tołstoj, Lew (1828–1910) — prozaik i dramaturg ros., a także myśliciel, krytyk literacki i publicysta; przedstawiciel realizmu, łączył wnikliwą obserwację z własnymi poglądami na rzeczywistość; najważniejsze dzieła: *Wojna i pokój*, *Anna Karenina*, *Sonata Kreutzerowska*, *Żywy trup*. [przypis edytorski]

Zbłądziwszy z pola bitwy, dróg w lesie szukała,
Rwąc pnie, siekąc gałęzie. Żubr, brodacz sędziwy,
Zadrzał we mchu, najeżył długie włosy grzywy,
Wstaje na wpół, na przednich nogach się opiera,
I potrząsając brodą, zdziwiony spoziera
Na błyskające nagle między łomem zgliszcze:
Był to zbłąkany granat, kręci się, wre, świszczce,
Pękł z hukiem jakby piorun; żubr pierwszy raz w życiu
Zląkł się i uciekł w głębszym schować się ukryciu.

To spotkanie żubra z napoleońską kulą artyleryjską jest wprawdzie fantazją, ale nie jest — literaturą. Ta kula nie zachowuje się bowiem jak zwierzo-człowiek z opisowej mitologii literackiej, ale czyni to, co rzeczywiście zbłąkany pocisk czynić może w leśnej gęstwinie: rwie pnie, siecze gałęzie, kręci się, wre, świszczce, pęka z hukiem. Warsztat opisowy *Pana Tadeusza* wiele wykazuje wspólnoty z podobnym warształem *Reduty Ordona* i również wiele postępu poetyckiego.

Lecz Mickiewicz nawet w miejscach niższego lotu jednym porywem skrzydeł odyskuje sobie właściwy pułap. Zakończenie opisu sprawnych kul broniącej się reduty jest wręcz znakomite, zwłaszcza gdy tak je przeczytać, skrócone o jeden werset:

Najstraszniejszej nie widać, lecz słycać po dźwięku,
Gdy kolumnę od końca do końca przewierci,
Jak gdyby środkiem wojska przeszedł anioł śmierci.

II

Reduta Ordona liczy 118 wierszy. Utwór to zatem krótki. W związku z tym dawni badacze proponowali nazwy: „krótki epos”, „rapsod liryczno-epicki”. Mniejsza o nazwy gatunkowe. Na wycich 118 wierszy bezpośrednia relacja z tego, co na polu bitwy adiutant ogląda, obejmuje 56 wierszy; jego refleksje 62 wiersze. Refleksje te nie są jednolite, pewna ich część (łącznie wersetów 16) tego dotyczy, co już kiedyś w bojach z żołnierzem moskiewskim („nieraz widziałem garstkę naszych walczącą z Moskali nawałem”) adiutant oglądał — a więc ma również charakter sprawozdania opisowego.

Pozostanie wersetów 46. Ale i one nie stanowią ciągu jednolitej refleksji wygłaszanej przez adiutanta. Włączony jest w nie dialog między adiutantem a generałem (w. 77–92), ten dialog w pewnym momencie staje się sprawozdaniem z pola bitwy (w. 84–92). Adiutant sam siebie w tym urywku cytuje, to mianowicie cytuje, co miał powiedzieć do swego dowodzącego, kiedy wspólnie patrzyli na upadek reduty.

Człony, z których zbudował poeta swój utwór, są przemieszane, kompozycja całości urozmaicona. W takim porządku ona się układa: sprawozdanie z pola bitwy (w. 1–28); refleksja retoryczna (w. 29–48); sprawozdanie z pola bitwy (w. 49–58); refleksja opisowo-sprawozdawcza (w. 59–74); znów bezpośredni krótki rzut oka na pole bitwy (w. 75–76); dialog adiutanta z generałem przechodzący w sprawozdanie (w. 77–92); ostatnie ogniwo bezpośredniego sprawozdania (w. 93–104); końcowa refleksja retoryczna (w. 105–118).

Reduta Ordona nie jest więc tylko poematem opisowym, nie jest jedynie reportażową relacją z pola bitwy. Czy też dokładniej: *Reduta Ordona jest relacją z pola bitwy znacznie rozleglejszą aniżeli to, co oglądamy oczyma adiutanta*. Chodzi o sprawę dwu narodów, o sprawę samodzielną i wolności, o tyranie zwycięzcy i opór narodu podbitego, lecz nie pokonanego.

Lot poetycki *Reduty Ordona* dokonywa się przeto na podwójnym skrzydle: jedno jest opisowe i dotyczy wydarzenia historycznego, które stało się osnową utworu; drugie jest retoryczne, romantyczno-retoryczne, i dotyczy sprzężyn, sił i motorów, bez których nie byłoby owego wydarzenia. „Gdzież jest król, co na rzezie tłumy te wyprawia? Czy dzieli ich odwagę, czy pierś sam nadstawia?” — zapytuje poeta i natychmiast czytelnika unosi to skrzydło drugie. Wiersze 29–48, o nich mowa.

Poetycki lot tego fragmentu, jego wkomponowanie w całość utworu jest szczególne. Od poprzedniego ustępu opisowego opowiadacz się odrywa nagle i zaskakująco. Zestawmy z sobą te dwa spojenia kompozycyjne.

[Kula] kolumnę od końca do końca przewierci,
Jak gdyby środkiem wojska przeszedł anioł śmierci.

Gdzież jest król, co na rzezie tłumy te wyprawia?
Czy dzieli ich odwagę, czy pierś sam nadstawia?

Oto nagle poderwanie czytelnika do nowego toku poetyckiego. Ale końcowe spojenie kompozycyjne jest inne: opowieść o carze-samodzierzcy przechodzi płynnie i bez kompozycyjnej przerwy w opowieść o działaniach jego żołnierzy. Rozumiemy dlaczego: wprowadziwszy bowiem na scenę drugi zasadniczy motyw utworu — po opisie boju retoryczna refleksja na temat jego przyczyn — poeta ma prawo wskazać, i czyni to natychmiast, że są to dwie strony jednego i tego samego medalu. Jego nazwa — walka o wolność podbitego narodu.

Posłany wódz kaukaski z siłami pół-świata,
Wierny, czynny i sprawny — jak knut w ręku kata.
Ura! ура! Patrz, blisko reduty, już w rowy
Walą się, na faszynę kładąc swe tułowy.

Można z kolei zapytać, kiedy to adiutant, któremu poeta nadał całą swoją moc twórczą, snuł ciąg swoich refleksji na temat cara i jego władzy? Czy już wtedy, kiedy „naprawdę” oglądał bitwę, czy teraz, kiedy ją „odtwarza” i „opowiada”? Cudzysłowy na to wskazują, że skoro mamy przed sobą tekst poetycki, wszystkie zawarte w nim wydarzenia fabularne rozgrywają się tylekroć, ilekroć go czytamy, a nigdzie zresztą. Czyli, ściśle biorąc, adiutant wtedy ogląda bitwę, kiedy ją opowiada, i tylko wtedy.

Wszelkie jednak opowiadanie rozgrywa się zawsze w czasie przeszłym, zawsze dotyczy rzeczy minionych. Samo użycie przez twórcę czasu przeszłego na to wskazuje. Nie pozwala on przecież mówić adiutantowi: *nie każą* nam strzelać, *wstępuję na działą*, *spozieram na pole*, grzmi dwieście armat, lecz zaleca mówić: *kazano*, *wstąpiłem*, *spojrzałem*, *grzmiało*. Znaczy to, że mowa jest o sprawach minionych i odbytych, a nie takich, które się aktualnie odbywają.

Skoro zaś tak, a tak jest niewątpliwie, uprawnione jest pytanie, do jakiego powracamy: kiedy adiutant snuł swoje refleksje, czy wtedy, kiedy „naprawdę oglądał” bitwę, czy teraz, kiedy ją „odtwarza”? Teraz, właśnie teraz, kiedy ją odtwarza, kiedy pamięcią i słowem powraca do aktu bohaterstwa, którego był świadkiem. Jeszcze wielokrotnie to zobaczymy w dalszym ciągu *Reduty Ordon*. Lecz opowiadając, odtwarzając, adiutant daje się porwać opowiadaniu, zapomina o dystansie czasowym, wszystko od nowa jeszcze raz przeżywa. Któż nie zna tego stanu, któż się nie spotkał z takim zapomnieniem? „*Patrz*, blisko reduty, już w rowy walą się...” Ten rozkaznik „*patrz*” skierowany jest do słuchającego opowieści. Do każdorazowo jej słuchającego, do nas również.

Refleksje adiutanta na temat zlej potęgi cara składają się z dwu odmiennych ogniw. Jedno z nich nie domaga się komentarza, tak oczywisty i narzucający się jest jego wygląd artystyczny. Jest to bezpośrednie zawołanie, bezpośredni zwrot, którego adresat — „król wielki, samowładnik świata połowicy”. Zawołanie rzucone w imię buntującego się i walczącego narodu, obleganej stolicy tego narodu:

Warszawa jedna twojej mocy się urąga,
Podnosi na cię rękę i koronę ściąga.

Drugie ze wspomnianych ogniw bardziej jest skomplikowane i nie od razu narzuca się uwadze czytelnika. Trzeba w tym celu wyodrębnić i złożyć w całość odpowiednie wiersze (w. 32–35, 43–46):

Król wielki, samowładnik świata połowicy;
Zmarszczył brwi — i tysiące kibitek⁷²⁸ wnet leci;
Podpisał — tysiąc matek oplakuje dzieci;
Skinął — padają knuty od Niemna do Chiwy.

Car dziwi się — ze strachu drżą Petersburczany,
Car gniewa się — ze strachu mrą jego dworzany;
Ale sypią się wojska, których Bóg i wiara
Jest Car. — Car gniewny: umrzem, rozweselim Cara!

Dostrzegamy w tej całości bardzo wyraźną i na pewno zamierzoną przez twórcę konstrukcję składniową. Po stronie cara kolejne orzeczenia: — zmarszczył brwi, podpisał, skinął, dziwi się, gniewa się. Po stronie dotkniętych tym orzeczeniem — bezmiar skutków. Despotyzm zatem polega na wydobytej przez ów zabieg składniowy dysproporcji między lawiną skutków a kolejnym gestem despoty. Nie inaczej w *Przełądzie wojska* (z cyklu *Ustęp*) kreślił poeta reformy obyczajowe Piotra Wielkiego:

Rzekł — i wnet poły bojarów, kniazików
Ścięto, jak szpaler francuskiego sadu;
Rzekł — i wnet brody kupców i muzyków
Sypią się chmurą jak liście od gradu.

Reduta za chwilę padnie pod przemocą i przewagą wroga. Jest on tak liczny, że żołnierze rosyjscy — „w rowy walą się, na faszynę kładąc swe tułowy”. Tak jest we wszystkich drukach i wydaniach *Reduty Ordona*. Ale w obydwu jej dochowanych autografach było inaczej: „w rowy walą się, za faszynę kładąc swe tułowy”. Powie ktoś: minimalna, żadna różnica, zamiast jednego przyimka inny przyimek. Tymczasem zależnie od tego, czy przyjmując wersję „na faszynę”, czy też przyjmując „za faszynę”, cały odpowiedni obraz ulega zmianie, i to daleko sięgającej.

Lecz idźmy po kolei. *Słownik języka Adama Mickiewicza* termin „faszyna” objaśnia następująco: „gałęzie lub chrust powiązane w wiązki, używane do robót fortyfikacyjnych lub oblężniczych”. Warto też pamiętać, że słowo „faszyna” pojawia się w języku poety tylko jeden raz, właśnie przy opisie reduty bronionej przez Ordona. Reduta ta mogła być pokryta faszyną umacniającą ziemne stoki spiesznich wznoszonych fortyfikacji powstańczej Warszawy. Po cóż się więc spierać, czy „na faszynę” lub „za faszynę”?

Całkiem inny obraz poetycki powstaje w pierwszym, całkiem inny w drugim przypadku. „Na faszynę kładli swe tułowy”, znaczy to, że żołnierze rosyjscy — ginąc — kładli swoje ciała na faszynowe umocnienia. Nic w tym obrazie szczególnego. „Za faszynę kładli swe tułowy”, znaczy to, że walczyli tak zaciekle, ginęli tak gęsto, że w miejsce faszyny zwały trupów pokryły „palisadę wałów”. Oto jak jedna dosłownie litera zmienia sens poetyckiej całości. Tą właśnie jedną literą różnicy zajął się i skutki owego niedopatrzania przedstawił znakomity filolog-edytor Stanisław Pigoń.⁷²⁹

Ponadto w szturmach z okresu przedstawionego w *Reducie Ordona* faszyna służyła nie tylko obrońcom. Atakujący żołnierze, ażeby ułatwić sobie przejście przez rowy i okopy redut, nieśli przed sobą wiązki owej faszyny i zarzucali nimi broniące dojścia wykopy. Mickiewicz to właśnie powiedział: „blisko reduty, już w rowy walą się, za faszynę kładąc swe tułowy”. Żołnierze rosyjscy, zamiast owych pęków i snopów wikliny, własne ciała rzucają. Obraz znakomicie uwydatniający charakter walki bez pardonu, i dlatego — wbrew drukom — czytamy w tym miejscu: „[żołnierze] w rowy walą się, za faszynę kładąc swe tułowy”. — Jako ciekawostkę warto w tym miejscu odnotować, że nawet w roku

⁷²⁸kibitka — zaprzężona w konie karetka więzienna w Rosji carskiej. [przypis edytorski]

⁷²⁹1 S. Pigoń, *Littera, quae nocet. Usterka tekstu w „Reducie Ordona”*, w: *Miłe życia drobiazgi*, Warszawa 1964, s. 280–284. [przypis autorski]

1945, podczas zdobywania w Poznaniu XIX-wiecznej cytadeli niemieckiej, ludność przynosiła wojskom radzieckim faszynę celem wyrównania rowów. (W programie *Po latach dwudziestu* opowiadał o tym w telewizji 8 X 1964 dowodzący tymi wojskami marszałek Czujkow).

Teksty Mickiewicza, twórcy, który nie był szczególnie dbały o ich wygląd ostateczny, nieraz mieszczą podobne zasadzki. Pokolenia Polaków powtarzały w *Odzie do młodości* i uczyły się na pamięć:

Kędy zapal tworzy cudy,
Nowości potrząsa kwiatem.

gdy tymczasem winno być:

Kędy zapal tworzy cudy,
Nowość potrząsa kwiatem.

Reduta pada pod nawałę wroga tak licznego i tak gardzącego śmiercią, że za faszynę kładzie on swe ciała. Sam moment upadku reduty ujęty został w sposób, który przypomina obserwacje przyrody nagromadzone w *Panu Tadeuszu*: motyl rzucony w środek mrowiska. Znowuż nie żołnierz zdolny jest do podobnego postrzeżenia, ale poeta o talencie obserwacyjnym Mickiewicza.

Żołnierz, wychowany w rzemiośle wojennym epoki, dochodzi do głosu w dalszym fragmencie refleksyjnym, który — podobnie jak gniewna apostrofa do cara-samowładcy — przerywa tok relacji opisowej (w. 59–74). Chociaż adiutant podkreśla, że jego refleksje były jednocześnie z zagarnięciem reduty przez nieprzyjaciela („takem myślił — a w szaniec nieprzyjaciół kupa już lazła”), raczej skłonni jesteśmy przypuszczać, że dopiero w momencie opowiadania wszystko to przyszło mu do głowy.

Mianowicie fachowa, pełna rzeczowej i psychologicznej prawdy opowieść o tym, jak zachowuje się piechur podczas długotrwałego i zawziętego boju. O ile przelot kuli działowej był raczej przelotem literackim, to tutaj, kiedy obiektem relacji staje się człowiek, poeta obserwuje go znakomicie.

Oddzielnie na prawdę rzeczową, oddzielnie na prawdę psychologiczną tej sceny bitewnej popatrzmy. W okresie powstania listopadowego nie istniał jeszcze współczesny karabin powtarzalny, lecz broń jednostrzałowa: po oddanym strzale każdy pocisk następny żołnierz musiał oddzielnie wprowadzać do lufy. Tego rodzaju ogień nie mógł być ogniem ciągłym, więc ażeby wzmocnić jego skuteczność, oddział na komendę oficera strzelał salwą. Stąd werset owej komendy: „godzinę wołano dwa słowa: pal, nabij”. Stąd ruchy strzelającego piechura: „kręci broń od oka do nogi, od nogi na oko”. To znaczy, po oddanym strzale żołnierz opiera broń kolbą o ziemię, wprowadza do lufy ładunek, przybija go stemplem, po każdy ładunek oddzielnie sięga do ładownicy. Było tych czynności jeszcze więcej: wyjmując ładunek, żołnierz odgryzał osłaniający go papier, ażeby iskra ze skałki padała bezpośrednio na proch.

Czynności skomplikowane, wciąż powtarzane, dlatego zautomatyzowane. By określić je w sposób całościowy, adiutant-poeta wynajduje godne uwagi środki obrazowe i składniowe: „Żołnierz jako młyn palny nabija, — grzmi, — kręci broń od oka do nogi, od nogi na oko”. Oddział wojskowy, a nawet pojedynczy żołnierz bywa nazywany machiną wojenną — Mickiewicz tę metaforę językową bierze dosłownie i rozkłada na poszczególne ruchy. Uartemu powiedzeniu przywraca jego podstawę.

Równie uderza pomysł składniowy widniejący w tym krótkim zdaniu: „wre żołnierza czynność”. Pierwsze znaczenie czasownika „wrzeć” jest — przemieniać się pod wpływem temperatury w parę. Wre woda. Poszedł stąd cały łańcuch metafor językowych: wre krew, wre walka, wre bój. Orzeczenie w tych dwu ostatnich zwrotach występujące zostało przez poetę przeniesione w nowy kontekst, łańcuch tej metafory składniowo-językowej został pomnożony o nowe ogniwo. Dzięki temu prostemu zabiegowi abstrakcyjne słowo „czynność” otrzymało realną i nieoczekiwaną barwę. W zawziętym boju nie tyle sam uogólniający bój wre, ile właśnie czynności żołnierza: one się gotują, palą mu w rękę i w mózgu.

W obrębie pierwszego z cytowanych fragmentów mieści się werset o największym zagęszczeniu (5) zdań, o którym tak napisano i trudno silić się na inną analizę:

„Tu następuje najgwałtowniejszy, z pięciu zdań wykrzyknikowych złożony wiersz, ale są to zdania *sprawozdawczo-wykrzyknikowe*, dominuje w nich raczej skrótowość żołnierskiego raportu niż modulacja głosu:

Biorą go — zginął — o nie, — skoczył w dół, — do lochów.

Za każdym z tych zdań kryje się określona sytuacja, obserwowana przez „adiutanta” i całą mocą okoliczności relacjonowana odbiorcy, który musi każde niemal zwyczajne, ale wyraziste słowo tego wiersza obudować obrazem. Tu każdy człon wiersza przekazuje w błyskawicznym tempie jakiś dramatyczny epizod. Nie ma bardziej dramatycznego wiersza w całej *Reducie* i bardzo niewiele jest ich chyba w całej poezji polskiej.”⁷³¹

Ponownie kunszt i prawdę Mickiewiczowskiego opisu batalistycznego wypadu podziwiał w ustępie podającym słuchaczowi tę serię nieoczekiwanych obrazów, które przed oczyma obserwatora otwierają wybuch niszczący określony obiekt. Tym więcej, że oko współczesnego czytelnika posiada możliwości sprawdzenia tego opisu, jakich nie posiadali czytelnicy z doby romantyzmu. Chodzi o film, o to, że dzięki filmowi czytelnik współczesny mógł podobną scenę oglądać niejednokrotnie w tempie zwolnionym podaną, oglądać bez napięcia nerwów i uwagi, które wywołuje wybuch rzeczywistości. Jeszcze więcej — mógł oglądać scenę tę puszczoną wstecz, to znaczy kłębowisko dymów i odpadków, rozszepiające się ściany budowli, które na taśmie filmowej puszczanej wstecz — zrastają się, scalają, pozornie zaprzeczają zniszczeniu. I pomimo to relacji adiutanta-poety trudno cokolwiek zarzucić. Ani na chwilę oko go nie zawiodło.

I oto na miejscu śmiertelnej walki wznosi się nagle „rozjemcza mogiła”, dotykany symbol śmiertelnej zgody. Od relacji o wystrzelającej pod chmury *reducie* do konkluzji, mającej zamknąć cały utwór, poeta przechodzi poprzez spojenie kompozycyjne, którego w *Reducie Ordon*a dotąd nie zastosował. Przechodzi mianowicie drogą patetycznego paradoksu. Przez paradoks rozumiemy nieoczekiwane określenie danego zjawiska, określenie niezgodne z powszechną na ten temat opinią, a jednak ukazujące coś w danym zjawisku dotąd nie dostrzeganego. „*Rozjemcza mogiła*” — to zjawisko paradoksalne. Jeszcze bardziej nieoczekiwane i paradoksalne jest to, co uczyniła ona z moskiewskim żołnierzem:

Choćby cesarz Moskałom kazał wstać: już dusza
Moskiewska, tam raz pierwszy, Cesarza nie słusza.

„W jednym dwuwierszu-zdaniu władca dwukrotnie tytułowany jest cesarzem. Mało tego, za drugim razem poeta pisze już tytuł dużą literą. I nie tytuł cara — jak go ciągle dotąd nazywał — lecz bardziej dostojny, uniwersalniejszy: Cesarza. Czyni to poeta wtedy, gdy po raz pierwszy żołnierz nie słucha swojego cara, bo jest już martwy. I ta zrusycyzowana forma „słusza” położona dobitnie na rymie — jakże ona wzmacnia celność poetyckiej frazy.”⁷³²

Wreszcie podniosła konkluzja, wobec której cała relacja bitewna była zapowiedzią, przede wszystkim zaś niesamowity czyn *Ordon*a. Przeczytajmy ją uważnie:

Bo dzieło zniszczenia
W dobrej sprawie jest święte, jak dzieło tworzenia;
Bóg wyrzekł słowo *stań się*, Bóg i *zgin* wyrzecze.
Kiedy od ludzi wiara i wolność uciecze,
Kiedy ziemię despotyzm i duma szalona

Obleją, jak Moskale *redu*tę *Ordon*a:
Karząc plemię zwycięzców zbrodniami zatrute,
Bóg wysadzi tę ziemię, jak on swą *redu*tę.

⁷³¹S. Sandler „*Reduta Ordon*a” w *życiu i poezji*, Warszawa 1956, s. 78. [przypis autorski]

⁷³²Tamże, s. 74. [przypis autorski]

Niewątpliwie intencją Mickiewicza było powiedzieć, że sprawa wolności jest najdo-
nioślejszą i najświętszą sprawą historii. Ale wniosku tego nie podaje on wprost i z rado-
snym optymizmem, jak uczynił to np. w ostatnich zdaniach *Ody do młodości*. Podaje go
natomiast w formie katastroficznego ostrzeżenia: jeżeli wolność narodów zaginie, zaginie
glob ziemski w ogóle. Ten, który go stworzył, dokona aktu unicestwienia.

Stąd końcowa konkluzja *Reduty Ordona* dla odbiorcy współczesnego i dla człowieka
współczesnego posiada akcenty, których nie przeczuwali romantyczni i późniejsi czytel-
nicy utworu. Współczesny poeta i znakomity czytelnik Mickiewicza powie o tym zakoń-
czeniu, że mieści się w nim „uogólnienie apokaliptyczno-rewolucyjne” — „nagle podno-
szące ten opis bitwy do sprawy ogólnoludzkiej [...], otwierające ogromne perspektywy
na przyszłość ludzkości”⁷³³. Współczesny historyk literatury i czytelnik poezji wyjątko-
wo wrażliwy oznajmił jeszcze wyraźniej, o co chodzi w naszym odczuciu owej końcowej
konkluzji:

„Dla nas, którzy wiemy, że nie jest rzeczą w bliskiej już przyszłości niemożliwą, żeby
ziemia była „wysadzona” przez samych ludzi, wiersze te nabrały specyficznej aktualności,
która się nie mieściła oczywiście w intencji poety. Łatwo też poza nią możemy prze-
oczyć intencję rzeczywistą, którą jest wyrażenie obawy o przyszłość ludzkości, uznanie
prawdopodobieństwa myśli, że cała ziemia może być owdnięta przez tyranię”⁷³⁴.

Czymżeż więc ostatecznie jest *Reduta Ordona*? Najwspanialszym poematem napisa-
nym w języku polskim o naszych walkach narodowowyzwoleńczych, poematem-skró-
tem wobec wszystkich powstań i przegranych bitew. Poemat ten oparty został na relacji
realistycznej i dynamicznej zarazem, w której każdy szczegół daje się sprawdzić i tylko
nieliczne budzą wątpliwość. A jednak mimo całej świetności tę stronę *Reduty Ordona*
trzeba uznać za fotografię z przeszłości, za zjawisko od strony poetyckiej raczej historycz-
ne. Sama konieczność drobiazgowego komentarza o tym świadczy.

Co innego z drugim skrzydłem, na którym *Reduta Ordona* odbywa swój lot. Z tym
skrzydłem, jakie na tle sprawy polskiej walki o wolność dotyczy sprężyn i motorów hi-
storii w ogóle. To nie tylko fotografia z przeszłości, ale zapowiedź groźna i aktualna, tej
treści: jeżeli człowiek nie zapanuje nad swymi możliwościami historycznymi, wszystkim
skłóconym grozi rozjemcza mogiła.

Zostało już powiedziane, że taka interpretacja na pewno nie leżała w intencjach Mic-
kiewicza. Poecie chodziło o sprawę wolności, tyranii i despotyzmu, o zagrożenie świata
z ich strony. Lecz właściwością wielkich utworów literackich bywa to, że wybiegają one
poza swój czas i poczynają współbrzmieć z przeżyciami i obawami późniejszych pokoleń.
Patetyczne ostrzeżenie narodzone w ogniu naszych walk wyzwolenicznych współbrzmi ze
współczesną epoką i jej nowymi treściami historycznymi.

Mówiąc najkrócej: nie wiemy, czy właśnie Bóg wyrzekł naszej planecie słowa — *stań
się*. Lecz wiemy, że człowiek może wyrzec — *zgin* dziełu, które wniósł na tę planetę, two-
rząc jej historię i cywilizację. Katastroficzne ostrzeżenie wskazuje na groźną ostateczność,
której człowiek współczesny musi unikać:

Tylko czarna bryła
Ziemi niekształtnej leży — rozjemcza mogiła.
Tam i ci, co bronili, — i ci, co się wdarli,
Pierwszy raz pokój szczerzy i wieczny zawarli.

1966

⁷³³M. Jastrun, „*Tak wszystko napisałem, jak tu do was gadam*”, w: *Wizerunki*, Warszawa 1956, s. 88. [przypis
autorski]

⁷³⁴W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, t. II, s. 31. [przypis autorski]

BOLESŁAW LEŚMIAN: DWA UTWORY

Nichts ist drinnen, nichts ist draussen,
Denn was innen, das ist aussen⁷³⁵.

J. W. Goethe⁷³⁶

I

Zrozumienie, a zatem możliwość pełnego przeżycia estetycznego utworów współczesnej poezji nie należy do zadań łatwych u odbiorcy, który nie został do tego przysposobiony. Niewielka też pociecha, że podobnie jest ze współczesną muzyką oraz malarstwem.

U wejścia na wystawy malarskie wyklada się książki dla publiczności, by ta wpisywała do nich swoje sądy i spostrzeżenia. „Książki życzeń i zażaleń”, wykładane po sklepach, są wzorem wersalskiego taktu wobec tego, co tam przeczytać można. Odbiorcy towaru wystawowego gromko i niecierpliwie żalą się na to, co otrzymują. Jasno i prostodusznie życzą sobie innego towaru. Życzą sobie i malarzom, ażeby ci tworzyli płótna podobne Rafaelowi, Tycjanowi⁷³⁷, Matejce⁷³⁸, Chełmońskiemu⁷³⁹. Żalą się, że plastycy wolą być jak Picasso⁷⁴⁰. To nazwisko w malarskich książkach życzeń i zażaleń staje się w Polsce symbolem wszelkiego zła malarskiego.

Jednocześnie na tych samych wystawach przed obrazami przystają fachowcy. Malarze, krytycy i trochę kibiców. Porozumiewają się w pół słowa, w pół terminu, w ćwierć aluzji do określonego „izmu”. Ich mowa dla otaczającej publiczności jest doskonale hermetyczna i całkowicie niepojęta.

Przez określenie *fachowcy* rozumiem zarówno tych, co bezpośrednio sztukę uprawiają — artyści, jak tych, którzy najbliżej w jej uprawie uczestniczą — krytycy, mecenas, kibice artystyczni, historycy danej dyscypliny artystycznej. Swoista granica przebiega więc nie tyle między artystami (twórcami) a resztą świata, ile między tak rozumianymi fachowcami a pozostałym społeczeństwem. Pierwsi współtworzą, reszta usiłuje odbierać.

Ze współczesną poezją jest podobnie. Ze sporami na jej temat, z dyskusjami dotyczącymi nowych postaw i nowych kierunków. Fachowcy — piszący te słowa na pewno do nich należy — porozumiewają się w pół słowa. Mowa ich bywa dla publiczności doskonale hermetyczna. Nie szkodzi spojrzeć na siebie z boku, bodaj na czas pisania jednego artykułu.

Nie będę wnikał w wielorakie przyczyny sygnalizowanego zjawiska. Sięgają one bowiem pytania tak zasadniczego jak to, czy rozdźwięk między recepcją społeczną a ogólnym kierunkiem artystycznego nowatorstwa stanowi jakąś specjalną skazę współczesnej sztuki, czy też — w różnym stopniu nasilenia — zawsze on występował, ilekroć twórczość artystyczna dokonywała gwałtownego zwrotu. A na pewno go dokonywa w obecnym stuleciu. Kiedy jej żagiel po raz pierwszy pochylił się i zadrzał niespokojnie, któż to wie?

W przyczyny zatem nie będę wnikał. Pozostać pragnę przy spostrzeżeniu dużo prostszym. Powróćmy do owych fachowców, doskonale się z sobą porozumiewających, podczas kiedy dla publiczności niepojęty bywa system znaków, które nadają oni do siebie. Dlaczego porozumiewają się oni w pół terminu? Czyżby przez naturę byli szczególnie obdarzeni?

⁷³⁵*Nichts ist drinnen, nichts ist draussen, Denn was innen, das ist aussen* (niem.) — Nie ma niczego wewnątrz, nie ma niczego zewnątrz, wszystko bowiem, co wewnątrz, jest i na zewnątrz. [przypis edytorski]

⁷³⁶*Goethe von, Johann Wolfgang* (1749–1832) — niemiecki poeta okresu „burzy i naporu”, przedstawiciel klasycyzmu weimarskiego, twórca nowego typu romantycznego bohatera. Dzieła: *Cierpienia młodego Wertera* (1774), *Król olch* (1782), *Herman i Dorota* (1798), *Faust* (cz. I 1808, cz. II 1831), *Powinowactwo z wyboru* (1809). [przypis edytorski]

⁷³⁷*Tycjan* — właśc. Tiziano Vecelli (ok. 1488–1576), malarz renesansowy, czołowy przedstawiciel szkoły weneckiej. [przypis edytorski]

⁷³⁸*Matejko, Jan* (1838–1893) — malarz polski pochodzenia czeskiego, twórca obrazów historycznych i batalistycznych. [przypis edytorski]

⁷³⁹*Chełmoński, Józef* (1849–1914) — malarz, przedstawiciel realizmu, znany z wiejskich scen rodzajowych. [przypis edytorski]

⁷⁴⁰*Picasso, Pablo* (1881–1973) — hiszpański malarz, grafik i rzeźbiarz, uznawany za jednego z najwybitniejszych artystów XX w., współtwórca nurtu malarstwa zwanego kubizmem. [przypis edytorski]

Niestety, w tym miejscu nie daje się uniknąć pewnego wyводу z punktu widzenia fachowego. Postaram się to uczynić możliwie prosto. Sąd krytyczny, a więc sąd fachowy polega na zdolności sformułowania osobistego przeżycia estetycznego w sposób możliwie intelektualny i oparty nie tylko na wrażeniu, odwołujący się nie tylko do owego przeżycia. Na powstanie sądu krytycznego (fachowego) składają się trzy ogniwa: 1. zrozumienie dzieła (utworu) artystycznego; 2. jego przeżycie osobiste; 3. ujęcie intelektualne aktu zrozumienia i aktu przeżycia.

Rzecz oczywista, że granice pomiędzy tymi ogniwami są płynne. Nie dają się one wyróżnić i ukazać jak na mapie. Przeżycie i zrozumienie to najczęściej jeden i ten sam akt, jeden i ten sam moment czasowy. Ponadto można w sposób głęboki i pozostający w pamięci przeżyć dzieło artystyczne, nie wszystkie zawarte w nim elementy rozumiejąc w pełni. Wreszcie — można dany utwór całkowicie zrozumieć, a jednak nie przyswoić go sobie w postaci głębokiego przeżycia. Przeżycie bez pełnego i szczegółowego zrozumienia to zjawisko bardzo częste i nie stoi ono w sprzeczności z oddziaływaniem sztuki w ogóle. Zrozumienie pełne chłodu rzadko kiedy spotyka się u zwykłego odbiorcy dzieł artystycznych. Stanowi ono smutny i bezpłodny przywilej fachowca.

Jeżeli fachowcy porozumiewają się z sobą, ledwo zaznaczywszy odpowiedni sygnał, dzieje się to chyba z następującego powodu. W miarę zaprawy, w miarę intensywnie uprawianego obcowania z dziełami sztuki — *ulegają u nich skróceniu* dwa pierwsze ogniwa sądu krytycznego: zrozumienie i przeżycie. Stają się niekiedy jedną niepodzielną błyskawicą. Dopóki rutyna nie zagrozi drogi do nowych typów sztuki — rozumienie i przeżycie występują w akcie niepodzielnym. Dlatego fachowcom wystarcza skrót myślowy, „izm”, techniczna i warsztatowa gwara profesjonalna.

Jeden z uczniów znakomitego malarza z okresu Młodej Polski, Jana Stanisławskiego⁷⁴¹, opowiada, że w następujący sposób prowadził on korektę prac swoich uczniów: „Hm, ciekawe, soczyste, pieprzne, cebulkowe — szpinak, za niebieskie, brudne, trzeba zwibrować; szukaj Pan szarzyzn. Świat u Pana taki, jakby wyszedł z mydlanej kąpiel; patrząc na krajobraz, przypomina Pan sobie jakiś najpodlejszy kicz i do niego nagina przyrodę. Cóż to za butelkowa farba!”

Proszę to przełożyć na ludzki język. A przecież Stanisławski nie bełkotał; uczniowie rozumieli go doskonale; pedagogiem był wysmienitym. Ale jego uczniowie nie byli publicznością, stali po tej samej stronie granicy dzielącej ją od fachowców, co mistrz mówiący o mydlanej kąpiel.

Publiczność bowiem znajduje się w sytuacji przeciwstawnej. Najważniejsze dla niej i wystarczające są dwa pierwsze ogniwa: zrozumieć, przeżyć. Cały świat „izmów”, prądów, postaw, ujęć ogólnych, praw rozwoju — jest dla niej obojętny. Smakuje jak papierowe jabłko.

Czyżby więc to była sytuacja niedającego się w żaden sposób załagodzić nieporozumienia? Nie sądzę. Każdy krytyk, każdy fachowiec jest w stanie, a raczej — *powinien być w stanie* ogniwo zrozumienia i ogniwo przeżycia wydzielić i dokładnie opowiedzieć. To znaczy, te znamiona artystyczne występujące w danym utworze, które uogólnił on w sądzie krytycznym, ukazać w tekście. Powinien być zdolny podać czytelnikowi dłoń tam, gdzie on najmocniej jej potrzebuje i gdzie ma wszelkie prawo domagać się podobnego gestu.

Czynimy to jednak zbyt rzadko. Dlaczego tak rzadko? Znowuż przyczyny bywają wielorakie. Podam tylko jedną: jeśli każdy analizowany tom poezji, powieści, dramat rozpatrywać, przechodząc wszystkie etapy powstawania sądu krytycznego, dopieroż by nikt na świecie nie był zdolny czytać takich lopatologicznych tasiemców. Krytyk pracuje skrótami, musi pracować skrótami. Chodzi wszakże o proporcję owych skrótów. Bywa ona zbyt często zachwiana na rzecz ogniwa trzeciego, a na niekorzyść dwu pierwszych. Piszę, bom smutny i sam pełen winy...

To, co zamierzam napisać, stanowi próbkę cząstkowego spłacenia długu ze strony jednego z fachowców. Pragnę opowiedzieć, jak rozumiem i jak przeżywam dwa utwory Leśmiana, czyli, jak czytam Leśmiana. Bo na pewno zasady podobnego czytania dają się

⁷⁴¹ Stanisławski, Jan (1860–1907) — malarz, przedstawiciel modernizmu, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. [przypis edytorski]

uogólnić także na inne jego tytuły. Wzór podobnej gawędy krytycznej można wskazać u Karola Irzykowskiego⁷⁴² — jego rozbiór wiersza Przybosa⁷⁴³ *Lipiec*⁷⁴⁴.

II

Dusiołek

Szedł po świetle Bajdała,
Co go wiosna zagrzała —
Oprócz siebie — wiódł szkapę, oprócz szkapy — wołu,
Tyleż tędy, co wszędy, szedł z nimi pospołu.

Zachciało się Bajdale
Przespać upał w upale,
Wypatrzył zezem ściółkę ze mchu popod lasem,
Czy dogodna dla karku — spróbował obcasem.

Poległ cielska tobołem
Między szkapą a wołem,
Skrzywił gębę na bakier i jęzorem mlasnął
I ziewnął wniebogłosey i splunăł i zasnął.

Nie wiadomo dziś wcale,
Co się śniło Bajdale?
Lecz wiadomo, że szpecąc przystojność przestworza,
Wylazł z rowu Dusiołek jak półbabeł z łoża.

Pysk miał z żabia ślimaczy —
(Że też taki żyć raczy!) —
A zad tyli, co kwoka, kiedy znosi jajo.
Milcz, gębo nieposłuszna, bo dziewczki wylają!

Ogon miał ci z rzemyka,
Podogonie zaś z łyka.
Siadł Bajdale na piersi, jak ten kruk na snopie —
Póty dusił i dusił, aż coś warkło w chłopie!

Warkło, trzasło, spotniało!
Coć się stało, Bajdało?
Dmucha w wąsy ze zgrozy, jękiem złemu przeczy —
Słuchajta, wszystkie wierzby, jak chłop przez sen beczy!

Sterał we śnie Bajdała
Pół duszy i pół ciała,
Lecz po prawdzie niedługo ze zmorą marudził —
Wyparskał ją nozdrzami, zmarszczył się i zbudził.

Rzekł Bajdała do szkapy:
Czemu zwieszasz swe chrapy?
Trzebać było kopytem Dusiołka przetrącić,
Zanim zdążył mój spokój w całym polu zmącić!

⁷⁴²Irzykowski, Karol (1873–1944) — polski pisarz, dramaturg, krytyk literacki i filmowy. Autor licznych szkiców, np. *Słoń wśród porcelany* (1934), *Dziesiąta muza* (1924), *Czyn i słowo* (1913) oraz powieści psychoanalitycznej *Patuba* (1903). [przypis edytorski]

⁷⁴³Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

⁷⁴⁴K. Irzykowski, *Mgły na Parnasie*, w: *Cięższy i lżejszy kaliber*, Warszawa 1957, s. 531–537. [przypis autorski]

Rzekł Bajdała do wołu:
Czemuś skąpił mozołu?
Trzeba było rogami Dusiołka postronić,
Gdy chciał na mnie swej duszy paskudę wyłonić!

Rzekł Bajdała do Boga:
Orety-olaboga!
Nie dość ci, żeś potworzył mnie, szkapę i wołka,
Jeszcześ musiał takiego zmajstrować Dusiołka?⁷⁴⁵

Dusiołek jest utworem o wyraźnej i prostej fabule. Bez trudu ta fabuła daje się streścić i opowiedzieć. Spróbujmy. Chłop nazwiskiem Bajdała wędruje gdzieś po świecie, prowadząc konia i wołu. Zmęczony upałem postanowił przespać się pod lasem. Śpiącemu chłopu dziwaczny twór imieniem Dusiołek wskoczył na piersi i począł go dusić, aż zbudziło się wreszcie zmęczone tą zmorą chłopisko. Przebudzony Bajdała i do konia, i do wołu, i do Boga samego zwraca się z wyrzutem za to, co go spotkało.

Ale wystarczy w ten sposób streścić utwór Leśmiana, wystarczy jego fabułę sprowadzić do wydarzeń w niej występujących, ażeby dostrzec — że to właśnie *nie wystarczy*... Streszczenie wypada tak prymitywnie w stosunku do całej zawartości *Dusiołka*, że świadczy to w sposób oczywisty, iż fabuła jest tylko jakimś pretekstem. Na razie poniechajmy rozmyślań w tym kierunku, a wyglądowi fabularnemu *Dusiołka* przyglądnijmy się dokładniej.

Przede wszystkim: kto całą tę dziwną historię opowiada? Poeta sam do siebie czy też ktoś inny? Opowiada ktoś inny. Chociaż z imienia nie został on nigdzie wymieniony, przypatrzwszy się uważniej tekstowi, dostrzeżemy jego obecność. Kilka zwrotów wyraźnie naprowadza na ten ślad: „Milcz, gębo nieposłuszna, bo dziewczki wyłają!” — „Słuchajta, wszystkie wierzby, jak chłop przez sen beczy!”

Pierwszym zwrotem opowiadający mityguje samego siebie, skoro w sposób zbyt dosadny i — jego zdaniem — nieprzyzwoity przedstawił wygląd Dusiołka: „A zad tyli, co kwoka, kiedy znosi jajo”. A zatem — są i słuchacze całej opowieści: dziewczki wiejskie. Przed nimi została wygłoszona nasza historia. Drugi zwrot opowiadający kieruje do jeszcze innych słuchaczy, mianowicie do wierzb. Gdzieś w polu, na miedzy czy na łące, wygłoszona jest zatem nasza historia. Do wierzb się zwraca opowiadacz, by te poświadczyły prawdę jego fantastycznej opowieści: „Dmucha w wąsy ze zgrozy, jękiem zlemu przeczy...”

Taki opowiadający — to jakiś *bajarz ludowy*, gawędziarz ludowy. Fabuła utworu to jego opowieść, a nie samego poety. Skoro to dostrzeżemy, dopiero zrozumiałe się stają takie strofy, jak 2, 3, 5 i 6, pełne obserwacji właściwych dla chłopskiego realizmu, odwołujące się do świata naturalnych spostrzeżeń podobnego bajarza:

Ogon miał ci z rzemyka,
Podogonie zaś z łyka.
Siadł Bajdale na piersi, jak ten kruk na snopie.

Fabuła opowiedziana przez naszego bezimiennego bajarza jest fantastyczna, typowa w tym względzie dla ludowych wyobrażeń. Ale czy jest to baśń autentyczna?

Tom drugi *Polskiej bajki ludowej* w układzie systematycznym J. Krzyżanowskiego⁷⁴⁶ nie zawiera żadnego wątku baśniowo-ludowego, który by przystawał do Leśmianowego *Dusiołka* i tłumaczył jego genezę folklorystyczną. Wątki takie i wierzenia jednak istnieją. Seweryn Udziela⁷⁴⁷ w pracy *Świat nadzmysłowy ludu krakowskiego mieszkającego po prawym brzegu Wisły* pisze:

⁷⁴⁵Tekst wiersza wg wyd.: Bolesław Leśmian, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1965, s. 157–158. [przypis autorski]

⁷⁴⁶Wrocław 1963. [przypis autorski]

⁷⁴⁷Udziela, *Seweryn (1857–1937)* — etnograf, badacz kultury ludowej Małopolski. [przypis edytorski]

„Psychiczne i fizyczne spostrzeżenia, wraz z niewłaściwym tłumaczeniem niektórych zjawisk fizjologicznych, skryształizowały się w pojęciu zmory, którą nad średnim biegiem Raby nazywają także *dusiołkiem*...”

Autor pod wspólnym tytułem *Rodzina dusiołków* przytacza kilka wypowiedzi chłopów z Lipnika o tym, w jaki sposób ich dusiołek we śnie „napastował”, a nawet, jak wyglądał⁷⁴⁸. Znany też jest dusiołek w różnych innych stronach Polski i nie stanowi zjawiska, które by tylko w jednym rejonie występowało.

Jacek Trznadel⁷⁴⁹ w swojej cennej próbie monograficznej wskazuje, że nazwę „dusiołek” zapisał w Łęczycy Oskar Kolberg⁷⁵⁰. Trznadel także przypomina za *Kulturą ludową* Słowian Moszyńskiego, jaki w wierzeniach ludowych istnieje sposób na taką zmorę — „należało czym prędzej po obudzeniu starać się przebić ją czymś ostrym i przytwierdzić do ziemi, do ściany”⁷⁵¹. Stąd rozumiała staje się pretensja chłopów Bajdały do szkapki, że nie „przetęrała” Dusiołka kopytem, do wołu, że nie „postronił” go ostrym rogiem.

Leśmian utworzył zatem fabułę własną, ale ze składników baśniowych powszechnych wśród ludu. Baśń nie jest więc autentyczna, tylko przez Leśmiana opracowana wedle fabuły istniejącej w folklorze, jest to zatem baśń *stylizowana na podobieństwo autentycznej*. Także i ów opowiadający bajarz to — *stylizowany narrator (opowiadacz) ludowy*.

Objaśnienia domaga się termin — stylizowany, stylizować, stylizacja. Należy on do tej kategorii znaków porozumiewawczych, jakimi fachowcy porozumiewają się w mgnieniu oka i którym to znakiem jednocześnie grozi, że mogą wywoływać nieporozumienie. Wyliczonej grupie określeń grozi to dlatego, ponieważ związane są one z podstawowym terminem styl, ponieważ należą do tej samej rodziny wyrazów, a jednak do gałęzi samostnej w owej rodzinie.

Co rozumiemy przez styl, a co rozumiemy przez stylizację? Styl jest sposobem tworzenia artystycznego i układem form właściwym danej epoce: styl romański i styl barokowy, styl klasyczny i styl romantyczny, styl impresjonistyczny i styl secesji. O artystach danej epoki czy danego prądu nigdy nie powiemy, że np. artysta barokowy stylizował „w sposób barokowy” — ten artysta tworzył w stylu barokowym. Podobnie romantyk tworzył w stylu romantycznym. Podobnie architekt XX stulecia, jeżeli nie naśladuje i nie powtarza, tworzy w stylu swego czasu.

Czym innym jest stylizacja. Polega ona na tym, że artysta odwołuje się do zasad stylu występujących w innej epoce, w innym kraju, w innym rejonie i te zasady naśladuje oraz powtarza. Zbudować dobrą chałupę góralską z zachowaniem wszystkich cech budownictwa tamtego rejonu znaczy to — stworzyć ją w stylu podhalańskim. Ale wielki pensjonat czy nawet dworzec kolejowy, w którym nie masz kawałka drewna, ukształtować w ten sam sposób, to znaczy — stylizować, naśladować styl.

Rozmyślnie, ażeby rzecz wyjaskrawić, podałem przykład stylizacji złej i nieudanej. Nie zawsze tak bywa. W okresie romantyzmu, kiedy europejska myśl architektoniczna znajdowała się w stanie głębokiego upadku, budowle i kościoły stylizowano w sposób gotycki. Istnieje termin: neogotyck, na oznaczenie tego zjawiska. Niejedna z owych budowli zyskała akceptację naszego smaku, niejedna z nich stała się nieodłączną od epoki romantyzmu. Chociażby w Polsce pseudogotyckie Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego, którego nikt szpetnym nie nazwie, czy zameczek Krasińskich w Opinogórze.

Powróćmy do Leśmiana. Istnieje pewien naturalny styl opowieści ludowej, którego przestrzega się w folklorze, ponieważ został on przekazany i usankcjonowany przez tradycję. Poeta na wzór owego stylu ukształtował fabułę o Dusiołku, czyli — stylizował.

Chyba już domyślamy się, dlaczego nie wystarczyło tę fabułę streścić, by dostrzec, o co naprawdę Leśmianowi chodzi. Jak by na podstawie stwierdzonych dotąd właści-

⁷⁴⁸S. Udziela, *Świat nadzmysłowy ludu krakowskiego*.... „Wisła”, t. XIV, 1900, s. 399, 400, 406, 411. [przypis autorski]

⁷⁴⁹Trznadel, Jacek (ur. 1930) — krytyk literacki, poeta i publicysta, autor m. in. głośnego zbioru wywiadów *Hańba domowa*, opisującego postawy polskich twórców w czasach stalinizmu. [przypis edytorski]

⁷⁵⁰Kolberg, Oskar (1814–1890) — etnograf, badacz folkloru, kolekcjoner pieśni ludowych i kompozytor. [przypis edytorski]

⁷⁵¹J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*, Warszawa 1964, s. 160–161. [przypis autorski]

wości kompozycyjnych określić gatunek literacki, do którego *Dusiołek* zdaje się należeć? Gatunek zarówno w literaturze ludowej, jak uczonej występujący.

Fantastyczna fabuła ludowa, która została podana zgodnie z ludowymi wyobrażeniami i ponadto mieści w sobie jakąś naukę moralną — to ballada romantyczna. Utwór Leśmiana zawiera liczne elementy podobnej ballady. Występuje w nim przecież i fantastyczna przygoda, i bajarz ludowy, i określony morał. Czyżby więc należało powiedzieć, że pod piórem autora *Łąki* dokonywa się po prostu odrodzenie ballady romantycznej, że następuje powrót do Mickiewiczowskich ballad i romansów?

Przypuszczenie tym bardziej możliwe, ponieważ *Dusiołek* nie jest u Leśmiana zjawiskiem odosobnionym. W tomie *Łąka* (1920), z którego pochodzi, należy do całego cyklu pod tytułem *Ballady*. Także w późniejszych zbiorach poety napotykamy ballady tego typu: *Znikomek*, *Srebroń*, *Zmierzchun*, *Śnigrobek*. Zwróćmy uwagę, że każda z tych ostatnich ballad nosi tytuł jakże podobny do tytułu analizowanego utworu; w każdej z nich góruje postać fantastyczna o nazwie dopiero przez poetę dla niej wykutej, ale nazwie znaczącej, wyraźnie wskazującej cechy owej postaci: *śnigrobek* na pewno nie o zaklętych skarbach marzy; *zmierzchun* na pewno nie w południe się pojawia.

Gdybym artykuł niniejszy pisał mową fachowców, w tym miejscu, kiedy pytamy o balladę romantyczną i jej ciąg dalszy, miałbym zadanie ułatwione. Wystarczyłoby mianowicie odwołać się do ostatnio publikowanych studiów na ten temat i ich wyniki przymerzyć do *Dusiołka*. Te studia napisali Ireneusz Opacki (*Ewolucje balladowej opowieści*⁷⁵²) i Czesław Zgorzelski⁷⁵³ (*Z dziejów polskiej ballady poromantycznej*⁷⁵⁴). Mógłbym z kolei powołać się na znakomicie opracowany przez Cz. Zgorzelskiego przy współudziale I. Opackiego tom Biblioteki Narodowej *Ballada polska*, mógłbym też ze wstępu zacytować takie ujęcie interpretacyjne:

„I Leśmian — podobnie jak niektóre tendencje ballady „neoromantycznej” — chętnie rozwija swą opowieść w atmosferze stylizacji na ludowość, ale główne jej oznaki kryją się przede wszystkim w materiale poetyckim, w doborze motywów, w zapożyczaniu niektórych wyrażen, w technice powiązań kompozycyjnych, a także w dostosowaniu do pewnych pojęć ludu o człowieku i o świecie, który go otacza; w całości jednak ballady jego zbyt jawnie oddziałują kunsztem opracowania literackiego i zbyt wyraźnie posługują się bogatym zasobem wyrafinowanych środków tradycji poetyckiej, by ostatecznie wyraz całości przypominał naturalność i prymitywizm pieśni gminnej”⁷⁵⁵.

W tym miejscu dwaj profesorowie, jeden z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, drugi z Uniwersytetu Jagiellońskiego, mrugają do siebie okiem, jak ci fachowcy zwiędający wystawę malarską. Porozumieli się ze sobą może nie w pół słowa — po kilku zdaniach. Obydwaj wiedzą, że te zdania doskonale przystają do *Dusiołka*.

Ale czytelnikowi przyrzekłem co innego. Dlatego zacytowane ujęcie interpretacyjne uznać muszę za nieistniejące, zaś po odpowiedź w sprawie ballady romantycznej powrócić do rozpatrywanego tekstu Leśmiana. Właściwością ballady romantycznej było to, że poeta z całą powagą podawał jej fabułę i że podobnie serio traktował niezwykle rozwiązanie wydarzeń. Wprowadzając w balladach swoje treści i wyobrażenia ludowe, romantycy ani śmieli budzić w czytelniku wątpliwości czy poczucie dystansu na ich temat.

Posłuchajmy w Mickiewiczowskiej *Świtezii*, z jaką niezachwianą powagą żywa kobieta w niewodzie⁷⁵⁶ — która długą opowieść „łagodnym rzecze wyrazem” — tę opowieść kończy i z jaką nie mniejszą powagą dołącza się do niej sam autor:

„Kto tylko ściągnął do głębini ramię,
Tak straszna jest kwiatów władza,
Że go natychmiast choroba wyłamie
I śmierć gwałtowna ugadza.

Choć czas te dzieje wymazał z pamięci,

⁷⁵²Lublin 1961. [przypis autorski]

⁷⁵³Zgorzelski, Czesław (1908–1996) — filolog, wydawca dzieł Mickiewicza. [przypis edytorski]

⁷⁵⁴„Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 339–368. [przypis autorski]

⁷⁵⁵Cz. Zgorzelski, *Ballada polska*, BN I, 177, Wrocław 1962, s. LXX. [przypis autorski]

⁷⁵⁶niewód — rodzaj sieci rybackiej. [przypis edytorski]

Pozostał sam odgłos kary,
Dotąd w swych baśniach prostota go święci
I kwiaty nazywa cary”.

To mówiąc, pani z wolna się oddała,
Topią się statki i sieci,
Szum słychać w puszczy, poburzona fala
Z łoskotem na brzegi leci.

Jezioro do dna pękło na kształt rowu,
Lecz próżno za nią wzrok goni,
Wpadła i falą nakryła się znowu,
I więcej nie słychać o niej.

A jak jest pod tym względem w *Dusiołku*? Ludowy bajarz i narrator nie tylko jest stylizowany, ale doprowadzony do przesady. Jego obserwacje nie tylko są dosadne i z chłopskim doświadczeniem zgodne, ale mimowolnie śmieszne i zabawne. Nie inaczej przedstawiają się jego pretensje do konia, wołu i Stwórcy. Zważmy! Cała przygoda Bajdały dokonała się we śnie, a ten zwraca się do szkapy: „Czemu zwieszasz swe chrapy? Trzebać było kopytem Dusiołka przetrząść...” Przecież koń nie uczestniczył w niespokojnym śnie Bajdały i jak on to miał zrobić?!

Słowem, *Dusiołek* to nie powtórka ballady romantycznej. Przez to właśnie, że poeta elementy ludowe traktuje z humorem i rozmyślną przesadą, podaje on je w wątpliwość u czytelnika. Posługuje się nimi, a nie ulega. Z ballad romantycznych tylko *Pani Twardowska*, ten arcyzradki okaz ballady humorystycznej, może wchodzić w porównanie. Dowcipne i złośliwe zabiegi narracyjne Twardowskiego, złapanego w potrzask diabelski i dzięki owym zabiegom wydobywającego się z tego potrzasku, można zestawić z podobnymi zabiegami chytrego Bajdały.

Docieramy zatem w utworze Leśmiana do głębszego dna aniżeli sama powtórka ludowości. Nie jest to jeszcze dno ostatnie i najgłębsze. Przeczytajmy uważnie, co naprawdę się działo z Bajdałą, kiedy podczas snu męczył go Dusiołek. Co innego przecież opowiada stylizowany bajarz. O co innego sam poszkodowany ma pretensję do szkapy i wołu, że mu nie pomogły. Bajarz mianowicie dostrzega tylko zewnętrzne objawy i oznaki sceny: „Warkło, trzasło, spotniało! [...] Dmucha w wąsy ze zgrozy, jękiem złemu przeczy...” Bajdała natomiast oświadcza, że należało mu dopomóc, zanim Dusiołek — „zdążył mój spokój w całym polu zmać!” Należało pomóc, ponieważ potworek — „chciał na mnie swej duszy paskudę wyłonić!”

Cóż za niezwykle rzeczy przychodzą do głowy poczciwemu chłopu wędrującemu po świecie! Jakies filozoficzne skargi i moralne pomysły! Dusiołek zamierzył mu zmać spokój duszy, zamierzył zarazić go złem własnej duszy — powiedziane to zostało dosłownie. Nie tylko więc narrator ludowy został ustylizowany. Cały ów Bajdała, skoro tylko gębę otworzył, okazuje się chłopem pozornym i dalekim od autentycznej ludowości. Został on przeniesiony w sferę filozoficzną. Znów mamy do czynienia ze stylizacją, tym razem jeszcze bardziej nieoczekiwaną stylizacją, bo na filozoficzny wygląd rzeczywistości i przygód człowieka.

Te dwie stylizacje się łączą, ściśle ze sobą spójone. Fantastyczna fabuła utworu, ukształtowana i wystylizowana na ludowo, służy przygodzie filozoficzno-etycznej rzekomego chłopca Bajdały. Treść owej przygody, dokładna myślowa jej zawartość, nie daje się wyraźnie przedstawić. Dosyć jest nieokreślona i raczej symboliczna. Ale bo o to właśnie zdaje się chodzić Leśmianowi: o symboliczną sugestię na temat filozoficznej przygody ze złem, które jest zaraźliwe, z sumieniem, jakie przez zło bywa zmać. „Zdążył mój spokój w całym polu zmać” — to dotyczy sumienia. Bolesław Leśmian: dwa utwory, „Chciał na mnie swej duszy paskudę wyłonić” — to zaś dotyczy zła. Cała zaś fabuła balladowa stanowi pretekst dla tych spraw i dlatego — wiernie streszczona — jeszcze niczego naprawdę o *Dusiołku* nie mówiła. Podobnie jak cień na ziemię rzucony promieniami słońca jeszcze nie mówi, jaka to postać tym cieniem została narysowana.

Tego rodzaju przygoda z dusiołkiem nie pierwszy raz się przydarzyła chłopskim postaciom Leśmiana. Jej zapowiedź napotykamy w pochodzącym sprzed roku 1914, a więc dawniejszym od balladowego *Dusiołka*, cyklu prozaicznym poety *Klechdy polskie*⁷⁵⁷. W klechdzie pod tytułem *Majka* (czyli majowa rusalka — syrena) chłop Marcin Dziura, odpowiednik Bajdały, znajduje w zbożu ową syrenę z wierzeń ludowych. Zakochuje się, ale nie wie, czy może się zdecydować na pełne przywiązanie do owej półkobiety. Sytuacja jak między Grabcem a Goplaną. Pragnąc Dziurę do siebie przywiązać, Majka nocą posyła mu do izby swój złoty warkocz, który pełnie za nim jak wąż i na krok nie odstępuje.

„Nawiedza mię co niedziela — skarży się Marcin Dziura przed znachorem — gdy noc nastanie, i spać mi nie daje, niby jakiś dusiołek złoty, którego ani sen ludzki, ani spokój nie obchodzi, jeno to go korci, aby się w swojej godzinie zjawił i swą pańszczyzną nocną odrobił”⁷⁵⁸.

Nic na owego złotego dusiołka nie pomaga, nawet rada znachora, ażeby rozpleść jego włosy i na powietrzu rozrzucić. Splata się znów i czuwa przy chłopie. W tej klechdzie, w opowiadaniu znachora, pojawia się jeszcze inny dusiołek: w postaci wieprza wędzonego, który nawiedzał nieżyjącego ojca znachora. Umierając skarżył się ów ojciec:

„Pewnie, że snu wiekuistego pod jednym dachem z onym dusiołkiem nie spędzę, bo wara mu pod ten dach łeb swój wędzony wściubić smakowicie! Nie taki to dach, aby mógł być wspólnym dla wszystkich bez wyboru!”⁷⁵⁹

Były więc u Leśmiana dusiołki dobre, albowiem ów złoty i nieodstępny warkocz to symbol ideału, dążenia wzwyż, które na krótko podrywa Marcina Dziurę. Na krótko, bo ostatecznie nad Majkę przedłożył on młynarkę — wdowę. Były dusiołki złe, bo wieprz, stworzenie nieczyste, to powszechne w folklorze uosobienie i wcielenie złego ducha. W historii opowiadanej przez znachora ów symbol zła zostaje odepchnięty od udziału w zaświatach:

„Obędę się jakoś na tamtym świecie bez mego towarzysza, jeno nie wiem, jak on beze mnie na tym padole doczesnym sobie poradzi”⁷⁶⁰.

Inaczej w balladzie o Dusiołku i Bajdale. *Dusiołek* ma końcową strofę, o której nie powiedzieliśmy dotąd ani słowa. Przeczytajmy raz jeszcze:

Rzeki Bajdała do Boga:

Orety — olaboga!

Nie dość ci, żeś potworzył mnie, szkapę i wołka,
Jeszcześ musiał takiego zmajstrować Dusiołka?

Na pozór są to słowa wierzącego chłopca, w którego przeświadczeniu Bóg zdziałał wszystko, co istnieje. Na pozór nasz Bajdała streszcza i sumuje całą swoją historię i przemawia jak gawędziarz, który co dopiero opowiedział jego przygodę. Na pozór przestał on być filozofem skarżącym się przed swoim bydelkiem na to, że cudze zło zakaziło mu sumienie. Ale czy na pewno? Z jaką naprawdę pretensją logicznie w tym miejscu rozumujący chłopiec-roztropek zwraca się do Stwórcy?

Skoro powołałeś do życia wszystkie istoty, powiada on, w takim razie jesteś stwórcą również owego Dusiołka z moich złych snów. Ale po jakie лихо go „potworzyłeś”? Potworzyłeś, nie stworzyłeś. Do sensu owego czasownika powrócimy w dalszym ciągu. Gdyby wedle niego Boga nazywać, musiałby się on nazywać Potwórca czy Potworzyciel, a nie Stwórca czy Stworzyciel.

Bajdała zatem i teraz przemawia jako filozof. Przez używane w sensie teologiczno-filozoficznym terminy: kreacjonizm, kreacja, ich wyznawcy rozumieją to, że Bóg stworzył wszystkie twory — żywe i martwe, materialne i duchowe. *Creatio* — stworzenie po łacinie. *Creatio ex nihilo* — stworzenie z niczego. Bóg z niczego, jedynie aktem swej wszechwładnej woli, miał stworzyć świat.

⁷⁵⁷B. Leśmian, *Klechdy polskie*, wyd. 1, Londyn 1956, wyd. 2, Warszawa 1959 (cytujemy na podstawie drugiego z tych wydań). [przypis autorski]

⁷⁵⁸Tamże, s. 90. [przypis autorski]

⁷⁵⁹Tamże, s. 92. [przypis autorski]

⁷⁶⁰Tamże, s. 92. Problematyka folklorystyczno-filozoficzna Klechd polskich została przedstawiona w rozprawie Lidii Ligęzy „*Klechdy polskie*” B. Leśmiana na tle folklorystycznym, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1. [przypis autorski]

Nasz chłopek-roztropek doprowadza do swoistego absurdu argument kreacjonistyczny. Bajdała w ten argument nie wątpi: stwarzając wszystkie byty i istoty, stworzyłeś, Panie, także i Dusiołka. Ale Bajdała jest zbyt dociekliwy, zbyt logiczny, jak małe dziecko, dla którego wszystko, co lata, jest ptakiem, a więc i anioł jest ptakiem. Uśmiechamy się podówczas. Leśmian, tak nakazując się odezwać chłopu-wędrownikowi, uśmiecha się również. Czytelnik podobnie. Bo przecież cała pretensja Bajdały, tak w sposobie jej słownego podania, jak w całej zawartości, jest śmieszna, jest niepoważna. Pretensja ta zarazem odwraca podszewką do góry wiarę w *creatio ex nihilo*. Ukazuje jej paradoksalne skutki.

Dusiołek zatem to stylizowana ballada niby-romantyczna i pozornie ludowa, którą opowiada zabawnie i przekornie ujęty bajarz wiejski. Dotyczy ta ballada przygody filozoficznej chłopka-roztropka. Ośrodek główny owej przygody stanowi sceptyczne, uzyskane poprzez działanie humoru i drobiazgowego realizmu, zaprzeczenie argumentu kreacjonistycznego.

Bóg, powiada Leśmian, to stwórca Dusiołków, jeżeli uparcie wierzycie, że jest on Stwórcą.

III

Dziewczyzna

Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadalo mur od marzeń strony,
A poza murem płakał głos, dziewczęcy głos zaprzepaszczoney.

I pokochali głosu dźwięk i chętny domysł o Dziewczynie,
I zgadywali kształty ust po tym, jak śpiew od żalu ginie...

Mówili o niej: „Łka, więc jest!” — i nic innego nie mówili,
I przeżegnali cały świat — i świat zadumał się w tej chwili...

Porwali młoty w twardą dłoń i jęli w mury tłuc z łoskotem!
I nie wiedziała ślepa noc, kto jest człowiekiem, a kto młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powle-
cze!”
Tak, wałąc w mur, dwunasty brat do jedenastu innych rzecze.

Ale daremny był ich trud, daremny ramion sprzęg i usił!
Oddali ciała swe na strwon owemu snowi, co ich kusił!

Łamią się piersi, trzeszczy kość, próchnieją dłonie, twarze bledną...
I wszyscy w jednym zmarli dniu i noc wieczystą mieli jedną!

Lecz cienie zmarłych — Boże mój! — nie wypuścili młotów z dłoni!
I tylko inny płynie czas — i tylko młot inaczej dzwoni...

I dzwoni w przód! I dzwoni wspan! I wzyż za każdym grzmi nawrotem!
I nie wiedziała ślepa noc, kto tu jest cieniem, a kto młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powle-
cze!”
Tak, wałąc w mur, dwunasty cień do jedenastu innych rzecze.

Lecz cieniom zbrakło nagle sił, a cień się mrokom nie opiera!
I powymarły jeszcze raz, bo nigdy dość się nie umiera...

I nigdy dość, i nigdy tak, jak tego pragnie ów, co kona!...

I znikła treść — i zginął ślad — i powieść o nich już skończona!

Lecz dzielne młoty — Boże mój! — mdłej nie poddały się żalobie!
I same przez się biły w mur, huczały śpiżem same w sobie!

Huczały w mrok, huczały w blask i ociekały ludzkim potem!
I nie wiedziała ślepa noc, czym bywa młot, gdy nie jest młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powle-
cze!”
Tak, waląc w mur, dwunasty młot do jedenastu innych rzecze.

I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!
Lecz poza murem — nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!

Niczyich oczu ani ust! I niczyjego w kwiatach losu!
Bo to był głos i tylko — głos, i nic nie było, oprócz głosu!

Nic — tylko płacz i żal, i mrok, i niewiadość, i zatrata!
Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?

Wobec kłamiwych jawnie snów, wobec zmarniałych w nicość cudów,
Potężne młoty legły w rząd na znak spełnionych godnie trudów.

I była zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!
A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie? ⁷⁶¹

Znowuż, jak przy *Dusiołku*, napotykamy znaczącą fabułę i znowuż wypada rozpocząć od jej odtworzenia. Dwunastu braci posłyszało za jakimś murem płacz Dziewczyny. Na oczy jej nigdy nie oglądali, a jednak postanowili uwolnić uwięzioną. Młotami kuli daremnie w olbrzymi mur, aż wszyscy co do jednego pomarli. Cienie zmarłych powtórzyły ich trud, aż sił zabrakło ceniom, i one z kolei wymarły. Wtedy same już młoty, nie wiadomo czyją poruszane ręką, wzięły się do dzieła i przeszkodę rozkruszyły. By zobaczyć, że za murem nie ma owej uwalnianej Dziewczyny. W ogóle niczego tam nie ma, i od tej świadomości poległy także i młoty.

Od razu dostrzegamy w porównaniu z *Dusiołkiem*, że szkic fabuły o wiele jest bliższy istocie utworu. Dla wielu przyczyn jest bliższy. Przede wszystkim tę dziwną fabułę opowiada sam poeta, a nie jakiś podstawiony i stylizowany narrator. Skutkiem tego nie jesteśmy zmuszeni odszukiwać i określać tej całej bogatej warstwy kompozycyjnej, jaka w *Dusiołku* prowadziła ku ludowości, ku romantycznej balladzie etc. Tym razem swój zamiar filozoficzno-myślowy Leśmian przeprowadza środkami o wiele prostszymi.

Skoro składniki fabuły mogą w sposób prosty naprowadzić na ów zamiar, odczytajmy je i rozpatrzmy uważnie. Gdzie się rozgrywają wydarzenia tego utworu? W jakim miejscu i kiedy? I czy naprawdę są to wydarzenia rzeczywiste?

Dwunastu braci, *wierząc w sny*, zbałało mur *od marzeń strony*,
A poza murem płakał głos, dziewczęcy głos zaprzepaszczonego.

I pokochali głosu dźwięk i *chętny domysł* o Dziewczynie,
I zgadywali kształty ust po tym, jak śpiew od żalu ginie...

Podkreśliłem odpowiednie zwroty. To nie realny mur z cegły czy kamienia, skoro się go bada — od marzeń strony. To żadna realna dziewczyna, skoro — zbudowana jest

⁷⁶¹Tekst wiersza wg wyd.: Bolesław Leśmian, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, s. 293–295. [przypis autorski]

tylko z chętnego domysłu. Z ową Dziewczyną, stale przez poetę pisaną z dużej litery, a to coś znaczy, tak będzie do samego końca utworu. Nikt jej za murem nie ujrzał. Cała zbudowana została z domysłu i wiary w jej istnienie. Fabuła rozgrywa się zatem wszędzie i nigdzie, w marzeniu i na jawie.

Można teraz dorzucić, że w Dusiołku było podobnie. Pierwsza strofa tę intencję poety dobitnie wypowiada, oczywista za pośrednictwem pozornie niezdarne go języka chłopskiego. Bajdała swego nielicznego bydełka nie prowadzi ani na targ, ani na pastwisko, ani na ubój, lecz

Szedł po świecie Bajdała,
Co go wiosna zagrzała
Oprócz siebie — wiódł szkapę, oprócz szkapy — wołu,
Tyleż tędy, co wszędy, szedł z nimi pospołu.

Tak ułożona fabuła posiada pewien sens ogólny, pewien walor symboliczny. Dziewczyna nie istnieje i nie istniała nigdy. Do życia powołało ją pragnienie, domysł i marzenie dwunastu braci. Dowiadujemy się o tym ostatecznie, kiedy zaciekle młoty przedarły się do niej przez głązy.

I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!
Lecz poza murem — nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!

Niczyich oczu ani ust! I niczyjego w kwiatach losu!
Bo to był głos i tylko — głos, i nic nie było, oprócz głosu!

Więc Dziewczyna to złudzenie. Natomiast dążenie dwunastu braci, ażeby za wszelką cenę dotrzeć do uwięzionej, „zaprzepaszczonej” Dziewczyny, istnieje naprawdę. Nie jest złudzeniem. Ich dążenie, a kolejno dążenie cieni — młotów. Rzecz jasna, że powiadając — istnieje naprawdę, odnosimy takie twierdzenie tylko do ram stworzonych przez utwór Leśmiana. Tylko w tym znaczeniu owo dążenie istnieje „naprawdę”. Mówimy stale o tym wyłącznie, co tekst w sposób obiektywny zawiera i co odczytać się w nim daje.

Powiedziało się wyżej, że ta ogólnie ustawiona fabuła posiada pewien walor symboliczny. Jakież to walor? Utwór Leśmiana wyraźnie sugeruje, że prawdą jest tylko i że istnieje tylko dążenie do celu. Natomiast sam cel to nic innego jak wielkie złudzenie. Kiedy do niego docieramy, przekonujemy się o tym boleśnie, jak przekonali się bracia, jak przekonały się młoty, jak pośrednio, przez ich zawód, przekonały się cienie.

Co jest dokładnie owym celem nieosiągalnym, czy prawda, czy idea, czy poznanie, czy szczęście — tego już poeta nie określa. *Dziewczyna* to utwór o drodze do celu i jej właściwościach, a nie o celu samym i jego treściach. Z wyjątkiem tej jednej gorzkiej prawdy: wszelki cel jest nieosiągalny.

Czy autor stwierdza to w sposób beznamiętny i obojętny? Czy zdaje się mówić: daremne wasze trudy i tak nigdy ani prawdy, ani szczęścia nie osiągniecie? Szkoda więc wysiłku — czy tak zdaje się mówić? Tęgo rodzaju stanowisko byłoby stanowiskiem sceptyka. Osobnika zatem, który stwierdza nieosiągalność wszelkiego celu, jaki człowiek sobie wyznaczył, i zgola się tym dalej nie martwi. Czy sceptyk ma tutaj do końca głos decydujący i jedyny?

Nic podobnego. Spójrzmy najpierw, w jaki sposób twórca obrazuje kolejne i daremne wysiłki zdobywców. Nie ich daremny charakter podkreśla, ale trud, ale wysiłek, ale upór w dążeniu, ale rządzące nimi poczucie koniecznego obowiązku. Głos sceptyka podszeptuje:

Oddali ciała swe na strwon owemu snowi, co ich kusił!

Inny przeciwny głos odpowiada mu w sposób podniosły i dumny:

Łamią się piersi, trzeszczy kość, próchnieją dłonie, twarze bledną...
I wszyscy w jednym zmarli dniu i noc wieczystą mieli jedną!

I ten właśnie drugi głos, w którym góruje solidarność z tym, co czynią daremnie zdobywcy, im bliżej końca utworu, tym silniej rozbrzmiewa. Chociażby ten przedostatni dwuwiersz:

Wobec kłamliwych jawnie snów, wobec zmarniałych w nicość cudów,
Potężne młoty legły w rzą� na znak spełnionych godnie trudów.

Ten drugi motyw myślowy równie w *Dziewczynie* jest silny i dopiero jego splot z motywem sceptycznym orzeka o wymowie całości. Chyba w ten sposób można ów związek ująć: wprawdzie nasze dążenia do celów są dążeniami do złudzeń i snów, wprawdzie za tajemniczym murem nie ma żadnej Dziewczyny i nie posiadamy gwarancji, by kiedykolwiek ona tam była, ale nie sceptyczna rezygnacja stąd wynika. Wynika nakaz bezwzględny, nakaz bohaterski dążenia. Motyw sceptyczny zostaje przeważony położonym na drugiej szali motywem stoickim⁷⁶². Ostatni dwuwiersz nadaje temu barwę groźnego ostrzeżenia, przestrogi przed lekceważeniem celów, chociaż skądinąd są one kłamliwym snem, zmarniałym w nicość cudem. Identyczną jest wymowa trzeciego od końca dwuwiersza:

I była zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!
A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?

Nic — tylko płacz i żal, i mrok, i niewiadość, i zatrata!
Takież to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?

Wymowa zakończenia jest całkowicie odmienna aniżeli w *Dusiołku*. Zawarty w nim wniosek poeta podaje bezpośrednio, a nie poprzez humor, absurd i stylizowaną maskę narratora. Wprost i jawnie podnosi głos. Pytając czytelnika, ostrzega go zarazem. To filozoficzne ostrzeżenie na pewno nie jest sceptyczne, ale także nie jest ono wyłącznie stoickie. By tę światopoglądową resztę zrozumieć, trzeba znać całego Leśmiana. Żaden bowiem utwór poetycki brany w pojedynkę nie jest zdolny ukazać całej filozofii i całej postawy myślowej twórcy. Dopiero ich całość, dopiero ich suma. O tym za chwilę.

Dziewczyna, podobnie jak *Dusiołek*, posiada konstrukcję zbliżoną do ballady. Ale o stylizowanej balladzie niby-romantycznej i niby-ludowej mówić nie możemy w *Dziewczynie*. Treści filozoficzne wypowiadają się w niej bardziej bezpośrednio, elementów ludowych nie wciągają do układu. Można by zatem nazwać *Dziewczynę* — balladą filozoficzną. Rzecz wiadoma, że tego rodzaju gatunek literacki, takim właśnie opatrzony przymiotnikiem, nie występuje jako zjawisko powtarzalne. Na każdy gatunek literacki składają się przede wszystkim pewne znamiona powtarzalne i spotykane u wielu autorów. Przymiotnik „filozoficzny”, ściśle filozoficzny, nadaje analizowanemu utworowi Leśmiana wygląd niepowtarzalny, tylko u tego poety występujący.

Leśmianowska ballada filozoficzna o nieistniejącej Dziewczynie nie ukazywała dokładnie, co owa Dziewczyna oznacza jako wykładnik nie istniejącego celu. Przypominamy, że poeta pisze ją stale dużą literą, że jest to jakaś dziewczyna w ogóle.

Poznanie? Prawdę? Szczęście? Zadowolenie? Co z tego oznacza *Dziewczyna*? Analizowana ballada wskazuje jedynie pewien określony kierunek wyobrażeń i twierdzeń filozoficznych. Skutkiem zaś tego może być ona czytana i rozumiana w różny sposób.

Jeden powie: ten ruch twierdzeń filozoficznych oznacza, że prawda i poznanie są nieosiągalne. Kto tak powie, a raczej „dopowie” do fabuły *Dziewczyny*, ten ową balladę filozoficzną odczytał w sposób teoriopoznawczy. Odczytał w związku z granicami i możliwościami ludzkiego poznania. Ktoś inny gotów jest inaczej powiedzieć: ten balladowy łańcuch twierdzeń i wydarzeń oznacza, że nieosiągalne bywają konkretne cele naszych

⁷⁶²stoicyzm — kierunek filozoficzny zapoczątkowany w III wieku p.n.e. w Atenach przez Zenona z Kition, zalecający zachowanie umiaru i spokoju wewnętrznego zarówno wobec bardzo pomyślnych, jak i w wyjątkowo trudnych sytuacjach życiowych; ćwiczenie w takiej postawie życiowej, a także zachowanie niewzruszonej uczciwości, prowadzi wg stoików do cnoty (czyli prawości), wolności i szczęścia. [przypis edytorski]

czynów i postępów. Ten inny odbiorca balladę naszą odczytał w sposób prakseologiczny. To znaczy w związku z prakseologią⁷⁶³, czyli nauką o motywach, celach i zasadach ludzkiego postępowania.

Miałoby to oznaczać, że wiersz Leśmiana jest mętny i niejasny? Nie o to chodzi. *Dziewczyna* jest utworem wieloznacznym, świadomie wieloznacznym. Pozostawiono w niej miejsce naszej wyobraźni i naszej myśli, by dopowiedziały one to, co w utworze zostało tylko poddane i ogólnie zapowiedziane. Zarówno teoriopoznawcze, jak prakseologiczne odczytanie tego poematu nie jest z nim sprzeczne i mieści się w zakresie jego dopuszczalnej wieloznaczności.

Co natomiast byłoby sprzeczne z zawartością myślową ballady i intencją jej twórcy? Gdyby powiedzieć, że ta zawartość jest czysto sceptyczna i obojętna na losy ludzkich czynów bądź aktów poznawczych. W tej sprawie żadnej wieloznaczności nie ma w tekście utworu: „I była zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!” Zgroza i próżnia, kiedy zawiodły te akty bądź czyny. Podobnie wykraczałoby poza zakres dopuszczalnej wieloznaczności twierdzenie, że — według Leśmiana — skoro wysiłki bywają daremne, to i cele nie są godne, ażeby owe wysiłki podejmować. Nieustannie powracający w tekście refren wewnętrzny, chociaż giną kolejno wszyscy, którzy go podejmują i powtarzają, z całą mocą temu zaprzecza:

O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!

Istnieją więc w rozpatrywanym utworze granice tego, co w intencji poety może być wieloznaczne i odmiennie odczytane, a tego, co nie może być pojmowane w nim w sposób dowolny. Jeżeli zapytać z kolei, która z tych możliwości jest bardziej doniosła dla zrozumienia stanowiska poety, dla dotarcia do wiążącej idei utworu, odpowiedź jest prosta. Donioślejsze jest to, co w balladzie filozoficznej okazuje się jednoznaczne. Pochwała trudu i tragizm bytu, tak by to krótko ujął filozof. Sceptyczny argument i stoicka droga myślowa do tego właśnie prowadzą: do pochwały dążenia i do zapowiedzi, że byt jest groźny i tragiczny. Ograniczają go wysiłek i śmierć, trud i ofiara:

Lecz ceniom zbrakło nagle sił, a cień się mrokom nie opiera!
I powymarły jeszcze raz, bo nigdy dość się nie umiera...

I nigdy dość, i nigdy tak, jak tego pragnie ów, co kona!...

Dziewczyna zatem to utwór, który może być nazwany balladą filozoficzną, ponieważ został oparty o łańcuch wydarzeń mających sens ogólny i symboliczny. Poprzez sceptycyzm i poprzez stoicyzm przediera się tutaj i góruje nad nimi rozumienie bytu w sposób tragiczny i ostateczny. Nikt i nic człowiekowi nie daje gwarancji, że zapanuje on nad światem lub że go pozna prawdziwie, a mimo to zaniechać tych dążeń nie wolno. One bowiem stanowią o wielkości istot, które daremnym wysiłkiem i nieuchronną śmiercią oplacają swoje miejsce na ziemi.

IV

Odczytaliśmy *Dusiółka* oraz *Dziewczynę* tak, jak gdyby nie były to utwory wierszowane. Postępowanie niedopuszczalne, gdyby w tym miejscu analizę przerwać i zakończyć. Odczytaliśmy obydwa utwory tak, jak gdyby nie istniała w nich pewna szczególna warstwa słownictwa — odmienna w *Dusiółku*, odmienna w *Dziewczynie*, warstwa wszakże jak najściślej spojona z sensem, z najgłębszym sensem tych dwu tekstów. Postępowanie niedopuszczalne, gdyby tyle jedynie powiedzieć.

Na początku niniejszego szkicu, wzorem wielu pisarzy i krytyków, położyłem dystych (dwuwiersz) Goethego. Tego rodzaju motto ma zazwyczaj to na celu, ażeby poprzez odpowiednio wybrany urywek — cytat, z innego autora wzięty, wskazać na własną intencję, na

⁷⁶³prakseologia (z gr.) — teoria sprawnego działania; w Polsce zajmował się nią filozof Tadeusz Kotarbiński. [przypis edytorski]

własny cel. Weźmy przykład. Mistrzem takiego postępowania był Aleksander Fredro⁷⁶⁴, który każdą swoją komedię zaopatrywał w sentencję moralną z pism XVII-wiecznego Andrzeja Maksymiliana Fredry⁷⁶⁵. Na przykład *Śluby panięskie* zostały zaopatrzone w taki urywek z Andrzeja Maksymiliana:

„Rozum męczyzną, białogłową afekt tylko rządzi; oraz⁷⁶⁶ kocha, oraz nienawidzi; nie gdzie rozum, ale gdzie afekt, tam wszystka”.

Wiadomo, o co chodzi: *Śluby panięskie* to komediowa ilustracja tej sentencji pełnej zdrowego rozsądku.

Niemieckie słowa Goethego nie są łatwe do przekładu całkowicie oddającego ich sens. Głównie ze względu na niezwykłą zwięzłość owego dystychu, jego powiązanie rytmem i rymem. Tłumacze Goethego, a specjalnie *Fausta*, na takich właśnie urywkach łamią sobie zęby. Tylko Norwid, z jego słownictwem filozoficznym i niebywale zwartym, potrafiłby taki dystych przełożyć — ale nie bądźmy zbyt wymagający i powiedzmy nieudolnie: „Nie ma niczego wewnątrz, nie ma niczego zewnątrz, wszystko bowiem, co wewnątrz, jest i na zewnątrz”. I co tu mówić o tzw. przekładzie dosłownym! Dwanaście jasnych i precyzyjnych słów musiałem oddać w szesnastu polskich wyrazach i wyrazkach...

Powiada zatem Goethe w sposób generalny i nie wskazując, jakie konkretne zjawiska ma na myśli, że to, co pozornie zewnętrzne, bywa jak najściślej związane z tym, co pozornie wewnętrzne, i bywa też związane w odwrotnym porządku. Kiepski tłumacz (jest nim piszący te słowa) może to oddać w takiej metaforze:

Kora rdzeniem, a rdzeń korą,
Jedną ciągle postać biorą.

Powiedzenie Goethego jak najdokładniej się odnosi do wszelkiej prawdziwej poezji i dlatego zostało użyte w funkcji motto. Słownictwo i wiersz, „draussen und aussen” utworu, wcale tym nie są, lecz właśnie jego „drinnen und innen”. I to pozostaje dowieść w stosunku do *Dusiółka* i *Dziewczyny*.

W okresie twórczości poetyckiej Leśmiana całkowicie już były ukształtowane trzy główne systemy wiersza polskiego oraz poczynił się formować system czwarty. Ponieważ ten ostatni nie pozostawił żadnych śladów u autora *Łąki*, możemy go przemilczeć. Pierwsze trzy systemy należy przypomnieć, jak one wyglądają:

„Uważne ich wyróżnienie w ewolucji dziejowej wersyfikacji polskiej i w jej przekroju współczesnym pozwala na rozsegregowanie wierszy regularnych w trzy wielkie grupy reprezentujące trzy odrębne systemy wersyfikacyjne, które w chronologicznym porządku ich pojawiania się czy rozkwitu mogą być wyliczone następująco:

I. Wiersze oparte wyłącznie na liczeniu sylab, bez uwzględniania ich akcentu, o stałych odcinkach zorganizowanej artystycznie mowy, czyli wiersze czysto *syلابiczne*, *atoniczne*.

II. Wiersze oparte na liczeniu sylab, wśród których pewne, określone porządkowo sylaby są obowiązkowo obciążone mocnym przyciskiem, podczas gdy niektóre inne są obowiązkowo pod względem przycisku słabe; są to wiersze *syلابiczno-toniczne*.

III. Wiersze oparte na liczeniu przycisków intonacyjnych, inaczej, stanowiące układy równych lub regularnie zmiennych ilości grup akcentowych bez względu na ilość sylab w nich zgrupowanych, czyli czysto *toniczne*⁷⁶⁷.

Przynależność wersyfikacyjna *Dusiółka* do jednego z tych systemów jest łatwo widoczna, mimo że przez poetę została kunsztownie zamącona. Kiedy jest widoczna? Jeżeli strofę czterowersową owego utworu rozłożyć oddzielnie na odcinki krótsze, oddzielnie na odcinki dłuższe. Odcinki dłuższe:

Oprócz siebie — wiódł szkapę, || oprócz szkapy — wołu,
Tyleż tędy, co wszędy, || szedł z nimi pospołu.

⁷⁶⁴Fredro, Aleksander, *brabia* (1793–1876) — komediopisarz, aforysta, pamiętnikarz, często osadzający swe sztuki w środowisku szlacheckim. [przypis edytorski]

⁷⁶⁵Fredro, Andrzej Maksymilian (1620–1679) — dworzanin, polityk, autor prozy łacińskiej. [przypis edytorski]

⁷⁶⁶oraz (daw.) — naraz, jednocześnie. [przypis edytorski]

⁷⁶⁷K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*, Wrocław 1954, s. 82. [przypis autorski]

Wypatrzył zezem ściółkę || ze mchu popod lasem,
Czy dogodna dla karku — || spróbował obcasem.

Są to normalne trzynastozgłoskowce sylabiczne ze średniówką, czyli stałym zawieszeniem głosu niezależnym od tego, czy jest to konieczne ze względu na układ zdania, ze średniówką zatem po siódmej sylabie (7 + 6), oznaczoną przeze mnie znakiem ||. Napisałem: zawieszenie głosu, krótka przerwa słyszalna, kiedy wiersz mówimy głośno, i przerwa niezależna od układu zdania. W wierszach 1, 2 i 4 mamy bowiem zawieszenia głosu, ale są one związane z układem zdaniowym — przecinek, przecinek, pauza, gdzie również mówiąc na króciutko głos zawieszamy. W wierszu 3 nie ma żadnego znaku przestankowego — „wypatrzył zezem ściółkę || ze mchu popod lasem” — a jednak dokonujemy pewnego zawieszenia głosu. I to jest właśnie średniówka. Może się ona pokrywać z przestankami o charakterze składniowym, może je wymijać, może być obecną niezależnie od nich; jest więc zjawiskiem rytmu wierszowego. W pierwszym z trzech cytowanych wersów *Pana Tadeusza* średniówka wymija znak przestankowy, w drugim się z nim pokrywa, w trzecim obecna jest w sposób całkiem niezależny.

Panno święta, co Jasnej || bronisz Częstochowy
I w Ostrej świecisz Bramie! || Ty, co gród zamkowy
Nowogródzki ochraniaś || z jego wiernym ludem!

Trzynastozgłoskowiec to jeden z najczęstszych i najpowszechniejszych typów wiersza polskiego. Od średniowiecznej pieśni religijnej, kiedy pierwszy raz się pojawia — „Jezu Chrystus, Bóg człowiek, || mądrość oca swego” — aktywny jest po dzień dzisiejszy ⁷⁶⁸.

Krótsze odcinki wiersza o Bajdale i Dusiołku, chociaż także sylabiczne, są już więcej skomplikowane, zwłaszcza jeżeli chodzi o ich pochodzenie:

Szedł po świecie || Bajdała,
Co go wiosna || zagrzała

Zachciało się || Bajdale
Przespać upał || w upale.

Siedmiozgłoskowiec sylabiczny ze średniówką po czwartej (4 + 3). Tęgo rodzaju siedmiozgłoskowiec jest wierszem rzadkim. Spotykamy go przede wszystkim w poezji ludowej. Z rozlicznych przykładów ten chociażby (4 + 3) — identyczny z Leśmianowskim:

Oj zielona || wierzbinie,
zielono się || rozwijas,
oj nadobna || Marysiu,
młodziuchno się || zawijas.
Nie samam się || zawiła,
mateckim się || radziła. ⁷⁶⁹

Stąd też już XV-wieczna kolęda staropolska, a kolędy śpiewał głównie lud, zna taki układ:

Nuż wy bielscy || panowie,
Panny, panie, || żaczkowie,
Narodził się || z dziewice
Na człowiecze || oblicze. ⁷⁷⁰

⁷⁶⁸Dokładniejsze na ten temat informacje można znaleźć u następujących autorów: K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*, s. 148–150; M. Dłuska, *Studia z historii wersyfikacji polskiej*, Kraków 1948, t. I, s. 12–14; Z. Kopczyńska, *Trzynastozgłoskowiec*, w: *Poetyka. Zarys encyklopedyczny. Dział III: Wersyfikacja. Tom III: Sylabizm*, pod redakcją Z. Kopczyńskiej i M. R. Mayenowej, Wrocław 1956, s. 380–426. [przypis autorski]

⁷⁶⁹M. Dłuska, *Siedmiozgłoskowiec*, w: *Poetyka...* s. 191. [przypis autorski]

⁷⁷⁰M. Dłuska, *Czterozgłoskowiec*, tamże, s. 125. [przypis autorski]

Siedmiozłogłowiec ten spotykamy również w poezji uczonej w przypadkach, kiedy artysta swoją stylizację na ludowość posuwa aż do przyjęcia owej specyficzniej ludowej miary sylabicznej. Nie brakuje odpowiednich przykładów u Marii Konopnickiej⁷⁷¹. Ale pierwszy i prawdziwie po mistrzowsku dokonał tego Mickiewicz w *Liliach*. Nie uczynił tego w sposób ciągły, albowiem w dłuższych partiach wiersz 7(4+3) staje się zbyt monotony. Oto początek *Lilii*. Cyfrą „1” zostały w nim oznaczone wersety typu 7(4+3); cyfrą „2” — wprowadzone przez poetę 7-złogłowce bez średniówki; cyfrą „3” — 7-złogłowce, w których średniówka położona zostaje po trzeciej sylabie (3+4). Te trzy kombinacje są bowiem możliwe, ażeby uniknąć toku zbyt monotonnego. Zwróćmy nadto uwagę, kiedy Mickiewicz nagromadza i skupia wersety, typu 7(4+3). Wtedy gdy „śpiewa” ludowa zabójczyni balladowo, gdy poeta cytuje jej słowa i wobec tego niczego nie zmienia z ich ludowego układu wersyfikacyjnego:

2. Zbrodnia to niesłychana,
2. Pani zabija pana;
3. Zabiwszy grzebie w gaju,
3. Na łączce przy ruczaju,
2. Grób liliją zasiewa,
1. Zasiewając tak śpiewa:
1. „Rośnij kwiecie wysoko,
1. Jak pan leży głęboko;
1. Jak pan leży głęboko,
1. Tak ty rośnij wysoko”.

Tego rodzaju siedmiozłogłowiec wzmaga zatem w *Dusiołku* zamierzoną przez pisarza stylizację na ludowość. O wyglądzie wersyfikacyjnym i jego funkcjonalnym związku z całym sensem ballady niby-romantycznej i niby-ludowej możemy zatem powtórzyć:

*Nichts ist drinnen, nichts ist draussen,
Denn was innen, das ist aussen.*

Leśmian nie urozmaica toku owego wiersza, jak czynił to autor *Lilii*. Nie obawia się jego monotonnej rąbaniny, ponieważ ludowość traktuje on z humorem. W jednostajnym rytmie owych siedmiozłogłowców jest coś z dziadowskiej katarynki, kręcącej się wciąż na tych samych obrotach. Zwłaszcza że tę katarynkę podpira również rym. Na jedenaście dystychów 7-złogłowych pięciokrotnie w rymie występuje: Bajdała, w różnych przypadkach tego łatwego rymu. Dziadowską katarynkę wspiera częstochowski rym: Bajdała — zagrzała; Bajdale — upale; wcale — Bajdale; spotniało — Bajdało; Bajdała — ciała.

Tylko jeden, jedyny raz, w dwuwierszu końcowym, Leśmian układ 7 (4 + 3) przesuwa na rzecz 7 (3 + 4). W tym miejscu ma to pełne uzasadnienie, pomaga bowiem wyrazić tak wielkie zdumienie chłopka-roztropka, że aż język mu wypadł z przyjętego trybu rytmicznego:

Rzekł Bajdała do Boga:
O rety — olaboga!

Dystychy, analizowane dotąd oddzielnie, złożmy obecnie w całość, bo przecież w *Dusiołku* tworzą one taką całość. Jedenaście razy powtarza się układ rytmiczny:

7 (4 + 3)
7 (4 + 3)
13 (7 + 6)
13 (7 + 6).

⁷⁷¹M. Dhuska, *Siedmiozłogłowiec*, tamże, s. 194. [przypis autorski]

Powiązanie całościowe stanowi więc jakaś strofa czterowierszowa. Układ powtarzający się w *Dusiolku* spełnia warunki opisowe definicji strofy. Sześciowierszowa sestyna, ośmiowierszowa oktawa, trójwierszowa tercyna — to są również strofy. Mówiąc o strofie, mamy zawsze na myśli ilość wierszy i sposób ich powiązania rymami; mówiąc o wierszu, mamy zawsze na myśli ilość pomieszczonych w nim zgłosek (sylab) i sposób ich ułożenia. Powie ktoś: po co podkreślać rzecz tak oczywistą? Tymczasem przy tej różnicy tak oczywistej jakże często czytelnik popełnia pomyłkę, sprawę ilości sylab (wiersz) myląc ze sprawą ilości wersów (strofa).

Strofę definiujemy poprzez jej rozróżnienie od takiego układu wierszowego, który nie jest strofą:

„W nauce o wierszu wyróżnia się dwa podstawowe sposoby organizacji utworów wierszowanych: 1. organizację ciągłą, czyli stychiczną, w której samodzielnie powtarzającą się jednostką stanowi wers, i 2. organizację rozczłonkowaną, czyli stroficzną, w której samodzielnie powtarzającą się jest swoiście zorganizowany układ wersów nazywany strofą względnie zwrotką”⁷⁷².

To są warunki opisowe. Ale każda strofa posiada jeszcze pewne warunki historyczne. Jako pewna całość wyodrębniona i powtarzalna każda bardziej znana strofa występowała w różnych epokach i u różnych poetów. Polska oktawa — od Piotra Kochanowskiego⁷⁷³, rozliczni autorzy barokowi, Krasicki⁷⁷⁴, Słowacki, Tetmajer⁷⁷⁵, aż po Marię Konopnicką⁷⁷⁶ (*Pan Balcer w Brazylii*). To są warunki historyczne istnienia i funkcjonowania określonej strofy:

Jak zaś z układem: 7 (4 + 3); 7 (4 + 3); 13 (7 + 6); 13 (7 + 6)? Warunki opisowe strofy są całkowicie spełnione, powtarza się pewien zespół wierszy tworzących właśnie strofę. Ale czy historycznie ten zespół istniał, czy można go napotkać u wielu poetów? Nie, na pewno nie. Kto jednak poezję polską pamięta, ten dalekiego w czasie przodka dla tej strofy odnajdzie. Zdaje się być czymś wykluczonym, by Leśmian nie znał tego przodka, by to podobieństwo nawiązało się poza jego świadomością poetycką — Jana Kochanowskiego *Pieśń IX*, „Ksiąg pierwszych”:

Chcemy sobie || być radzi?

⁷⁷²Z. Koczyńska i L. Pszczółowska, *Strofa*, w: *Strofika*. Praca zbiorowa pod redakcją M. R. Mayenowej, Wrocław 1964, s. 8. Bolesław Leśmian: dwa utwory [przypis autorski]

⁷⁷³Kochanowski, Piotr (1566–1620) — poeta, sekretarz królewski, tłumacz poematu *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona* Torquata Tassa. [przypis edytorski]

⁷⁷⁴Krasicki, Ignacy (1735–1801) — poeta, prozaik, komediopisarz i publicysta, przedstawiciel oświecenia, od 1766 biskup warmiński. [przypis edytorski]

⁷⁷⁵Tetmajer-Przerwa, Kazimierz (1865–1940) — czołowy poeta Młodej Polski; zasłynął jako autor erotyków, a także piewca przyrody Tatr i popularyzator folkloru podhalańskiego; przyrodni brat Włodzimierza Tetmajera, stanowił prototyp postaci Poety z *Wesela* Wyspiańskiego; jego ojciec, Adolf Tetmajer, brał udział w powstaniu listopadowym i styczniowym; matka, Julia Grabowska, należała do tzw. *kola entuzjastek* skupionych wokół Narcyzy Żmichowskiej; podczas studiów na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1884–1886) zaprzyjaźnił się z Lucjanem Rydlem, Stanisławem Estreicherem i Ferdynandem Hoesickiem; publikował w „Kurierze Polskim” (współredaktor 1889–1893), „Tygodniku Ilustrowanym”, „Kurierze Warszawskim” i krakowskim „Czasie”; był wieloletnim sekretarzem Adama Krasieńskiego; w czasie I wojny światowej związany z legionami Piłsudskiego (redagował pismo „Praca Narodowa”), po wojnie zaangażował się w spór polsko-czechosłowacki o linię graniczną w Tatrach, był organizatorem Komitetu Obrony Spisza, Orawy i Podhala oraz prezesem Komitetu Obrony Kresów Południowych; w 1921 został prezesem Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich, a w 1934 członkiem honorowym Polskiej Akademii Literatury; w drugiej połowie życia ciężko chorował: powikłania wywołane kiłą doprowadziły do zaburzeń psychicznych (które ujawniły się już podczas obchodów 25-lecia jego twórczości w 1912 r.), a następnie do utraty wzroku; pod koniec życia egzystował dzięki ofiarności społecznej, umożliwiono mu mieszkanie w Hotelu Europejskim w Warszawie, skąd został eksmitowany w styczniu 1940 r. przez okupacyjne władze niemieckie; zmarł w Szpitalu Dzieciątka Jezus z powodu nowotworu przysadki mózgowej oraz niewydolności krążenia; najważniejsze dzieła Tetmajera to m.in.: *Na Skalnych Podhalu* (1910), *Legenda Tatr* (1912); wiersze: *Ewiva l'arte*; *Hymn do Nirwany*; *Koniec wieku XIX*; *Prometeusz*; *Lubię, kiedy kobieta*; *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej*; *Pieśń o Jasku zbójniku*; *List Hanusi*; spośród jego obfitej twórczości poetyckiej najistotniejsze dla historii literatury pozostają wiersze z drugiej (1894), trzeciej (1898) i czwartej (1900) serii *Poezji* Kazimierza Tetmajera, oddające ducha dziewiętnastowiecznego dekadentyzmu, pesymizmu egzystencjalnego, fascynacji myślą Schopenhauera i Nietzschego oraz mitologią i filozofią indyjską, które właściwe było pokoleniu Tetmajera, szczególnie młodopolskiej bohemie; pisał również dramaty (*Zawisza Czarny*, *Rewolucja*, *Judasz*) oraz nowele i powieści (*Ksiądz Piotr*; *Na Skalnych Podhalu*; *Legenda Tatr*; *Z wielkiego domu*; *Panna Mery*). [przypis edytorski]

⁷⁷⁶Konopnicka, Maria (1842–1910) — polska poetka i pisarka, autorka wielu utworów dla dzieci. [przypis edytorski]

Rozkaż, panie, || czeladzi,
Niechaj na stół dobrego || wina przynaszają,
A przy tym w złote gęśli || albo w lutnią grają.
[.....]

Wszystko się dziwnie plecie
Na tym tu biednym świecie;
A kto by chciał rozumem || wszystkiego dochodzić,
I zginie, a nie będzie || umiał w to ugodzić.

Próżno ma mieć na pieczy
Śmiertelny wieczne rzeczy;
Dosyć na tym, kiedy wie, || że go to nie minie,
Co z przejźrzenia⁷⁷⁷ Pańskiego || od wieku mu płynie.

I podobieństwo, i różnicę dostrzegamy. Układ sylabiczny ten sam: 7, 7, 13, 13, ale Kochanowski bynajmniej nie przestrzega, ażeby on wyglądał: 7 (4 + 3), 7 (4 + 3), 13, 13. Podobnie jak Mickiewicz, nie przestrzegający tego w *Liliach*. U Kochanowskiego posiadają przewagę bezśredniówkowe 7-zgłoskowce. Leśmian natomiast, wykazując w tym świadomą intencję artystyczną, nie odstąpi od ściśle ludowego układu 7(4 + 3). Nie dokonując odstępstw, osiąga oczywiście nie efekt pełnej szacunku wierności, ale uśmiech czytelnika nad dokładną i zabawną, jak rysunek u malarzy niedzielnych i prymitywnych, linią wiersza, rysunkiem wiersza.

Tak więc „strofa” występująca w balladzie o Dusiołku stanowi wiernie ludową odmianę strofy użytej sporadycznie już przez Kochanowskiego. Uwypuklone w niej zostaje to, co jest zgodne z ludowością w wersyfikacji polskiej. Dzięki zaś temu zabiegowi zostaje pogłębiona ogólna stylizacja ludowa całej kompozycji, i to, na skutek swej zabawnej monotonii, w kierunku na humor i na prymityw.

Dopiero na tym podłożu ludowości, złożonej z humoru, prymitywu, dokładnych realiów wiejskich, Bajdała, chłopiek przemądrzały, w pytaniu filozoficznym pod adresem Stwórcy siebie samego przerasta.

V

Jakiegokolwiek dwa dystychy *Dziewczyny* postawmy obok siebie. Próbę tę można by powtórzyć wobec każdej innej pary aniżeli wybrana i zawsze wyda ona identyczny rezultat:

Dwunastu braci, wierząc w sny, || zbadalo mur od marzeń strony,
A poza murem płakał głos, || dziewczęcy głos zaprzepaszczony.

I runął mur, tysiącem ech || wstrząsając wzgórze i doliny!
Lecz poza murem — nic i nic! || Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!

W pierwszym momencie jesteśmy skłonni powiedzieć, zgodnie z jego graficznym wyglądem, że jest to wiersz aż 17-zgłoskowy, ze średniówką po ósmej sylabie: 17(8 + 9). Tak przecież Leśmian go pisze. W wierszach polskich średniówką najczęściej spotykaną jest średniówka żeńska, to znaczy taka, która wypada po wyrazie dwusylabowym: „I zginie, a nie będzie || umiał w to ugodzić.” W *Dziewczynie* — ma to miejsce w całym utworze — średniówka zawsze pada po wyrazie jednozgłoskowym, który, z nielicznymi wyjątkami, posiada w języku polskim przycisk. Taką średniówkę nazywamy średniówką męską. Jest ona tak bardzo słyszalna, że dwuwiersze *Dziewczyny* można by napisać odmiennie, niczego mimo to, poza układem graficznym, nie zmieniając w ich wyglądzie wersyfikacyjnym. Tyle że rymować się będzie co drugi werset:

Dwunastu braci, wierząc w sny,
Zbadalo mur od marzeń strony,
A poza murem płakał głos,

⁷⁷⁷przejźrzenie (starop.) — przeznaczenie, opatrność. [przypis edytorski]

Dziewczęcy głos zaprzepaszczony.

Powstała strofa o następstwie sylab: 8, 9, 8, 9. Leśmian jednakowoż nie w ten sposób napisał tę „strofę”, lecz w układzie: 17(8 + 9), 17(8 + 9).. Zapewne miał w tym jakąś intencję, zapewne pragnął coś uwypuklić w budowie rytmicznej. Przypomnijmy definicję wiersza sylabicznego, która wystarczyła, by rozpoznać budowę wersyfikacyjną *Dusiołka*: „wiersz oparty wyłącznie na liczeniu sylab, bez uwzględnienia ich akcentu”. Ta definicja nie wystarcza obecnie. Analizowany układ 17-zgłoskowy, bardzo długi i stąd rzadki, przystaje dobrze do definicji wiersza sylabotonicznego. Jest on bowiem — „oparty na liczeniu sylab, wśród których pewne, określone porządkowo sylaby są obowiązkowo obciążone mocnym przyciskiem”.

I nigdy dość, i nigdy tak, jak tego pragnie ów, co kónal!...
I znikła treść — i zginął ślad — i pówieść ó nich już skończóna!

Określoną porządkowo sylabą jest co druga i ona została obciążona mocnym przyciskiem, normalnym przyciskiem w języku polskim, gdzie przypada on zawsze na drugą sylabę od końca (a także przypada na wyrazy jednozgłoskowe). Oznaczmy to obciążenie: — ‘-’- Każdy wiersz *Dziewczyny* składa się z ośmiu członów — ‘-’- oraz dodatkowej sylaby, której możemy nie liczyć, ponieważ nie zmienia ona tego uporządkowania. Tego rodzaju człony rytmiczne nazywały się w poezji starożytnej stopami i nazwa ta powszechnie została przyjęta. Stopa o dwu sylabach, w której przycisk pada na sylabę drugą (— ‘-’), to jamb. Dwie sylaby z przyciskiem na pierwszej (‘-’ —) to trochej. Jasne, że cała kompozycja metryczna *Dziewczyny* jest kompozycją złożoną wyłącznie z jambów. Osiem kolejnych jambów, a zatem — wiersz sylabotoniczny. Jeszcze dokładniej: jest to *8-stopowiec jambiczny*, bardzo rzadki w poezji polskiej. Powiadają o nim fachowcy, że „ma on zwykle męską (dierzową) średniówkę po czwartej stopie. Liczy 16 albo 17 sylab”⁷⁷⁸. Całkowicie to przylega do naszego utworu.

Ludowe analogie wersyfikacyjne, jakie tyle miejsca zajęły przy *Dusiołku*, tutaj w ogóle nie wchodzą w rachubę. Jednakowoż, im dana struktura okazuje się rzadszą, tym konieczniejsze jest pytanie: czy po raz pierwszy i w sposób całkowicie nowatorski została użyta? Czy też może istnieje ogniwo poprzedzające?

Dziewczyna, chociaż na pewno wcześniej napisana, pochodzi z tomu Leśmiana *Napój cienisty*. W Leopolda Staffa⁷⁷⁹ *Snach o potędze* (1901) jednym z tytułów najbardziej głośnych i powtarzanych są *Dzwony*.

Chowałem dzwony w piersi mej, ponure, groźne, głuche dzwony,
Drzemiące niby w mrocznej mgłę dzwonnicy cichej, opuszczonej.
Czuwałem trwoźnie nad ich snem, bo byłem w sercu pełen lęku,
By się nie zbudził śpiący spiż z huraganowym echem jęku;
Czuwałem trwoźnie nad ich snem tłoczącym, ciężkim, jakby ołow,
Kochałem bowiem senny czar opustoszałych już kościołów.

Wersyfikacyjnie *Dzwony* są całkiem identyczne z Leśmianowską *Dziewczyną*. Miaonowicie: 8-stopowiec jambiczny, z męską średniówką po stopie czwartej: 17 (8+9).

Identyczny wygląd wersyfikacyjny nie znaczy, ażeby tak samo było z treścią tych dwu utworów. Nie tutaj miejsce na dokładny rozbiór *Dzwonów*. Z trzech aspektów filozoficznych *Dziewczyny* — sceptyczny, stoicki i tragiczny — *Dzwony* znają tylko jeden i wyłącznie na tym motywie zostały zbudowane: dążenie do celu i jego pochwała. Nie wystąpiło

⁷⁷⁸T. Kuryś, *Jamb*, w: *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Dział III: *Wersyfikacja*. T. IV: M. Dłuska, T. Kuryś, *Sylabotonicizm*, pod red. Z. Kopczyńskiej i M. R. Mayenowej, Wrocław 1957, s. 213; *Dziewczyny* autor nie wymienia. [przypis autorski]

⁷⁷⁹Staff, *Leopold* (1878–1957) — poeta, eseista, tłumacz. Uznawany za przedstawiciela współczesnego klasycyzmu, łączony z parnasizmem i franciszkanizmem. Należał do trzech epok literackich, w refleksyjno-filozoficznej poezji łączył spontaniczną afirmację życia z postawą sceptyka-humanisty, nobilitował codzienność; tomiki poetyckie: *Sny o potędze*, *Uśmiechy godzin*, *Martwa pogoda*, *Wiklina*, symbolistyczne dramaty, przekłady. [przypis edytorski]

u Staffa ani to, że cel może być złudzeniem, ani to, że byt jest tragiczny. Utwór Leśmiana jest więc o wiele bogatszy myślowo.

A ponieważ chyba jest wykluczone, ażeby Leśmian *Dzwonów* nie czytał i nie pamiętał, budzi się pewien domysł. Kto wie, czy jego *Dziewczyna* nie stanowi repliki na wiersz Staffa. Repliki ku temu zmierzającej, ażeby wskazać możliwości, których autor *Snów o potędze* nie zauważył. I dlatego repliki podanej w identycznej strukturze wersyfikacyjnej.

Wypredza zaś Leśmiana i Staffa w konstrukcji omawianego 17-zgłoskowca tylko Zenon Przesmycki⁷⁸⁰ (Miriam) jako autor utworu *Święty ogień*⁷⁸¹. Jeden wiersz wystarczy zacytować:

Ubogi z głązów ołtarz ich pośród olbrzymich stał menhirów,
A śpiew ich smętny miał za wtór oceanowych łoskot wirów.

Trzęciowo jednak utworu Miriam nic a nic nie łączy z *Dziewczyną*. Chociaż więc kolejność pomysłu wersyfikacyjnego układu się w nazwiska: Miriam — Staff — Leśmian (i bodaj nikt przed nimi), rzeczywisty związek — a polemika to także forma związku! — łączy tylko tych dwóch poetów: Leśmian, Staff.

Wniosek dodatkowy i odnoszący się tak do *Dusiołka*, jak do *Dziewczyny*. By naprawdę poznać i zrozumieć rolę danego układu wersyfikacyjnego — w pierwszym przypadku ludowy 7-zgłoskowiec, w drugim 8-stopowiec jambiczny — nie wystarczy opisać ich wyglądu wersyfikacyjnego i przynależności do któregoś z systemów wiersza polskiego. Wybór takiej, a nie innej formy, widzieliśmy, mówi również o stosunku autora do istniejącej tradycji poetyckiej, mówi o stopniu jej przyswojenia, a także kojarzy się i łączy z zamiarem ideowym twórcy. Wiersz nie jest skorupą na owocu, jaką można odrzucić, chcąc owoc spożyć. Forma wierszowa jest częścią najistotniejszą mięszu, który spożywamy.

Oddając głos owemu niezbyt zaradnemu tłumaczowi Goethego, powtórzyć możemy po raz ostatni:

Kora rdzeniem, a rdzeń korą,
Jedną ciągle postać biorą.

VI

W jeszcze wyższym stopniu dotyczy to właściwości językowych poezji, zwłaszcza takich właściwości, które przez Leśmiana zostały specjalnie ujawnione i uwypuklone. Są poeci, którym wystarczy jako budulec językowy ich utworów polszczyzna im współczesna, język sfery inteligenckiej ich epoki. Takim poetą był Asnyk⁷⁸², był Lechoń⁷⁸³, jest Słonimski⁷⁸⁴.

Ale istnieją poeci, którzy w swoje tworzywo językowe wciągają inne odmiany i inne modele języka narodowego, zarówno współczesne, jak przeszłe. Język poetycki Gałczyńskiego⁷⁸⁵ to nie polszczyzna inteligencka jego czasu, lecz przedziwny stop aktualnej gwary miejskiej (takiej, jaką dla Warszawy tworzy i stylizuje Wiech⁷⁸⁶), różnych wariantów

⁷⁸⁰Przesmycki, Zenon (1861–1944) — pseud. Miriam, poeta, tłumacz i krytyk literacki, wydawca twórczości Cypriana Kamila Norwida, przedstawiciel parnasizmu. [przypis edytorski]

⁷⁸¹Wiersz pochodzi z tomu *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy* (1881–1891), wyd. 1893. [przypis autorski]

⁷⁸²Asnyk, Adam (1838–1897) — poeta, przedstawiciel pozytywizmu, członek Rządu Narodowego podczas powstania styczniowego. [przypis edytorski]

⁷⁸³Lechoń, Jan — właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956), poeta, prozaik i autor dziennika, jeden z założycieli grupy poetyckiej „Skamander”, od 1939 na emigracji. [przypis edytorski]

⁷⁸⁴Słonimski, Antoni (1895–1976) — polski poeta, satyryk, felietonista i krytyk teatralny. Współtworzył kabaret literacki Pikador i grupę poetycką Skamander. W międzywojniu współpracował z „Wiadomościami Literackimi”. Wiele kabaretów (m.in. kabarety Czarny Kot, Qui Pro Quo, Cyrułek Warszawski) korzystało z jego tekstów satyrycznych. [przypis edytorski]

⁷⁸⁵Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii Teatrzyk Zielona Gęś. *Gałczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii Teatrzyk Zielona Gęś. [przypis edytorski]

⁷⁸⁶Wiech — pseudonim Stefana Wiecheckiego (1896–1979), warszawskiego dziennikarza, felietonisty i prozaika, często wykorzystującego w swoich utworach warszawską gwarę miejską. [przypis edytorski]

zawodowych aktualnej polszczyzny, dziennikarskiego, spiesznego schematu wypowiedzi itd. Zawsze jednak są to odmiany chronologicznie współczesne poecie.

Tworzywo językowe Leśmiana jest tak rozległe i szerokie w czasie, jak bodaj u żadnego z poetów polskich XX wieku. W zakresie literackiej polszczyzny współczesnej to tworzywo się nie mieści, ponieważ autor *Łąki* i *Dziejby leśnej* tworzy całe łańcuchy nowych, a jemu koniecznych wyrazów. Tego rodzaju nowy, dopiero przez danego pisarza zaprojektowany wyraz nosi nazwę neologizmu. Nie mieści się także dlatego, ponieważ Leśmian, świetnie znający gwary polskie, długi okres życia spędzający na Lubelszczyźnie, czerpie pełną garścią z gwary ludowej. Wreszcie, ten poeta, o nader wyczulonym stosunku do tradycji i ogromnej znajomości literatury z tego zakresu, chętnie wprowadza wyrazy staropolskie i dzisiaj nieużywane. Nazywamy je archaizmami. Neologizm, gwarą i archaizm — nie ma w języku większej liczby możliwości, by go kształtować w służbie żywionego celu artystycznego. Poezja Leśmiana reprezentuje wszystkie w tym względzie możliwości.

I to właśnie powoduje, że — nawet w trybie wprowadzającej w zrozumienie i uczącej czytać gawędy krytycznej — język poetycki Leśmiana jest niesłychanie trudny do analizy. Chcąc bowiem odpowiedzieć, czy dany wyraz jest Leśmianowskim neologizmem, czy też jest pochodzenia gwarowego lub należy do archaizmów, trzeba, ażeby najpierw zostały przeprowadzone ściśle i mozolne badania. W stosunku do Leśmiana nastąpiło to na razie tylko na jednym wycinku całego zagadnienia, wycinku na pewno bardzo ważnym, ale zawsze jest to dopiero rozwiązanie jednej trzeciej problemu. Stanisław Kajetan Papierkowski opracował *Słowotwórcze neologizmy Bolesława Leśmiana*⁷⁸⁷ i w potrzebie, jako do wspólnego dobra, będziemy sięgać do tej cennej rozprawy.

Kłopoty badacza ukażemy na przykładzie najprostszym: Bajdała. Na podstawie samego brzmienia i wyglądu gramatycznego nazwiska tej postaci nie sposób odpowiedzieć, czy jest neologizmem, czy archaizmem, czy zostało wzięte z gwary. Dopiero szperając po słownikach dowiadujemy się, że wyraz „bajdała” (bajtała) występuje w gwarach polskich, oznaczając: niedołęgę, niedoładę, niezdarę. Leśmian uczynił z tego imię własne. Gdy to sobie uświadomimy, jakież dodatkowy i ostry promień światła pada na intencję całego utworu. Bajdała to nie tylko chłopiec-roztropek, ale niedołęga i łajza, tak oto skompromitował poeta argument kreacjonistyczny!

Trudności badania rosną, jeżeli wziąć większe fragmenty tekstu, fragmenty gęściej nasyczone znamionami Leśmianowskiego tworzywa językowego:

Ale daremny był ich trud, daremny ramion sprzęg i usił!
Oddali ciała swe na strwon owemu snowi, co ich kusił!

Trzeba było rogami Dusiołka postronić,
Gdy chciał na mnie swej duszy paskudę wyłonić!

„Sprzęg”, „usił”, „strwon”, „paskuda”, „postronić”, dodajmy: „półbabek” — wszystko to słowa nie spotykane w codziennej polszczyźnie. Ale jakiego pochodzenia? Nie próbujmy zgadywać. „Bajdała” i „Dusiołek” niechaj będą ostrzeżeniem. Trzeba co najmniej *Słownik Lindego*⁷⁸⁸ i *Słownik warszawski* wertować co chwila.

Okazuje się wówczas, że „sprzęg” (sprząg) zna staropolszczyzna, gdzie znaczył on: łączność, związek, spójnia. Zatem archaizm. Ba, ale odżył on nieoczekiwanie w okresie Młodej Polski. Zna go Berent, zna Wyspiański. Czytamy w *Wyzwoleniu*:

Tam-tam nazywa się narzędzie
w orkiestrze, które dzwon udaje,
[.....]
raz się z nim w górne idzie sprzęgi,
raz się znów staje z nim na dole.

⁷⁸⁷S. K. Papierkowski, *Słowotwórcze neologizmy Bolesława Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1, s. 143–180. [przypis autorski]

⁷⁸⁸Linde, *Samuel Bogumił* (1771–1847) — językoznawca, tłumacz, autor *Słownika Języka Polskiego*, członek państwowych instytucji edukacyjnych w Księstwie Warszawskim. [przypis edytorski]

„Paskuda” (oznaczając: wszeteczeństwo, rozpusta, nieczystość) istnieje zarówno w staropolszczyźnie, jak w gwarach. Zjawisko częste, gwary bowiem przechowują całe zasoby wyrazowe, które już zaniknęły w polszczyźnie literackiej. „Półbabeł” (kobieta podstarzała) jest pochodzenia staropolskiego. *Słownik warszawski* cytuje z Jana St. Jabłonowskiego (1669–1731): „Owo śliczne dziewczę i hoże staje się dużym półbabełkiem i zwiędłym kwiatkiem.” I dlatego u Leśmiana: „Wylał z rowu Dusiołek, jak półbabeł z łoża”. I znów od właściwego zrozumienia wyrazu pada na cały tekst mocny promień światła: „Dusiołek” jest rodzaju męskiego, ale ma też cechy starej baby, baby-jędzy. Wyobraźnia ludowa bywa w tych przypadkach antyfeministyczna i przyznając z jednej strony diabłu co diabelskie, całą resztę oddaje czarownicom, wiedźmom, strzygom, rodzajowi żeńskiemu.

„Usił” (staranie, zabieg) zna działający z końcem XVIII wieku poeta-dziwak, tłumacz i erudyta Jacek Przybylski. Ale cytat z Przybylskiego nie oznacza w sposób pewny, ażeby w ówczesnej polszczyźnie „usił” występował szerzej. Ten autor znany był ze swoich dziwactw językowych i neologizmów, z których niejedną przyjął się w języku polskim. To on wymyślił „wszechnicę” jako spolszczenie terminu: uniwersytet. Może więc był „usił” pana Jacka neologizmem, ale może też być wynalazkiem Leśmiana, bo nawet przy rozległych tego pisarza lekturach mało jest prawdopodobne, by czytywał on akurat Jacka Przybylskiego.

„Strwon” (zaprzepaszenie, strata) jest nieznanym słownikom. Papierkowski go uważa za neologizm Leśmianowski. „Postronić” (odrzuć na stronę, zrzucić) — także słownikiem nieznanym czasownik. Papierkowski go przeoczył, chyba na pewno jest to całkiem szczęśliwy i jasno zrozumiały neologizm poety.

Nie wystarczy jednak wyciągnąć poszczególne wyrazy, jak kamienie z naszyjnika, i na tym poprzestać. Tworzą one właśnie cały naszyjnik, niektóre kamienie są w nim specjalnie skupione i pełnią rolę nie tylko ze względu na to, do jakiej warstwy języka należą, ale ze względu na to, ku czemu zmierzają w utworze, jaką pełnią w nim funkcję artystyczną. W dystychu z *Dziewczyną* uderza skupienie i zestaw: sprzęg, usił, strwon.

Chociaż geneza każdego z tych wyrazów jest odmienna, funkcja całego zestawu jest wspólna. Odczuwamy w nich jako cechę wspólną brak przyrostka, który zazwyczaj w tego rodzaju określeniach występuje w polszczyźnie: sprzęg (nięcie), usił (owanie), strwoń (ienie). Wyglądają te wyrazy tak, jak gdyby zamiast: dążenie, powiedział ktoś: dąż, karanie — kar, mijanie — mij etc. Te krótsze wyrazy zdają się mocniejsze, dobitniejsze, chociaż to samo znaczą.

Otóż tego rodzaju postępowanie językowe było bardzo typowe dla stylu i języka Młodej Polski. U Wyspiańskiego znajdujemy: ostrz (zamiast: ostrze), tarcz (tarcza), zgliszcz, ziem, siekierz, pełń (pełnia), kleszcz (kleszcze) i tak dalej. Chodziło o to, ażeby wywołać w czytelniku sugestię językowej krzepy i mocy, sugestię zgodną z dążeniem ideowym poety w tym kierunku⁷⁸⁹.

Przepraszam, że powołuję się na siebie samego. Każdy, kto naśladował teksty poetyckie, wie, że istnieją w nich pewne cechy bardzo pochwytnie, nieledwie manieryczne. Ostrz, tarcz, strwon, sprzęg — należą do takich właściwości stylu młodopolskiego. I dlatego, podrabiając w *Duchach poetów podstuchanych* utwór wierszowany Wacława Berenta⁷⁹⁰ (a ten znakomity prozaik naprawdę takie pisywał), uczyniłem to w oparciu o ów chwyt językowej krzepy:

Orle, co z gędzby tajnych cisz
Ptakiem polatasz wieszczym wwyż,
Byś krwawy wydarł z piersi skwir,
— Orle, twe skrzydła na kształt lir

Miotają pieśni hucznych gon,
W trwogi targają twardy dzwon,
W dźwięków łopotnych stalny pęd,

⁷⁸⁹Pisze o tym Z. Klemensiewicz w artykule *Swoiste właściwości języka Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 2, s. 458. [przypis autorski]

⁷⁹⁰Berent, Wacław (1873–1940) — polski powieściopisarz i tłumacz okresu modernizmu, jeden z gł. przedstawicieli realizmu w literaturze Młodej Polski. [przypis edytorski]

Tak jest w *Dziewczynnie*. Swoiste i funkcjonalne nagromadzenie cech tworzywa językowego w *Dusiołku* zmierza ku czemu innemu. W *Dziewczynnie* chodziło o to, ażeby poprzez sam kształt języka i dobór słów podkreślić niezwykłość daremno trud młodzińców, cieni i młotów. Którąkolwiek strofę *Dusiołka* weźmiemy pod lupę, co innego jest celem poety. Kształt języka i dobór słów ten cel podkreślają w sposób chytry i z pozorów niedostrzegalny. Nasyconie bowiem gwarą, światem ludowych, zarówno realnych, co śmiesznych, wyobrażeń i skojarzeń jest tak gęste, że trzeba by cały tekst zacytować. Utkany jest on od początku do końca z tego właśnie materiału:

Ogon miał ci z rzemyka,
Podogonie zaś z łyka.
Siadł Bajdale na piersi, jak ten kruk na snopie
Póty dusił i dusił, aż coś warkło w chłopie!

Już w tym obrazie chytry zabieg autora jest widoczny. Dusiołek usiadł na piersiach Bajdale, jak kruk na snopie. Wiele ptaków tak siada. Ale kruk to ptak zapowiedni, ptak nieszczęścia i zlej przygody i tylko on mógł w tym wierszu usiąść na snopie.

Weźmy inne przykłady, czysto językowe i oparte na specjalnych przesunięciach znaczeń czasownikowych. Bajdała „poległ cielska tobołem między szkapą a wołem”. Jasne, że powinno być — legł, położył się, a nie poległ, którego to czasownika główne znaczenie jest: zginął na placu boju. Ale w świetle całej późniejszej przygody i walki Bajdały ze złem ten nieoczekiwany chwyt składniowo-znaczeniowy jest w największym porządku. Niewiele brakowało, a Bajdała byłby naprawdę poległ w sennym boju z Dusiołkiem.

Dalszy przykład. Bajdała przemawia do Boga: „Nie dość ci, żeś potworzył mnie, szkapę i wołka...” Chodzi o sens — stworzył szkapę i wołka. Leśmian niezwykle chętnie (Papierkowski cytuje mnóstwo przykładów) używa czasownika niedokonanego w funkcji czasownika dokonanego. Stworzyć jest czasownikiem dokonanym, ponieważ wyraża czynność już skończoną. „Potworzyć” jest czasownikiem wprawdzie dokonanym, ale wyrażającym czynność wielokrotną. Stworzył arcydzieło; potworzył dużo kiczów. Leśmian te dwa znaczenia na siebie nasuwa i sugeruje, że Bóg potworzył wiele twórców nieudanych. Bajdała, szkapą, wołek.

Nie koniec na tym. „Stworzyć” kojarzy się z rzeczownikiem „stwór”. Stwory boskie, świat jako wielki stwór boży. Ale „potworzyć” kojarzy się z „potwór”, „potworek”. Słowem, rzekomy niedołęga językowy oświadczył Stwórcy — aleś potworzył, aleś potworków narobił! Ładna twoja zasługa...

Chyba teraz ujęcie czysto fachowe będzie jasne, skoro je zacytuję:

„W języku Leśmiana celem stylizacji było bardzo często uniezwyklenie rzeczy i zjawisk — jego struktury językowe taką właśnie pełnią funkcję w utworach. Posługują się nimi postaci nie z tej ziemi, fantastyczne, dziwaczne, nawet pokraczne czy — jak by je nazwał sam poeta — zaświatowe, jakąś szczególną wyznające filozofię; bajdały, dusiołki, śnigrobki, śnitrupki. W wielu wypadkach celem stylizacji językowej Leśmiana była tendencja do odpowszechniania językowego wyrazu, podejmowana z przekonaniem, że wyraz niezwykły, powszechnie niepraktykowany zdoła silniej oddziaływać na czytelnika czy słuchacza”⁷⁹².

To wszystko. Czytałem Leśmiana. Czytaliśmy wspólnie Leśmiana, ponieważ *Dusiołek* i *Dziewczyzna* otwierają perspektywę na poważną, może nawet przeważającą część jego dorobku.

To wszystko i zarazem bardzo wiele w stosunku do dwu tekstów poetyckich, które liczą łącznie 82 wiersze. Gdyby tak postępować z każdym poszczególnym utworem poetyckim, o *Panu Tadeuszu* musiałoby się napisać całą bibliotekę. Proszę się jednak nie

⁷⁹¹K. Wyka, *Duchy poetów podsluchane*, Kraków 1959, s. 64, tyt. wiersza: *Z marginaliów „Oziminy”*. [przypis autorski]

⁷⁹²S. K. Papierkowski, *Słowotwórcze neologizmy Bolesława Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1, s. 171. [przypis autorski]

przebrać. Cechy ideowe, kompozycyjne, wersyfikacyjne, językowe — jeżeli wziąć więcej utworów danego autora — powtarzają się, sumują, stanowią część zjawiska identycznego, które daje się przedstawić i zinterpretować sumarycznie. Dlatego krytyk pracuje skrótami. Dlatego krytyk i fachowiec musi pracować skrótami. Dlatego skrótowe terminy i „izmy” fachowców to nie ich dziwactwo, lecz konieczność poznawcza, konieczność naukowa.

Zamykamy szufladę. Notatki składamy do odpowiednich teczek. Przydadzą się do innej roboty. Utwory zebrane poety świetnego, znakomitego, jedyne, Bolesława Leśmiana, stawiamy na półkę, między sąsiadów epoki.

Jeżeli czytelnik bodaj na krótko nabrał przeświadczenia, że te trzy przymiotniki mają prawo stać przy nazwisku Leśmiana — mogą spokojnie zamknąć szufladę.

1958, 1963, 1965.

WŁADYSŁAW BRONIEWSKI: „HAWRAŃ I MURAŃ”⁷⁹³

Litworowe doliny
czarne stawy wyśniły.
Górą jasna pogoda,
a dołem biała woda
pośród kosodrzewiny.

Wołało i śpiewało,
zielonym wiatrem wiało,
przyleciał biały obłok
i słońce go przebodło,
rozświeciło, rozwiało.

Zieleniło się, kwitło,
wrzało głębią błękitną,
wiosną śnieżnopuszystą,
nieuchwytną, przejrzystą,
nieprawdziwą, niezwykłą.

Przez dolinę z oddali
leśną radość wołali,
a zwabiony wołaniem,
stanął Hawrań z Muraniem,
jak ich dwoje na hali.

I

Hawrań i Murań. Któż ich nie pamięta, tych bliźnich szczytów, którymi pasmo Tatr bielskich wkracza od wschodu w granitowe Tatry właściwe? Któż nie pamięta tej wapiennej zerwy Murania, która ostra jak brzytwa stacza się gwałtownie w ciemne bory Jaworzyny?

Gdyby Tatry porównać do rozległego zdania, postrzępionego i dramatycznego, pełnego niespodzianek zdania, Hawrań i Murań tworzą w nim dwa pierwsze słowa, dwa pierwsze zestroje. Zarówno jako szczyty, jak też jako wyrazy. Po bratersku są bowiem

⁷⁹³ *Hawrań i Murań* był po raz pierwszy drukowany w „Skamandrze” 1935, tom 9, z. 59 (czerwiec), s. 226. W muzeum Władysława Broniewskiego dochował się rękopis jednej z wersji utworu z licznymi poprawkami, datowany 28 II 1935 (teczka VII k. 18; wiadomość na podstawie: F. Lichodziejewska *Kronika życia i twórczości Władysława Broniewskiego*, maszynopis w Bibliotece Instytutu Badań Literackich PAN). Niniejszy tekst wg wyd.: Władysław Broniewski, *Krzyk ostateczny*, Warszawa 1938. [przypis autorski]

spięte identycznym przyrostkiem -ań i niełatwe są do wyjaśnienia w swoim rdzeniu; tworzą jedyną taką braterską parę, tak w rzeczywistym, jak w toponomastycznym krajobrazie tatrzańskim⁷⁹⁴.

Poczta na Bukowinie Tatrzańskiej mieści się dzisiaj w przeszklonym pudełku granitowym. Na przekór bukowińskiej przyrodzie we wnętrzu tego ładnego pudełka jest sporo ciepłej oranżerii. Lecz kiedy znajdowała się ona jeszcze w chałupie pośrodku wsi, te dwa bliźniacze szczyty, oglądane z ławki przed lichym urzędem, najlepiej z tego miejsca ujawniały swoją rolę; dwa zuchwałe zestroje o grzbietach suchych i nakreślonych z rzadką precyzją, podcięte i spadziste. Góry prawdziwe i zarazem ich wzorowa makieta dekoracyjna.

Skoro w Jurgowie pozostawić za sobą wieś, Hawrań z Muraniem pośepnie zagradzają drogę w Tatrach. Jeden z pierwszych obrazów tatrzańskich Aleksandra Płonczyńskiego⁷⁹⁵, malowany z Jurgowa gdzieś przed 1840 rokiem, ukazuje nad nimi krótką burzę letnią. Ściana deszczu posuwa się od Doliny Białej Wody, z której wytoczyły się wody Białki, płynącej tutaj między Jurgowem a Brzegami. Ten obraz, w bliskim będący posiadaniu, oglądam stale z przychylnością. Zdarza mi się też bywać — latem czy zimą — w gęsto zabudowanym Jurgowie dzisiejszym. Ilekroć się w nim znajdę, muszę najpierw — niczym spod mglistej przesłony odgarnąć i odsłonić ten Jurgów dzisiejszy spod zapisu malarskiego, który bodaj jedyny Płonczyński podał dla tej spisko-góralskiej osady. Nie bardzo się to zimą udaje. Trwa ta osada dla mnie zawsze w lecie, pod niedaleką burzą, nie przesuwają się pory roku.

Władysław Broniewski⁷⁹⁶ był wytrawnym, letnim i narciarskim wędrowcem po Tatrach. „Nigdy nie unikał wysiłku, nie znosił wygodnictwa ani tej wulgarnej nowoczesnej turystyki, która w gruncie rzeczy oddala od przyrody” — T. Kijonca⁷⁹⁷ opowiadała niedawno pani Wanda Broniewska (*Dom poety*, „Poglądy” 1965, nr 9). Zaś Władysław Wolski, który tak znakomicie opowiada, jak to Broniewski w górach swych towarzyszy wyonacał⁷⁹⁸, powinien to spisać i ogłosić.

Szczególnie powinien spisać opowiadanie o Broniewskim i ceprach⁷⁹⁹, którzy w późne popołudnie zostali przez niego — nieznanymi Tatr — wprowadzeni w ścianę Granatów. Powrócili już o księżycu w pełni, przerażeni, nigdy więcej w górach się nie pojawili. Broniewski około północy, pogwizdując niefrasobliwie, zszedł z Granatów.

Pragnę napisać o najpiękniejszym wierszu tatrzańskim Broniewskiego. A ponieważ dotyczy on, ba — nosi tytuł *Hawrań i Murań*, podało się nieco uwag wstępnych. W wierszu tym z rzadką dobitnością ujawniają się składniki sztuki poetyckiej Broniewskiego w jej wariacie czysto lirycznym, dotyczącym uroków świata. Był bowiem Broniewski artystą bardzo świadomym, powiedziałbym — wyrafinowanym, gdyby ten przymiotnik nie wydawał się dziwny w stosunku do niego. Było to wyrafinowanie twórcze głęboko ukryte i doprowadzone do stanu prostoty — pozornej, oczywistości — nieoczywistej. Prostota i oczywistość były dla czytelnika, kontakt z nim poeta osiągał, zdawałoby się, bez wysił-

⁷⁹⁴Interpelowany o pochodzenie etymologiczne nazw *Hawrań* i *Murań* prof. Franciszek Sławski (Uniwersytet Jagielloński) odpowiedział listownie:

„Według mnie *Hawrań* pochodzi ostatecznie od słowackiego *havan* (gawron). Są to czeskie nazwy miejscowe *Hawrań*, tłumaczone jako nazwy dzierzawcze (zbudowane przy pomocy dawnego przyrostka — jak nasze *Przemysł*, *Bydgoszcz*) od przezwiska *havan* (gawron). Podstawą nazwy *Murań* jest wyraz znany w pasterskiej kulturze karpackiej z szeregu języków z nią związanych, reprezentowany także i w polskim przez *murga*. Najbliżej nazwy szczytu stoi morawskie *murgana* (owca z czarnymi pręgami). W języku słowackim przyrostek -ań jest bardzo produktywny w rzeczownikach osobowych i odpowiada polskiemu nazwom na -oń. Jest on nierzadki także w nazwach szczytów.”

Pięknie dziękuję autorowi *Słownika etymologicznego języka polskiego* i przypominam jednocześnie ludową etymologię *Murania* (spotykaną również w przewodnikach tatrzańskich). Mianowicie od słowa *mur*, z uzasadnieniem, że szczyt ten posiada ostre i podcięte ściany, czyli mury. Etymologia oczywiście błędna, gdyby ją bowiem konsekwentnie w Tatrach stosować, co drugi w nich szczyt mógłby się nazywać *Murań*. [przypis autorski]

⁷⁹⁵*Płonczyński, Aleksander* (1820–1858) — krakowski malarz i rysownik. [przypis edytorski]

⁷⁹⁶*Broniewski, Władysław* (1897–1962) — poeta, żołnierz Legionów, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej, przedstawiciel lewicy. [przypis edytorski]

⁷⁹⁷*Kijonka, Tadeusz* (1936–2017) — poeta, dziennikarz i dramatopisarz, poseł na sejm. [przypis edytorski]

⁷⁹⁸*wyonaczyć* (reg.) — oszukać. [przypis edytorski]

⁷⁹⁹*ceper* (reg.) — nie góral. [przypis edytorski]

ku. Krytykowi pozostaje druga strona tego wspaniałego poety: wcale ta prostota nie jest prosta; wcale ta oczywistość nie jest taka oczywista.

I bynajmniej nie o to chodzi, ażeby przez nadmiar uczonego i erudycyjnego komentatora wprowadzać zbędne komplikacje tam, gdzie ich nie ma. Gdzie są one tylko urojeniem krytyka usiłującego skoczyć wyżej głowy twórcy. O to jedynie chodzi, że pod prostą i jasną powierzchnią sztuki lirycznej Broniewskiego — ale zacznijmy wreszcie.

II

Litworowe doliny
czarne stawy wysińczyły.
Górą jasna pogoda,
a dołem biała woda
pośród kosodrzewiny.

W Tatrach istnieje niejeden Czarny Staw i niejedna Litworowa Dolina. Chociażby ta ze stawem o identycznej nazwie, która stanowi najwyższy próg Doliny Białej Wody i podchodząc pod Wysoką i Ganek, dzika i rzadko nawiedzana, wyjątkowo długo przechowuje w sobie zimę. Któregoś z przedwojennych lat pamiętam ów Czarny Staw, jeszcze w sierpniu przez połowę swej powierzchni spięty lodem.

Właśnie dlatego, ponieważ orograficzne określenia: *czarny, litworowy*, tak bardzo są tatrzańskie, podał Broniewski swe pierwsze zdanie w liczbie mnogiej. Mimo że nie ma takiej Litworowej Doliny, w której byłby Czarny Staw. Zdanie to staje się czymś na podobieństwo niepowtarzalnej, jedynej furtki toponomastycznej otwierającej świat tatrzański. Przeglądałem Nowickiego, Tetmajera⁸⁰⁰, Kasprowicza⁸⁰¹ — u nikogo z nich nie ma podobnego zwrotu.

Przy Broniewskim trzeba bowiem być bardzo ostrożnym: ten poeta świetnie posługuje się cytatem i kryptocytatem, aluzją i ukrytą aluzją.

„Litworowe doliny czarne stawy wysińczyły”. Kiedy zmęczeni osiągnęliśmy przełęcz albo szczyt, góry sprowadzają się do najprostszych znaków swojej obecności, z wysoka oglądane: nitka wody, płaty kosodrzewiny, przestrzeń błękitu. Mieszają się ze sobą nazwy szczytów i dolin, zanim je rozpoznamy w ich nowej konfiguracji. Tej, po którą szliśmy w górę wzdłuż białej wody. Równie dobrze może to być Dolina Białej Wody, co wszelka inna srebrzysto-biała woda w dolinie Cichej, Koprowej, Ciemnych Smreczyn...

⁸⁰⁰ *Tetmajer-Przerwa, Kazimierz* (1865–1940) — czołowy poeta Młodej Polski; zasłynął jako autor erotyków, a także piewca przyrody Tatr i popularyzator folkloru podhalańskiego; przyrodni brat Włodzimierza Tetmajera, stanowił prototyp postaci Poety z *Wesela* Wyspiańskiego; jego ojciec, Adolf Tetmajer, brał udział w powstaniu listopadowym i styczniowym; matka, Julia Grabowska, należała do tzw. *kola entuzjastek* skupionych wokół Narcyzy Żmichowskiej; podczas studiów na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1884–1886) zaprzyjaźnił się z Lucjanem Rydlem, Stanisławem Estreicherem i Ferdynandem Hoesickiem; publikował w „Kurierze Polskim” (współredaktor 1889–1893), „Tygodniku Ilustrowanym”, „Kurierze Warszawskim” i krakowskim „Czasie”; był wieloletnim sekretarzem Adama Krasińskiego; w czasie I wojny światowej związany z legionami Piłsudskiego (redagował pismo „Praca Narodowa”), po wojnie zaangażował się w spór polsko-czechosłowacki o linię graniczną w Tatrach, był organizatorem Komitetu Obrony Spisza, Orawy i Podhala oraz prezesem Komitetu Obrony Kresów Południowych; w 1921 został prezesem Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich, a w 1934 członkiem honorowym Polskiej Akademii Literatury; w drugiej połowie życia ciężko chorował: powikłania wywołane kiłą doprowadziły do zaburzeń psychicznych (które ujawniły się już podczas obchodów 25-lecia jego twórczości w 1912 r.), a następnie do utraty wzroku; pod koniec życia egzystował dzięki ofiarności społecznej, umożliwiono mu mieszkanie w Hotelu Europejskim w Warszawie, skąd został eksmitowany w styczniu 1940 r. przez okupacyjne władze niemieckie; zmarł w Szpitalu Dzieciątka Jezus z powodu nowotworu przysadki mózgowej oraz niewydolności krążenia; najważniejsze dzieła Tetmajera to m.in.: *Na Skalnym Podhalu* (1910), *Legenda Tatr* (1912); wiersze: *Eviva l'arte*, *Hymn do Nirwany*, *Koniec wieku XIX*, *Prometeusz*, *Lubię, kiedy kobieta*, *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej*, *Pieśni o Jasku zbójniku*, *List Hanusi*; spośród jego obfitej twórczości poetyckiej najistotniejsze dla historii literatury pozostają wiersze z drugiej (1894), trzeciej (1898) i czwartej (1900) serii *Poezji* Kazimierza Tetmajera, oddające ducha dziewiętnastowiecznego dekadentyzmu, pesymizmu egzystencjalnego, fascynacji myślą Schopenhauera i Nietzschego oraz mitologią i filozofią indyjską, które właściwe było pokoleniu Tetmajera, szczególnie młodopolskiej bohemie; pisał również dramaty (*Zawisza Czarny*, *Revolucja*, *Judasz*) oraz nowele i powieści (*Książdz Piotr*, *Na Skalnym Podhalu*; *Legenda Tatr*; *Z wielkiego domu*; *Panna Mery*). [przypis edytorski]

⁸⁰¹ *Kasprowiczy, Jan* (1860–1926) — poeta, krytyk literacki, dramaturg, profesor Uniwersytetu Lwowskiego, tłumacz. W twórczości związany był z kilkoma nurtami młodopolskimi: od naturalizmu (*Z chłopskiego zagonu*), przez symbolizm, katastrofizm i ekspresjonizm (*Hymny*) do prymitywizmu (*Księga ubogich*). [przypis edytorski]

III

Wołało i śpiewało,
zielonym wiatrem wiało,
przeleciał biały obłok
i słońce go przebodło,
rozświeciło, rozwiało.

Zieleniło się, kwitło,
wrzało głębią błękitną,
wiosną śnieżnopuszystą,
nieuchwytną, przejrzystą,
nieprawdziwą, niezwykłą.

Te dwie strofy trzeba potraktować wspólnie. Łączy je bowiem pewien kunsztowny zabieg stylistyczno-składniowy, przynależny do tego zakresu, który badacze nazywają dzisiaj *poezją gramatyki* (Roman Jakobson⁸⁰²). Zabieg to i kunsztowny, i zarazem w jakiś oczywisty sposób — świadectwo prostoty nieoczywistej — zanurzony w języku polskim, w jego określonej właściwości składniowej obsługującej sytuację równie określoną i zdawałoby się niemożliwą do przekroczenia jej granic gramatycznych.

O co dokładnie chodzi? Mówimy po polsku, używając stale formy bezosobowej: (coś tam) „chodziło”, „tłukło się” (po nocy), „wrzasło”, „zapłakało”; mówimy też podczas burzy: „błyska się”, „błysnęło”, powiadamy: „grzmi”, „straszy”, „postraszyło”.

W sytuacji zatem, w której albo nie wiemy, kto był podmiotem danego działania, albo ów domyślny podmiot budzi lęk i niepokój, posługujemy się formą bezosobową: od zwrotu „coś się stało” aż po zwrot: „coś mnie w nocy gniotło”. Najczęściej jest to sprawa lęku przed owym nie znanym podmiotem, relikw jakiegoś myślenia magicznego, że zło, które zostało nazwane, tym samym zostaje wywołane.

„Wołało i śpiewało, zielonym wiatrem wiało [...] Zieleniło się, kwitło, wrzało głębią błękitną...” Broniewski sięgał do tej składniowej właściwości polszczyzny i jednocześnie ją przekroczył oraz nadał inny walor. Z tonacji mrocznej i niepewnej przeniósł bowiem w tonację radosną i wiosenną. Dokonując takiego zabiegu stylistyczno-składniowego przemienił w poezję określoną właściwość gramatyczną.

I jednocześnie chytrze pomnożył rzeczywisty zasięg tego zabiegu. Jedynym podmiotem wymienionym w tych dwu strofach jest mianowicie słońce. Po polsku rodzaju nijakiego. Sprawia to, że orzeczenie imienne: „przebodło”, „rozświeciło”, „rozwiało”, staje się identyczne w swoim brzmieniu i wygładzie z formą bezosobową: (coś) „przebodło”, (coś) „rozwiało”, (coś) „rozświeciło”. Zasięg zatem formy bezosobowej został jak gdyby poszerzony. Wciągnęła ona w swój obręb jasne i podmiotowo widoczne działania słońca.

Jak nazwać ten zabieg językowo-stylistyczny? Proponuję go określić jako kontaminację gramatyczną. Przez termin „kontaminacja” rozumiemy przemieszanie, skrzyżowanie określonych elementów, nadające im nową jakość. W omawianym przypadku jest to *kontaminacja fleksyjna*. W terminologii językoznawczej stosowany bywa również zwrot — homonim fleksyjny. Zbyt daleko musielibyśmy odejść od przedmiotu niniejszych rozważań, ażeby zająć się dokładnie funkcją podobnej kontaminacji. Przejdźmy raczej do dalszych właściwości analizowanego urywka.

Powtarza się nieraz, że przymiotnik w poezji XX wieku to pozycja przegrana, ponieważ bardzo nadużyła i rozmnożyła niepotrzebnie przymiotnik poezja młodopolska. Nie potwierdza tego sądu strofa Broniewskiego: cały bukiet przymiotników, jest ich sześć, zdobi w niej wiosnę górską. Nie potwierdza, ponieważ funkcja tego zespołu przymiotnikowego jest u poety dobitnie określona i kierunkowa. Nie służą one zdobnictwu poprzez mnożenie cech i właściwości, lecz służą mają ekspresji tego, co niepochwytnie, jedyne, do nazwania trudne. Funkcja i cel użytego środka stylistycznego, a nie jego budulec gramatyczny, w tym przypadku przymiotnik, decydują o trafieniu lub pudle artystycznym.

⁸⁰²Jakobson, Roman (1896–1982) — rosyjski językoznawca i teoretyk literatury, jeden z twórców strukturalizmu, autor teorii funkcji aktu mowy. [przypis edytorski]

Dobrze. Po co aż tyle o gramatyce poezji i poezji gramatyki? Ponieważ tylko tym sposobem można uzyskać obiektywne i w materiale językowym istniejące potwierdzenie wrażenia estetycznego, które budzi cały wiersz Broniewskiego. Góry, wiosna górską — stanowią w nim radosne i bezosobowe zjawisko. Nikt nie jest ich podmiotem, nikt nie jest ich twórcą. Przy zjawiskach przyrody tego wymiaru powoływano dawniej na świadka Boga, kosmogonię, mity. Nie ma takich świadków ani podmiotów u poety rewolucyjnego, u poety nowoczesnego. To wielkie, bezosobowe zdanie — Tatry, jest, bo istnieje. Tatry są, ponieważ istnieją.

IV

Powstaje pytanie, czy tego rodzaju nagromadzenie znamiennej formy językowo-stylistycznej stanowi osobiste odkrycie poetyckie Władysława Broniewskiego, czy też w jakiś sposób dzieli on je ze współczesnymi. Nie sięgam w okres Młodej Polski ani do wcześniejszych poetów. Wymagałoby to specjalnych poszukiwań, wątpliwe, czy uwieńczonych jakimś rezultatem.

Co innego w poezji okresu międzywojennego, 1918–1939. Zestaw stylistyczno-składniowy, w którym przeważa forma bezosobowa, mieszając się z orzeczeniem rodzaju nijakiego, co prowadzi w polszczyźnie do całkowitej zgodności brzmieniowej tych form fleksyjnych, pojawia się u Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej⁸⁰³ w erotyku *Oknem wyglądało* (z tomu *Niebieskie migdały*, 1922).

Oknem wyglądało,
stawało przed bramą,
wracało —
zawsze samo...
Szło przed siebie w wiosenną rozwichrzoną slotę,
trącane parasolami czarnymi —
a szło po to, co jest bładozielone i złote,
co pachnie jak goździk chiński i olbrzymi,
i co się każdemu należy.
Chodziło, szukało,
na jarmarki się pchało, na targi,
patrzyło z wieży,
wracało
Nagle znalazło w tłumie twe wargi,
przywarło,
upadło, znieruchomiało, zamarło.

Konstrukcja gramatyczna tego erotyku jest wymyślna w swojej prostocie. Od strony opisu czysto fleksyjnego oraz sytuacji obsługiwanych przez formę bezosobową — użyta przez Pawlikowską konstrukcja mieści się w użytkowaniu owej formy w stosunku do podmiotu domyślnego lub budzić mogącego niepokój. To znaczy: (coś) „oknem wyglądało”, (coś) „chodziło”, „szukało”, (coś) „wracało”, i tak dalej, i tak dalej, odbieramy identycznie jak stały zwrot kolokwialny: (coś tam) „chodziło”, „tłukło się” (po nocy).

Ale tak częste i wręcz natrętne powtarzanie przez poetkę owej formy powoduje, że pewien podmiot domyślny tym dobitniej się rysuje w naszej świadomości językowej, im bardziej wiersz się rozwija i ku zakończeniu zmierza: „przywarło”, „upadło”, „znieruchomiało”, „zamarło”. Tak zachowuje się żywa istota, a nie jakieś widmo czy strach. Podmiot domyślny krystalizuje się i rysuje, ponieważ w danym przypadku może to być taki podmiot, którego działania wypowiedziane w czasie przeszłym będą identyczne brzmieniowo z — „chodziło”, „upadło” etc. Podmiot oczywiście rodzaju nijakiego. Jaki mianowicie? *Biedne stworzenie*, jakieś biedne stworzenie, opętane miłością nieodwzajemnioną. To ono bezosobowo tłucze się po całym utworze. I gdyby dorzucić ów podmiot do tekstu — nic się w nim nie zmieni, wszystko w układzie gramatycznym może pozostać, jak jest.

⁸⁰³ *Pawlikowska-Jasnorzewska Maria* (1891–1945) — poetka, dramatopisarka, obracająca się w kręgu Skamandra, pochodząca z rodziny Kossaków. [przypis edytorski]

W poezji nie jest rzeczą wskazaną i konieczną kłaść kropkę nad i. Wystarczy zasugerować jej obecność. Pawlikowska to na tyle subtelna artystka języka, że umiała stworzyć w świadomości odbiorcy zarys podmiotu jednoznaczny, niewymierny, ani razu go nie nazwawszy po imieniu. Cały bowiem wiersz jest jakimś wskazywaniem po imieniu i po jego śladach biednego stworzenia miłosnego.

Omawiany chwyt z zakresu poezji gramatyki trzykrotnie pojawił się u Juliana Tuwima⁸⁰⁴. Stanowi on wyłączną osnowę liryku *Świt* (ze zbioru *Czwarty tom wierszy*, 1924) i część tkanki artystycznej w wierszach *Wiec* (*Biblia cygańska*, 1933) oraz *Przyglądając się gwiazdom* (*Treść gorejąca*, 1936). Pawlikowskiej (*Oknem wyglądało*, 1922) i Tuwimowi (*Świt*, 1924) należy się zatem chronologiczne pierwszeństwo przed Broniewskim. Oto teksty i fragmenty Tuwima (*Świt*, *Wiec*, *Przyglądając się gwiazdom*) ułożone w sposób ciągły:

Tu bliźniutko — coś zawołało,
A daleko — odróżowiało.
Nie wiem co, bo ni to, ni owo,
Na ćwierć ptasio, na trzy ćwierci różowo.

Szeptem przeszło tuż-tuż w sitowiu,
Zaliściło liśćmi w listowiu
I rozniosło się, i frunęło,
I po stawie ogniem huknęło.

Ziało brednią, gorącem, czerwienią,
Febrą trzęsło i kołem szło.
Nie wiadomo kto, jakiś henio,
Zaczął płeść nie wiadomo co.

Przerzucalo się gorączkowo
Wypiekami z twarzy na twarz.
Straszny henio z zadartą głową
Wykrzykiwał, że jós, że czas!

— Tak chamjo rozdziawione i ciemne,
Chamjo z akcentem na o,
Rozwrzeszczało te czasy nikczemne
w heniowate nie wiadomo co.

Czy pamiętasz chaos młode,
Mglisty zamiar niebieskawy,
Bezdzwięk błogi, cel łaskawy,
Gdy wypłynął duch na wodę?

Gdy się lęło, gdy się częło
Wątlą mgielką, pierwojadrem,
Gdy się ciało słowa jęło
Pierwszem ciepłem i okrągłem,

Gdy westchnęło, przeznaczone,
Niewiedzące, że się ziści,

⁸⁰⁴ *Tuwim, Julian* (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

Jaką przyszłość sobie wyśni
Lekkomyślnie nieskończone.

To zapewne najbogatsze i najbardziej urozmaicone w poezji polskiej użycie analizowanego zestawu gramatycznego w funkcji poetyckiego chwytu. Zwłaszcza że ten mały tryptyk Tuwimowski w każdej ze swych części jest odmienny: *Świt* to czysta materia liryczna; *Wiec* to inwektywa satyryczna; *Przyglądając się gwiazdom* to pytańnik kosmogoniczno-metafizyczny. Mimo to łączy je identyczne postępowanie poetyckie. Łączy, ale w każdym z tych tekstów jest trochę odmienne.

W *Świcie* chodzi Tuwimowi o to, ażeby ewentualny podmiot domyślny pozostał nieokreślony i niedopowiedziany. Nie da się na tym wierszu przeprowadzić operacji gramatycznej takiej, jak u Pawlikowskiej. Na pytanie: co właściwie — *szeptem przeszło? frunęło? huknęło?* nie można odpowiedzieć wskazując jeden tylko podmiot. Szeptem przeszedł lekki powiew wiatru; frunął ptak; huknęło blaskiem słońce. *Świt* zatem to jakiś Podmiot Zbiorowy. To jakieś Wielkie Coś. I podkreśleniu tego, co nieokreślone i złożone, służy forma bezosobowa.

Łączy się ona w precyzyjny sposób z aliteracją oraz neologizmem językowym, a wtedy owa ekspresja nieokreśloności osiąga główne napięcie: „Zaliściło liśćmi w listowiu”. Od strony aliteracji siostrzaną strofą będzie ta, od której rozpoczyna się *Scherzo (Biblia cygańska)*:

Śpiewała wesoło — i nagle w śmiech,
Sam śpiew ją rozśmieszył: że śpiewa.
I śmiech zaczął sypać ze śpiewem jak śnieg,
I śmieje się, śmieje, zaśmiewa.

Od strony przesunięć w języku, prowadzących do neologizmu, jaki bez trudu rozumiemy, słowa — „Zaliściło liśćmi w listowiu”, wyglądają jak odprysk z Tuwimowych *Słopiewni*. Na przykład z *Zielonych słów*. „A gdzie pod lasem podlasina, tam gęsta wiklina — szeleścina.”

Inaczej postąpił Tuwim w dwu dalszych tekstach. Obchodzi go nadal to, co nieokreślone, co do pojęcia i wyobrażenia trudne: głupota polskich nacjonalistów przedwojennych, zaraźliwość wrzaskliwej propagandy; kosmogoniczny początek świata, niewiadoma stojąca u tego początku. Głupotę poeta wyszydza, prapoczątku stara się dociec, stąd zupełnie inna tonacja artystyczna każdego z tych utworów.

I tu, i tam pragnie poeta jakoś nazwać gramatycznie podmiot domyślny. W pierwszym przypadku, grając na identyczności opisywanej formy gramatycznej, tworzy podmiot i wyraz „chamjo”. Bo taki może rządzić orzeczeniami — *ziato, rozwrzeszczało* etc. Na upartego również i henio, gdyby nieco naruszać reguły języka, mógłby nimi rządzić. W tekście „kosmogonicznym” ten sam cel osiąga Tuwim, nadając rzeczownikowi „chaos” rodzaj nijaki: *chaos młode*. Wtedy bowiem ów podmiot mógłby rządzić, chociaż nie jest to w układzie wiersza konieczne, orzeczeniami typu — *legło, częło, westchnęło*.

Powróćmy obecnie do Broniewskiego. W jego liryku występuje również celowe pomieszczenie podmiotu, który rządzi nijaką formą czasownika przeszłego z tegoż bezosobową formą. Słońce jest przeciw rodzaju nijakiego. Ażeby tego pomieszczenia dokonać, wystarczy pominąć przerwę między strofą drugą a trzecią i potraktować je łącznie, zapominając także o zwrotnym się przy słowie *zieleniło*. Otrzymamy podówczas nieoczekiwaną metaforę działania słońca w przyrodzie. Mówiąc ściślej — stajemy na pograniczu takiego układu:

słońce obłok przebodło,
rozświeciło, rozwiało,
zieleniło, kwitło,
wrzało głębią błękitną.

Powie ktoś, że nie całkiem to poprawne składniowo. Czy mam w odpowiedzi cytować multum wierszy awangardowych, o wiele bardziej niepoprawnych składniowo, a całkiem będących do rzeczy — wyobraźniowo?

Co dla Broniewskiego wynika z dokonanych konfrontacji? Jego strofy wysokogórskiego opisu najbliższe są poetycko *Świtowi* Tuwima. Ten sam przyświeca im cel: próba pochwycenia, próba nazwania nieokreślonego i pełnego uroku zjawiska przyrody. To spostrzeżenie szczegółowe. Spostrzeżenie zaś ogólne będzie następujące: przedstawione postępowanie artystyczne, chociaż rzadkie i manieryczne, gdyby je zbyt często powielać, stanowi pewną wspólną cechę poetyki skamandrytów i twórców tej poetyce bliskich. Jak Maria Pawlikowska-Jasnorzewska⁸⁰⁵, jak Władysław Broniewski.

V

Obok ostatniej strofy można przejść nie dostrzegłszy zasadzki utajonej dla interpretatora. Dla czytelnika wszystko jest bowiem w niej proste i oczywiste, bez komentarza:

Przez dolinę z oddali
leśną radość wołali,
a zwabiony wołaniem,
stanął Hawrań z Muraniem,
jak ich dwoje na hali.

Gdzieś w dole, bo wciąż ze szczytu lub przełęczy, poeta widzi wiosną tatrzańską, para ludzka nawołuje się radośnie. Braterska para szczytów, wiedzona przez poetę pradawnym chwytem antropomorficznym (góry na okrzyk poruszają się jak ludzie), do owych dwojga z hali staje w analogicznej parze. Gdyby ktoś nie wiedział, że Hawrań i Murań to nazwy szczytów, mógłby je wziąć za imiona istot żywych, dziwne imiona Waligóry czy Wyrwidęba, czy też istot dziwacznych występujących w poezji Leśmiana: Migoń, Srebroń, Jawrzon. Ponadto za Prehybą, w stronę Dunajca, rozłożyła się na leśnym stoku Beskidu Sądeckiego wieś o nazwie Gaboń.

Ta niezwykła para, tym razem onomastyczna⁸⁰⁶, a nie toponomastyczna⁸⁰⁷, wyszła na spotkanie. Góry są, ponieważ istnieją, lecz nie brak w nich tajemnicy i baśni antropomorficznej.

Lecz kto naprawdę wołał w dolinie? Może góral z góralką, juhas z juhaską, może para ceprów-wędrowców? Tekst nie domaga się dokładniejszych ustaleń, by został przez czytelnika w pełni zrozumiany. Co innego z krytykiem. Broniewski, majster wyjątkowy cytatu i kryptocytatu, widocznej lub utajonej aluzji, nakazuje baczność.

Czasem poeta sam pokaże drogę. Jego wspaniały liryk wojenny *Morze Śródziemne* tak się zaczyna:

Szumi Morze Śródziemne
pod lewantyńskim brzegiem.
Płyną okręty wojenne
długim szeregami.

Ten jeden, jedyne w całym utworze cytat nieomylnie odnosi utwór do romantyczno-emigracyjnej aury, która u brzegów Lewantu, deptanych przed wiekami przez Słowackiego, musiała zagarnąć miłośnika jego poezji: „Dzisiaj, na wielkim morzu obłąkany, sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem, widziałem lotne w powietrzu bociany długim szeregiem...” Cytat ten został umieszczony zarówno celnie, jak odmiennie. Odmiennie, ponieważ raz dotyczy ptaków przelotnych, drugi raz okrętów wojennych. Lecz i jedne, i drugie płynąć mogą. Celnie, ponieważ ta sama im przyświeca latarnia morska: daleki kraj, daleka ojczyzna. „Fala na północ się toczy, płyną okręty”.

⁸⁰⁵ *Pawlikowska-Jasnorzewska Maria* (1891–1945) — poetka, dramatopisarka, obracająca się w kręgu Skamandra, pochodząca z rodziny Kossaków. [przypis edytorski]

⁸⁰⁶ *onomastyka* (z gr.) — nauka o nazwach własnych. [przypis edytorski]

⁸⁰⁷ *toponomastyka* (z gr.) — nauka o nazwach miejscowych. [przypis edytorski]

Czasem nie wiadomo, czy nie popełniamy dowolności, proponując: to jednak kryptocytat, ukryta aluzja. Nie umiem powiedzieć, jaki był stosunek Władysława Broniewskiego do sztuki pisarskiej Wyspiańskiego⁸⁰⁸. Nie przypuszczam jednak, ażeby mógł on nie czytać, nie znać, nie oglądać na scenie *Nocy listopadowej*. Wszyscy pamiętamy ostatnie zdanie w *Zagłębiu Dąbrowskim* Broniewskiego.

Po gniew, moja pieśni, najgłębiej
w serce ziemi się wwierć,

by te słowa zabrał niejeden,
jak lonty dynamitowe,
na Hutę Bankową, na Reden...
— Zapalać! Gotowe? — Gotowe!

Wygląda, że sytuacja niemożliwa, by się w niej kryło echo tradycji poetyckiej. Tak dalece dopasowana realnie do owej chwili, kiedy górnik ma odpalić sznur wiodący do węglonego w ścianę ładunku. Ale zarazem *sytuacja-symbol*: wybuch rewolucyjny, ostatnia przed wybuchem chwila. Taką zaś sytuację-symbol zna tradycja poetycka i jakże podobnie w materiale słowa ukształtował ją Wyspiański. Oto podchorążowie, pod pomnikiem łażeniowskim Sobieskiego zebrani, słyszą strzał i za chwilę wyruszą do boju.

PODCHORĄŻY

To Wysocki już wyszedł z ogrodu,
Wystrzałem sygnał wam dał.

GOSZCZYŃSKI

A pokłonmy się białemu królowi...

PODCHORĄŻY

Gotowi?!

NABIELAK

Gotowi!

CHÓR

Gotowi!

Wybiegają.

VI

Tak ostrzeżeni i pouczeni przez samego poetę, wracamy do pytania, kto być może swoim śpiewem wywabiał Hawrań z Muraniem? Czy nie jest to przypadkiem owa para,

⁸⁰⁸Wyspiański, Stanisław (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

która nawołuje się u Tetmajera⁸⁰⁹ w takich dialogach juhasa z pasterką, jakimi są *Na hali o świcie*, *Stary las* (*Poezje*, seria VII). Zwłaszcza w tym drugim duecie lirycznym, który się rozgrywa, jak u Broniewskiego, „wysoko w górach, w słoneczny, przemglawiony dzień”. Pasterka pyta (przetawiłem zwrotki):

Kaześ był, kaześ był,
Jasiu mój kochany?
Cy cie gma przysiadła
popod Carne Ściany?

Cemużeś nie przyszedł,
długa nocka była,
jo sie nie wyspała,
ockak wypatrzyła.

Wędrowny juhas odpowiada:

Ka ja był,
ka ja był,
ja se w karcmie.
winko pił.
Ja se patrzył
w doliny,
na te śwarne
dziewczyny.

Młoda para góralska nawołuje się również parokrotnie w *Na Skalnym Podhalu*. Nawołuje się śpiewem i tego śpiewu echem po skałach i w sercach frajerki i frajera. Bywała to sytuacja całkowicie realna, a nie przez poetów wymyślona, póki w Tatrach, zanim się stały parkiem narodowym, istniało pasterstwo i wypas owiec. Dzisiaj to tylko wspomnienie, stoki są puste, stada nie zbiercą, psi nie hałasują.

Trzykrotnie wprowadził Kazimierz Tetmajer do *Skalnego Podhala* miłosny duet śpiewaczy, oparty na znaczącej, zrozumiałej dla zakochanego i zakochanej wymianie umiarych na pamięć pieśni i przyspiewków. „Przez dolinę z oddali leśną radość wołali”. Kto dokładnie? *Krystka*, *Ku niebu* oraz *Jasiek z Ustupu*, *Hanusia od Królów* i *Marta Uberczykówna z Liptowa* śpiewali w jedno słoneczne rano ku sobie — oto zapowiedziane

⁸⁰⁹ Tetmajer-Przerwa, Kazimierz (1865–1940) — czołowy poeta Młodej Polski; zasłynął jako autor erotyków, a także piewca przyrody Tatr i popularyzator folkloru podhalańskiego; przyrodni brat Włodzimierza Tetmajera, stanowił prototyp postaci Poety z *Wesela* Wyspiańskiego; jego ojciec, Adolf Tetmajer, brał udział w powstaniu listopadowym i styczniowym; matka, Julia Grabowska, należała do tzw. *kola entuzjastek* skupionych wokół Narcyzy Żmichowskiej; podczas studiów na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1884–1886) zaprzyjaźnił się z Lucjanem Rydlem, Stanisławem Estreicherem i Ferdynandem Hoesickiem; publikował w „Kurierze Polskim” (współredaktor 1889–1893), „Tygodniku Ilustrowanym”, „Kurierze Warszawskim” i krakowskim „Czasie”; był wieloletnim sekretarzem Adama Krasińskiego; w czasie I wojny światowej związany z legionami Piłsudskiego (redagował pismo „Praca Narodowa”), po wojnie zaangażował się w spór polsko-czechosłowacki o linię graniczną w Tatrach, był organizatorem Komitetu Obrony Spisza, Orawy i Podhala oraz prezesem Komitetu Obrony Kresów Południowych; w 1921 został prezesem Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich, a w 1934 członkiem honorowym Polskiej Akademii Literatury; w drugiej połowie życia ciężko chorował: powikłania wywołane kiłą doprowadziły do zaburzeń psychicznych (które ujawniły się już podczas obchodów 25-lecia jego twórczości w 1912 r.), a następnie do utraty wzroku; pod koniec życia egzystował dzięki ofiarności społecznej, umożliwiono mu mieszkanie w Hotelu Europejskim w Warszawie, skąd został eksmitowany w styczniu 1940 r. przez okupacyjne władze niemieckie; zmarł w Szpitalu Dzieciątka Jezus z powodu nowotworu przysadki mózgowej oraz niewydolności krążenia; najważniejsze dzieła Tetmajera to m.in.: *Na Skalnym Podhalu* (1910), *Legenda Tatr* (1912); wiersze: *Eviva l'arte*, *Hymn do Nirwany*, *Koniec wieku XIX*; *Prometeusz*; *Lubię, kiedy kobieta*; *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej*; *Pieśń o Jaśku zbójniku*; *List Hanusi*; spośród jego obfitej twórczości poetyckiej najistotniejsze dla historii literatury pozostają wiersze z drugiej (1894), trzeciej (1898) i czwartej (1900) serii *Poezji* Kazimierza Tetmajera, oddające ducha dziewiętnastowiecznego dekadentyzmu, pesymizmu egzystencjalnego, fascynacji myślą Schopenhauera i Nietzschego oraz mitologią i filozofią indyjską, które właściwie było pokoleniu Tetmajera, szczególnie młodopolskiej bohemie; pisał również dramaty (*Zawisza Czarny*, *Rewolucja*, *Judasz*) oraz nowele i powieści (*Książę Piotr*; *Na Skalnym Podhalu*; *Legenda Tatr*; *Z wielkiego domu*; *Panna Mery*). [przypis edytorski]

opowiadania Tetmajera. Utwór ostatni, zaledwie kilkustronicowy, jest właściwie czystym lirykiem i tak go lakonicznie streścić można, jak tu uczynił Broniewski. Samą zasadę owej śpiewanej wymiany lirycznej najprościej podał Tetmajer w takim fragmencie *Ku niebu*:

A ile razy zaśpiewał:

Zieleńże sie, zieleń ty zielono również,
ty moja dziewczyno, przechodze sie po niej.

to ona mu odpowiadała:

Z tamtej strony wody stoi hopiec młody,
kieby mi go dali, pościłabyk środy,
środy byk pościła, piątki byk susyła,
kie mi go nie dadzom, tobyk sie zabiła...

A kiedy on zaśpiewał:

Nie bój sie, Hanicko, zdradzenia mojego,
jakby ja cie zdradził, mnie by Bóg samego!

to ona mu odpowiadała:

Ani mie, ani mie ten Wojtuś nie minie,
co owiecki pasie na kosodrzewinie!...

A inne dziewczęta to jej śpiewowały często:

Poznać tys to, poznać, wto kogo rad widzi,
z daleka sie śmieje, z bliska sie go wstydzi...

A echo się głosiło po Kościelcu i każdy kwiat się śmiał.

Obojętne, gdzie takie śpiewanie się odbywa. Czy na Hali Gąsienicowej, pod Kościelcem, jak u Tetmajera. Czy gdzieś w górnej partii Doliny Jaworzyny, po drodze na Koperszady, z widokiem na ostrą parę Hawrania z Muraniem. Zawsze to jest śpiewanie z podobnej przyczyny i o podobnym echu. Broniewski znał *Na Skalnym Podbalu* Tetmajera, podobnie jak świetnie znał wszystko, co w literaturze polskiej godne jest pamięci. Jego krótki zaśpiew pastersko-miłosny to na pewno przyciszone echo eposu tatrzańskiego Tetmajera.

Świadomości artystycznej Broniewskiego czy chociażby kryptoświadomości jego nie będę przypisywał ogniwa literackiego, które ów zaśpiew pasterski łączy z poezją gramatyki widoczną w *Hawranii* i *Muraniu*. Co innego z interpretatorem i historykiem literatury. Bywa on jak rzemieślnik brakujące a konieczne ogniwo wprawiający w kratę. Istnieje krótka nowela Władysława Orkana⁸¹⁰ *Południe* (w tomie *Herkules nowożytny*, 1905). Podobnie jak w Tatrach, lecz u Orkana w jego rodzimych Gorcach, między zboczem Turbacza a Sucharza, śpiewa do siebie młoda para pasterska. Juhas jedną dziewczynę — niechaj mówi Orkan: „poznał od razu głos Tekli, którą łośńskiego roku na Spalonem, pasąc z nią woły, przyniewolił sobie, a potem jej odniepadł dla Hażbiety”. Więc śpiewa teraz dla Hażbiety, Elżbiety. „I na oczach stanęły mu te liście bukowe, na których se ją przyniewolił, i te owce białe, które ich obstały jako świadki...”

⁸¹⁰Orkan, Władysław (1875–1930) — właśc. Franciszek Ksawery Smreczyński, pierwotnie Smaciarz; pisarz młodopolski, całą twórczość poświęcił ukazaniu obrazu biednej polskiej wsi podkarpackiej i Podhala. Dzieła: *Komornicy*, *W roztokach*, *Drzewiej*. [przypis edytorski]

Mniejsza o teksty wykonywane przez Jaśka z Zarębków i Hażbietę. Ważniejsze ich ku przyszłości poezji idące echo. Wyraziło się ono u Orkana w nieoczekiwanym, zwłaszcza w utworze napisanym prozą, zagęszczeniu kontaminacji fleksyjnej występującej u Pawlikowskiej⁸¹¹, Tuwima⁸¹² i Broniewskiego. *Południe*, nowela niewielka rozmiarem, mieści około pięćdziesięciu czasowników w formie bezosobowej lub w trzeciej osobie rodzaju nijakiego. Pojawiają się one w charakterystycznych skupieniach, niczym echo odzywające się po kolejnych zaśpiewach Jaśka. Pozostajmy przy tym cytacie:

„Dumą radosną porwany, zawiódł głośno:

— Hej!... jak ja se zaśpiewam
Na środku polany —
Ej — to mi odegrają
W Krakowie organy...

Poleciało ku wierchom — zadźwięczało po bukowym lesie — rozjękło, rozniosło się po dalszych uboczach — i Jaśkowi zdało się, że słyszy echa dobyte z niewidzianych dalekich organów. Zaśmiał się szczęśliwym śmiechem”.

Poetów dwudziestolecia wyprzedził zatem Orkan. Wątpię, czy pamiętali oni jego zwięzłą nowelę; wątpię także, czy znał ją Broniewski. Historyk literatury musi jednak ogniwo jego ręką wykonane wprawić do całości wywodu. W ramach interpretacyjnego domysłu mając do wyboru jakąś tam realną parę ludzi, którym góry stają się posłuszne, wolę wybrać ową parę z tatrzańskiej poezji Tetmajera, albowiem od niej o wiele jest bliżej do dwójcy o bliźniaczej nazwie Hawrań i Murań.

Być może dowiodłem chociaż częściowo, że liryk Broniewskiego pełen jest uroku, poetyckiej mądrości i kunsztu. Jeśli nie, taką mam prośbę, przyjaciele. Zjeżdżacie z Głodówki autobusem w stronę Łysej Polany, ku bramie parku narodowego, a tam te wspaniałe górskie bliźnięta najbliżej drogi się przysuwają. Zamiast w wulgarnej turystyce wybić na tym zakręcie korek od kolejnej butelki czystej ojczystej, niech wam coś mocno zaśpiewa:

Litworowe doliny czarne stawy wyśniły,
Przez dolinę w oddali stanął Hawrań z Muraniem.

PREZENTACJA NORWIDA

I

Na witrynach księgarskich oglądać można od wielu tygodni zestaw tomów oprawny w brązowe płótno, a ponadto tekturowym pudełkiem ujęty w sprzedażną całość. Złożony napis wiążący to intrologatorskie pudełko zapowiada: C. Norwid, *Pisma wybrane*. Kto spojrzy uważnie, dostrzeże zawartość poszczególnych tomów: 1. *Wiersze*, 2. *Poematy*, 3. *Dramaty*, 4. *Proza*, 5. *Listy*. Oraz u dołu każdego z tych tomów ich sprawca wydawniczy PIW (Państwowy Instytut Wydawniczy).

Pragnę się zająć zawartością w sensie materialnego przekazu określonych tekstów — owego zestawu-klocka, oraz jego pojemnością — w sensie ładunku kulturowego i intelektualnego, który się w nim mieści. Zadanie do łatwych nie należy. Piszący te słowa jest bowiem rodowo związany z pewnym zwartym klanem w obrębie plemienia historyków literatury. Jest to klan norwidystów. I nie byłoby mi zbyt trudno właśnie z punktu widzenia owego klanu spojrzeć na opisany klocek i w sposób fachowy go posmakować.

Tymczasem *Pisma wybrane* Norwida sygnalizują osiągnięcie o znaczeniu bardziej rozległym aniżeli kłopoty naukowe i edytorskie klanu norwidystów czy całego plemienia

⁸¹¹Pawlikowska-Jasnorzevska Maria (1891–1945) — poetka, dramatopisarka, obracająca się w kręgu Skamandra, pochodząca z rodziny Kossaków. [przypis edytorski]

⁸¹²Tuwim, Julian (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

historyków literatury polskiej. Wypada więc zająć jakieś stanowisko pośrednie i mieszane. Takie, w którym doświadczenia norwidysty przekazane zostaną każdemu czytelnikowi bądź nabywcy opisywanego wydania. By pomóc mi ocenić *Pisma wybrane* Norwida jako fakt z dziedziny tradycji i kultury narodowej, potwierdzający słowa samego poety: „Dzisiejszej [tzn. XIX-wiecznej, przyp. K. W.] Polski obywatelem nie jestem, tylko trochę przeszłej i dużo przyszłej”.

Niezbędna jest w tym celu pewna informacja. Najbardziej zapoznany za życia pośród największych poetów polskich, Cyprian Norwid⁸¹³ (1821–1883), nigdy dotychczas nie doczekał się wydania zbiorowego pism. Nie mogło się to stać za jego życia, ponieważ — niezależnie od towarzyszącego Norwidowi lekceważenia przez współczesnych, zaś odtrącenia przez opinię — takiego wydania nie mieli za życia swego również Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Nie doczekał się Norwid podobnego wydania także i po śmierci, chociaż od jego pozgonnego odkrycia przez znakomitego tłumacza, erudytę i krytyka Zenona Przesmyckiego⁸¹⁴ (Miriam) (1860–1944) dobiega lat siedemdziesiąt.

Jedyna próba takiej edycji sporządzona została przez Tadeusza Piniego⁸¹⁵ (*Dziela*, 1934) trzydzieści pięć lat temu. Nie było w niej listów poety, a nade wszystko roila się ona od straszliwych, pełnych tępej pogardy dla Norwida nieporozumień filologicznych i interpretacyjnych. Stała się też przedmiotem procesu sądowego wytoczonego Piniemu przez Przesmyckiego oraz kampanii prasowej przeprowadzonej przez klan norwidystów w jego owoczesnym składzie. Pisząc podówczas o edycji Piniego, orzekałem krótko: *niecały Norwid, całkowita kompromitacja*. Cytuję dalej samego siebie: „Pini zaopiekował się Norwidem niczym dobrotliwy belfer, dla dobra krnąbrnego ucznia poprawiający milczkiem błędy w jego zdaniu i kiwający z politowaniem głową nad prostotą Norwida”.

Po wielu, naprawdę wielu latach nie jestem skłonny aż tak ostro sądzić. Jakby bowiem nie było, tylko poprzez ów brzydki tom Piniego dorobek Norwida dostępny był we względnej całości. I pozostał do czasu klocka edytorskiego, jaki przed chwilą opisałem — dostępny.

Przed rokiem 1939 dwukrotnie podejmowano pełne wydanie dzieł pisarskich Norwida. Dlatego powiedziałem *pisarskich*, ponieważ dorobek malarski jest przedmiotem konfuzji, złej rejestracji i wręcz fałszerstw, o których nie sposób mówić dokładnie. Podejmowano w takich momentach historycznego kalendarza XX wieku, iż wśród norwidystów krąży anegdota, że przedsięwzięcie to wróży kolejną wojnę światową.

Bo proszę! W roku 1912 Zenon Przesmycki ogłosił cztery woluminy zamierzonej edycji *Pism zebranych* Norwida. Owe ułomkowe *Pisma zebrane* po dzień dzisiejszy stanowią najpiękniejsze wydanie Norwidowskie, a zarazem świadectwo onegdajszego, a dzisiaj nieosiągalnego polskiemu drukarstwu kunsztu poligraficznego oraz rozrzutnej dbałości ze strony zasłużonej firmy wydawniczej Jakuba Mortkowicza. Wydanie Przesmyckiego przerwała pierwsza wojna światowa. Jego tom kolejny, oznaczony literą F, przeczekał na strychu krakowskiej oficyny wydawniczej Anczyca obydwie wojny światowe i dopiero w roku 1946 został puszczony do sprzedaży.

W ćwierć wieku Przesmycki zaczął od nowa. Od roku 1937 począł wydawać *Wszystkie pisma Cypriana Norwida po dziś w całości lub fragmentach odszukane*. Nadeszła druga wojna światowa, wydanie dokończzone nie zostało. Było ono bardzo dziwne: nie obejmowało wierszy i poematów Norwida, lecz jego dorobek w innych gatunkach literackich. I co dalej?

⁸¹³Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramaturg, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriam Przesmycką i udostępniona drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

⁸¹⁴Przesmycki, Zenon (1861–1944) — pseud. Miriam, poeta, tłumacz i krytyk literacki, wydawca twórczości Cypriana Kamila Norwida, przedstawiciel parnasizmu. [przypis edytorski]

⁸¹⁵Pini, Tadeusz (1872–1937) — badacz literatury romantyzmu, redaktor „Pamiętnika Literackiego”, wydawca. [przypis edytorski]

Przepisuję teraz z *Calendarium* Norwidowskiego, które J. W. Gomulicki⁸¹⁶ dołączył do *Pism wybranych*. Rok 1944, a więc znów ćwierć wieku wstecz od roku obecnego, od roku 1969.

„Dokładnie w przeddzień wybuchu powstania warszawskiego w paru księgarniach ukazują się pierwsze egzemplarze konspiracyjnie wydanego zbiorku Norwida *GROMY I PYŁKI* (oprac. J. W. Gomulicki), zawierającego jego wiersze rozproszone albo nieznanne, zilustrowane reprodukcjami równie nieznanymi rysunków tego artysty. Cały nakład przepada w płonącej intrologatorni, do naszych czasów dochodzi jednak sześć egzemplarzy tego wydania. W pożarach Warszawy płonie również cały nakład siódmego tomu *WSZYSTKICH PISM*, który ocalał zaledwie w jednym egzemplarzu.

W szpitaliku powstańczym przy ul. Żurawiej umiera w dniu 17 X chory i wycieńczony Zenon Przesmycki, zabezpieczywszy przedtem w piwnicy swego mieszkania przy ul. Mazowieckiej całe posiadane przez siebie archiwum norwidowskie”.

Archiwum to, zbiór bezcenny dla poznania Norwida i wszelkiej nad jego dziełem pracy naukowej, w styczniu 1945 roku, jeszcze przed wyzwoleniem Warszawy, wydobyte zostało i zabezpieczone przez jedną z wypraw ratujących dobytek kulturalny spalonej stolicy.

W świetle takich faktów złowróbną anegdotą krążącą wśród norwidystów przestaje być anegdota. Staje się groźnym potwierdzeniem słów samego poety. Potwierdzeniem dotyczącym jego losu dośmiertnego i skłonny rozciągnąć się na los pośmiertny, a ten dotyczy głównie pisanej puścizny: „jest ironia zdarzeń i jest ironia czasów”.

II

Po raz trzeci w ciągu stulecia XX — takimi w przypadku Norwida należy posługiwać się miarami historii — wydanie zbiorowe jego dzieł, wydanie krytyczne co do tekstów i zaopatrzone w wyczerpujący komentarz, podjął Juliusz Wiktor Gomulicki. Syn poety Wiktora Gomulickiego (1848–1919), jednego z pierwszych przynależnych do klanu norwidystów, najwybitniejszy dzisiaj znawca, edytor, interpretator i miłośnik Norwida. Z wydania tego ukazały się dotąd tomy pierwszy i drugi, zawierające to, co dla Norwida najważniejsze: jego dorobek w zakresie wierszy. Co oznacza tego rodzaju wydanie krytyczne oraz komentowane, odpowiedzią niechaj będzie dokładny zapis bibliograficzny: Cyprian Norwid *Dzieła zebrane*, opracował Juliusz W. Gomulicki. Tom pierwszy, *Wiersze, tekst* (str. XCV, 996). Tom drugi, *Wiersze, dodatek krytyczny* (str. 1088); łącznie ponad dwa tysiące stron ścisłego i zwarte go druku.

Tak zamierzone wydanie całego dorobku Norwida musi objąć ponad dziesięć tomów, a ile lat potrwa? Warszawa 1966, taki jest początek, ale kiedy koniec? Na psa urok, by odpędzić złe przywidzenia, mawiała moja babka. Przypominam nadto złowróbną anegdotę o łączności między cyklem wojen światowych a wydaniem zbiorowymi Norwida. I dlatego ograniczone do pięciu tomów *Pisma wybrane* poety są inicjatywą i przedsięwzięciem jak najbardziej słusznym. Gwarantują trwale wejście Norwida w krwiobieg kultury polskiej i czytelnictwo młodego pokolenia, chociaż to i owo nad wykonaniem tego przedsięwzięcia jako norwidysta grymasić będę. W tej głównie nadziei, że chociaż opublikowane w nakładzie 30 tys. egzemplarzy, wydanie to może być, a nawet po jego wyczerpaniu powinno być wznowione. Uwagi i propozycje pewnych zmian mogą się więc przydać wydawcy.

Wyjmuję tomy z intrologatorskiego pudełka, by rozpatrzyć, czy słusznie dorobek pisarski Norwida podzielono na pięć mniej więcej równomiernych działów, a wobec tego tomów. Wiersze, poematy i dramaty nie budzą żadnej wątpliwości. Przed wyjęciem tomów z owego pudełka obawiałem się, czy aby nie za dużo papieru poświęcono na prozę i listy Norwida. Po dokładnym przestudiowaniu tomu czwartego i piątego *Pism wybranych* wątpliwości te jestem skłonny całkowicie zawiesić. Pomijam argumenty dotyczące prezentowanego przez Gomulickiego wyboru listów poety, jako że argumenty (i mankamenty) z tym wyborem związane z nadto się obracają w kręgu wtajemniczonych norwidystów.

⁸¹⁶Gomulicki, Juliusz Wiktor (1909–2006) — varsavianista, wydawca m. in. dzieł Cypriana Kamila Norwida. [przypis edytorski]

Pozostaliśmy przy tomie czwartym — *Proza* (stronic 662). Jakkolwiek znakomitą większość pomieszczonych tutaj utworów, nowel, deklaracji, wystąpień, literackich portretów, niby-naukowych rozpraw — znam, jak to wypada norwidyście, wrażenie całościowe z lektury jest wręcz nieoczekiwane. Zaskoczenie. Zaskoczenie bogactwem i różnorodnością idei Norwida. Podziw dla szerokiego myślenia tego twórcy, którym zwraca się on ku swojej epoce, ku historii, ku miejscu narodu polskiego w obrębie kultury europejskiej. Utwory fabularne — nowelistyczne Norwida, jak *Ad leones* czy *Tajemnica lorda Singelworth*, czy jego wspaniałe zapisy wspomnieniowe jak *Menego* bądź *Czarne kwiaty*, bywały — ze względu na swoją przynależność gatunkową — oddzielane od innych rodzajów jego prozy. Połączone w całość wybraną przez Gomulickiego ukazują one swoją jedność. Jakaż to jedność? Najwspanialszego eseisty polskiego, o czymkolwiek on mówi i jak mówi, czy ma rację i czy nie ma racji. Czy jest „przestarzały”, czy jest „nowoczesny”. Śmieszne podziały, dlatego odpowiednie przymiotniki położyłem w cudzysłowie.

Podaję przykład. Norwid na pewno jest całkiem „przestarzały”, kiedy krótko przed zgonem pisze notatkę *Fabulizm Darwina*, usiłując w niej zakwestionować darwinowską teorię ewolucji. Lecz Norwid jakże jest „nowoczesny”, kiedy dostrzega znaczenie dzieła Darwina⁸¹⁷ *O pochodzeniu człowieka* (1871). Podobnie jak rzekomo przestarzały i całkowicie nowoczesny okazuje się Słowacki, autor *Genezis z ducha* (1844), wizją poetycką dopełniający białe plamy na mapie ewolucyjnej historii gatunków i człowieka. Ostateczna ocena Norwida sprzeczna jest sama w sobie? Na pewno. Ale proszę mi pokazać taką drugą wśród polskich pisarzy i myślicieli:

„Treść zdania mego o Darwinie jest ten:

Szpada pierwszego konsula, Bonapartego, przyniosła Kamyk Rozety⁸¹⁸ i egiptologię; szpada Anglii w Indiach przyniosła nam sanskryt i filologiczny ustrój; też z Indów *AVANTURĄ* zetknięcie się dało parabolijny indyjski pogląd na biologię i jej proces.

Darwin jest w błędzie, bo jest wielki Anglik na polu, na którym patriotyzm nie ma co robić. Ale to jest wielki Anglik” (*Fabulizm Darwina*).

Żaden z wielkich poetów emigracyjnych nie był tak głęboko zakorzeniony w otaczającą go europejską kulturę intelektualną i artystyczną jak właśnie Norwid. Gdyby zawierzyć najczęściej przywozonym przezeń cytatom, czytywał on jedynie Pismo Święte i klasyków. Naprawdę było inaczej. Już dawno na to zwracał uwagę Stefan Kołaczkowski⁸¹⁹, a propozycje interpretacyjne Gomulickiego i Macieja Żurowskiego⁸²⁰ wykazują, jak ściśle poezja Norwida zanurzana bywa w otaczającą go poezję francuską, a specjalnie — Baudelaire’a⁸²¹. Można się sprzeczać o dokładny zakres tej łączności, istnieje ona jednak niewątpliwie między *Kwiatami zła* Baudelaire’a (1857) a reprezentatywnym cyklem Norwida *Vade-mecum* (po roku 1860), chociaż Norwid raczej replikował, aniżeli naśladował.

I dlatego przykład z Darwina prowadzi dalej, i wciąż w tym samym kierunku: Norwid a kultura europejska. Tom *Proza* przynosi dotąd nieznaną tekst, wręcz sensacyjny. Podaję cały tytuł tego znakomitego eseju („pisałem 1872 lata, w Paryżu”, podaje Norwid), jaki przesłany do kraju i niepublikowany, dotąd spoczywał w archiwach: *Obywatel Gustaw Courbet. Zarys — publicystom, artystom, krytykom i korespondentom polskich dzienników poświęcony*.

⁸¹⁷ *Darwin, Charles Robert* (1809–1882) — angielski przyrodnik, twórca teorii ewolucji biologicznej, zwanej darwinizmem, która tłumaczy przemiany ewolucyjne regulowane doborem naturalnym i walką o byt. Autor książek: *Podróż na okręcie „Beagle”* (1839), *O powstawaniu gatunków* (1859), *O pochodzeniu człowieka i o doborze płciowym* (1871). [przypis edytorski]

⁸¹⁸ *kamień z Rosetty* — kamień z inskrypcjami po grecku i egipsku z roku 196 p.n.e., dotyczącymi faraona Polomeusza V, który pozwolił na odczytanie hieroglifów egipskich przez Jean-François Champolliona (1822). [przypis edytorski]

⁸¹⁹ *Kołaczkowski, Stefan* (1887–1940) — historyk literatury, publicysta, wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

⁸²⁰ *Żurowski, Maciej* (1915–2003) — tłumacz, profesor romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego. [przypis edytorski]

⁸²¹ *Baudelaire, Charles* (1821–1867) — francuski poeta, krytyk sztuki, tłumacz Edgara Allana Poe, prekursor symbolizmu i poezji nowoczesnej, parnasista, dekadent. Uznawany za jednego z tzw. „poetów przeklętych”. Jego twórczość była kontrowersyjna, samego autora oskarżano o niemoralność ze względu na podejmowaną tematykę w swych utworach: dewiacje, rzekome popieranie satanizmu, prostytutka, życie marginesu społecznego itd. Najśłynniejszym dziełem Baudelaire’a są wydane w 1857 r. *Kwiaty zła* (*Les fleurs du mal*), znane również pod innym polskim tytułem — *Kwiaty grzechu*. [przypis edytorski]

Trudno wyobrazić sobie większe przeciwieństwo osobowości, doktryny malarskiej i postawy ideowej aniżeli Norwid i Gustaw Courbet⁸²² (1819–1877). Gomulicki znakomicie w przypisach do owego eseju ukazał składniki tego przeciwieństwa. Lecz Courbet swoją działalnością rewolucyjną podczas Komuny Paryskiej⁸²³ musiał pociągnąć Norwida, ciekawiec i budzić chęć zrozumienia. Sam tytuł przydany Courbetowi w owym szkicu — obywatel (*le citoyen*), wywodzący się ze słownictwa wielkiej rewolucji francuskiej, odniony podczas Komuny, na to wskazuje.

Jak by to powiedzieć? Awersja poszukująca kontaktu, istnieją przecież takie perfidne sytuacje międzyludzkie. W rozwiązaniu intelektualnym owej sytuacji Norwid ukazał rzadko spotykaną wielkoduszność, a zarazem pojemność na inne postawy. Odnajdujemy go ponadto w godnym towarzystwie — Eugeniusza Delacroix⁸²⁴ (1798–1863), głównego z malarzy francuskiego i europejskiego romantyzmu. Norwid znał go osobiście, oglądał też jego wystawę pośmiertną w roku 1864.

Powróćmy do Courbeta i opinii Norwida. Proszę wybaczyć dowód szczegółowy i cytaty. Nasz poeta znał pisma o sztuce Pierre Joseph Proudhona⁸²⁵ (1809–1865), gorącego wielbiciela Courbeta i jego antymieszczańskie, prowokacyjne realizmu. Cytuje więc Proudhona i sam dokonywa oceny jednego z najgłośniejszych płócien Courbeta *Kąpiące się* (1853). Najpierw słowa Proudhona, a od paury Norwida:

„Ludzkość właśnie jest tak niezdarna i szkaradna, jak ją przedstawuje rzeczony pęzel, i to skutkiem jej bezecności i błędów”. — „Nie wiem, azali tym podniecony malarz, i temu gwoli odpowiadając, wykonał następnie, i na ekspozycję 1853–o roku podał, *Kąpiącą się* (*La Baigneuse*) — niewiastę (jak to jest osobnym Courbeta upodobaniem), widzialną od strony, która całą szerokość pleców okazuje, dzieło liczące wiele zalet miejscowego modelowania i koloru”.

A cóż o tym płótnie zanotował w swoich *Dziennikach* Delacroix (Warszawa 1968, cz. I, s. 322).

„Zadziwił mnie rozmach i siła głównego obrazu: ale jakiż to obraz! Jaki temat! Pospolitość form nie ma znaczenia; ta pospolitość i jałowość myśli są odrażające. [...] Gruba mieszcza, widziana od tyłu, i zupełnie naga, prócz strzępa niedbale namalowanej ścierki, okrywającej dół pośladków, wychodzi z płytkiej kałuży, w której nie można by zamoczyć nóg. [...] O Rossini! O Mozarcie! O natchnieni geniusze wszystkich sztuk, którzy odsłaniać to tylko, co należy pokazać! Co powiedzielibyście, patrząc na te obrazy?”

Referując w swoim eseju brutalny atak Aleksandra Dumas-syna⁸²⁶ na Courbeta za jego rewolucyjną działalność i od tego ataku się odcinając, Norwid napisał z należą w takim wypadku elegancją: „jako cudzoziemiec piszący o Francuzie wypuszczam całe periody⁸²⁷ tej katylinady⁸²⁸ i przymiotnikowanie przez pana Dumas używane, a które zapewne uchodzi pomiędzy sławnościami społecznymi”.

W miejsce nazwiska Dumas wstawmy nieskończenie bardziej ważące nazwisko: Delacroix. Elegancja pozostanie. A także ironia pozostanie: „sławności społeczne”.

III

Trzy pierwsze tomy omawianej edycji: wiersze, poematy i dramaty, przynoszą orientację, jakimi zasadami rządził się wydawca, dokonując wyboru pism Norwida oraz jakie z owych zasad wyniknęły sztuki. Jest to nie tylko *wydanie* tych pism w sensie przedruku wybranych tekstów, lecz ich *swoiste podanie* przez Gomulickiego — podanie w sensie prezentacji, zalecenia, wprowadzenia w lekturę. Słowem — prezentacja Norwida.

⁸²² Courbet, Gustave (1819–1877) — malarz francuski, przedstawiciel realizmu, często odnoszący się w swej twórczości do zjawisk społecznych. [przypis edytorski]

⁸²³ Komuna Paryska — krwawo stłumione powstanie ludności Paryża w dniach 18 marca–28 maja 1871 roku. [przypis edytorski]

⁸²⁴ Delacroix, Eugène (1798–1863) — malarz francuski, przedstawiciel romantyzmu. [przypis edytorski]

⁸²⁵ Proudhon, Pierre Joseph (1809–1865) — francuski myśliciel społeczny, polityk, dziennikarz, twórca anarchizmu indywidualistycznego; krytykował kapitalizm, państwo i Kościół. [przypis edytorski]

⁸²⁶ Dumas, Aleksander (syn) (1824–1895) — syn pisarza Aleksandra Dumasa, autor m. in. powieści *Dama kameliowa*. [przypis edytorski]

⁸²⁷ periody — retorycznie ukształtowany krótki fragment wypowiedzi, odpowiadający mniej więcej zdaniu. [przypis edytorski]

⁸²⁸ katylinada — tu: gwałtowna przemowa przeciw komuś. [przypis edytorski]

W tej prezentacji uderza dbałość o czytelnika, który nie będąc specjalistą, ma dotrzeć do trudnego, do wieloznacznego, do ułomnego nieraz pisarstwa Norwida. Świadectwem tej dbałości są zarówno ściśle komentarze do tekstów, jak precyzyjne *Calendarium* życia, twórczości i pośmiertnej recepcji pisarza — *Calendarium* w wielu istotnych szczegółach uściślone i wzbogacone w stosunku do kroniki życia i twórczości Norwida, poprzedzającej jego *Dzieła zebrane*. Świadectwem takim jest również pełen pasji i interpretacyjnej zadzierzystości esej wstępny Gomulickiego *Zjawisko: Norwid*, określający miejsce tego twórcy na mapie poezji światowej, a także posunięcie niespotykane w innych tego rodzaju wydaniach: wybór głosów i sądów krytycznych o Norwidzie.

Parę uwag w związku z owym wyborem oraz *Zjawiskiem: Norwid*. Na pewno ten zestaw sądów budzi opór u niejednego fachowca-edytora. Takiej przyprawy dodatkowej na ogół się nie dodaje do wydań omawianego typu. Mimo to jestem za utrzymaniem owego posunięcia wydawniczego. Z dwu powodów: po pierwsze, napotykamy w tym zestawie szereg całkiem dotąd nieznanymi, a wręcz zaskakujących sądów o poecie, zwłaszcza sądów wypowiedzianych przez jego czytelników cudzoziemskich; po drugie — ta wokanda wypowiedzi i opinii dowodzi, że spór o Norwida i jego szacowanie trwa ciągle, że daleko do wyroku. Specjalnie jest to widoczne w stosunku do dramatów poety.

Zjawisko: Norwid taką nasuwa uwagę generalną, odnoszącą się nadto do wielu szczegółowych interpretacji proponowanych czytelnikowi przez Gomulickiego: nadmierny biografizm; nadmierna dążność do rozumienia tekstów poetyckich Norwida jako wypowiedzi kryptobiograficznej lub kryptoautobiograficznej. Przykładem może być próba wyjaśnienia niezwykle oryginalnej teorii przemilczenia poetyckiego, aluzji, niedomówienia, poprzez momenty polityczne epoki paskiewiczowskiej w Królestwie Kongresowym, na którą przypadła młodość poety. Choć Gomulicki tę formułę łagodzi i wprowadza dodatkowe elementy, stanowczo ona nie przekonuje, skoro tak brzmi i skoro prowadzi do rozmnożonych konsekwencji przy wyjaśnianiu poszczególnych tekstów poety: „Cała późniejsza Norwidowska praktyka (i teoria) przemilczeń (niedopełnień) oraz kryptografii poetyckich to właśnie widomy i bolesny, ale jakże w konsekwencji interesujący ślad owych „obrażeń” od kajdan cenzury paskiewiczowskiej, dźwiganych przez młodą literaturę warszawską”.

Przyjęte przez Gomulickiego — a nieuchronne przy każdym ograniczonym i niepełnym wydaniu — zasady wyboru tekstów wyłożone zostały w notach edytorskich do trzech omawianych tomów. Zapowiadam otwarcie: zarówno te zasady, jak ich realizacja w obrębie tych trzech właśnie tomów budzą liczne sprzeciwy.

Jakież to wyznaczniki wyboru? Wydawca stara się unikać zbyt trudnych, jego zdaniem, liryków Norwida: „Wielokrotnie byłem zmuszony zrezygnować z wielu bardzo pięknych i mądrych liryków Norwida ze względu na ich daleko posuniętą hermetyczność”. Z tą hermetycznością jest jak z poprzeczką dla skoczka wzwyż: nierozgrzany i na początku konkursu nie weźmie on danej wysokości: później — w miarę lektury — weźmie bez trudu.

Dalszy wyznacznik wyboru to rezygnacja — raz stosowana, raz negligowana⁸²⁹ — z publikacji dzieł Norwida, które albo nie zostały przez autora dokończone, albo dochowały się w kształcie zdefektowanym. Ten drugi wyznacznik dotyczy poematów i dramatów. Ponieważ nie doszedł do nas w całości dyptyk sceniczny *Tyrtej. Za kulisami*, Gomulicki całkowicie rezygnuje z tego arcydzieła. A mimo to wśród poematów nie rezygnuje z *A Dorio ad Phrygium*, chociaż to poemat ułomny; podobnie z *Wędrownym sztukmistrzem*. Nie rezygnuje, ponieważ po prostu nie sposób sobie wyobrazić dużej antologii Norwidowskiej bez tych tytułów. Słowem — teoria wyboru inaczej, praktyka wyboru inaczej, a dopatrzyć się w tym zaiste konsekwencji nie sposób.

Główny zaś sprzeciw budzi to, że unikając zasadniczo Norwidowskich destruktywów i defektów, Gomulicki sam listę owych defektów pomnożył, dokonując skrótów na własną odpowiedzialność. Pośród poematów skrócił *Quidama*, *Niewolę*, *Rzecz o wolności słowa*; pośród dramatów *Kleopatrze i Cezara*; nawet wśród liryków niekiedy tak postąpił. Nie masz zgody! Można oczywiście raz jeszcze zawołać z oburzeniem: — Nie pozwalam, i uciec na Pragę. Lecz nie to jest moją intencją. Należy szukać innego wyjścia z niela-

⁸²⁹ negligowana — tu: lekceważona (z fr.). [przypis edytorski]

twojej sytuacji, w jaką popadł J. W. Gomułcki, pragnąc dać z Norwida możliwie najwięcej, a równocześnie mając do dyspozycji określoną liczbę arkuszy drukarskich i słusznie przyjęty podział na tomy.

Widziałbym takie wyjście w ścisłym respektowaniu dwu następujących zasad wyboru: a) żadnego tytułu Norwidowskiego, pod żadnym pozorem tę operację uzasadniającym, nie skracać, skoro i tak za wiele destruktywów i stłuczek mamy w tej puściźnie; b) ostrzej eliminować określone tytuły, chociaż dla miłośnika Norwida operacja to przykra. Ale sam poeta powiedział: „Redakcja jest redukcją”.

Pomijam wiersze, ponieważ uwagi co do nich musiałyby być zbyt specjalistyczne i szczegółowe. Jak by drugą z zaproponowanych zasad wypełnić praktycznie wobec dramatów i poematów? Pierwszą bowiem zakładam jako pewnik, z którego wynika druga zasada wyboru. Dwie komedie Norwida, zbliżone do siebie ogólnym charakterem artystycznym, to za wiele. Zostawiłbym *Pierścień wielkiej damy*, pominąłbym *Aktora*. Dzięki takiej eliminacji zyskuje się miejsce na *Tyrteja*. *Za kulisami* oraz *Kleopatrze i Cezara* w dochowanych całościach, a ponadto zyskuje się większą i szerszą reprezentatywność tytułów mówiących o sztuce dramatopisarskiej Norwida. Reszta tomu bez zmiany.

Poematy. Introligatorsko sytuacja łatwiejsza. Ponieważ odpowiedni tom liczy 400 stron, gdy tom dramatów obejmuje 500 stron, można więc parę arkuszy dołożyć na poematy. Nie skracać *Quidama*. Nie skracać *Niewoli*. Dołożyć *Emila na Gozdawiu*. Dokonać wyboru między *Assuntą* a *Rzecz o wolności słowa*. To znaczy zrezygnować z tego tasemcowatego i o niedobrym dydaktycznym potomstwie literackim utworu.

A może poniechać *Assunty*? — ktoś proponuje. Którykolwiek z tych poematów wyeliminować, oznacza to określoną stratę poetycką. Pozostaje tylko sprawa mniejszego zła. Mniejszym poetycko złem będzie, jeżeli czytelnik nie otrzyma na razie tego skądinąd pięknego urywka z *Rzeczy o wolności słowa*:

Benedyktyn milczący w jaworowym lesie,
Za nim posąg *Jadwigi*, który w ręku niesie
Model Jagiellońskiego-Uniwersytetu...
Jezuita — *ksiądz-Pijar* — *filozof francuski*:
A potem: w stronę jedną sybirskie powózki,
W drugą *pielgrzymi-kostur*... oto — są posągi
Tych epok, jak się one nastawiały ongi.

Dziejów sąd ma u siebie tę straszną potęgę,
Że może słowa nie rzec i utworzyć księgę.

(XII w. 155 — 163)

Większym zaś poetycko złem byłoby, gdyby w roku 1969, w roku pierwszej podróży człowieka na Księżyc i nie policzonych już okrążeń globu ziemskiego, czytelnik współczesny nie otrzymał tych olśniewających i pełnych genialnego wizjonerstwa strof z *Assunty*.

(7) Nad Eufratem byłem z nią, gdzie piaski,
Jedyne drzewko w gruzach Babilonu —
I u Piramid na rozłódze płaskiej,
W Nazaret, równym dziewiczemu łonu
Krytemu białe, w zieleniuchne paski —
W Grecji, fijołki rwąc u Partenonu,
Gdzie w marmurowe wargi Ideału
Pszczola brzęcząca zachodzi pomału...

(8) O zachodzącym słońcu nadtybrowym
Byłem z nią w rudych, wieczystych minach;
W *Giulietty* mieście — pierwej w Apeninach,
I nad Dunajem smętno-Owidowym;

Bywałem w wiekach razem i w godzinach
Żywej historii czarem Sybillowym —
Gdzie Scyta klacze doi — kędy Geci
Ciskają kręgle, naiwni jak dzieci...

(9)Świat tak się mały stał nam — że pod stopy
Czuliśmy obrót globu

(Pieśń IV)

Na tych dwu bowiem skrzydłach, jedno narodowe, drugie ogólnoludzkie, ptak-Norwid przemierza obszary poezji polskiej i europejskiej. Prezentacja owego lotu, dokonana poprzez *Pisma wybrane* podane przez J. W. Gomulickiego, jest zasadniczo trafna, a tylko w szczegółach wykonawczych ułomna. Ponieważ liczyć się wypada z dalszymi nakładami *Pism wybranych* Norwida, usterki są do usunięcia. Powtarzam w zakończeniu: dzięki tej edycji Cyprian Norwid otrzymał szansę, by wejść w czytelnictwo młodego pokolenia i utrwalić swoją obecność w krwiobieg kulturalnym Polski Ludowej.

1969

DOJŚCIE DO BRONIEWSKIEGO

I

Kładąc w tytule słowa „dojście do Broniewskiego”, mam na myśli trzy kwestie. Po pierwsze, jak wyglądało moje osobiste dojście do poezji Władysława Broniewskiego. Po drugie, jak może wyglądać dojście do tej poezji czytelnika współczesnego, jeżeli ma on do dyspozycji edycję Broniewskiego, o której za chwilę. Po trzecie wreszcie, jak wygląda dojście współczesnych plastyków do spuścizny twórcy *Traski i pieśni*.

Dlaczego te właśnie kwestie? Posiadamy bardzo mało świadectw pisanych — jeżeli nie liczyć powszechnie znanej i zaświadczonej recepcji Broniewskiego w środowisku proletariackim, radykalnej inteligencji i młodzieży — jak naprawdę dojście do Broniewskiego wyglądało przed rokiem 1939. Nie będzie więc od rzeczy wyznaczenie, jak z piszącym było przed rokiem 1939/1945.

Kwestia druga-trzecia z tym się wiąże, ponieważ okazją do niniejszego felietonu jest niedawno opublikowany, wręcz wspaniały od strony edytorskiej zbiór poezji Broniewskiego *Wiersze i poematy*⁸³⁰. Ukazał się ów zbiór w dziesięciolecie zgonu Broniewskiego. Nie jest to pełne wydanie jego dorobku. Ponieważ jednak nota informacyjna wydawnictwa ostrzega, iż *Wiersze i poematy* przygotowywane były jeszcze w ostatnich miesiącach życia twórcy i że on dokonał eliminacji określonych utworów oraz wprowadził pewne zmiany w tekstach — nie mamy prawa mieć oto pretensji tak do wydawnictwa, jak do samego Broniewskiego. Nie pierwszy on i nie ostatni poeta XX wieku, który przyszłym tekstologom zgotował rozmaite niespodzianki i konfuzje.

Edycja wspomniana została zaopatrzona w bogaty zestaw „ilustracji”, pochodzący ze specjalnego konkursu Związku Polskich Artystów Plastyków. Położyłem cudzysłów, ponieważ nie są to ilustracje w dawnym i popularnym tego słowa znaczeniu, jak np. Andriolli⁸³¹ ilustrujący *Pana Tadeusza*, Uniechowski⁸³² *Popioły*. Poezja liryczna w ogóle do podobnego zabiegu się nie nadaje. Raczej są to próby przeniesienia treści lirycznych (czy szczątkowych, ledwo dorysowanych fabuł) w sferę znaków plastycznych. Domagają się

⁸³⁰Wł. Broniewski *Wiersze i poematy*, Warszawa 1972, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 438 + 2 nłb. Wkładki ilustracyjne zgromadzone w ramach konkursu Związku Polskich Artystów Plastyków. Wykaz autorów wkładek, s. 433–434. [przypis autorski]

⁸³¹Andriolli, *Michał Elwiro* (1836–1893) — ilustrator (m. in. *Pana Tadeusza*), grafik i malarz. [przypis edytorski]

⁸³²Uniechowski, *Antoni* (1903–1976) — grafik i ilustrator. [przypis edytorski]

więc odpowiedzi: od której strony i jak plastycy docierają — i czy w ogóle docierają? — do poezji Władysława Broniewskiego.

II

Nie wszystkie tomiki Broniewskiego sprzed roku 1939 dochowały się na moich półkach: *Trzy salwy*, *Troska i pieśń*, *Krzyk ostateczny*. Kiedy po nie sięgam, bez większego trudu daję się odtworzyć i przypomnieć proces dochodzenia piszącego te słowa do poezji Broniewskiego. Decydujący był dla mnie *Krzyk ostateczny* (1938), a nie — o wiele donioślejsza, przełomowa u Broniewskiego — *Troska i pieśń* (1938). Dlaczego?

W latach ówczesnych byłem wyznawcą katastrofizmu w poezji. Mniejsza o nazwiska. W *Krzyku ostatecznym*, w tytułowym wierszu całego zbioru, uderzała obecność — przewyciężana ideologicznie przez poetę — ale jednak obecność tego tonu. Motywy apokaliptyczne nie są rzadkością u Broniewskiego (*Ucieczka*, *Grób Tamerlana*), u twórcy zdolnego sięgać po najgłębsze pokłady tradycji nie tylko polskiej. W *Krzyku ostatecznym* te motywy wspaniale wyrażały pogardę, a zarazem ostrzeżenie przed faszyzmem, przed bezsilną śpiączką polityczną w obliczu kolejnych, na razie bezkrwawych podbojów hitlerowskich:

Dzień głodu, ognia, powietrza i wojny
z dziejowej rodzi się nocy.
Oto wołam, jak dawni prorocy
poeta w sercu swym wolny.

Głos mój — głos wielu wód,
kiedy nadciąga zagłada.
Pędzą Czterej na zachód i wschód.
Biada! Biada! Biada!

Do takiej tonacji w *Trosce i pieśni* przynależała *Lekka atletyka*. Rok 1932, rok Olimpiady w Los Angeles, złoty medal Janusza Kusocińskiego⁸³³ na 10 kilometrów. Proszę dzisiaj ten pełen ostrzegawczego dysonansu utwór przeczytać — na tle losu Kusocińskiego, na tle terrorystycznych wydarzeń podczas Olimpiady w Monachium. Poezja nosi w sobie przedziwne, niezamierzone przez twórcę i nieprzewidziane aktualizacje i promieniowanie na późniejszą rzeczywistość!

Troska i pieśń oraz *Krzyk ostateczny* w tym głównie miejscu stykały się z upodobaniami pokolenia 1910. Zresztą Broniewski ani śladu w sobie nie nosił gęstej, wieloznacznej neosymbolicznej atmosfery. Nie było w jego liryce zaciemnień i niedopowiedzeń. Ten poeta — oceniał, wzywał, nakazywał, wyznawał. Mówił wprost: „Hasła wzięte z języka chwili lub tradycyjne, pełne skojarzeń powiedzenia czy wersety biblijne, przeplecione zwięzłymi sugestywnymi obrazami, elementy skutecznych odezwo politycznych i przemówień panujących nad tłumem mówców” (K. W. Zawodziński⁸³⁴) — oto składniki poezji Broniewskiego.

Jego oddziaływanie polegało więc na sile sięgnięcia po gotowe kolokwializmy, po utarte zwroty codziennej polszczyzny, na sile sięgnięcia i nieoczekiwanego odświeżenia. Na pewno uczył go tego Majakowski⁸³⁵. Żaden jednak poeta pracujący w swoim języku narodowym nie nauczył, jak pracować w języku polskim. Broniewski to umiał kapitalnie. Oto pierwsza strofa kombatanckiego *Manlichera*. Same gotowe zwroty codziennej polszczyzny, a mimo to ów czterowiersz nie jest kliszą i powtórką, staje się on czymś więcej i czymś inaczej:

Nie głaskało mnie życie po głowie,
nie pijałem ptasiego mleka —
no i dobrze, no i na zdrowie:

⁸³³ *Kusociński, Janusz* (1907–1940) — sportowiec, początkowo piłkarz, następnie lekkoatleta, olimpijczyk, rozstrzelany przez Niemców w Palmirach. [przypis edytorski]

⁸³⁴ *Zawodziński, Karol Wiktor* (1890–1949) — żołnierz Legionów, krytyk, historyk sztuki. [przypis edytorski]

⁸³⁵ *Majakowski, Włodzimierz* (1893–1930) — rosyjski poeta i dramaturg, scenarzysta filmowy, autor plakatów, współtwórca manifestów rosyjskiego futuryzmu. [przypis edytorski]

tak wyrasta się na człowieka.

I dlatego miał głęboką rację Jerzy Putrament⁸³⁶, kiedy pisał: „Spokrewnia Broniewskiego z Kochanowskim język. Jeden i drugi dokonali niezwykłego dzieła, jeden destylując z potocznej gwary czysty kruszec języka poetyckiego, drugi przywracając językowi poetyckiemu żywe tchnienie współczesnej potocznej polszczyzny”.

Rok 1939 i Broniewski. Nie było od czasu *Ody do młodości* drugiego takiego apelu w imieniu zbiorowości, apelu i wielkiego nakazu patriotycznego jak *Bagnet na broń*. Kwiecień 1939. Jeszcze się ludzili generałowie i sanacyjni politycy, przestało się ludzi społeczeństwo. Broniewski temu przeświadczeniu dał wyraz, jakiego moje pokolenie nie zapomni do końca swoich dni. Zwłaszcza że w jego postawie nie było łatwej tromtadacji nacjonalistycznej: „z karabinami na Kowno”; „marsz na Berlin”; „wodzu, prowadź”. Było stoickie i gorzkie wyznanie polskiego rewolucjonisty:

Są w ojczyźnie rachunki krzywd,
obca dłoń ich też nie przekreśli,
ale krwi nie odmówi nikt:
wysączymy ją z piersi i z pieśni.
Cóż, że nieraz smakował gorzko
na tej ziemi więzienny chleb?
Za tę dłoń podniesioną nad Polską —
kula w łeb!

Bagnet na broń oznaczał w kwietniu 1939 nie tylko rozkaz wrojskowy. Opublikowano niedawno w miesięczniku „Odra” (1972, nr 9) wspomnienie o wrześniu 1939 ostatniego do tego roku i pierwszego w Polsce Ludowej posła Meksyku: Luciana Joubland-Rivas. Ten dyplomata znał język polski, miał kontakty z polskimi socjalistami i komunistami, więc można mu zawierzyć: „W moich oczach godna podziwu była również postawa robotników. Pomimo swych nędznych zarobków i ciężkich warunków życia, które musieli znieść, na wiele miesięcy przed agresją zrezygnowali na zasadzie cichego porozumienia z prawa do strajku, aby nie stwarzać rządowi trudności i nie przerywać produkcji, co zmniejszyłoby zdolność kraju do stawienia oporu” (*Ostatnie róże z Polski*).

Kłęsce poezja Broniewskiego towarzyszyła w tej samej mierze, co wezwaniu do walki. I znów bez analogii w całej poezji polskiej powstaje jego tryptyk żołniersko-patriotyczny, przez samą historię dopisany do *Bagnetu na broń: Żołnierz polski*, „Syn podbitego narodu...” Mimo kłęski — pewność, mimo ponownej niewoli — wolność w walce. Zapytany, co wybieram z dystychów owego tryptyku, co z nich nigdy nie umyka z pamięci, odpowiadam:

Jak czołg przetoczył się Wrzesień ziemi ojczystej przez piersi,
a moja dłoń jest bezbronna i bezbronna jest ziemia ojczysta.
[.....]
Piszę dłonią bezbronną, groźną, chociaż się nie mści,
syn podbitego narodu, syn niepodległej pieśni.

(„Syn podbitego narodu...”)

III

W jaki sposób dzisiejszemu dojszciu do Broniewskiego służyć może omawiane wydanie? Nade wszystko potwierdza ono niewygasłą i nieosłabioną siłę oddziaływania rewolucyjnych wierszy Broniewskiego. Tych, które składają się na kanon jego dorobku, dzisiaj w szkołach nauczany. *Róża*, *Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego*, *Zagłębie Dąbrowskie*,

⁸³⁶Putrament, Jerzy (1910–1986) — prozaik, publicysta i poeta, poseł na sejm Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. [przypis edytorski]

Ballada o placu Teatralnym, Bakunin, Troska i pieśń, Magnitogorsk albo *Rozmowa z Janem* — chyba wszystkie tytuły główne podałem. Łatwo powiedzieć, że trwałość zagwarantowała im siła przekonań ideowych Broniewskiego, jego zdolność utożsamienia swojego ja ze zbiorowym ja walczącego proletariatu polskiego. Na pewno, lecz nie tylko to. Tęgo rodzaju ustalony kanon dla niejednego poety okazał się niebezpieczny. Trudno być na pomniku i pozostać jednocześnie twórcą żywym i nadal działającym.

Wygląda, że Broniewski tego niebezpieczeństwa uniknął. Dlaczego? Ramy felietonu nie pozwalają wnikać w skomplikowane wyjaśnienia artystyczne. Pozostaje to, co jest pewne. Miał Broniewski-poeta rewolucyjny dwie ojczyzny, dwie ze sobą niesprzeczne ojczyzny. Jedną była jego ojczyzna liryczna, Mazowsze, Płock, Wisła — sam ją nazwał „najbliższą ojczyzną”, i powiedział o niej:

Przejrę się w stawku
przez chwilę:

przeżyłem łąkę i las sosnowy,
i jezioro, i Płock, i Wisłę...
Ojczyzno moja, znowu znowu
kocham i myślę.

(Najbliższa ojczyzna)

Drugą była jego ojczyzna ideologiczna. Pokrywa się ona z mapą zagęszczenia polskiego proletariatu i jego walki: Warszawa, Łódź, Zagłębie Dąbrowskie, rok 1905, 1 maja, więzienie. W latach Polski Ludowej przybyła odbudowa. Warszawy, Zabrze, górnik śląski. I tu, i tam, i w pierwszej, i w drugiej ojczyźnie Broniewski był u siebie. Poruszał się z pełną swobodą apelu i nakazu, z równą swobodą wzruszenia i zadumy. Być może, że to niesprzeczne współlistnienie dwu ojczyzn wyjaśnia, dlaczego rewolucyjny kanon poezji Broniewskiego nie jest tylko dokumentem minionego ani nie zastygł w martwy pomnik. Bo wedle i na zarysie jego ojczyzny ideologicznej wyrosła i buduje się rzeczywistość Polski Ludowej, a ojczyznę liryczną, „ojczyznę najbliższą”, każdy z nas swoją, te mickiewiczowskie „kraje dzieciństwa, gdzie człowiek po świecie biegł jak po łące” — nosi w sercu.

Jak każdy twórca prawdziwy przeżywał Broniewski chwile zwątpienia i niepewności. Zwątpienia w sens własnej twórczości, lęku przed tym, czy najwyższe w jego dorobku tytuły są już poza, już nie nadejdą znów i nie powrócą. Powiadał wówczas: „Biały papier jest lepszy od złego wiersza, złego wiersza nic nie polepszy”. W *Wierszach i poematach* ostatnia część zbioru, *Nowe wiersze*, to przejmujący zapis takich chwil niepewności. Pochodzi on z ostatniego okresu, nieraz z ostatnich tygodni życia. Broniewski miał rację i nie miał racji. Miał, skoro się niepokoił, skoro nie zastygł, skoro po męsku mówił o własnej śmierci („Obłoki przychodzą, odchodzą”). Nie miał racji, ponieważ w godzinach rozrachunku ze sobą zdobywał się na teksty wyjątkowo związane i o rzadkiej mocy lirycznej.

Broniewski nosił w sobie jak najżywszy stosunek do tradycji poetyckiej, a czy można o niej krócej, trafniej i celniej:

I zamyślić się nad Szopenem
i nad Norwidowym Bemem⁸³⁷,
pobyć choć raz nad wielką
Pocieszycielką:
nad Wodą Wielką i Czystą,
chciałbyś, artysto?

⁸³⁷ *Bem Józef* (1794–1850) — generał wojsk polskich, artylerzysta, uczestnik powstania listopadowego i naczelny wódz powstania węgierskiego w okresie Wiosny Ludów 1848–1849. [przypis edytorski]

(„I zamyślić się...”)

IV

Jak docierają plastycy? Zadanie stało się trudniejsze aniżeli np. w ogłoszonym w roku 1965 albumie *Mazowsze*. Przynosił on znakomite zdjęcia krajobrazowe Henryka Hermanowicza i odpowiednie utwory mazowieckie poety. W ramie najbliższej ojczyzny lirycznej Broniewskiego doszło do bardzo udatnego współgrania i wzajemnego sumowania się obrazu wizualnego i słownego zapisu, harmonijnie się one wspierały.

W *Wierszach i poematach* okazuje się, że najtrudniejsze do sygnalizacji plastycznej — nie chodzi, powtarzam, o żadną „ilustrację”! — okazują się walory i tytuły liryczne poezji Broniewskiego. Co innego z treściami społecznymi, z wierszami i poematami o charakterze apelu. Tutaj plastycy dotarli o wiele bliżej twórcy. Janusz Stanny⁸³⁸ pięknie przetworzył *Komunę paryską* na tryptyk graficzny — wezwanie do walki, bój, klęska w symbolu opuszczonego na barykadzie działła. Posłużył się techniką montażu i collage'u plakatowego, jest w tym tryptyku echo ekspresjonizmu w służbie idei bliskich Broniewskiemu. Równie czytelna i równie interesująca plastycznie, z tym że odnosi się ona do całego dorobku twórcy *Bagnetu na broń*, zdaje się być czterodzielna kompozycja Marka Sapetto⁸³⁹ i Wiesława Szamborskiego: w czerni i w fiolecie — hełm i wołanie, strzyżek i skazańcy, wyłamane kraty i zerwane kajdany.

Osobiście najbardziej mi przypadła do przekonania czterodzielna również kompozycja Barbary Olszyniekiej-Guzik. Jeżeli dobrze ją czytam, dotyczy ona — podobnie jak u Tadeusza Michała Siary⁸⁴⁰ — jednego z najdziwniejszych i w stosunku do tradycji najśmielszych utworów Broniewskiego: „*Ballady i romanse*”. Posłużył się w niej poeta kompozycją *Romantyczności* Mickiewicza. Przeniósł ją na lata okupacji i uczynił osnową fabularną hitlerowskiego ludobójstwa popełnionego na Żydach polskich. Zburzone miasteczko, półobłąkana dziewczyna żydowska: „salwa rozległa się głucha... „Słuchaj, dziewczeczko!... Ona nie słucha”. Szczególnie w planszy trzeciej — wielogłowy potwór z bagnetem, bosa stopy rozwłóczące krwawe ślady — artystka znakomicie utrafiła i w wiadomą sytuację moralną, i w sam pomysł Broniewskiego.

Sama opisana próba plastyczna, chociaż nie ze wszystkim się powiodła, godna jest uznania i w imię pięknej książki poetyckiej warto by ją powtórzyć nie tylko wobec Władysława Broniewskiego.

1972

POZAGROBOWA DYSKUSJA POETYCKA

Pozagrobowa dyskusja poetycka — co może oznaczać tego rodzaju złożenie syntaktyczne? Może oznaczać dyskusję prowadzoną w ten sposób, że obydwaj jej partnerzy znajdują się poza grobem. Czyli z punktu widzenia człowieka żyjącego tam, gdzie nie sięga jego doświadczenie i rozpoznanie, a więc możliwa staje się wszelka dowolność domysłu. Literatura światowa w dialogach zmarłych Lukiana z Samosatą⁸⁴¹ czy Fontenelle'a⁸⁴² już dawno ukształtowała gatunek na takim domysle oparty. Jego mistrzem w poezji polskiej był Cyprian Norwid⁸⁴³ — wystarczy wspomnieć *Vendôme*, *Rozmowę umarłych*, *Do Hen-*

⁸³⁸ Stanny, Janusz (1932–2014) — rysownik, grafik, ilustrator, autor plakatów, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. [przypis edytorski]

⁸³⁹ Sapetto, Marek (ur. 1939) — malarz i grafik, profesor malarstwa na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. [przypis edytorski]

⁸⁴⁰ Siara, Tadeusz Michał (ur. 1941) — grafik. [przypis edytorski]

⁸⁴¹ Lukian z Samosaty (ok. 120 do ok. 190) — rzymski retor, uznawany za twórcę satyry. [przypis edytorski]

⁸⁴² Fontenelle, Bernard le Bovier de (1657–1757) — filozof, pisarz i poeta fr.; religioznawca, prekursor metody porównawczej w badaniach nad religiami; popularyzator wiedzy; wyrażał sceptycyzm wobec możliwości poznawczych człowieka wobec nieskończonego ogromu świata; od 1691 r. członek Akademii Francuskiej; autor m.in. *Entretiens sur la pluralité des monde* („Rozmowy o wielości światów”, 1686), *Histoire de l'Académie des sciences* („Historia Akademii nauk”, 1702), *Éléments de la géométrie de l'infini* („Elementy geometrii nieskończoności”, 1727), *Théorie des tourbillons* („Teoria wirów wodnych”, 1752), a także filozoficznych dialogów między sławnymi ludźmi różnych epok *Dialogues des morts* („Rozmowy umarłych”, 1683). [przypis edytorski]

⁸⁴³ Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramaturg, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriamą Przesmycką i udostępnia-

ryka... U Norwida dyskutują zagrobowo Cezar⁸⁴⁴ z Napoleonem, Rafael z Byronem⁸⁴⁵, Cezar z Brutusem⁸⁴⁶, a więc nie artyści przeważnie.

W uwagach obecnych chodzić będzie o inny typ dyskusji. Taki, gdzie jeden z partnerów już dawno nie żyje; drugi zaś, żyjąc biologicznie, przeciwstawia mu się — przeciwstawia się jego propozycjom poetyckim, gotów jest inaczej je rozumieć, a nawet błędnie zapamiętuje. Błędnie w stosunku do litery tekstu, jaka winna być zapamiętana; trafnie w stosunku do własnych predyspozycji twórczych. Jasne, że tego rodzaju pojedynek poetycki możliwy jest tylko pomiędzy zawodnikami podobnej wagi. Zostaną opisane trzy tego rodzaju spotkania, a ich wspólnym uczestnikiem okaże się Juliusz Słowacki.

Krzysztof Baczyński⁸⁴⁷, jak to najczęściej u niego bywało — datując dokładnie także i ten utwór, napisał był 18 IV 1943 liryk *Wiatr*⁸⁴⁸. Nie jedyny w jego dorobku pod tym tytułem: z września 1940 pochodzi inny wiersz pod identycznym tytułem *Wiatr*⁸⁴⁹. Wygląda, że słowo wiatr należy do słów-kluczy poezji Baczyńskiego, i to już bardzo wcześniej się pojawiających⁸⁵⁰. Chociażby *Piosenka* (12 IX 1940):

Upływa lęku biały jeleń
w motylim płasie nóg.
Kołuje wiatr i dmie jak strzelec
w wydęty chmury róg.
[.....]
O, Anno, wybaw, biały jeleń —
upływa trwoga w płasie nóg.
Kołuje wiatr i dmie jak strzelec
w wydęty chmury róg.⁸⁵¹

Napisany w kwietniu 1943 *Wiatr* jest lirykiem o nader dziwnej i złamanej wewnętrznie kompozycji. Dlatego zostanie on zacytowany w całości, lecz w sposób różny, aniżeli wygląda w tekście autorskim Baczyńskiego. W miejscu owego załamania kompozycyjnego wprowadzamy pauzy — w tekście autorskim ich nie ma. Ten nagły zwrot w działaniu wyobraźni tym silniej skutkuje, ponieważ dokonywa się on wbrew powiązaniu odpowiedniego fragmentu przez rymowanie: *wieków — człowieku, zastate — białe*,

Wiatr bluzga, jak krew się sączy,
na oczy — ciemności płachta,
w nim omackiem błędząc
czują miękkie opór pnączy.

A to są ciała chyba, chyba groby,

na drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

⁸⁴⁴Cezar, Gajusz Juliusz (100–44 p.n.e.) — rzym. dowódca wojskowy, polityk, dyktator i pisarz; członek I triumwiratu; zdobywca Galii; odegrał kluczową rolę w wydarzeniach, które doprowadziły do upadku republiki i początku cesarstwa w państwie rzymskim. [przypis edytorski]

⁸⁴⁵Byron, George Gordon (1788–1824) — poeta, czołowy przedstawiciel angielskiego romantyzmu; zwolennik europejskich ruchów niepodległościowych. [przypis edytorski]

⁸⁴⁶Brutus, Marek Juniusz (85–42 p.n.e.) — zwolennik optymatów, zaangażowany po stronie Pompejusza w walce przeciw Cezarowi, dostał się do niewoli po bitwie pod Farsalos; ulaskawiony przez Cezara w r. 48 p.n.e. otrzymał zarząd nad Galią Cisalpińską, a w r. 44 p.n.e. urząd pretora; wziął udział w zamachu na Cezara w dniu idów marcowych 15 marca 44 p.n.e.; mowa Marka Antoniusza na pogrzebie Cezara skierowała gniew Rzymian przeciwko zamachowcom i Brutus wraz z Kasjuszem, innym przywódcą spisku, musieli ratować się ucieczką; następnie zebrawszy siły republikanów, dawnych stronników Pompejusza, wystąpili zbrojnie przeciw władzy triumwirów; widząc bliską klęskę w bitwie pod Filippi w Macedonii, Brutus odebrał sobie życie. [przypis edytorski]

⁸⁴⁷Baczyński, Krzysztof Kamil (1921–1944) — jeden z czołowych poetów tworzących w czasie II wojny światowej, zginął walcząc w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

⁸⁴⁸K. K. Baczyński, *Utwory zebrane*, Kraków 1961, s. 437–438. Odtąd cytuję skrótowo: BUZ. [przypis autorski]

⁸⁴⁹BUZ, s. 25. [przypis autorski]

⁸⁵⁰W przeprowadzonej przeze mnie analizie typowych dla poezji Baczyńskiego słów-kluczy brakuje hasła wiatr, co stanowi niewątpliwie defekt tej analizy (por. K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, Kraków 1961, s. 59–64). [przypis autorski]

⁸⁵¹BUZ, s. 23–24. [przypis autorski]

chłodne jak wody pręty,
to są ramiona trwogi
ludziom zmarłym odcięte.

Wiatr niesie piachu żagiel,
nasmuża się na nas cienko
— to woda, może wydmy nagie?
Ledwo nad wierzchem ręką
znak pożegnania odfrunie,

nowe piasków sklepienie
wiatr wzdyma w ciemnej łunie,
toniemy, pożarci przez ziemię,
gdzie sami jesteśmy dnem.

Będziemyż sobie jak posąg
wydarty pokrywom wieków?
Znajdziemyż kruszyny włosów
z tych czasów na skroni zostało?

Wołam cię, obcy człowieku,
co kości odkopiesz białe:
Kiedy wystygną już boje,
szkielet mój będzie miał w ręku
sztandar ojczyzny mojej.

Znajdujemy się w niełatwej do określenia ponadrealności poetyckiej. Spróbujmy ją odtworzyć i zracjonalizować. Wiatr zdaje się „bluzgać” pod ziemi powierzchnią, skoro tam poeta „błądzi omackiem”, skoro napotyka on ciała i groby, a jednocześnie jak gdyby znajdował się pod wodą. Wiatr niczym cienką jak żagiel smugą piasku „nasmuża się” na tych, co zesli w mogiłę, i coraz grubszą warstwą przesłania odpływających w ziemię. „Toniemy, pożarci przez ziemię, gdzie sami jesteśmy dnem”.

Jest to więc sytuacja bezimiennych ciał, generalnie odchodzących w śmierć i rozkład, w funebralną ontologię nieistnienia: „na oczy — ciemności płachta” — „ciała chyba” — „ramiona trwogi ludziom zmarłym odcięte” — „ręką znak pożegnania odfrunie” — „kruszyny włosów na skroni zostało”. I nagle, w sposób zarówno przygotowany, jak nieprzygotowany przez ową sytuację metafizyczną — wystrzela strofa ostatnia. Przygotowany, albowiem wciąż mowa o śmierci. Przygotowany, albowiem ostatni dystych części pierwszej sugeruje śmierć w określonej, a okrutnej epoce historycznej, kiedy była ona masowa: „Znajdziemyż kruszyny włosów z *tych czasów* na skroni zostało?” Nieprzygotowany, ponieważ w całym toku wiersza brak było dotąd akcentu patriotycznego. A ten akcent nagle wystrzela:

Wołam cię, obcy człowieku,
co kości odkopiesz białe:
Kiedy wystygną już boje,
szkielet mój będzie miał w ręku
sztandar ojczyzny mojej.

Ta ostatnia strofa zwróciła szczególną uwagę Juliana Przybosa⁸⁵². Uczynił ją przedmiotem pozagrobowej dyskusji poetyckiej w dwu swoich utworach poetyckich: *Poległy* i *Jeszcze o poległym poecie*⁸⁵³. Dyskusja to osobliwa i warto się jej przyglądnąć z należytą

⁸⁵²Przyboś, Julian (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

⁸⁵³Poległy i Jeszcze o poległym poecie — J. Przyboś, *Poezje zebrane*, Warszawa 1959, s. 412, 413. (Odtąd skrótowo: PPZ). Obydwa wiersze pochodzą z r. 1956, co oznacza, że podstawą dyskusji był dla Przybosa nie

precyzją. W obydwu tych utworach umieścił Przyboś jako ich motto zacytowaną ostatnią strofę, ale w postaci zmodyfikowanej i „poprawionej”⁸⁵⁴. Mianowicie:

Wołam cię, obcy człowieku,
co kości odkopiesz białe:
Kiedy wystygną już boje,
szkielet mój w ręku będziesz miał,
sztandar ojczyzny mojej.

Zmiana bardzo istotna. Przekładając te dwa kolejne obrazy na prozę stwierdzamy, iż Przyboś powiedział „w imieniu” Baczyńskiego: mój po wojnach odnaleziony szkielet będzie sztandarem ojczyzny w twoim ręku, ty nieznanymi i obcy, który go odkopiesz. Baczyński we własnym imieniu powiedział co innego: mój, po wojnach przez ciebie, nieznanymi człowieku, odkopany szkielet będzie wciąż i uparcie wznosił sztandar narodowy. Byłoby rzeczą bezcelową próbować odpowiedzi, które z tych — całkowicie odmiennych — ujęć obrazowych jest „lepsze”, a które „gorsze”. Są one po prostu całkiem inne i zadanie na tym polega, ażeby wyjaśnić tę ich inność.

Jaka — domyślnie — mogła być przyczyna, że Przyboś w tak odmieniony sposób „przyswoił” sobie zakończenie *Wiatru* Baczyńskiego? Na odpowiedź naprowadzają centralne obrazy pomieszczone w *Poległym* i w *Jeszcze o poległym poecie*⁸⁵⁵. Każdy z tych obrazów jest różny, wywodzi się bowiem z innego nurtu liryki Przybosia. W *Poległym* dyskutuje z Baczyńskim poeta patriotyczny, autor *Póki my żyjemy*, skłonny uznawać schematy i rekwizyty narodowe w ich pełnym walorze:

Dumny ze swojej rozpaczy — tkliwie z nas drwi,
że gdy wielka parada
przejdzie Wisłę, przejdzie Wartę, będziem...
jego szkielet, sztandar, będziem mieć.

Tych słów przyjąć nie umiem,
jak winy — nie odrobieć.

Badacze poezji Przybosia stanowczo za słabo zwrócili uwagę na patriotyczny nurt jego liryki. Daleki od ostentacji i frazeologii, oczywisty jak karabin w ręku piechura. Istnieją u tego poety zdania zwarte, zdania-nakazy, które u Baczyńskiego mogłyby się znaleźć, u Broniewskiego⁸⁵⁶ również. Zwłaszcza gdy inkrustuje je cytatem poetyckim, a Przyboś bywa majstrem takiej inkrustacji: „Budźmy broń w echach leśnych, zakopaną, nieżywą...” — „Jesteś przywiązany do ojczyzny jak drzewo”⁸⁵⁷.

Taka podstawa dyskusji nie budzi sprzeciwu. Sprowadza się ona bowiem do protestu starszego, a mimo to żyjącego nadal poety przeciwko ofierze życia od niego młodszych. Co innego z centralnym argumentem w *Jeszcze o poległym poecie*:

Już „wystygły” — jak pisał nieporadnie — „boje”
i już murarz ociera nie krew dawną z czoła,
lecz pot, rosę żyjących, i wznosi spod cegły
nie kość, jak sztandar klęski, ale żywe swoje
ciało, a w ciele —

tekst *Wiatru* w BUZ (r. 1961), lecz pierwodruk tego utworu w „*Twórczości*” 1949, nr 7, s. 53–54. [przypis autorski]

⁸⁵⁴„poprawionej” — ponieważ podany w „*Twórczości*” tekst *Wiatru* do litery odpowiada BUZ, wykluczyć należy możliwość, ażeby podstawą zapisu Przybosia było dokonane w tym czasopiśmie przeinaczenie słowne. [przypis autorski]

⁸⁵⁵J. Przyboś, *Poezje zebrane*, Warszawa 1959, s. 412, 413. (Odtąd skrótowo: PPZ.) Obydwa wiersze pochodzą z r. 1956, co oznacza, że podstawą dyskusji był dla Przybosia nie tekst *Wiatru* w BUZ (r. 1961), lecz pierwodruk tego utworu w „*Twórczości*” 1949, nr 7, s. 53–54. [przypis autorski]

⁸⁵⁶Broniewski, *Władysław* (1897–1962) — poeta, żołnierz Legionów, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej, przedstawiciel lewicy. [przypis edytorski]

⁸⁵⁷PPZ, s. 185, 241. [przypis autorski]

szkielet...

... jakby on wstawał z martwych, na mnie gniewnie wołał
i podnosząc się z gruzów opierał się o mnie...

Nie! Nie patrzeć jego oczami! Zapomnieć!

Tym razem dyskutuje bardzo dawny Przyboś, autor *Śrub* i *Oburącz* w służbie budownictwa Polski Ludowej. Ten drugi pojedynek pozostawia przeto wrażenie przykrego dysonansu i argumentacji nie na temat. Najpierw bowiem dyskutant zachowuje się niczym korektor-redaktor, młodszemu koledze po piórze oceniający jego tekst: pisze nieporadnie. Z kolei udaje, że nie wie, o jaki to szkielet Baczyńskiemu chodziło, i dowodzi, że każdy murarz też ma w swoim ciele szkielet. Słowem, Przyboś stara się nie dostrzec, stara się wyminąć porządek metafizyczny, z którego nagle wytrysnęła strofa Baczyńskiego. Lecz tego porządku uniknąć nie można: „podnosząc się z gruzów opierał się o mnie”. Wiadomo więc, o czyj, o jaki szkielet chodzi. „Nie! Nie patrzeć jego oczami! Zapomnieć!” To nie jest żaden argument: to jest kapitulacja i chowanie głowy w światopoglądowy piasek.

Wyłaniają się z kolei dwa pytania: czy jest to jedyny w naszym piśmiennictwie przykład podobnej dyskusji? Do jakiego dalekiego prazródła można by sprowadzić ujęcie, które ściągnęło na siebie uwagę znakomitego awangardowego poety?

Szkielet mój będzie miał w ręku sztandar ojczyzny mojej.

Szkielet mój w ręku będziesz miał, sztandar ojczyzny mojej.

Szkielet i sztandar to słowa nośne tych obydwu zwrotów poetyckich.

Omawiana dyskusja posiada pewien odległy analogon w faktie poetyckim, jaki zaszedł między Stefanem Żeromskim⁸⁵⁸ a Juliuszem Słowackim. Mówię fakt, ponieważ trudno w tym przypadku mówić o bezpośredniej dyskusji. Każdy wie, że odpowiedni fragment *Hymnu* („Smutno mi, Boże...”) Słowackiego brzmi następująco:

Żem prawie nie znał rodzinnego domu,
Żem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi
Przy blaskach gromu...

Tymczasem Żeromski ów fragment podał inaczej jako motto czternastego tomiku swoich *Dzienników*, a także w jednym z listów do Oktawii Rodkiewiczowej⁸⁵⁹. Wyklucza to możliwość przypadkowej pomyłki:

... Żem nie znał prawie rodzinnego domu,
Żem jest jak pielgrzym, co się w nocy trudzi
Przy blaskach gromu...⁸⁶⁰

Komentator *Dzienników* Żeromskiego, Jerzy Kądziała, słusznie zaznacza: „wygląda to na umyślną zmianę Żeromskiego, niespowodowaną niedokładnym przypomnieniem wiersza”⁸⁶¹. Jaka jest prawdopodobna intencja artystyczna tej zmiany?

⁸⁵⁸Żeromski, Stefan (1864–1925) — pseud. Maurycy Zych, Józef Katerla; prozaik, dramaturg, publicysta. Współtwórca i pierwszy prezes Związku Zawodowego Literatów Polskich, w 1924 założył oddział polskiego Pen Clubu. Główna tematyka jego pisarstwa to krzywda społeczna, zacofanie cywilizacyjne warstwy chłopskiej, etyczny obowiązek walki o sprawiedliwość i postęp, więź z tradycją walki narodowowyzwoleńczej, tematy historyczne związane z powstaniami, walka z rusefikacją. Stworzył swoisty dla swego pisarstwa wzór bohatera, samotnego inteligenta-społecznika, który podejmuje zmaganie o dobro ogółu, a odrzuca przy tym szczęście prywatne. Napisał m.in.: *Popioły*, *Przedwiośnie*, *Rozdziobią nas kruki, uryony*, *Różę*, *Szyfrowe prace*, *Urodę życia*, *Wierną rzekę*, *Ludzi bezdomnych*. [przypis edytorski]

⁸⁵⁹S. Piolun-Noyszewski, *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo, młodość*, Warszawa 1928, s. 267. [przypis autorski]

⁸⁶⁰S. Żeromski, *Dzienniki*, t. IV: Warszawa 1965, s. 98. [przypis autorski]

⁸⁶¹Tamże, t. II: Warszawa 1954, s. 588. [przypis autorski]

Niewielka przestawka w pierwszym wierszu (*żem prawie nie znał — żem nie znał prawie*) jeszcze bardziej uwypukla wręcz autobiograficzny pod piórem twórcy *Ludzi bezdomnych* sens tego wersetu. Przynależny do pokolenia szlacheckiego wysadzonych z siodła, miał Żeromski prawo wzmocnić to wyznanie.

Co dalej? U Słowackiego obraz gromu, który towarzyszy pielgrzymowi, związany jest głównie z faktem pielgrzymowania przez życie, z osobą pielgrzyma: pielgrzym wśród gromów w drodze się trudzi. Słowo *pielgrzym* to jedno ze słów-kluczy polskiego romantyzmu, szczególnie romantyzmu emigracyjnego. Podtekst propozycji słownej użytej przez Słowackiego zarówno jest podtekstem autobiograficznym, jak generalnie romantycznym.

Zmiana dokonana przez Żeromskiego znaczy: pielgrzym wśród blasków gromu wędruje nocą. Takie blaski są raczej przerażające i na krótko rozświetlają ciemności. Noc tym gęstsza nastaje. Podtekst tak przeformułowanego obrazu apeluje do innego stereotypu właściwego czasom niewoli: (długa, ciemna, czarna, bezdenna) noc niewoli. Młody Żeromski, pogrobowiec powstania styczniowego, wśród nocy najczarniejszej niewoli spędził swoją młodość. Tomik *Dzienników*, w którym wprowadził omawiane motto, został rozpoczęty 17 VII 1887.

Chyba tylko w ten sposób, oczywiście na prawach domysłu, można próbować wytłumaczyć, dlaczego urywek *Hymnu* utrwalił się w pamięci Żeromskiego inaczej, aniżeli on brzmi u Słowackiego. Po prostu został przeniesiony w inną epokę i do niej słownie dostosowany. Podobny fakt poetycki zaszedł również między Przybosiem a Słowackim, i to w związku z *Hymnem*. Każdy wie, że w jego ostatniej strofie czytamy:

Nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie
Patrzący — marli.

Przyboś użył tego fragmentu jako motta do jednego z najpiękniejszych swoich wierszy *Z rozłamu dwu mórz*. Lecz z jakże wymownym odcięciem jednego tylko wyrazu:

... Nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie,
Patrzący —⁸⁶²

To również zagrobowa dyskusja poetycka, dyskusja z koniecznością śmierci i przemijania. Zgodna z całym światopoglądem tego pisarza. Lecz tym razem — dyskusja mistrzowska i lakoniczna. Poprzez przekreślenie jednego tylko wyrazu — zdaniu, które wyrażało pewność przemijania, nadana została inna treść: *pewność trwania*. Słowacki powiedział, jeżeli dokonać przekładu prozaicznego: także i ci, co w sto lat po mnie będą patrzeć — umrą. Przyboś poprawił: w sto lat po mnie ludzie będą wciąż patrzeć (ogłądać). I obydwaj mają rację, dyskusja podobna nigdy się nie zamyka. Dlatego gdzieś w pośrodku Przybosiowej odpowiedzi czytamy zdanie, godne każdego wielkiego poety:

Jestem chwilę
znikliwszą o wiek miniony przede mną,
szybszą o sto lat, co przebiegną po mnie.

Omawiany fragment *Hymnu* Słowackiego głęboko tkwił w pamięci Żeromskiego, skoro wokół jego słów rozsnuł on jeden z bardziej przejmujących rozdziałów *Ludzi bezdomnych*. Rozdział ten nosi tytuł *Pielgrzym*, a więc nawiązuje do emigracyjno-romantycznej sytuacji i odpowiedniego gniazda słownego, do którego apeluje Słowacki. Lecz nawiązuje w sposób znamienity dla czasu porozbiorowego i staje się w ostatecznym efekcie jednym ze składników narodowej, społecznej i ludzkiej bezdomności jako centralnego problemu powieści.

Od strony fabularnej patrząc, jest to opis wizyty Judyma i Korzeckiego w dyrektorskim pałacu inżyniera Kalinowicza oraz relacja z dyskusji między nimi a zbuntowanym synem Kalinowicza. (Replika sytuacji ojciec — syn w *Doktorze Piotrze*.) W rozmowie i w przyjęciu uczestniczy również córka Kalinowicza, rozkapryszona malarka, cała zaś

⁸⁶²PPZ, s. 151. [przypis autorski]

scena rozgrywa się wśród długotrwałej burzy i ulewy, a więc tak, jak Słowacki dyktuje w omawianym fragmencie:

Jakże zimno... — szepnęła piękna panienka, z trwogą spoglądając w okno.
— Boi się pani trochę? — pytał Korzecki. — Prawda, boi się pani?
— Ale gdzież tam... Tylko tak raptownie się oziębiło. I ta ciemność...
— Aha, ta ciemność... — Po chwili mówił: — Jakże biednym jest ten, kto teraz iść musi nieznaną, straszną drogą. Kto spieszy się do niewiadomego celu, kto idzie, idzie bez końca... Ten „pielgrzym, co się w drodze trzodzi przy blaskach gromu...”⁸⁶³

A więc zarówno pielgrzym romantyczny, jak po myśli obrazu Słowackiego zainscenizowana przez Żeromskiego nagła noc, noc i ciemność pośród dnia, jawią się w tym dialogu. Pielgrzymem okazuje się rychło przemoknięty do suchej nitki nędzarz-przemysłownik, od którego Korzecki zakupi sztukę kortu⁸⁶⁴ na ubranie. Pamiętał więc dobrze Żeromski to romantyczne słowo, ale nadał mu celowo przygraniczną i porozbiorową treść: *pielgrzym-przemysłownik*.

Wreszcie, kiedy po uciszonej burzy Korzecki z Judymem wracają do siebie powozem, doktor cytuje w całości wiernie strofę Słowackiego, tym razem kładąc nacisk na to powiedzenie: „— „Żem był”. ...Co za straszne słowo!...”⁸⁶⁵ Dlaczego? „Żem był” — to znów zapowiedź ukończonej drogi życia, samobójstwa Korzeckiego, jakie się dokona zaraz w następnym rozdziale. Słowem — jakże wielostronny i świetnie wyzyskany przebieg posiadała ta Żeromskiego już nie dyskusja, lecz obcowanie zagrobowe ze Słowackim.

Dalsze pytanie dotyczyło przypuszczalnej proveniencji zestawienia *szkielet-sztandar*, które stało się przedmiotem kontrowersji między poetą awangardy a poetą powstania warszawskiego. Szkielet w tym zestawieniu użyty zostanie nie w funkcji makabrycznej, ale podniosłej i patetycznej. Obraz taki wywodzi się z *Króla-Ducha*. Wśród odmian drugiego rapsodu tego poematu znajduje się obszerna, licząca trzydzieści pięć oktaw, relacja Rapsoda o okrucieństwach Popieła. Należy ona do poniechanych przez Słowackiego pomysłów, by opowieści o losach kolejnych Królów-Duchów słuchała wyraźnie wprowadzona do poematu gromada. Oktawy XXXII i XXXIII brzmią:

I głos szedł z ducha potęgą straszliwą,
I stworzenie się na ziemi rozżarło.
Konie latały z ukrwawioną grzywą,
Psy wskakiwały rycerzom na gardło...
Przylatywali w pochodnię straszliwą
Gońce... z oczyma i twarzą umarłą,
Podobni na krew do kruków łakomych,
A i rozkazami od władz niewidomych.
Dwanaście razy, w dwunastu obozach,
Odmienił się lud zmartwychwstania siłą.
Dwanaście razy krwią w czarnych wąwozach
Spłynął, sztandarów sto zbuczonych zgniło!
Szkielety w ogniu stojące na wozach
Jeszcze nie chciały próchnieć pod mogiłą,
Ale do pustych ust poprzykładały
Trąby, i trąbiąc gniły i próchniały⁸⁶⁶.

Szkielet niezdolny do kapitulacji, trąby sądu ostatecznego, sztandary zbuczone i gnijące. Ku takiemu nagromadzeniu patetycznych obrazów intenduje zakończenie *Wiatru Baczyńskiego*, z czego pośrednio wynika, że dyskusja Przybosa z poległym, młodym poetą należy także do zakresu jego obcowania ze Słowackim.

⁸⁶³S. Żeromski, *Pisma*. Pod redakcją S. Pigoń, t. VII: *Ludzie bezdomni*. Warszawa 1947. s. 337–338. [przypis autorski]

⁸⁶⁴*kort* — rodzaj tkaniny wełnianej. [przypis edytorski]

⁸⁶⁵Tamże, s. 344–345. Pozagrobowa dyskusja poetycka [przypis autorski]

⁸⁶⁶J. Słowacki, *Dzieła*, Wrocław 1952, t. V, s. 238. [przypis autorski]

Jeszcze parę zdań dopełniających. Znajomość cytowanego fragmentu *Króla-Ducha* przez tak wytrawnego czytelnika Słowackiego, jakim jest Julian Przyboś, nie jest wykluczona. Wypowiedź samego poety mogłaby sprawę rozstrzygnąć⁸⁶⁷ Wątpliwe zaś, ażeby Baczyński, przy okupacyjnych kłopotach z lekturą i dostępnością pełnych wydań Słowackiego, znał *Króla-Ducha*. Nigdzie w jego dorobku nie udało się natrafić na pośrednie bodaj tego dowody. Zbieżność jest chyba zbieżnością wyższego rzędu. To znaczy w chwili gwałtownego napięcia patriotycznego dwie pokrewne organizacje twórcze trafiają na ten sam trop, na tę samą możliwość uniezwyklenia owego napięcia. Możliwość skądinąd zawartą w zestawieniu terminów nośnych, a obsługujących uczucie patriotyczne: sztandar w ręku walczącego; szkielet poległego dla sprawy; i nagle między nimi wymiana podniosłych usług w imię ojczyzny.

1970

„NAMIĘTNOŚCIĄ GORSZĄC SUROWĄ FORTECĘ”

I

Rok Wyspiańskiego⁸⁶⁸, 1969, cicho odchodzi w przeszłość. Wraz z nim całe dziesięciolecie, poczynając od roku 1960, w którego ciągu obecność Młodej Polski w naszej tradycji i kulturze narodowej manifestowała się łańcuchem rocznic-przypomnień dat-nawiązań. Obecność taka manifestowała się wedle następstwa takich głównie nazwisk: Jan

⁸⁶⁷Artykuł mój pisany był jeszcze za życia Przybosia zmarłego w październiku 1970 r. Niestety, nigdy już nie usłyszymy z jego ust żadnego wyjaśnienia (przypis podczas korekty — styczeń 1972). [przypis autorski]

⁸⁶⁸Wyspiański, Stanisław (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

Kasprowicz⁸⁶⁹, Stefan Żeromski⁸⁷⁰, Kazimierz Tetmajer⁸⁷¹, Władysław Reymont⁸⁷², Stanisław Wyspiański. Z malarzy również Wyspiański, Olga Boznańska⁸⁷³, Józef Mehoffer. Ostatnio zaś, poprzez wspaniałą wystawę urządzoną w poznańskim Muzeum Narodowym — Jacek Malczewski⁸⁷⁴.

Gdzieś bokiem i wstydliwie kalendarz rocznicowy przeszedł mimo postaci Stanisława Przybyszewskiego⁸⁷⁵. Ale bo ten gorszytel i pisarz niewiadomego autoramentu nie domaga się oficjalnych manifestacji: sam, bez zaleceń wysokich komitetów, wciska się na scenę, do gustów i niepokojów najmłodszej generacji. Przypuszczam, że w moich rodzinnych Krzeszowicach, w miłej i schludnej kawiarni ozdobionej cytatem z Gałczyńskiego⁸⁷⁶, siaduje on przy stoliku ze Stanisławem Czyczem⁸⁷⁷, kartkuje *Ajola* i tajemniczo coś szeptem do młodszego kolegi (po piórze i po dekadentyzmie). Takich kolegów najmłodszych ma wielu, na ogół zapuścili oni teraz brody.

W roku 1960, na odbytej w Inowrocławiu konferencji naukowej poświęconej Kaspro- wiczowi, witałem to dziesięciolecie (*Stulecie pokolenia „Młodej Polski”* w zbiorze moim *Łowy na kryteria*, 1965). Więc z urzędu niejako wypada je pożegnać. Nie generalnie, takie bowiem pożegnanie domagałoby się obszernego studium, lecz poprzez osobę Wy-

⁸⁶⁹ *Kasprowicz, Jan* (1860–1926) — poeta, krytyk literacki, dramaturg, profesor Uniwersytetu Lwowskiego, tłumacz. W twórczości związany był z kilkoma nurtami młodopolskimi: od naturalizmu (*Z chłopskiego zagonu*), przez symbolizm, katastrofizm i ekspresjonizm (*Hymny*) do prymitywizmu (*Księga ubogich*). [przypis edytorski]

⁸⁷⁰ *Żeromski, Stefan* (1864–1925) — pseud. Maurycy Zych, Józef Katerla; prozaik, dramaturg, publicysta. Współtwórca i pierwszy prezes Związku Zawodowego Literatów Polskich, w 1924 założył oddział polskiego Pen Clubu. Główna tematyka jego pisarstwa to krzywda społeczna, zacofanie cywilizacyjne warstwy chłopskiej, etyczny obowiązek walki o sprawiedliwość i postęp, więź z tradycją walki narodowowyzwoleńczej, tematy historyczne związane z powstaniami, walka z rusyfikacją. Stworzył swoisty dla swego pisarstwa wzór bohatera, samotnego inteligenta-społecznika, który podejmuje zmaganie o dobro ogółu, a odrzuca przy tym szczęście prywatne. Napisał m.in.: *Popioły*, *Przedwiośnie*, *Rozdziobią nas kruki, wrony, Różę*, *Szyfowe prace*, *Urodę życia*, *Wierną rzekę*, *Ludzi bezdomnych*. [przypis edytorski]

⁸⁷¹ *Tetmajer-Przerwa, Kazimierz* (1865–1940) — czołowy poeta Młodej Polski; zasłynął jako autor erotyków, a także piewca przyrody Tatr i popularyzator folkloru podhalańskiego; przyrodni brat Włodzimierza Tetmajera, stanowił prototyp postaci Poety z *Wesela* Wyspiańskiego; jego ojciec, Adolf Tetmajer, brał udział w powstaniu listopadowym i styczniowym; matka, Julia Grabowska, należała do tzw. *kola entuzjastek* skupionych wokół Narcyzy Żmichowskiej; podczas studiów na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1884–1886) zaprzyjaźnił się z Lucjanem Rydlem, Stanisławem Estreicherem i Ferdynandem Hoesickiem; publikował w „Kurierze Polskim” (współredaktor 1889–1893), „Tygodniku Ilustrowanym”, „Kurierze Warszawskim” i krakowskim „Czasie”; był wieloletnim sekretarzem Adama Krasińskiego; w czasie I wojny światowej związany z legionami Piłsudskiego (redagował pismo „Praca Narodowa”), po wojnie zaangażował się w spór polsko-czechosłowacki o linię graniczną w Tatrach, był organizatorem Komitetu Obrony Spisza, Orawy i Podhala oraz prezesem Komitetu Obrony Kresów Południowych; w 1921 został prezesem Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich, a w 1934 członkiem honorowym Polskiej Akademii Literatury; w drugiej połowie życia ciężko chorował: powikłania wywołane kiłą doprowadziły do zaburzeń psychicznych (które ujawniły się już podczas obchodów 25-lecia jego twórczości w 1912 r.), a następnie do utraty wzroku; pod koniec życia egzystował dzięki ofiarności społecznej, umożliwiono mu mieszkanie w Hotelu Europejskim w Warszawie, skąd został eksmitowany w styczniu 1940 r. przez okupacyjne władze niemieckie; zmarł w Szpitalu Dzieciątka Jezus z powodu nowotworu przysadki mózgowej oraz niewydolności krążenia; najważniejsze dzieła Tetmajera to m.in.: *Na Skalnym Podhalu* (1910), *Legenda Tatr* (1912); wiersze: *Eviva l'arte*, *Hymn do Nirwany*, *Koniec wieku XIX*; *Prometeusz*; *Lubię, kiedy kobieta*; *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej*; *Pieśń o Jaśku zbójniku*; *List Hanusi*; spośród jego obfitej twórczości poetyckiej najistotniejsze dla historii literatury pozostają wiersze z drugiej (1894), trzeciej (1898) i czwartej (1900) serii *Poezji* Kazimierza Tetmajera, oddające ducha dziewiętnastowiecznego dekadentyzmu, pesymizmu egzystencjalnego, fascynacji myślą Schopenhauera i Nietzschego oraz mitologią i filozofią indyjską, które właściwe było pokoleniu Tetmajera, szczególnie młodopolskiej bohemie; pisał również dramaty (*Zawisza Czarny*, *Revolucja*, *Judasz*) oraz nowele i powieści (*Książę Piotr*; *Na Skalnym Podhalu*; *Legenda Tatr*; *Z wielkiego domu*; *Panna Mery*). [przypis edytorski]

⁸⁷² *Reymont, Władysław* (1867–1925) — przedstawiciel realizmu i naturalizmu, prozaik, nowelista. W 1924 roku został nagrodzony literacką Nagrodą Nobla za powieść *Chłopi*. [przypis edytorski]

⁸⁷³ *Boznańska, Olga* (1865–1940) — malarka modernistyczna, znakomita portrecistka. [przypis edytorski]

⁸⁷⁴ *Malczewski, Jacek* (1854–1929) — wybitny malarz-symbolista, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. [przypis edytorski]

⁸⁷⁵ *Przybyszewski, Stanisław* (1868–1927) — pisarz, dramaturg, poeta, twórca manifestu Młodej Polski (*Confiteor*), jeden z pierwszych ekspresjonistów w literaturze europejskiej, skandalista, członek cyganerii krakowskiej, redaktor krakowskiego „Życia”, artystyczny przywódca Młodej Polski. Pisał m.in.: powieści (*Dzieci szatana*, *Homo sapiens*), dramaty (*Śnieg*, *Matka*), poematy prozą, eseje, wspomnienia. [przypis edytorski]

⁸⁷⁶ *Gałczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. *Gałczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

⁸⁷⁷ *Czycz, Stanisław* (1929–1996) — poeta i prozaik, tworzący katastroficzno-wizyjne wiersze i prozę o skomplikowanej, chaotycznej składni. [przypis edytorski]

spiańskiego. Stąd niniejsza miesięcznica — na rozstanie rocznicowe i na potwierdzenie obecności stałej i od kalendarza niezależnej. Obecności całej generacji Młodej Polski i Wyspiańskiego szczególnie.

Będzie to miesięcznica, która ze względu na wysokość naszego długu wobec Wyspiańskiego zostanie czytelnikowi wypłacona w dwu ratach. Obecnie o Wyspiańskim jako plastyku. W Nowym Roku już — o Wyspiańskim dramaturgu i liryku. Obydwie raty w monecie krakowskiej...

Równie lakonicznie, co dramatycznie całą generację młodopolską pożegnał Tadeusz Różewicz⁸⁷⁸ w znakomitym wierszu *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, ze zbioru *Regio* (Warszawa 1969). Dlatego dramatycznie, ponieważ na osobie i losie własnym Tetmajera najmocniej dał się ukazać kontrast między bestialską połową naszego stulecia, której dożyli ludzie tego pokolenia, a ich kolebką w XIX wieku, ich marzeniem o sztuce i jej uprawą. Oto (z niewielkim skrótem dotyczącym nieudanego syna poety) formuła owego rozstania i kontrastu:

18 stycznia 1940 roku
w okupowanej przez hitlerowców
Warszawie
znaleziono na ulicy
bezdonnego nędzarza
umarł nie odzyskawszy
przytomności

ale na to trzeba czekać
cierpliwie i długo
potwory pogrążone są jeszcze
we śnie
w mózgu
ta kropla krwi
pulsująca
w tajemniczym wnętrzu
przyszłości
tkanka
która ulegnie degeneracji
München 1899

Kazimierz Przerwa Tetmajer
ogłada w Nowej Pinakotece
„Wyspę Umarłych”
Boecklina⁸⁷⁹
ludzie odpływają jak mgły
a łąki na jezioro idą odpocząć
jeszcze rok
potem zacznie się XX wiek
[.....]
znaleziony
w roku 1940
nieznany głodomór
deklamował w malignie
mamrotał

„na miękkim puchu białego posłania

⁸⁷⁸Różewicz, *Tadeusz* (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holocaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

⁸⁷⁹Boecklin, *Arnold* (1827–1901) — szwajcarski malarz symbolista, malował nastrojowe, fantastyczne pejzaże, często z istotami mitologicznymi: nimfami, najadami, trytonami. [przypis edytorski]

promienna cała od słońca pożłoty
Danae⁸⁸⁰ Zeusa⁸⁸¹ spragniona piesszoty
z osłon swe ciało dziewicze odsłania”.

II

Lecz jak pożegnać, by nie uchybić? Nie mam zamiaru dokonywać tzw. bilansu roku Wyspiańskiego. Co zrobiły teatry, co wydano, co o nim napisano. Jest to na pewno bilans skromniejszy (z wyjątkiem ukończenia wspaniałej edycji *Dzieł zebranych*) aniżeli w roku 1957, w pięćdziesięciolecie zgonu twórcy *Wesela*. Dlatego pożegnanie obecne będzie również skromniejsze. Pragnę wszakże, by było intymne, by miało coś z pożegnania Wielkiego Sąsiada przez dzisiejszego krakowianina.

Obecność Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie jest bowiem dostrzegalna i wyczuwalna niczym obecność Wawelu, Sukiennic, Wieży Ratuszowej. Bez ich uczestnictwa w pejzażu miejskim trudno sobie to miasto wyobrazić. Bez udziału Wyspiańskiego podobnie. Jasne, że w takim zrównaniu nie chodzi o tego pisarza jako o zabytek, lecz o to, iż jego udział w złożach kultury narodowej, wytworzonych pod ciśnieniem Krakowa, wydaje się równie dawny i równie pierwiastkowy jak samo to miasto. A przecież jeszcze sto, jeszcze osiemdziesiąt lat temu istniał. Kraków bez *Stanisława Wyspiańskiego*. I gdyby ten wcześniak, gdyby to wątłe niemowlę, nie dochowało się — a wiemy, jaka była śmiertelność niemowląt w XIX wieku — takim, czyli bez niego, Kraków pozostałby na zawsze.

Przedziwna symbioza, o jakiej wielokrotnie pisano i do której wypada intymnie nawrócić. Kraków w dziele Wyspiańskiego, Wyspiański jako składnik wielkiego dzieła historii, któremu na imię — stołeczne, królewskie miasto Kraków. Najpierw Kraków w twórczości plastycznej tego twórcy, zapis i odbicie miasta, jego ludzi, jego architektury, jego okolic u Wyspiańskiego. Co w tym zapisie uderza w jakiś szczególny sposób?

Obrazy Wyspiańskiego, na których utrwalone zostały tzw. widoki Krakowa, to głównie: *Chochoły na Plantach krakowskich*, *Planty i Wawel*, *Widok z wieży Zygmuntowskiej*, *Wieże Mariackie*. Łączy je identyczna zasada wyboru w obrębie jakże licznych, jakże malowniczych, lirycznych motywów, które przed malarzami Krakowa otwierało to miasto. Wyspiańskiego niewiele obchodzi jego malowniczość i poetyckość. Wybiera on to, co centralne, co reprezentatywne, uderza w sedno.

Późnojesienna melancholia krakowska rozwleczona po Plantach. Złączenie miasta z jego wiślaną okolicą, oglądane z wieży Zygmuntowskiej. Wreszcie specjalne zagęszczenie i skupienie wież Mariackich, barokowych kopulek Sukiennic, kapiteli, belek, ścian, cegieł, balustrady. Skupienie ujrane z tego jedyne miejsca naprzeciwko ulicy Św. Jana, gdzie wszystko to zbiega się rzeczywiście w oku widza stojącego na odpowiednim krążanku budowli.

Jest w Krakowie przy ulicy Grodzkiej miejsce, skąd widać sześć kościołów: Bernardynów, Św. Idziego, protestancki, Św. Andrzeja, Św. Piotra i Pawła. Za plecami szósty — kościół Św. Wojciecha. Podobnie to miasto widzi i opisuje Wyspiański. Jego ekspresja jest gęsta aż do maniery, podobnie jak rzeczywista ekspresja architektoniczna, w tym mieście dająca się napotkać. Jednocześnie jest to ekspresja reprezentatywna, z poniechaniem obserwacji ubocznych. Fantazyjne i kapryśne brzegi nieuregulowanej Wisły pchają się wprost w wieżę zegarową, jakby poprzez jej ściany miały dalej popłynąć.

Podobnie została skomponowana okładka do pierwszego wydania *Akropolis*, chociaż sam ten motyw wawelski bardziej powtórzył artysta na okładce *Legendy*. Podobna zasada zęszczona i reprezentatywnej ekspresji rządziła piórem Wyspiańskiego, kiedy w *Akropolis* uruchomił nocną muzykę wybranych wież i dzwonów krakowskich. Bardzo wątplię,

⁸⁸⁰*Danae* (mit. gr.) — królewna z Argos, uwięziona przez ojca, bo według przepowiedni jej syn miał zabić swojego dziadka. Jednak za sprawą Zeusa, który przybrał postać złotego deszczu, Danae została matką herosa Perseusza. Król zamknął więc córkę i wnuka w skrzyni i wrzucił do morza. Uratowani, żyli na wyspie Serifos. Po latach Perseusz zabił króla Argos przypadkiem podczas igrzysk. [przypis edytorski]

⁸⁸¹*Zeus* (mit. gr.) — najważniejszy spośród bogów olimpijskich; bóg nieba i ziemi, władał piorunami. [przypis edytorski]

czy nawet w najcichszą godzinę przed świtem można usłyszeć jednocześnie lub w następstwie sekundowym zegary i dzwony Wawelu, wieży Mariackiej, kościoła Bernardynów, Norbertanek, renesansową serenadę miłosną. Wyspiański słyszy jednocześnie, podobnie jak na obrazach z Krakowa widzi gęsto i tuż obok siebie elementy tego miasta.

Dalsza postać zapisu Krakowa w jego plastyce to *Zielnik* i seria pastelii *Kopce*. Łączę je w całość, chociaż *Zielnik* jest znacznie wcześniejszy, a *Kopce* powstawały wiosną 1905 roku, w ostatnim krakowskim mieszkaniu twórcy: ul. Krowoderska 79. Także i teraz Wyspiański postawił przed sobą i kapitalnie rozwiązał zadanie karkołomne dla malarza, a reprezentatywne dla Krakowa i jego kapryśnej aury. Zadaniem dla malarza była etiuda pejzażowa, z naciskiem na zmienność oświetlenia, na doraźny i migawkowy charakter koloru w przestrzeni, to rozświetlanej słońcem, to przygaszonej lotem chmur. Takiej etiudzie służył niecierpliwie i spiesźnie użyty pastel jako technika malarska.

Reprezentatywne dla Krakowa były *Kopce* głównie ze względu na porę roku w nich chwytaną i kapryśnie zmienny, wczesnowiosenny klimat. „Kwiecień–plecień wciąż przeplata trochę zimy, trochę lata” — mówi stare porzekadło. Wielkanoc roku 1905 nadeszła wyjątkowo późno: 23 kwietnia, wciąż doganiała ją zima. Spóźnione smugi świeżo spadłego śniegu dostrzegł twórca na fioletowym stoku Sikornika, widocznym z jego okien. Któregoś wieczoru przewaliła się pierwsza burza wiosenna z piorunami, opisał ją poeta w jednym z listów do Stanisława Lacka⁸⁸², towarzyszących tej serii malarskiej i przegranej kampanii o dyrekcję teatru krakowskiego.

Inny jest udział Krakowa — dokładniej: pod-Krakowa, obok-Krakowa, w *Zielniku*. Jego znakomitą analizę porównawczą w zestawieniu z zielnikiem Albrechta Dürera⁸⁸³ dał ongi twardy bojownik o przyrodę polską i wielki uczony krakowski — Władysław Szafer⁸⁸⁴ (*Dwa zielniki*, „Marchoń” 1937, nr 2). Intencją główną Wyspiańskiego, kiedy z bliska studiował podkrakowską roślinność i kwiaty łąkowe, było zebrać zasób obserwacji wizualnych mających posłużyć jego sztuce dekoracyjnej. Tak też się stało, ową łączność precyzyjnej obserwacji z przeróbką ornamentacyjno-dekoracyjną wielu dostrzegło, i nie warto pomnażać oczywistych obserwacji.

Widzenie rośliny i kwiatu u Wyspiańskiego było bliskie, bardzo bliskie, jak u krótkowidza, który zdjęwszy szkła wodzi oczyma po gęstej trawie i dostrzega więcej, z osobna i bliżej. Więcej, bliżej i dokładniej aniżeli osobnicy nienoszący szkieł na co dzień. W tym bliskim widzeniu utajona jest pewna zasada poetycka. Nie wyzyskał jej piórem sam Wyspiański, za niego to uczynili inni i świetni poeci. Po prostu kwiat, łodyga, liść — oglądane bardzo z bliska — fantastyczniej, upodabniają się niespodziewanie do tworów innego rzędu aniżeli florystyczne. Rzeczywistość staje się przepleciona podobieństwami wizualnymi, których nie dostrzegamy z odleglejszej perspektywy. Istnieje dziwność rośliny, kwiatu, liścia — oglądanych z bliska.

Za Wyspiańskiego tę zasadę wyzyskali Bolesław Leśmian⁸⁸⁵ i Maria Pawlikowska⁸⁸⁶, też rdzenna krakowianka. Krakowianka i córka wybitnego malarza, mimo że za dużo on namalował popłatnych koni i dziarskich ułanów. Wspominałem już o tym (K. Wyka, *Jasnorzewska* — 9 lipca 1945, „Życie Literackie” 1965, nr 28), obecnie dorzucam nazwisko Leśmiana, obdarzonego tą samą zdolnością widzenia z bliska (dowodne tego arcydzieła to *W chmur odbiciu* oraz *W odmętach wieczoru*) oraz z utworów Pawlikowskiej podaję inny utwór aniżeli w rocznicowym poklonie dla Pawlikowskiej sprzed kilku lat. *Pokrzywa oglądana z bliska*, taki jest tytuł, staje się po prostu hiszpańską fortecą, zamkiem obronnym i dla napastnika dokuczliwym. Chyba podobny był stosunek Wyspiańskiego do fortecy-Krakowa:

Z nasępionych krążanków,

⁸⁸²Lack, Stanisław (1876–1909) — poeta, krytyk, badacz twórczości Stanisława Wyspiańskiego. [przypis edytorski]

⁸⁸³Dürer, Albrecht (1471–1528) — niemiecki malarz, rysownik i grafik okresu renesansu. [przypis edytorski]

⁸⁸⁴Szafer, Władysław (1886–1970) — botanik, dyrektor krakowskiego Ogrodu Botanicznego i profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

⁸⁸⁵Leśmian, Bolesław (1877–1937) — poeta, tłumacz (m. in. opowiadań Edgara Allana Poe), dla którego twórczości charakterystyczny jest erotyzm, zwrot w stronę natury oraz nietypowa wizja zaświatów. [przypis edytorski]

⁸⁸⁶Pawlikowska-Jasnorzewska Maria (1891–1945) — poetka, dramatopisarka, obracająca się w kręgu Skamandra, pochodząca z rodziny Kossaków. [przypis edytorski]

Z galeryj obronnych,
Skąd zieleń, ogniem prażąc,
Wrogów upomina,
Wychylają się kwietne, półcalowe donny,
W mantylach fioletowych,
W różowych dominach —
I namiętnością gorsząc
Surową fortecę
Otwierają ramiona,
Tęskne i kobiece...

Wreszcie krakowianie portretowani przez Wyspiańskiego. Wykaz ich nazwisk świadczy, że twórca ten jako swego modelu wybierał tylko osoby znaczące intelektualnie czy artystycznie. Nie interesował go mieszczuch, chociażby dobrze za podobiznę zapłacił, a także dygnitarz — prezydent miasta, arystokrata, bankier. Tylko jego własny Kraków Wyspiańskiego obchodził: aktorzy jego dramatów, Włodzimierz Tetmajer⁸⁸⁷, Lucjan Rydel⁸⁸⁸, Rudolf Starzewski⁸⁸⁹, Wilhelm Feldman⁸⁹⁰, Adam Chmiel⁸⁹¹ i inni.

Dobór znamienity i jakże różny od innych znakomitych portrecistów epoki: Jacek Malczewski, Olga Boznańska, Józef Mehoffer. U nich skala pobłażliwości na model była o wiele rozleglejsza, nie tak skupiona na kręgu najbliższych. Tych, z którymi porozmawiać warto i jest o czym. Kraków po dzień dzisiejszy, podobnie jak każde miasto stabilne i zaludnione przez mieszkańców, których nie przemieszały wojny i zniszczenia, których poza mury owe nie wyrzuciły, żyje w zamkniętych i mało przenikliwych kręgach towarzyskich. Nieraz całkowicie zasklepionych w sobie.

Portrety Wyspiańskiego to jeden więcej tego rodzaju krąg nieprzenikliwy i w sobie zamknięty. Odpowiadają one ambiwalentnemu stosunkowi ich twórcy do mieszkańców swego rodzinnego miasta. Ambiwalencja na tym polegała, że stawiając wysoko wielkość Krakowa, głównie zakłęta w jego przeszłość i mury, niezwykle ostro Wyspiański oceniał małość Krakowa, obecną przede wszystkim w jego ludziach. Stąd poza nawiasem swoich krakowskich portretów pozostawił osobników, których bez względu na piastowane godności uważał za małych. Stąd też, gorycz mieszając z ironią, wyznawał:

O, kocham Kraków — bo nie od kamieni
Przykróścim doznał — lecz od żywych ludzi.

(„O, kocham Kraków...”)

III

To był Kraków Wyspiańskiego jako plastyka. Jego udział w tym mieście w przeważającej części zamierzeń i ambicji twórcy pozostał niespełniony. Podyktowany zaś był ten udział imperatywem woli i wyobraźni, promieniujących daleko poza sferę samej tylko sztuki. Dlatego czynne uczestnictwo Wyspiańskiego w obrazie architektoniczno-plastycznym jego rodzinnego miasta bardziej było łańcuchem porażek doznanych od jego małości aniżeli zwycięstw w imię wielkości Krakowa.

Łańcuch porażek składa się z takich ogniw: przegrana walka o średniowieczną polichromię kościoła Sw. Krzyża; brak polichromii Wyspiańskiego w kościele Franciszkanów; nieprzyjęte do realizacji wstrząsające projekty witraży wawelskich. Dołożyła się do tego łańcucha druga wojna światowa, rujnując poważnie wnętrze budynku Towarzystwa

⁸⁸⁷ Tetmajer, Włodzimierz (1861–1923) — artysta malarz, działacz ludowy i polityk. [przypis edytorski]

⁸⁸⁸ Rydel, Lucjan (1878–1918) — poeta, dramatopisarz, znawca sztuk plastycznych. [przypis edytorski]

⁸⁸⁹ Starzewski, Rudolf (1870–1920) — dziennikarz, od 1905 redaktor konserwatywnego „Czasu”; zginął śmiercią samobójczą, czego jednym z powodów mogła być miłość do żony Tadeusza Boya-Zeleńskiego. [przypis edytorski]

⁸⁹⁰ Feldman, Wilhelm (1868–1919) — historyk literatury, krytyk i pisarz pochodzenia żydowskiego. [przypis edytorski]

⁸⁹¹ Chmiel, Adam (1865–1934) — historyk kultury, archiwista, badacz historii Krakowa. [przypis edytorski]

Lekarskiego. Jeden lajkonik harcuje po mieście w takim stroju, jaki dla niego zaprojektował Wyspiański.

Byłoby niesprawiedliwością twierdzić, że tym porażkom winna była tylko małość Krakowa. Także i sam Wyspiański posiada w nich pewien udział. Jego wyobraźnia była niepohamowana, a wola wprost despotyczna. Póki te cechy wyrażają się piórem, budzą one podziw. Lecz Wyspiański gotów był do ich realizacji. Był zdolny do takiego przekształcenia wnętrza katedry wawelskiej czy zabudowy królewskiego wzgórza, że podziw taki zmuszeni jesteśmy odłożyć na bok. Ponieważ despotycznie nad nim panowało to narodowe Miejsce Świętych, równie despotycznie próbował mu on narzucić swoją wolę. Imperatyw tradycji zderza się u niego z imperatywem nowego jej urzeczywistnienia.

Dwa przykłady. Projekty witraży do katedry. Gdybym był gospodarzem katedry lub kanonikiem kapituły mającym udział w kolektywnej decyzji — odrzuciłbym te projekty. Dlaczego? Wyspiański doskonale wiedział, że kościół koronacyjny królów polskich to miejsce wspólnej narodowi tradycji, miejsce wielkiej zgody, jaka przechodzi ponad różnicami i sprzecznościami. To był imperatyw tradycji. A jednocześnie usiłował on ten imperatyw złamać. Świadectwem wręcz genialnym jest *Akropolis*: igraszki miłosne aniołów, potop dowolności historycznej.

Lecz to zostało wykonane piórem oraz teatrem, są to narzędzia chwiejne i przelotne. Co innego wstawić do katedry okna witrażowe, całkowicie sprzeczne z zasadą zgody w obliczu tradycji. Król w rozkładzie, trupia czaszka w miejsce majestatu. Imperatyw nowego urzeczywistnienia staje się w tym przypadku tylko groźną ilustracją własnej filozofii śmierci i życia, panującej nad twórcą. Ilustracją jego przedziwnego hymnu prozą: *Requiem*, o którym mowa będzie przy Wyspiańskim-pisarzu. Oto, dlaczego bym odrzucił, nie lękając się szyderstwa rozgniewanego twórcy.

Z kolei Wawel jako całość. Synkretyczna wyobraźnia Wyspiańskiego coraz to inny znak ponadczasowego równania stawiała przy wzgórzu wawelskim. Był on w potrzebie Elsinore, zamkiem Hamleta w studium poświęconym temuż dziełu. Stawał się Troją w *Akropolis*. Dorastał funkcji realnej i politycznej ateńskiego Akropolu w projekcie przebudowy Wawelu, gdy w roku 1904 opuścili go wojska austriackie i oddały w posiadanie społeczeństwu polskiemu. Zrujnowany, znieważony, pusty, ledwo dający przeczuć swoją minioną świetność gmach zamku królewskiego pamiętam jeszcze z wczesnego dzieciństwa, gdyśmy w pełnych gruzu, bez drzwi, huczących echem salach wyprawiali całą klasą szkolną dzikie zabawy i wojny.

Wawel-Elsinore, Wawel-Troja, te dwa przykłady pisane bardzo są ujmujące, lecz razem o dwoistej wymowie. Bo z jednej strony przynoszą one coś na podobieństwo narzutu despotycznej wyobraźni Wyspiańskiego, narzutu nałożonego na wawelskie wzgórze. Z drugiej zaś strony świadczą te zrównania, iż jego wyobraźnia była pod despotyczną władzą miejsca położonego na wapiennym występie skalnym u brzegów Wisły-Skamandra. Dlatego dla Wyspiańskiego oczywistością, spieszną i niedomagającą się dowodu konkluzją będzie takie poruszenie wyobraźni:

„Gdzie około baszt nocą chodzi ów duch królewski, gdy owa jasna gwiazda na zachodzie zabyłśnie — i zamkowy zegar bije pierwszą...?”

W jakiej to galerii «godzinami zwykł się być przechadzać» królewicz Hamlet! — «Biedny chłopiec z książką w ręku».

Widzicie go: jak idzie z książką w ręku w tej górnej galerii królewskiego pałacu Jagiellonów.

Widzicie go: jak około północy przychodzi ku strażnikom, gdzie czeka go przyjaciel Horacy na tarasach Wawelu około Lubranki, w bliskości części Kazimierzowskiej zamku, i tam duch występuje!...”

Nawet działając tylko w wyobraźni, poeta wobec Krakowa i Wawelu był skrupulatny, dokładny i rzeczowy. Kto zna lepiej wzgórze zamkowe, ten wie od razu, że duch ojca Hamleta jawi się za Kurzą Stopką, na wschodnim jego stoku, skąd widok mieć musi na kościół Św. Idziego, na arsenał Władysława IV⁸⁹². Tam na syna czekają strażnicy. Lecz nie tylko tam i nie tylko straż nocna z Szekspira. Siedzą oni również i czuwają na Wawelu-

⁸⁹²Władysław IV Waza (1595–1648) — najstarszy syn Zygmunta III, brał udział w wojnach moskiewskich i w wyprawie chocimskiej, król Polski od 1632 roku, tytułarny król Szwecji i car Rosji. [przypis edytorski]

-Troi. W którym miejscu czuwają? przypomnijmy z *Akropolis* wstęp do aktu drugiego, historia trojańska, by zapytać, gdzie właściwie twórca tak miesza ze sobą i utożsamia odmienne czasy i epoki?

Przy każdym innym artyście pytanie takie byłoby pozbawione sensu. Lecz nie przy Wyspiańskim i dwojakim despotyzmie pisarza nad miejscem, miejsca nad pisarzem, który u niego wciąż oglądamy. Ten wspaniały fragment, ilekroć razy go powtórzyć, nigdy nie traci uroku. Skamander-Wisła, tekstem onym płynąc, dał pochop ku temu, by grupa Skamander tak w roku 1920 ochrzciła siebie i swoje pismo. Po wzniesieniu progę wodnego w Nowej Hucie Wisła pod Wawelem jest dzisiaj szeroka i majestatyczna, ale czarna, stojąca i martwa niczym rzeka podziemia — Styks⁸⁹³. Niemniej pozostajemy w zasięgu analogii ustanowionej przez wyobraźnię Wyspiańskiego.

Pod skejskim donżonem, na blankach, na murach
pancerni przysiedli stróżowie;
łby wsparli na szpadach, na srogich kosturach,
na czatach na zamku w Krakowie.
[.....]
Noc w mieście głęboka; Skamander połyska
wiślaną świetłą się falą,
a stróże wąsala ściskają mieczyska
i hasłem zawodnym się żalą.
To pojrzą ku stołpom⁸⁹⁴, to patrzą do dwora,
czy nuta dobiegnie wołana!
czekają wielkiego witezia⁸⁹⁵ Hektora⁸⁹⁶,
czekają swojego Hetmana.

Homer w obronnej topografii Troi zna również skejską bramę. W *Achilleis* Wyspiańskiego na murach nad tą właśnie bramą rozciągniętych Parys⁸⁹⁷ postanawia spośród trzech bogiń wybrać Afrodytę⁸⁹⁸. Lecz gdzie skejska brama na Wawelu, gdzie na nim zasiadła straż nocna i czeka odzewu strażników czuwających u stron przeciwległych zamczyska?

Moja wyobraźnia dopowiadająca ścisłą lokalizację (a jak się rzekło, nie jest to sprzeczne z duchem Wyspiańskiego) tylko w jednym miejscu tę trojańską bramę dostrzega. Na przedłużeniu ulicy Straszewskiego. Tam w nocnej perspektywie zamek zsuwa się na miasto gęstym skupieniem zębatach blanków, okrągłych występów obronnych. Spływa i zsuwa się niczym zastygły strumień lawy architektonicznej, pełnej brył nieforemnych i niepowtarzalnych, jedna na drugą zachodzących i spiętrzonych cegła po cegle. Zrazu jak złotem lśniący klejnot majaczeje w perspektywie, w wysoką ciemność unosząc wieżę zegarową. Gdy podchodzisz bliżej, stygnie i wyraźniej. Jeszcze chwila, a ruszy w śpiące miasto. Tędy prowadzi tryumfalny wjazd do katedry, stąd można zobaczyć kry spływające Wisłą w stronę Sandomierza, a ponadto — „pająk snuje od zegarowej wieży ku dzwonnicy, od dzwonnicy do szczytu świątyni”.

Żadne inne miejsce na Wawelu nie dopełnia tak ściśle tych wskazówek lokalizacyjnych, jak to jedno. Jeżeli nie wierzycie, sprawdźcie kiedyś późnym wieczorem — sprawdziłem o różnych porach roku! — a w nagrodę usłyszycie Kowali z wieży zegarowej, okazałej pełnej godzinie usłyszycie:

Czas już, czas:
młotem bijem cztery razy

⁸⁹³ *Styks* (mit. gr.) — rzeka w Hadesie, podziemnej krainie umarłych. [przypis edytorski]

⁸⁹⁴ *stołp* — śrdw. wieża obronna. [przypis edytorski]

⁸⁹⁵ *witeż* (daw.) — dzielny rycerz. [przypis edytorski]

⁸⁹⁶ *Hektor* (mit. gr.) — bohater *Iliady*, najdzielniejszy wojownik trojański, wcielenie cnót rycerskich. Zginął z rąk Achillesa, który pomścił w ten sposób śmierć swojego przyjaciela Patroklosa. [przypis edytorski]

⁸⁹⁷ *Parys* — syn Priama i Hekabe, królewicz trojański; porwał Helenę, żonę władcy Myken Menelaosa, co było bezpośrednim powodem rozpoczęcia wojny trojańskiej. [przypis edytorski]

⁸⁹⁸ *Afrodyta* (mit. gr.) — bogini miłości, kwiatów, pożądania i płodności. Afrodyta nie miała rodziców, narodziła się z piany morskiej u wybrzeży Cypru. [przypis edytorski]

metalowy dzban,
Bierz za trzon,
młotem, ogniem bij w zarzewie.
Wolaj imię, wal!

Zbigniewie!⁸⁹⁹

(Akt II, w. 357–363)

Dotąd w porządku i z chwałą dla wizjonera. Ale Wyspiański szedł dalej. Świadectwem spisany przez architekta Władysława Ekielskiego⁹⁰⁰, na pewno jednak zgodny z intencją despotycznego wizjonera, „pomysł zabudowania Wawelu”. Budzi on niejaki przerażenie także i dzisiaj. I znowu, gdybym za życia Wyspiańskiego był rajcą miejskim, mającym rozpatrzyć i ewentualnie zatwierdzić ten projekt-pomysł, odrzuciłbym go bez wahania. Nie lękając się przy tym krasomówczego protestu Ignacego Daszyńskiego⁹⁰¹ i jego towarzyszy.

Czegóż bowiem pomysłowi projektanci nie nagromadzili na Wawelu lub tuż przy Wawelu. Zabawne, że mając na widoku sport, który podówczas istniał tylko jako „Sokół”⁹⁰², przyszyły budynek tego stowarzyszenia (przy ulicy Manifestu Lipcowego, przynależny dzisiaj do „Cracovii”) zlokalizowali tuż przy Wawelu.

„U dołu przy Bernardynach wznosi się *Stadion Sokole*, na którym młodzi eńce po laury sięgną, bo silnym na ciele i umyśle ma być nasz naród...”

Piękne, chociaż — trochę zabawne.

Gorzej, iż w stoku wzgórza chcieli wykuć w skale amfiteatr na siedemset miejsc siedzących, z — „czarującym widokiem na okolice, Tatry i Babią Górę”. Gdzie, Wielki Sąsiedzie?! W kruchej, niepełnej i niewielkiej skałce jurajskiej, gdzie nawet smok z legendy długo się nie uchował?

Należałoby więc odrzucić ze względu na despotyczne nieposzanowanie miejsca; na zatłoczenie małego wzgórza instytucjami i budynkami, jak gdyby pięknych placów budowlanych w ojczyźnie zabrakło; ze względu na nierealność techniczną i ekonomiczną tej całej imprezy. A także w imię dalszych dwu przyczyn. Projekt Wyspiańskiego zakłada i głosi, że odrodzona Polska będzie monarchią. Król siedzi na Wawelu, obok niego staropolski Sejm i Senat, i tak dalej. Wreszcie argument walny⁹⁰³: jest to pomysł — wprawdzie genialnego! — ale jednak typowego burzymurka krakowskiego.

Wyspiański słusznie walczył z krakowskimi burzymurkami, którzy w imię powietrza, wygody i nowoczesności nie szanowali swojego grodu. Nielatwo jednak ująć swojemu środowisku, nawet z nim walcząc. Bo i jemu ta krakowska namiętność także się udzieliła. Projekt nowej zabudowy Wawelu to w istocie pomysł despotycznego i fanatycznego burzymurka.

Stygmat Wyspiańskiego-plastyka na jego rodzinnym mieście bardziej się okazuje w ostatecznym rozrachunku zamierzony aniżeli wykonany. Z jednym wyjątkiem: witraże kościoła Franciszkanów. Sześć witraży otacza ołtarz główny, siódmy panuje nad wejściem do świątyni. „Stań się”, czyli Bóg Ojciec w sekundzie *creatio mundi ex nihilo*⁹⁰⁴ u wstępu

⁸⁹⁹Ponieważ ten domysł dalszy nie jest dla mnie równie pewny, podaję go tylko w przypisie. Skąd stróżę nawołujący się nocną godziną? Wyspiański nigdzie nie zmyślał danych realnych Krakowa, tyle że je przedłużał w inną rzeczywistość. Warty wojskowe austriackie? Nowoczesna warta wojskowa nie posiada w swoim regulaminie okrzyku jako środka porozumienia między poszczególnymi placówkami. Ale w Krakowie z końca XIX wieku chodzili jeszcze nocami po ulicach grodu stróżę pełniący rolę służby przeciwpożarowej (świadczą o tym pamiętnikarze), wzywali do gaszenia zbędnych świateł i ognia. Mam podejrzenie, że tych starych poczcwiów i wydawane przez nich odgłosy poeta przesiedlił na Wawel, przybrał w pancerze, lecz pozostawił zachowanie: „stróżę wężale hasłem zawodnym się żałą”. [przypis autorski]

⁹⁰⁰Ekielski, Władysław (1855–1927) — architekt związany z Krakowem, przedstawiciel eklektyzmu i modernizmu, pod koniec życia wykładowca krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. [przypis edytorski]

⁹⁰¹Daszyński, Ignacy (1866–1936) — polityk Polskiej Partii Socjalistycznej, premier rządu lubelskiego w roku 1918, wieloletni marszałek Sejmu. [przypis edytorski]

⁹⁰²„Sokół” — organizacja gimnastyczna o programie patriotycznym, funkcjonująca w Polsce od końca XIX w., wzorowana na czeskiej organizacji noszącej tę samą nazwę. [przypis edytorski]

⁹⁰³walny (daw.) — decydujący, rozstrzygający. [przypis edytorski]

⁹⁰⁴*creatio mundi ex nihilo* (łac.) — stworzenie świata z niczego. [przypis edytorski]

w mury franciszkańskiego kościoła. Święty Franciszek, błogosławiona Salomea⁹⁰⁵, cztery żywioły: ogień, powietrze, woda, ziemia.

W sztuce nowoczesnego witrażu polskiego oznaczały te okna przełom i chyba nadal emanuje z nich siła nowatorska. Porównania z Józefem Mehofferem i jego sztuką witrażu o tyle kuleją, że jego wspaniałe okna do katedry we Fryburgu szwajcarskim to dzieło i fresk całego życia tego twórcy. W ich układzie i przemianach koncepcji wypowiedział Mehoffer całą swoją biografię artystyczną. Był konserwatywny, uparty, pracował na długim oddechu. Zaś Wyspiański także i w witrażu okazał się despotą wobec prawideł tej gałęzi sztuki. Lekcewał odziedziczone po przeszłości moduły, sięgał po wyobrażenia generalne — cztery żywioły! — nie dające się wypowiedzieć ilustracyjną fabułą i anegdotą. Stawał w oknie kościelnym na samej granicy miękkiej abstrakcji kolorystycznej. Jeżeli przesłonić twarz Boga Ojca, cała ogromna kompozycja to wielkie języki kolorów, krawaty, jak dowcipnie o nich mówili malarze.

Na zakończenie wędrówki z Wyspiańskim jako plastykiem krakowskim wyjdźmy z kościoła Franciszkanów. Napotkamy zabawny i w jego duchu paradoks, iście krakowski, że z sali ślubów cywilnych w Pałacu Larischa, za jej oknami, widać głównie franciszkańskie witraże. Od ich zewnętrznego rewersu zgaszone i przyćmione, osłonięte siatką ochronną. Obok pomnik Józefa Dietla⁹⁰⁶, dzieło Xawerego Dunikowskiego⁹⁰⁷. Według krakowskiego powiedzenia jest to profesor-balneolog i prezydent miasta przed kolejnym wyjazdem do Krynicy, dlatego taki opasły.

To paradoksalne spotkanie zasług instytucji i dzieł sztuki w pejzażu miejskim Krakowa nie zostało przez Wyspiańskiego bezpośrednio przewidziane i zaprojektowane. Bardzo jest jednak w jego duchu. I chyba cieszy ambiwalentne i wobec rodzinnego miasta częstokroć ironiczne serce jego, największego poety i wizjonera.

1969

„MAM TEN DAR BOWIEM: PATRZĘ SIĘ INACZEJ”

I

W nowym roku 1970 pożegnajmy się z Wyspiańskim — krakowianinem jako dramaturgiem i pisarzem. Ów wzajemny stygmat, podwójny narzut: miasta na wyobraźnię twórczą, wyobraźni na miasto rodzinne, który był widoczny w plastyce Wyspiańskiego, ponawia się i potwierdza w jego pisarstwie. Ponawia się wszakże w sposób o wiele bardziej skomplikowany oraz wieloznaczny. Co nadto dziwniejsze: stosunek między wiedzą i codzienną znajomością Krakowa przez Wyspiańskiego-pisarza a jego wizją tego miasta nie został dotąd przez badaczy opisany w sposób ścisły i naukowy.

A wymiar tego stosunku jakże jest wielostronny i pełen napięć, niczym w gwałtownie ukształtowanym i mało foremnym kryształ, któremu i ściany wymierzyć trudno, i wewnętrzne przekątne również. Jest taką ścianą erudycyjną, na źródłowych studiach oparta wiedza Wyspiańskiego o jego rodzinnym mieście, historii i architekturze Krakowa. Odchyleniem od niej będzie świadome i celowe tej wiedzy przeistaczanie i dopełnianie. Deformacja przekazów poprzez wyobraźnię czy też ściślej — podporządkowanie ich despotycznej wyobraźni.

Z kolei zjawisko jeszcze bardziej Wyspiańskie: ten twórca pewne specjalnie krakowskie szczegóły i sprawy potrafi inkrustować i ukryć w tekstach dalekich tematycznie od Krakowa. Dopiero uważne oko odkrywa ich uczestnictwo.

Do tego zderzenia się wiedzy z wyobraźnią i intencją ideologiczną posiadamy godną przypomnienia dokumentację na przykładzie dramatu *Bolesław Śmiały*. Odpowiednich źródeł do tego dzieła dostarczał pisarzowi jego przyjaciel archiwista Adam Chmiel (A. Chmiel, *Archeologia dramatu „Bolesław Śmiały” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków

⁹⁰⁵błogosławiona Salomea (ok. 1211–1268) — córka księcia Leszka Białego, żona Kolomana Halickiego, po jego śmierci w walce z Tatarami wstąpiła do zakonu klarysek. [przypis edytorski]

⁹⁰⁶Dietl, Józef (1804–1878) — lekarz, polityk, prezydent miasta Krakowa. [przypis edytorski]

⁹⁰⁷Dunikowski, Xawery (1875–1964) — rzeźbiarz, autor wielu pomników, wykładowca m.in. krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych; więzień Auschwitz. [przypis edytorski]

1903, oraz przypisy do Wyspiańskiego *Dzieł* — t. III, Warszawa 1926). Czynił to zapewne w naiwnej nadziei, że twórca będzie tym źródłem „wierny”. Tymczasem Wyspiański wciąż przeinaczał i zmieniał. Nie tylko to: zniecierpliwiony, do owego dramatu dopisał wierszowany komentarz opublikowany dopiero po jego zgonie:

mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej.

Inaczej niżli wy, co nie kształcicie wzroku,
dla których stworzył Bóg szablony i szematy,
co talentowi krzyczycie „proroku!”
a duszy poddajecie studenckie tematy.

[.....]
sztuka jest z ducha, stwarza się, nie robi,
a raz stworzona duchem, jest pewnikiem.
Stąd sędzę, że są moje myśli naukowe
równie dobrze, jak myśli znaczonych dyplomem.

(Noty do Bolesława Śmiałego)

Dziwne słowa, a zarazem bardzo krakowskie: bo kryje się w nich jednocześnie przeświadczenie, że Akademia Umiejętności przy ulicy Sławkowskiej to bezsporny autorytet, o którego uznanie warto zabiegać i — „znaczyć dyplomem”.

Jak się rzekło, stosunek pisarskiej wizji Krakowa u Wyspiańskiego do jego wiedzy o tym mieście nie został dotąd opracowany w sposób całościowy. I dlatego w tym punkcie rozpoczynać wypada od — Warszawy. Wyspiański w stolicy bawił⁹⁰⁸ tylko raz i krótko, na przełomie stycznia-lutego 1898. Mimo to *Warszawianka*, a specjalnie *Noc listopadowa* dowodzą, że w zgoła zdumiewający sposób umiał on zapamiętać i po paru latach odtworzyć atmosferę parku Łazienkowskiego, belwederskiego pałacu. To umiał natychmiast przechwycić w swoją wrażliwość, co generalnie nazywamy *genius loci*⁹⁰⁹. Potwierdziło i sprawdziło tę prawdę wręcz klasyczne studium Wacława Borowego⁹¹⁰ *Łazienki a „Noc listopadowa” Wyspiańskiego* (1918, przedruk: W. Borowy, *Studia i rozprawy*, Wrocław 1952, t. 1).

Studium takiego nie posiadamy wobec obydwu *Legend*, *Akropolis*, *Wyzwolenia*, *Bolesława Śmiałego* oraz *Skalki*. Łącznie oznaczałoby to całą książkę — bardzo krakowską. Z różnych nie posiadamy przyczyn, wśród nich takiej, jaką dowcipnie wskazał Borowy: „Jest to rzecz przykra, że krytycy, zmuszeni dużo czasu przepędzać nad książkami, nie zawsze mogą sobie pozwalać na dłuższe przechadzki”. Słowo — *przechadzka*, zalecane przez Borowego, jeżeli chodzi o lokalizację dzieł ściśle z dawnym miejscem związanych, skłonny też jestem rozumieć metaforycznie: jako uważna i wielokrotna *przechadzka po danym tekście*. A ta częstokroć odsłania zaulki dotąd niedostrzegane.

II

Notatki niniejsze powinny więc być czymś w rodzaju notatek z przechadzki tekstowej po najbardziej krakowskich dziełach teatralnych Wyspiańskiego. Niestety, w ramach miesięcznicy, nawet rozległej, przechadzka taka wykonalna jest tylko przykładowo. Zwłaszcza, jeżeli ma być ona możliwie gruntowna. Stąd więcej pominieć aniżeli uwzględnić będzie poniżej.

Pomijam obydwie wersje *Legendy*. Na boku pozostawiam *Wesele*. Stanowi ono problem odrębny i rozległy, na samo zgromadzenie należnych materiałów potrzebna była Anieli Łempickiej cała książka: „*Wesele*” *we wspomnieniach i krytyce* (Kraków 1961). Nie

⁹⁰⁸bawić (daw.) — przebywać. [przypis edytorski]

⁹⁰⁹genius loci (łac.) — duch miejsca. [przypis edytorski]

⁹¹⁰Borowy, Wacław (1890–1950) — historyk literatury, krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. [przypis edytorski]

uwzględniam *Wyzwolenia*, chociaż tak ściśle jest ono spójne z nowym gmachem teatru krakowskiego i jego otoczeniem. Zastrzegam sobie w przyszłości prawo powrotu do sprzężenia kompozycyjnego, do dyptyku dramaturgicznego *Bolesław Śmiały* oraz *Skatka*. Temat pasjonujący, przez komentatorów poety prawie że nienapoczęty zarówno od jego strony krakowsko-topograficznej, jak podkrakowsko-folklorystycznej.

Przy przewadze tego, co pominięte, pozostają pod piórem dwa wątki interpretacyjne: krakowskie przetoki do niekrakowskich dzieł Wyspiańskiego; *Akropolis*, bodaj wyrwykowo, bodaj na podstawie wybranych obserwacji. Ich reszta niechaj dojrzewa.

Uderzającą cechą krakowskiej imaginacji Wyspiańskiego-dramaturga było to, że zarówno Kraków, jak jego ludowe otoczenie tam bywają obecne, gdzie mało się spodziewamy albo zgoła nie liczymy na ich obecność. Wyspiański zakładał równanie, że to, co pradawne, daje się odtworzyć przez to, co ludowe, a to, co ludowe, przekazać można plastycznie i wizualnie przez to, co podkrakowskie, a niekiedy góralskie. Inne rejony kraju znał on raczej z lektury.

Dlatego w scenografii do *Bolesława Śmiałego* (1903) tarcze królewskie zostały wykonane na wzór ornamentowanych form służących do wyrobu serków góralskich, zaś pochwa królewskiego miecza na wzór kijanki⁹¹¹ służącej do prania bielizny. Sam zaś król czy wojewoda Sieciech noszą krakowskie kierezje⁹¹² wyszywane cekinami, podobnie dworzanie.

Co ciekawsze, sam tekst pisany dramatu bynajmniej takiego stroju nie nakazuje, a nawet pozostaje z nim w niejakiej kolizji. Wyspiański sam zaprojektował „lalkę” królewską do aktu II, w uroczystym stroju koronacyjnym wykonaną zgodnie z opisanym równaniem, w tekście zaś czytamy tylko:

Nieście skrzynię kowaną
przy mym łożu chowaną,
gdzie skarb jest mój królewski;
korona w niej lita,
ze złota szczerze wita,
na niej rubin i szafir niebieski.
Jest tam berło i kula,
jest tam złota koszula
i zapinki, i złote zadziory;
perłą szyte sandały,
perłą suty płaszcz biały
tam zamknięte na cztery zawory.

(Akt II, sc. 1)

Nie dziwi przeto, że w scenach dramatycznych *Zygmunt August* podczas królewskiej uroczystości weselnej w podkrakowskim Wiśniczu, pragnąc tę uroczystość zapelnąć odpowiednim obyczajem, zapelniał ją poeta obyczajem ludowym. Królewscy druzbowie, Filon Kmity⁹¹³ i Mikołaj Krzysztof Radziwiłł, przy huku muszkietów zajeżdżają w bramę zamku „w stroju krakowskim, z chustą i wstęgami”. Chorus taneczny pod wodzą pana Mikołaja Reja⁹¹⁴ śpiewa w kolejnych dystychach piosenkę ludową rozpoczętą przez jakąś wiejską Kachnę.

Oto co śpiewa sama Kachna na przemian z chórem, zanim Rej — widocznie tę melodię znający — odbierze jej głos i również z chórem śpiewać będzie. Pomijam czysto replikową partię chóru:

1. Z wieczoram se jabłoneczkę wsadziła,
nade dniem-em Pana Boga prosiła.
3. Bo jak mojej jabłoneczce rok minie,

⁹¹¹kijanka — kawałek drewna używany do prania poprzez rytmiczne uderzanie sztuki odzieży zanurzonej w wodzie. [przypis edytorski]

⁹¹²kierezje — wyzywana sukmana krakowska. [przypis edytorski]

⁹¹³Kmity, Filon (1530–1587) — starosta orszański, dowódca wojskowy. [przypis edytorski]

⁹¹⁴Rej, Mikołaj (1505–1569) — renesansowy poeta i prozaik, tłumacz i teolog ewangelicki. [przypis edytorski]

to się moja jabłoneczka rozwinie.
4. Już tej mojej jabłoneczce dwie lecie,
już na mojej jabłoneczce są kwiecie.

Zygmunt August pochodzi z roku 1907. Od roku 1905 poeta mieszkał w Węgrzcach, na północ od Krakowa. Oskar Kolberg⁹¹⁵ (*Lud. Dzieła wszystkie*, t. VI: *Krakowskie*, Kraków 1963, cz. II, s. 53) wśród weselnych pieśni podkrakowskich taką zanotował w Modlnicy, Tomaszowicach, Giebułtowie. Niewiele kilometrów w kierunku wschodnim leżą Węgrzce. Śpiewają tę pieśń kobiety zdejmujące pannie młodej wieniec z głowy:

Z wieceora jabłonecke sadziła,
nade dniem Pana Boga prosiła,
zeby się ji jabłonecka przyjęła.
Juz ci mojej jabłonecce rok mija,
juz się moja jabłonecka rozwija.
Juz ci mojej jabłonecce dwie lecie,
juz na mojej jabłonecce są kwiecie.

Przerywam, ażeby nie nudzić czytelnika mikroanalizą, jak pięknie i po gospodarsku („z jabłoneczki mam dwa pełne półkoszki, dziwiają się jabłoneczce kumoszki”) autor *Żywota człowieka poczciwego* rozwinął za poleceniem Wyspiańskiego o wiele prostsze zakończenie oczepinowej piosenki. Chyba też zbyteczna jest pointa interpretacyjna.

Takie przemieszczenia pod wpływem krakowskiej wyobraźni można aprobować bez nadmiernego zdziwienia. Ale w *Skalce* (akt I) poeta poszedł po tej linii znacznie dalej. Biskup Szczepanowski formuje u swego boku coś w rodzaju gwardii przybocznej złożonej z chłopów, a mającej mu służyć przeciwko królowi. „Hej chłopcy, gazdowie, bratowie, potrzeba mi waszej pomocy” — mówi Biskup. Chłopi zostają uzbrojeni w kosy na sztorc nasadzone — jak bywało w powstaniu kościuszkowskim i wielu innych okazjach bitewnych. By tego dokonać, musi się kosę rozgrzać i przekuć na kowadle. Lecz nie u Wyspiańskiego. Świst i Poświst, przy milczącym przyzwoleniu biskupa, aranżują coś w rodzaju cudu propagandowego, mającego chłopów zaagitować i przekonać. Z kosami ich, zanurzonymi w świętej sadzawce przy gontynie⁹¹⁶, stanie się bowiem to, co zapowiadają Świst z Poświstem:

ŚWIST

Naucz chłopów, jak ma być,
Zwołaj ich pod stan.
Będzie cud,
będzie ciąć.
Kto ma nóż, ten pan.

POŚWIST

Zanurz brzeszczot tam do wód,
dobrze ostrze wodą splucz;
potem w ręku możesz giąć.
Będzie cud
i będzie ciąć!

ŚWIST

Spraw to, Lelu,

⁹¹⁵Kolberg, Oskar (1814–1890) — etnograf, badacz folkloru, kolekcjoner pieśni ludowych i kompozytor. [przypis edytorski]

⁹¹⁶gontyna (daw.) — świątynia, zwł. pogańska. [przypis edytorski]

przyjacieli,
niechaj mu się kruszec gnie,
jak sam chce,
gdy go wodą klnie.

(Skalka, w. 230–244)

To już nie proste przemieszczenie, lecz zuchwałę wejście za sprawą wyobraźni w całkowicie odmienną strukturę rzeczywistości: wiara w cuda, cud, którego podstawą stało się niewykonalne realnie przekuwanie kopy. Takie wszakże, w jakie lud skłonny jest natychmiast uwierzyć i w jego imię działać: „Będzie cud, będzie ciąc”.

Skąd poeta mógł zaczerpnąć ten pomysł? W folklorze słowiańskim nie napotyka my przesvědadczenia, by woda posiadała, oczywiście w wierzeniach ludowych, magiczną właściwość zmiękczenia żelaza. Istnieje tylko w polskiej bajce ludowej (i w folklorze zło dziejskim) wiara w tzw. rozryw-ziele, posiadające własność kruszenia metali i zamków (J. Krzyżanowski, *Systematyka bajki polskiej*, t. II, motyw 3105). Wniosek: sprawa do precy zyjnego zbadania, ale ślad niewątpliwy.

Krocząc dalej — natrafiamy na *Pourót Odysa i Achilleis*. W pierwszej odsłonie *Pourotu Odysa*, jeszcze nim się Odys ujawnił, Tafjczyk namawia jego syna Telemaka⁹¹⁷, by ten przed zemstą zalotników schronił się na daleką wyspę. Powtarza natrętnie: „udajem się za skałę trupa — za mur biały”. — „Płyniem poza skały białe — co blaskiem lśnią nad toń głęboką”.

Chodzi o znaną Homerowi⁹¹⁸ (*Odyseja*, pieśń XXIV) wyspę Leukos na Morzu Joń skim, o białych wapiennych ścianach. Odpowiedni urywek brzmi w przekładzie Jana Pa randowskiego⁹¹⁹: „Jak w głębi boskiej pieczary nietoperze z piskiem wlatują, gdy jeden odpadnie z ich szeregu uczepionego u skały, i w locie garną się do siebie, tak owe dusze piszczące zbiły się w gromadę, a wiódł je Hermes⁹²⁰ łaskawy. Wilgotnymi ścieżkami szły wzdłuż strumieni Okeanosa i mimo⁹²¹ Białej Skały, szły mimo wrót słonecznych i kraju snów, aż wstąpiły na Asfodelowe Błonia, gdzie mieszkają dusze, widma umarłych”.

Wyspiański znalazł w Krakowie nie wyspę, lecz wzgórze, też o białych ścianach wapien nych, kiedy od strony wody nań patrzeć. Więc Telemak odpowiada, jakby znalazł to wzgó rze: „Na smoczej skale usiedliście zbóje, władający morzem”. Biała Skała, Smocza Skała, Smocza Jama. Szereg skojarzeniowy logicznie krakowski, gdy pamiętać, że na Leukos znajdowało się wejście do podziemi.

Ostatnią taką krakowską przetokę już dawno dostrzegli badacze, specjalnie Tadeusz Sinko⁹²² w *Antyku Wyspiańskiego* (1922). Chodzi o obecność i funkcję krakowskiego laj konika w *Achilleis*, dramaturgicznej przeróbce *Iliady*. Już do drugiej *Legendy* poeta wpro wadził ten ludowy obrzęd krakowski. O tyle może to nie dziwić, ponieważ rozgrywa się ona w Krakowie i pradawna geneza lajkonika, jeszcze pogańska, zezwala na takie posu nienie wyobraźni. Co innego — czasy homeryckie.

W *Achilleidzie* na wzór konika zwierzyńckiego został ustylizowany drewniany konik Posejdona, po którego w scenie *Przed świątynią Ilionu* posyła Priam⁹²³ do Laokoon⁹²⁴. Scenę tę odkładam na bok, zbyt szczegółowego domaga się ona komentarza. Jak wiadomo, Troja została zdobyta na skutek podstępny Odysa, który w mury miasta wprowadził ukrytych we wnętrzu drewnianego konia rycerzy i tym sposobem od środka opanował

⁹¹⁷ *Telemach* — bohater *Odysei*, syn Odyseusza. [przypis edytorski]

⁹¹⁸ *Homer* — na poły legendarny, genialny poeta grecki, twórca fundamentalnych dla kultury europejskiej eposów, *Iliady* i *Odysei*. Miał urodzić się w Smyrnie w Azji Mniejszej, w VIII lub IX w. p.n.e.; według tradycji na starość był ubogim ślepy, wędrownym śpiewakiem. [przypis edytorski]

⁹¹⁹ *Parandowski, Jan* (1895–1978) — pisarz, eseista i tłumacz, autor m. in. *Mitologii*. [przypis edytorski]

⁹²⁰ *Hermes* (mit. gr.) — bóg kupców, podróżnych, złodziei i wynalazców, posłaniec bogów. [przypis edytorski]

⁹²¹ *mimo* (daw.) — obok. [przypis edytorski]

⁹²² *Sinko, Tadeusz* (1877–1966) — filolog klasyczny. [przypis edytorski]

⁹²³ *Priam* — król Troi, ojciec m.in. Hektora, jej najdzielniejszego obrońcy, i Parysa, który porwaniem Heleny, żony Menelaosa, doprowadził do rozpoczęcia wojny trojańskiej. [przypis edytorski]

⁹²⁴ *Laokoon* (mit. gr.) — kapłan Apollina w Troi, rozgniewał swego boga biorąc sobie żonę, za co został zabity wraz z synami przez wypętlę z morza olbrzymie węże. [przypis edytorski]

nie dający się dotąd zdobyć gród. U Wyspiańskiego tę rolę objął — lajkonik. Przy akompaniamencie muzyki, jak krakowski Tatar z orszakiem mlaskotów, zbliża się pod mury Ilionu. Ażeby zaś nie było żadnej wątpliwości, jak ma wyglądać koń, którego dosiadł Odys, krakowski dramaturg daje szczegółowe objaśnienie odpowiedniej sceny:

ODYS

skłania się w ceremonialne ukłony

to znów trójzębem tłum przegania

ustrojony z medyjska, jako Posejdon na drewnianym koniku

*Tak zaś jest, że jeździec dźwiga sam na szelkach ów tułów koński, na którym
niby harcuje*

Jeżeli ów trójząb zamienić na buławę, tak przecież lajkonikowy Tatar zachowuje się na ulicach Krakowa i podobnie tłum przegania czy ceremonialnie kłania się władzy. Był też poeta, który parodiując poetykę Wyspiańskiego, właśnie do owego trójzębu się przyczepił. Wiadomo zaś, że wszelka parodia, wyolbrzymiając cechy określonego stylu, tym samym na nie wskazuje. Konstanty Ildefons Gałczyński — do teatryku *Zielona Gęś* przynależny *Nieznany rękopis Wyspiańskiego*. Oto jego początek:

POSEJDON

Kiedyś byłem ścichapek,
Kiedyś miałem dwoje szczęk,
Gdym cię po raz piersy ujoł,
Dziś me został tylko trójząb,
Śtuczne zęby, sztuczny świat,
Lecz tyś moja, tyś mój kwiat.

Pomińmy komentarz zbyt erudycyjny, poprzestańmy na dwu tylko sprawach.

W roku 1904 na zamówienie Towarzystwa Miłośników Krakowa Wyspiański skomponował nowy strój dla lajkonika. Posiadamy relację Adama Chmiela, jak bardzo wzruszył go moment, kiedy w tym nowym ubiorze miał lajkonik w orszaku wyruszyć do miasta. Sinko do tej relacji dopisał trafne zdanie: „Obudził się w nim zmysł folklorysty, czującego głębokie tajemnice obchodów ludowych”.

Sprawa druga to funkcja lajkonika w ludowej świadomości krakowian a jego rola pod Troją. Rzekomo ma być ten obrzęd pamiątką faktu, że najazd tatarski nie zdołał opanować grodu. Rzekomo, ponieważ rzeczywista geneza lajkonika jest całkiem inna. Materiały do tej genezy znajdzie czytelnik zgromadzone w przypisach do mojej rozprawy *Norwid w Krakowie* („Pamiętnik Literacki” 1967, nr 2). Słowem — Tatarzy miasta nie zdobyli, a harce lajkonikowe są tego radosnym upamiętnieniem.

W *Achilleis* ta funkcja została odwrócona i całkowicie odmieniona. Nie radość, lecz rzeź:

ORSZAK POSEJDONA

rzuca się na Trojańczyków, mordując.

ODYS

wyrzuca groty i od wrót świątyni mierząc, zabija mężów.

Tułów koński na szelkach przywieszony zdobył miasto. Lajkonik, który nie opanował Krakowa, opanował jednak — Troję. Trudno wyobrazić sobie bardziej krakowską nobilitację i podwyższenie roli miejscowego obyczaju.

III

Akropolis daje się określić metaforycznie jako czteroczęściowa symfonia dramaturgiczna napisana do wykonania przez katedrę wawelską jako zespół instrumentów prowadzący

na wzgórzu wawelskie i Kraków jako zespoły poboczne. Tak oglądaną kompozycję można też zatytułować inaczej, aniżeli to uczynił Wyspiański. Mianowicie: katedra i północ; Troja i Wawel; na schodach katedry; katedra i świt. Tylko słucham, gdy odezwie się muzyka dzwonów z wież miasta, nigdy zaś wzrokiem ani krokiem nie wychodzimy poza wawelskie wzgórze.

Jakością główną tego dzieła jest — by tak powiedzieć — jego *wawelskość*, jakością podporządkowaną i sprzężoną — jego *krakowskość*.

Jeżeli takie przyjąć założenie przy rozpatrywaniu tej genialnej kompozycji teatralnej, jest ona właściwie całkowicie jasna, logiczna i konsekwentna. Co nie oznacza, by w ramach logiki ściśle wyznaczonego miejsca i czasu wyobraźnia poety nie poruszała się w sposób zdumiewająco zuchwały. Logikę kompozycyjną *Akropolis*, a zarazem jego wawelskość, można odczytać na różnych przekrojach i planach interpretacyjnych tego dramatu. Wybieram plan czasowy i jemu podporządkowany plan miejsca, orientując się ściśle według wskazówek samego poety. Pytając jednocześnie: kiedy się wreszcie znajdzie badacz krakowski, który *Akropolis* w katedrze wawelskiej osadzi i opíše z tą skrupulatnością, z jaką dla Łazienek i *Nocy listopadowej* uczynił to Borowy?

„Rzecz dzieje się na Wawelu w noc wielką Zmartwychwstania”. — Sprawdźmy, czy Wyspiański dotrzymał tych słów. Akt I, katedralny, w którym ożywają posągi, rozpoczyna się o samej północy: aniołowie dźwigający trumnę św. Stanisława składają ją na kamiennej mense — „gdy zadrgały młoty zegaru i północ ozwała się z wieży”. Północ, ziemską godziną czarów i tajemniczych wydarzeń. Słowem — posągi i aniołowie wkraczają w czas ziemski, mierzony godzinami realnymi. „Pierwsza płynie godzina. Wstań i żyj” — powiada jeden z aniołów.

Jednocześnie uruchamia poeta odmienną instrumentację temporalną. Tempus, Czas z pomnika Kajetana Sołtyka, ulega namowię, by odłożył kosę. Skoro to uczyni — „zatrzyma się bieg rzeczy. Będzie chwila spokoju”. Czyli inaczej — na tę jedyną, dziwną noc czas realny przystanie w miejscu. Przechodzi on w czas święty i ponadtemporalny. W taki czas, w jakim wszystko jest wykonalne i wszystko na nowo wydarzyć się może. I takie też dwa spojone plany czasu będą nawracać w akcie trojańskim, w akcie biblijnym.

Pierwszy plan czasu dotyczy i obejmuje swoim działaniem postacie, które w nim odżyły i poddane zostały prawom czasu płynącego przez żywych ludzi. Mówią, czynią, zapowiadają swoje przyszłe działania zarówno posągi, jak utrwalone w gobelinowej tkaninie osoby. Drugi plan czasu, to znaczy jego zawieszenie i możliwość powrotu do rzeczy minionych, stanowi nawias, który obejmuje każdą z poszczególnych fabuł, każdy z poszczególnych aktów. Ten drugi plan zmierza bowiem w kierunku mitu i jego ponadczasowego charakteru. *Olim et semper*, niegdyś i zawsze, zdaje się być jego dewizą. Pierwszy plan dyktuje działania szczegółowe w obrębie mitów: wawelskość nadrzędna, Troja z Polską zrównana, Stary Testament, profecja na temat zmartwychwstania kraju. *Hic et nunc*, tutaj i teraz, tutaj w katedrze, teraz w noc zmartwychwstania, jest jego dewizą.

Pozwala to na subtelne przechodzenie z jednego planu w drugi. Jako przykład weźmy muzykę zegarów i dzwonów z wież kościelnych Krakowa. Mieści się ona zarówno na planie czasu realnego, jak na planie czasu powstrzymanego. Gdy odzywają się zegary od strony klasztoru bernardynów, uderzają one wyraźnie wedle rytmu realnie nocą upływających godzin i zajęć zakonników:

Wstańcie, mnichy, na pacierze,
bierzcie włosienniece,
mówcie Ave, mówcie Wierzę.
Jutrznia dzwoni,
ptak świergoce,
zapalcie gromnice.

Skoro jednak „od labiryntu domostw na podegrodziu” odzywa się piosenka ludowo-
-renesansowa i słychać lutnistów, sam ten zwrot „podegrodzie” i lutnie na cóż wskazują? Że piosenka ta śpiewana jest w takiej rzeczywistości temporalnej, w jakiej Czas odłożył kosę. Przed wiekami i nadal dzisiaj. Żywo przypomina ona pieśń wiśnicką i jej funkcję z *Zygmunta Augusta*.

Kiedy zaś kończy się *Akropolis*? Poeta słowa dotrzymał, że rozegra sprawę całą w noc zmartwychwstania. Byle tę noc zapamiętać jako realnie klawiszami godzin wybijaną w stronę świtu i zarazem jako noc ponadczasową, noc symbolicznego obrzędu. Podobnie jak guślarska noc *Dziadów* dla Mickiewicza. Bogini nocy, która przygaszając gwiazdy, umyka ze swoim orszakami, Aurora, która już nadbiega, wzywając Apollina zbrojnego w złote groty słoneczne — obydwie boginie czynią to wedle podwójnego porządku czasowego całej wawelskiej kompozycji:

Na zamku dziejowym zegarze
godzina uderza trzecia.
Królewscy śpią gospodarze;
czuwają nad nimi stulecia.
Stulecia nad nimi płyną
przedranną wczesną godziną.
Jeszcze za chóru różycą
mdlejące gwiazdy im świecą.
Drga jeszcze zegar na wieży,
nim trzecim młotem uderzy.
Uderzył. —

Z kolei nieco notatek dotyczących logiki lokalizacyjnej miejsca panującej w wawelskim widowisku. Ograniczam je do najtrudniejszego z pozoru aktu trzeciego — *Historia Jacobi*. Czyli w Starym Testamencie w księdze *Genesis*, rozdziały XXVII–XXXVI, bo przecież rozdziały te stanowią właściwą kanwę dla dokonanej przez poetę transpozycji. Nie posiadamy dotąd dokładnej paraleli, w której by wskazano, w jakich kierunkach poszła transpozycja Wyspiańskiego i jakie nowe motywacje czynów dawno wyznaczonych przez starotestamentowy przekaz on dorzucił.

Historia Jacobi podobnie jak poprzedzająca ją historia trojańska wywodzą się z zawieszonych w głównej nawie katedry gobelinów XVI-wiecznych, których postaciami Wyspiański postanowił wnętrza katedralne „doludnić”. W stosunku do historii Hektora, Parysa i Heleny poeta poskąpił odpowiedniego wyjaśnienia. Wobec historii Ezawa i Jakuba powiedział wyraźnie:

To pamiętacie, jak ściany kościoła
w dalekiej Flandrii wydziergana zdoła
gobelinowa „HISTORIA JACOBI”.
[.....]
Ta się historia rozegra przed wami,
w wyblakłych, sutych strojach gobelinów,
na wielkich stopniach między kaplicami,
kędy⁹²⁵ bram dwoje. — Izaak się wlecze,
na długich kijach oparty barkami.
Wiedzie ze sobą starszego ze synów
Ezawa.

Dlaczego poeta raz poskąpił odnośnika wskazującego, co uruchomiło mechanizm jego imaginacji, a za drugim razem tak się okazał dokładny? Nielatwo odpowiedzieć. Może dlatego, ponieważ postacie z gobelinu trojańskiego od samego początku rozproszone są po całym wzgórzu wawelskim. Wawel równa się Troi, a więc odnośnik gobelinowy podważałby ich realność. Inaczej z historią Jakuba: postacie zeszły z gobelinu, jawią się kolejno u wrót katedry i w orszaku weselnym Jakuba do niej wejść. Fantazja dopowiada: na gobelin powrócą, znieruchomieją, zastygną.

„Wielkie stopnie między kaplicami, kędy bram dwoje” — to stopnie do katedry wawelskiej. Na prawo kaplica królowej Zofii, na lewo Św. Krzyża, między nimi schody z czarnego marmuru. Bram dwoje: pierwsza, u dołu schodów; druga żelazna, zamykana,

⁹²⁵kędy (daw. a reg.) — gdzie. [przypis edytorski]

w przedniej ścianie katedry. Przestrzeń realna, widoczna, a zarazem tajemnicza i wieloznaczna.

Tu tutaj rozgrywa się prawie cały akt biblijny. Tutaj Ezaw podprowadza psy gończe, a granie rogów myśliwskich słychać z całego Wawelu. Przy tych schodach gromadzi się orszak weselny Jakuba i wkracza do katedry nazwanej w tym miejscu gontyną. Dopiero gdy to nastąpiło, Wyspiański precyzyjnie lokalizuje dalsze wydarzenie w prawej, bocznej nawie katedry: „Śludzy i domownicy Jakubowi niosą skrzynie ładowne i toboły i przechodzą w kierunku od strony kaplicy królowej Zofii ku stronie kaplicy Jagiellońskiej”.

Tych kilkanaście stopni katedry pełni też funkcję czysto symboliczną. One bowiem (scena 9–10) stają się szczeblami drabiny, po której w śnie Jakubowym zstępowali ku niemu aniołowie. Pochód tych aniołów Wyspiański w swojej wyobraźni kreuje na podobieństwo uroczystej procesji katedralnej: dalmatyki, „szat długich strojny robbron”. Na owych wreszcie schodach, wciąż w wyobraźni poety, równie niesamowitej, co rygorystycznej, rozegrała się walka Jakuba z Aniołem. Wyszedszy z drzwi katedry, Anioł postępuje w dół, ku dolnej bramie, i tam napotyka Jakuba. Ponieważ chodziło twórcy o grozę tej sceny, nagle zapomniał (czy też może celowo to uczynił?), że czarne skrzydła posiada Anioł upadły, Szatan:

ANIOŁ

stanął we drzwiach katedry

Stąpił — gnął mu się płyty,
w głazy się wrył koturnem.
Krok każdy śladem wryty.
Czoło rysem pochmurnym
zasepił.
[.....]
Skrzydeł czarnych dwoje rozszerzył,
szat czarnych ramieniem ujął —
postąpił.
Idzie naprzód ku bronie,
gdy mąż mu drogę zastąpił.

Cóż można powiedzieć we wniosku? Jakiegokolwiek zakręty i meandry wykona imaginacja teatralna Wyspiańskiego, zawsze nią rządzi swoisty rygoryzm. Jego dokładniejsze imię: krakowski rygoryzm. Ta lokalizacyjna ścisłość służyła fantazji, ale nie służyła niefrasobliwej dowolności. Byłoby przesadą mówić o realizmie, ponieważ wielkie konstrukcje dramaturgiczne Wyspiańskiego nie mieszczą się w tej poetyce. Poszczególne cegły i bryły tych konstrukcji bywają jednak po krakowsku realistyczne.

IV

Był Wyspiański nosicielem specjalnej filozofii życia, opartej na tragicznym poczuciu jedności między życiem a śmiercią. Między tym, co pragnie trwać, i tym, co trwanie przecina. Badacze poety dawno na tę filozofię życia zwrócili uwagę. O ile wiązała się ona z szybko a nieuchronnie spalającą się własną egzystencją biologiczną twórcy, u tego człowieka, pełnego zamkniętej dumy i nieskorego do wynurzeń o samym sobie — rzecz niedocieczona.

Stanisław Brzozowski²⁶ napisał był wspaniałe studium *Życie i śmierć w twórczości Wyspiańskiego* (1912). Wielokrotnie do tego kręgu filozoficznego nawracał Stefan Kołaczkowski²⁷ w swoich studiach. Tadeusz Makowiecki²⁸ to przeświadczenie egzystencjalne ujął w nader trafną formułę: „Według poety tylko życie ogniste, maksymalnie intensywne, w każdym okrucieństwie żywe i rozpalone, jest wartościowe i prawdziwe. A ono właśnie,

²⁶Brzozowski, Stanisław (1878–1911) — filozof i krytyk literacki, autor *Legendy Młodej Polski* (pierwsze wydanie 1909). [przypis edytorski]

²⁷Kołaczkowski, Stefan (1887–1940) — historyk literatury, publicysta, wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

²⁸Makowiecki, Tadeusz (1900–1952) — literaturoznawca. [przypis edytorski]

ponieważ pali się gwałtownie, jest skazane na spalenie, na zaturę nieuchronną; mogłoby się przestać spalać tak szybko i bezwzględnie, ale wtedy przestałoby być wartościowe. Wartość dodatnia mieści w sobie zaród zniszczenia. Człowiek z taką koncepcją życia był urodzonym tragikiem” (*Poeta — malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935, s. 178).

Kiedy wśród drobniejszych pism poety rozglądamy się za tekstami, w jakich najbardziej rdzenne doświadczenie Wyspiańskiego całkowicie zostało obnażone, natrafiamy na dwa takie teksty — obydwa jakże krakowskie. Niechaj więc własnymi słowy ten bolesny i dumny twórca sam siebie pożegna, kiedy już minęło stulecie jego narodzin. W tym samym narożnym pokoju przy ul. Krowoderskiej 79, całym pomalowanym na błękitno, z widokiem zamiejskim utrwalonym pastelem w serii *Kopce*, Wyspiański napisał 26 IV 1905 wiersz przesłany w liście do Stanisława Lacka²²⁹:

Czy (Panu) w oczy kiedy śmierć zajrzała? —
mnie ona w oczy patrzy co dzień,
z wszystkiego jej przegląda chwała;
w jej świecie chwilę tę przechodzień —
młodość, co gwiazdy zapalała —
gdy dziś te gwiazdy wkoło świecą,
zda się, że widzę, w przepaść lecą...

(„Czy Panu w oczy kiedy śmierć zajrzała...”)

Dwa wielkie hymny kościelne Wyspiański po swojemu przetransponował: *Veni Creator*²³⁰ i *Requiem*²³¹. Sam dobór tych właśnie tytułów mówi dobitnie o mechanizmie egzystencjalnym władającym poetą: hymn radości i wielkiego hołdu; hymn nieuniknionego końca. „Zstąp, gołębic, twórczy duch”, tak zaczynając transkrypcję *Veni Creator*, pragnął poeta, by śpiewana ona była na podobieństwo dodatkowego hymnu narodowego. Pochodzące z roku 1901 *Requiem* mniej jest znane, a należy do najbardziej osobistych i przejmujących wypowiedzi Wyspiańskiego. Nie tyle jest dziełem sztuki, ile wyznaniem wprost.

Ten fragment prozaiczny oparty został na dialogu dwu postaw życiowych. Pierwszą poeta nazywa „działaniem”, drugą „odpoczynkiem”. Pod działanie podkłada on życie, jego prawa i nakazy; pod odpoczynek — jej konieczność i wyobrażenia o śmierci. Pięciokrotnie zderzają się ze sobą te dwie postawy, oto zdarzenie najbardziej krakowskie:

„Działanie 3
Dzieło, kompozycja, pomysł, rzut-idea, chwila, moment twórczy — ból
— męka — rodzenie — chwile przed skończeniem — omdlenie — energia
— siła — dopełnienie — wyczerpanie.
Sen — dokonane jest.

Odpoczynek 4
Tumba grobowcowa — kostnica — w starym kościele, katedrze mury
zarosłe pajęczynami, reszty figur, reszty ołtarzów, reszty śpiewów — reszty
muzyk — echa wewnętrzne.

Wypróchnienie ciał, wysuszenie aż do szkieletów — rozprysnięcie się
szkieletów — grom — świątynia się wali, zawali — groza, przebudzenie się.

(św. Krzyż, św. Katarzyna).”

²²⁹Lack, Stanisław (1876–1909) — poeta, krytyk, badacz twórczości Stanisława Wyspiańskiego. [przypis edytorski]

²³⁰*Veni Creator* — hymn kościelny proszący o zstąpienie Ducha Świętego. [przypis edytorski]

²³¹*requiem* (łac.) — msza żałobna (jako utwór muzyczny). [przypis edytorski]

Nie tylko jest w tych słowach pierwsza iskierka, która szybko rozplonie w finał *Akropolis*. Stare kościoły Krakowa idą z poetą poza granicę życia, obrazują wyobrażenia o nieistnieniu. Krakowski rygorizm imaginacji twórczej Wyspiańskiego nigdy go więc nie opuszczał, skoro towarzyszył mu również poza granicą życia. „Kał ziemski kurzący do słońca, wrzask ziemski ponad kałem — swobodność, samowolność, rodzenie” (*Requiem*).

DWA SKRZYDŁA POEZJI ANATOLA STERNA

I

Pisarstwo poetyckie Anatola Sterna⁹³² przypomina dyptyk, a więc kompozycję artystyczną o dwu skrzydłach. Pierwsze skrzydło to młodość poety, jej dorobek i miejsce owego dorobku na tle początków nowej poezji polskiej u progu drugiej niepodległości: 1918–1939. Drugie tego pisarstwa skrzydło to aktualne, w ostatnich latach kilkunastu narastające nowe tej poezji ukształtowanie, a więc ukształtowanie przynależne do rozwoju polskiej poezji w latach 1956–19?? Znaki zapytania zostały celowo postawione: ta formacja ideowo-artystyczna nadal trwa, tak u Sterna, jak trwa generalnie.

Takie spojrzenie na dyptyk poetycki Anatola Sterna odsłania nieoczekiwane podobieństwo. Nie chodzi w tym zestawieniu o jakąkolwiek ocenę czy też wskazywanie punktów styčných ideowo bądź artystycznie. Chodzi jedynie o podobną figurę indywidualnego rozwoju danych poetów. Prezentuje ją Jan Lechoń⁹³³, którego muza spieszenie i bardzo młodo głosiła drugą niepodległość, długo milczała, zabrzmiała nowym i pełnym głosem w latach drugiej wojny światowej.

Pierwsze okrążenia po starcie i okrążenia bieżni przed finiszem — one mówią głównie o formie poetyckiej Anatola Sterna. Rzeczownik „forma” został tu użyty w tym walorze semantycznym, w jakim go używamy pisząc nie o literaturze, lecz o sporcie: zawodnik w dobrej formie, biegacz stracił formę. Lecz między literaturą a sportem istnieje różnica. W sporcie powrót do formy oznacza po prostu powrót do dawnego kroku, do minionego oddechu, do młodzieńczej pracy ramion i barków. W literaturze powrót taki może być przejściem innego stylu, innej problematyki, innego kształtu zaangażowania w rzeczywistość.

Dyptyk poetycki Anatola Sterna taki właśnie kształt posiada. Nie stanowi w swoim drugim ogniwie prostego nawrotu do minionego kroku i rozmachu wyobraźni tego pisarza. Lecz jak wyglądał ów miniony krok i ów rozmach?

II

Księga Genesis międzywojennej poezji polskiej na swych pierwszych kartach tyjących się samego jej początku bywa nadmiernie uproszczona.

Zachowała ona u samego początku dwie główne karty: na jednej Skamander⁹³⁴ i Warszawa — grupa poetycka od pierwszych kroków nieposiadająca rywali, aż do tradycji poezji narodowej przeszła w powszechnym oklasku; na drugiej karcie Awangarda⁹³⁵ i Kraków — grupa później i z większymi oporami przechodząca po szczeblach uznania, albowiem zwycięstwo Awangardy dopełniło się ostatecznie dopiero w Polsce Ludowej.

Obraz schematycznie uproszczony. Obraz fałszywy. Zapomniano o trzeciej sile poetyckiej.

Z tą trzecią siłą związane jest pierwsze skrzydło dyptyku Sterna. Po stronie nowatorów poezji drugiej niepodległości pierwszą chronologicznie odpowiedzią na Skamander

⁹³² *Stern, Anatol* (1899–1968) — poeta i prozaik, związany z futuryzmem. [przypis edytorski]

⁹³³ *Lechoń, Jan* — właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956), poeta, prozaik i autor dziennika, jeden z założycieli grupy poetyckiej „Skamander”, od 1939 na emigracji. [przypis edytorski]

⁹³⁴ „*Skamander*” — grupa literacka w dwudziestoleciu międzywojennym, którą tworzyli Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński oraz Jan Lechoń oraz wydawane przez nią czasopismo literackie. [przypis edytorski]

⁹³⁵ *awangarda krakowska* — grupa literacka działająca w latach 1922–1927 przy czasopiśmie „Zwrotnica”, prowadzonym przez Tadeusza Peipera, pomysłodawcy hasła „Miasto. Masa. Maszyna” i autora manifestu pod tym tytułem. Obok niego grupę tworzyli Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Julian Przyboś i Adam Ważyk. [przypis edytorski]

i jego poetykę wcale nie były pisma krakowskiej Awangardy, „Zwrotnica” Peipera⁹³⁶, lecz od listopada 1921 — w dwu zaledwie numerach opublikowana — „Nowa Sztuka”. Jej przypada prymat chronologiczny jako kontrpropozycji wobec skamandrytów.

Głównymi autorami „Nowej Sztuki” byli Anatol Stern, Aleksander Wat⁹³⁷, Bruno Jasiński⁹³⁸, Tytus Czyżewski⁹³⁹, reprezentantami na Kraków Leon Chwistek⁹⁴⁰ i Tadeusz Peiper.

Tę właśnie grupie, nie Peiperowskiej „Zwrotnicy”, startującej w roku 1922, przypada pierwszeństwo w próbie kodyfikacji programu polskich nowatorów poetyckich. W programie tym odnajdujemy liczne elementy wspólne z wczesną praktyką poetycką Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego, ale obok nich zapowiedzi w tej praktyce nieobecne. Ostro przeciwstawiano się ekspresjonistom poznańskim spod znaku „Zdroju”, słabiej pozostałościom symbolizmu wśród skamandrytów.

„Nie chcemy — pisał podówczas Anatol Stern — przedstawiać świata jako wielkiego, zagmatwanego hieroglify, jak to czynili polscy ekspresjoniści, ani też nie chcemy zająć się wyławianiem symbolów, niby figlarnie trzepoczących ryb, z powierzchni dnia powszedniego, jak to czynią ich przeciwnicy”. W tych ostatnich słowach był zawarty atak na poezję codzienności jako regułę swoistego zdemokratyzowania tematyki poetyckiej przez skamandrytów. A co zamiast hieroglify lub połowu małych symbolów? „Świat jest dynamiczną pomarańczą, którą pożeramy” — powiada Stern. Co właściwie oznacza tak dziwna pomarańcza, zrozumiemy rychło, skoro nie na miejsce zajmowane przez wczesny dorobek Sterna spojrzemy, lecz na sam ten dorobek.

III

Pierwsze skrzydło poezji Anatola Sterna oznaczone zostało tytułami: *Futuryzje* (1919), *Nagi człowiek w śródmieściu* (1919), *Anielski cham* (1924), *Ziemia na lewo* (wraz z Brunonem Jasińskim, 1924), *Bieg do bieguna* (1927), ostatni w tym cyklu, jako oddzielna publikacja, poemat *Europa* (1929), napisany znacznie wcześniej: 1925. Powtórzony został ten poemat w swoim układzie graficznym z całą niezwykle oryginalną i samodzielną kompozycją książki (Mieczysław Szczuka⁹⁴¹ i Teresa Żarnower⁹⁴²) w przekładzie angielskim w roku 1962: *Reproduced here from the original Polish edition of 1929, Gaberbocchus, London 1962*. Poprzednio sfilmowany był przez Franciszkę⁹⁴³ i Stefana Themersonów⁹⁴⁴ (1930/31).

Wyjąłem z półki i kładę przed sobą na stole te zbiory poetyckie z okresu 1918–1939, które jako wytwory owoczesnej polskiej grafiki książkowej stanowią jej czołówkę. Tytuły Jana Brzękowskiego⁹⁴⁵, Tadeusza Peipera, Juliana Przybosa. Dwa egzemplarze w tej czołówce prowadzą: *Pastorałki* Tytusa Czyżewskiego z linorytami Tadeusza Makowskiego⁹⁴⁶ i *Europa* Anatola Sterna. Tak są niepodobne do siebie, o tak odmiennym mówią górotworze poetyckim, który je wyniósł i ukształtował, jak łagodne i rozległe są Gorce

⁹³⁶Peiper, Tadeusz (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

⁹³⁷Wat, Aleksander — właśc. Aleksander Chwat (1900–1967), poeta, tłumacz, autor wspomnień, w młodości związany z futuryzmem, w czasie II wojny światowej więzien NKWD, od 1961 na emigracji. [przypis edytorski]

⁹³⁸Jasiński, Bruno — właśc. Wiktor Zysman (1901–1938), poeta, przedstawiciel futuryzmu, autor m. in. poematu *Słowo o Jakubie Szeli* i powieści *Pałę Paryż*; komunista, od 1929 w ZSRR, skazany na śmierć podczas stalinowskich czystek. [przypis edytorski]

⁹³⁹Czyżewski, Tytus (1880–1945) — poeta, a także malarz i teoretyk sztuki, współtwórca koncepcji formizmu. [przypis edytorski]

⁹⁴⁰Chwistek, Leon (1884–1944) — logik, matematyk, filozof, malarz i teoretyk sztuki; wraz z Witkacym sformułował zasady formizmu, jednak ich drogi ideowe rozeszły się z czasem, szczególnie po ukazaniu się jednego z najważniejszych dzieł Chwistka, pt. *Wielość rzeczywistości w sztuce*. [przypis edytorski]

⁹⁴¹Szczuka, Mieczysław (1898–1927) — awangardowy grafik, taternik, zginął w wypadku podczas wspinaczki. [przypis edytorski]

⁹⁴²Żarnower, Teresa (1897–1949) — rzeźbiarka i graficzka, tworząca pod wpływem konstruktywizmu, zajmowała się również architekturą. [przypis edytorski]

⁹⁴³Themerson, Franciszka (1907–1988) — malarka, rysownicza, autorka filmów eksperymentalnych. [przypis edytorski]

⁹⁴⁴Themerson, Stefan (1910–1988) — twórca awangardowy, prozaik, eseista, filozof, filmowiec, autor książek dla dzieci. [przypis edytorski]

⁹⁴⁵Brzękowski, Jan (1903–1983) — poeta, prozaik i teoretyk sztuki, na początku drogi twórczej związany z Awangardą Krakowską, od 1928 mieszkający we Francji. [przypis edytorski]

⁹⁴⁶Makowski, Tadeusz (1882–1932) — malarz, mimo akademickiego wykształcenia naśladowujący sztukę prymitywną, często tworzący zgeometryzowane wizerunki dzieci. [przypis edytorski]

leżące po stronie Czyżewskiego, jak nieuchronnie spada ściana Zamarłej Turni, na której Mieczysław Szczuka zginął i którą w swoją kompozycję wmieścił jako jej dramatyczny gmerk. Ten gmerk to trójkąt wyrysowany na obwodzie koła, a w tym trójkącie warianty dróg taternickich na Zamarłą Turnię. U Czyżewskiego zaś i Makowskiego śpiewają limanowscy i sądeccy pasterze, za gwiazdą betlejemską śpieszą — może na Prehybę? może na Runek? — i tam szukają szopy z Dzieciątkiem.

Poezja młodego Anatola Sterna poczęła się wcześniej aniżeli przed chwilą cytowane jego wyznania programowe. Wcześniej i pierwej, aniżeli się dokonał rozdział na Skamander i Awangardę. Odczytane z odległości prawie pięćdziesięciu lat — a ileż szkół poetyckich i pokoleń pomieściło to półwiecze! — ówczesne teksty Sterna okazują się niespodziewanie żywotne. Jest w nich żartko płynący wodospad metafor, jest młodzieńcze zadowolenie ze sprawnego rzemiosła, jest kpiący humor typu Salvadora Dali⁹⁴⁷, a nade wszystko — biologia. Erotyczna, ziemiska, rozpasana biologia. Z polskich powinowactw przychodzi na myśl Jacek Malczewski⁹⁴⁸ i jego jakże ziemskie nimfy i majki; stąd majka — ponieważ przychodzi na myśl również Bolesław Leśmian⁹⁴⁹. „Baby latem biodrzeją, soki w babach się grzeją” — powiada Tuwim⁹⁵⁰. Anatol Stern radosną i rozpętaną biologię młodości bodaj najświetniej ukazał, zwłaszcza że przy całym serio biologicznym występuje u niego akcent ludyczny⁹⁵¹, akcent kpiny i autoironii. Oto *Nimfy*, w całości oparte na wielkiej i jednokrotnej instrumentacji zgłoskowej na b, która staje się ważniejszą od samej biologii, i dlatego w sposób zabawny roztopia całość utworu w wielką zabawę słów, wyobrażeń i nieoczekiwanych skojarzeń:

budzą się czerwone i młode baby
i wyciągają nogi spod pierzyny
czym prędzej sobie myją gęby
aby baby mogły bąkać że są dziewczyny

wabią balwierza⁹⁵² baby oblane pąsem
i mówią my się boim czy nóż nas nie potnie
a na to balwierz szczerzący plomby złotne
ja gołę baby tylko swym blondynnym wąsem!

baby zestrachaly się aż po kolana
uciekają! wpadła do rzeki ich tłuszczka!
baba babie naga siada na barana
baba niesłaba! lba baby nie puszcza

balwierz je gania ten kosmaty satyr
a baby kryją się za baobabami
każda trzyma w ręce nabrzmiały balonik
i śmieje się do balwierza białymi zębami

Czytamy takie wiersze i oglądamy z tym samym podziwem dla płynnej materialności wszechrzeczy co dawne filmy, uradowane i zachłyśnięte tym, że odkryły ją człowiekowi.

⁹⁴⁷Dali, Salvador (1904–1989) — malarz hiszpański, przedstawiciel surrealizmu, znany z ekscentrycznego trybu życia, współtwórca wraz z Luisem Buñuelem awangardowego filmu *Pies andaluzyjski* (1928). Pod koniec życia tworzył też obrazy religijne. [przypis edytorski]

⁹⁴⁸Malczewski, Jacek (1854–1929) — wybitny malarz-symbolista, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. [przypis edytorski]

⁹⁴⁹Leśmian, Bolesław (1877–1937) — poeta, tłumacz (m. in. opowiadań Edgara Allana Poe), dla którego twórczości charakterystyczny jest erotyzm, zwrot w stronę natury oraz nietypowa wizja zaświatów. [przypis edytorski]

⁹⁵⁰Tuwim, Julian (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

⁹⁵¹ludyczny — związany z zabawą. [przypis edytorski]

⁹⁵²balwierz — fryzjer; dawniej do jego obowiązków należało także wykonywanie prostych zabiegów medycznych. [przypis edytorski]

Czytając je, w oczach mamy krajobrazy, z których wypędzono Jackomalczewskie fauny i południce, Leśmianowskie midrygi i świdyrygi, lecz pozostawiono ich przedmiot — biologię w postaci anonimowych nagości.

Ruch wyobrażeń, pospieszna galopada słów i terminów zderzających się ze sobą i klekocących jak rozpędzona karuzela prowadzi do uderzającej właściwości omawianej poezji. Uderzającej w zestawieniu ze śmiertelną powagą górującą na ogół wśród poetów Awanardy. Jest to humor bardzo świadomy i słownie preparowany, pozbawiony tzw. łezki, humor trochę cwaniacki i arogancki w nieposzanowaniu rzeczy tego świata:

wódkę ostrą mdłą z wypuszczonych tykw pić
wić nić rubinową w cieniu mat i palm —
na ustach jawajki kulę słońca śnić
gładząc dłonią pasa jej madapolam⁹⁵³

(Słońce w brzuchu)

Taki humor posiada smak zapowiedzi. Mieści się w nim wypustka ku przyszłości, trudna do zobaczenia na tle poezji około roku 1920, dzisiaj widoczna. Wypustka — ku Gałczyńskiemu⁹⁵⁴. Napisał on *Ludową* zabawę, chyba nie pamiętając o identycznym a wcześniejszym tytule Anatola Sterna. U obydwu poetów zbieżne jest drwiące i naiwne (u Sterna bez właściwej Gałczyńskiemu sentymentalnej łyzy) spojrzenie na politykę, spojrzenie na poważne rzeczy:

arlekin⁹⁵⁵, karahez, pietruszka⁹⁵⁶ i pulcinello⁹⁵⁷
z hanswurstem⁹⁵⁸ i stańczykiem⁹⁵⁹ mąkę śmiechu miela

toć to karuzela! w niezmiennym porządku
skaczą tu osoby różnego stanu i obrządku
[.....]
pierwszy to łotr żorż⁹⁶⁰ — ten ma twarz kaprała
na którego policzkach niedziela blaski rozpala

drugi o szczękach buldoga to mussolini —
rzeźnik spacerujący łapą po mandolinie

magik Hildebrand połyka kielbaskę krajaną w talarki;
a na loterii fantowej
można wygrać — cztery teściowe
kolczyki broszki
szyzooryki noożyczki
kolie brylantowe
zegarki...

Benito Mussolini — historia została niestety zmuszona, by zapamiętać jego łapę rzeźnika i mandolinę. Ale ów łotr żorż to także osoba rzeczywista w karuzeli historycznej,

⁹⁵³madapolam — delikatna tkanina bawełniana. [przypis edytorski]

⁹⁵⁴Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

⁹⁵⁵Arlekin (z wł.) — postać sprytnego i zakochanego sługi z *commedia dell'arte* z końca XVII wieku. [przypis edytorski]

⁹⁵⁶Pietruszka — w tradycji rosyjskiej kukielka z wędrownego teatrzyku. [przypis edytorski]

⁹⁵⁷Pulcinello — Poliszynel, postać garbatego gburza z komedii dell'arte. [przypis edytorski]

⁹⁵⁸hanswurst (niem.) — dosł. Jaś Kielbasa, postać z teatrzyku kukielkowego. [przypis edytorski]

⁹⁵⁹Stańczyk (ok. 1480–1560) — błazen na dworze kilku polskich królów z dynastii Jagiellonów; przypisuje się mu cięty dowcip i polityczną mądrość. [przypis edytorski]

⁹⁶⁰łotr żorż — David Lloyd George (1863–1945) premier Wielkiej Brytanii w okresie 1916–1922. [przypis edytorski]

mianowicie David Lloyd George, jeden z ostatnich wybitnych przywódców angielskiej Partii Liberalnej, premier w okresie traktatu wersalskiego, przychylny wówczas Niemcom, niechętny polskim żądaniom terytorialnym. Był zażywny i czerwony na obliczu. Nie wiem, czy historia go zapamiętała, to nie tak łatwo być przez nią zapamiętanym, obojętne, na jakich prawach. Ale dopiero komentarz przywołuje tę postać. Intencja piarska Sterna została dopełniona w łańcuchu nazwisk, w jakim z Lloydem George'em i Mussolinim sąsiadują Arlekin i Pulcinello.

W cytowanym ustępie położona została linijka złożona z pauz. Po tej linijce następuje urywek Gałczyńskiego. Nie pomyłę się przypuszczając, że bez wskazówki obecnie podawanej ktoś, kto nie czytał tych dwu *Zabaw ludowych* — nie rozróżni ich autorstwa.

IV

Ludzyczna biologia w jeszcze jednym prowadzi kierunku: w stronę podświadomości i erotyki jako jej wyrazu. „O czarnoziemie twórczego nieporządku! klasycyzmie podświadomego!” — woła Stern. Czy też w przedmowie do zbioru *Bieg do bieguny*: „Ja i moi przyjaciele wpuściliśmy do salonu poetyckiego nieokrzesele zwierzę irracjonalizmu, wypuszczone z nory podświadomości, które bez wszelkiego taktu rozbijało się i wywracało na nice⁹⁶¹ wszystkie miłutkie prawidła dotychczasowej poetyki”.

Ten „klasycyzm podświadomego” Stern umiał wypowiedzieć w utworach, które należą do najlepszych i najbardziej u niego oryginalnych. W sposób przemawiający bogactwem lakonicznych aluzji wypowiada on mitologię kompleksu, erotycznej przyczyny — mitologię freudowską i nadrealistyczną zarazem. Z czasem w obrębie drugiego ze skrzydeł dyptyku poeta, w przeszłość swoją obrócony, powie i przypomni, że wszelka mitologia kompleksu to tylko suma doświadczeń z kolejnymi partnerkami erotycznymi. Żarłoczna młodość uogólnia te doświadczenia w biologię, we freudowską przyczynę, wiek dojrzały rozkłada i wyszczególnia jako konkretne wspomnienia:

Jedna tygrysią
wpadała do dżungli moich włosów
moich dni splątanych
wbijała szare ślepia
w moje oślepie od ekstazy oczy
myślę
że na swój tygrysi sposób
trochę mnie kochała

Inna była królową
znosiła do mrowiska niezliczone ankiety
karmiła mnie mózdzkiem zwierząt
żywymi gąsienicami
chrzęszczącą szarańczą
niekiedy nawet dawała na wódkę
wyrzuciła mnie kiedyś ją zapłodnił:
jesteś mi niepotrzebny pijaku.

Oto *Kalendarz miłości* — tak brzmi tytuł. Na pierwszym etapie poezji Sterna, zgodnie z prawami zachłannej biologii, wszystkie kobiety zastępuje ta jedna i pierwsza — *Ewa*, sprawczyni pierwszego grzechu:

Ewa stała naga,
Ewa stała niema
mówiła ręka,
mówiła noga —
było to, czego nie ma.
[.....]
Ewa stała biała,

⁹⁶¹na nice — na drugą stronę, na podszewkę. [przypis edytorski]

Ewa owoc zjadła.

I to początek wszystkiego
— pamiętam —
to był początek,
Adamie.

(Pierwszy grzech)

Trudno powiedzieć, czy pisząc ten liryk, znał Anatol Stern przedziwny wiersz Słowackiego *Na drzewie zawisł wąż*. Nie o wpływologię chodzi przy tym przypomnieniu. Po prostu współczesny poeta utrafił w strunę i akord, jakie u romantycznego twórcy czekały, aż szarpną tę strunę inne palce. Zawiasy, na których obraca się pierwsze ze skrzydeł Sternowskiego dyptyku, aż tam sięgają, w romantyczną konstrukcję świata, grzechu, miłości i biologicznej ekstazy:

Na drzewie zawisł wąż,
I rzekł szatan do Ewy:
„Patrz, pod ciemnymi drzewy
We śnie leży twój mąż.
[.....]
Zdołaj duchy spłomienić,
Spokojny ciała dom,
Chwilę zamienić w grom!
Trójcę w jedność zamienić!

Sama ogniami stlej,
A gdy się mąż zamroczy,
Patrz mu ogniście w oczy,
Usta z ustami zlej!
[.....]
Jeśli masz ognia mało,
To ściągnij oto dłoni
Po owoc tej jabłoni,
Jej duchem podkarm ciało.

Ty będziesz świata panią!...”
Lecz już z jabłkiem od drzewa
Biegła w płomieniach Ewa,
A szatan poszedł za nią.

V

Drugie skrzydło poezji Anatola Sterna rozwarło się przed czytelnikiem dopiero w Polsce Ludowej, i to nie od razu, jak wskazują daty publikacji odpowiednich zbiorów: *Wiersze i poematy* (1956), *Widzialne i niewidzialne* (1964), *Z motyką na słońce* (1967) oraz wiersze z lat 1965–1967, które dopiero niniejsza publikacja przynosi. Dlatego napisałem, że ta najnowsza partia dorobku poetyckiego Sterna przynależy do okresu 1956–19??.

Przynależy zarówno przez to, co w niej obecne dopiero teraz, jak skutkiem tego, co w niej nieobecne. Nieobecny jest młodzieńczy, biologiczny, ludyczny, zabawowy, rozpasany w materialnym zachwycie nad rzeczywistością poeta z *Futuryzji* i *Anielskiego chama*. Co nie znaczy, by poezja Sterna przestała być podległą prawom biologii, by jego muza przeszła na stronę konstrukcji, idei i rozumowego schematu. Nadal ona tym prawom podlega, lecz w tym sposobie, jak podlegamy wszyscy idąc ku sześćdziesiątemu, ku siedemdziesiątemu rokowi życia. Zamiast biodrzejących i biologicznych ciał i mięsa —

roślinny i bardziej bierny rozkwit rzeczywistości, jej biologiczne uroki w kontraście pomiędzy zachwytem dla przemijającej urody ludzkiego ciała, jego potencji a nieprzemijającym i wciąż zdolnym do odrodzenia i rozkwitu istnieniem przyrody. Biologia fauniczna i biologia botaniczno-florystyczna, ich zderzenie w takim spotkaniu:

W potopie rozżarzonej lawy
dzikie wino
pnie się na ceglasty mur.
Strumienie kędzierzawej trawy,
splatając się w zielony chór,
strumieniem zielonego wina płyną.

Po czerwonych ceglach pieśń się wspina!
Muzyka pnie się po szczybatym murze!
Ale na próżno rozgrzać chcą strumienie wina
mur, co umrze — co za chwilę umrze...

I nagle — archanioł w purpurze!
I nagle — ognista włócznia wibrująca
przeszywa wypalone serce muru.
To dziewczyna czarnoziłota od słońca
ramieniem oparła się o mur,
rozgrzana, potem parująca.

Zagrzmiały zielenie kędzierzawych chórów —
chłopców Donatella.
Zatrzęsła się ziemia pod popękany murem,
spowitym w wino.
Upił się stary dureń,
jak na chłopskim weselu spocona kapela.

(W potopie rozżarzonej lawy)

Oprócz biologii nieobecne się stało urzeczenie cywilizacją, optymistyczna w nią wiara, którą — mimo różnicy argumentacji i własnej drogi dojścia — Anatol Stern dzielił w młodości z młodą podówcześnie awangardą polską. Zapytany o historię i sens cywilizacji poeta uprzedniego wedle metryki pokolenia nagle nakłada inną maskę i poczyną przemawiać w imieniu tych roczników, których doznanie historyczno-ideowe tak często zabarwia formację 1956–19?? tonacją, do której zrozumienia wzywa Stern. Wzywa, ponieważ tę tonację rozumie i pragnie w nią wejść nie jako świadek obojętny, lecz jako czynny uczestnik:

oto pokolenie
które lęka się wojny atomowej
lęka się znaku równania
lęka się znaku nieskończoności
lęka się
lęka się
na jawie i we śnie
[.....]
oto pokolenie
wpatrzony w dalekie gwiazdy
drżące z przerażenia
że tam jest jeszcze jeszcze gorzej
że ziemia ziemia ta ziemia
jest najjaśniejszą magistralą

w obłądnym mieście Pana Boga
oto pokolenie
wpatrzona w latarnię morską cynizmu
jedyne światło
któremu ufa
w swej nocy
[.....]

oto pokolenie —
nie przeklinajcie go
nie gardźcie nim
współczujcie mu
kochajcie je

(Pokolenie)

Nie są to jedynie wyluskane dla z góry powziętej tezy interpretacyjnej fragmenty, lecz zespół rysów filozoficznych i myślowych widoczny w przeważającej części utworów obecnego Anatola Sterna. Poety, który pytając współczesności o jej sens i cel ma prawo użyć liczby mnogiej, kiedy powie: „skręca nam kiszki głód jednoznaczności”, kiedy prosi; „aby przestały nas policzkować pozory”. Ten głód wszystkim nam jest wspólny, ta prośba jest prośbą generalną. W imię takiego głodu i prośby zdobywa się obecny Anatol Stern na wiersze o Norwidowskiej nieledwie zwięzłości, metaforycznej niespodziance i celności ostrzegawczego, groźnego obrazu: *Koncert*:

grał storczyk
grała mimoza
noc ciemnofioletowa
na wzburzonych klawiszach oceanu
grał daleki planetarny system
na kryształowych sferach
i ostrząc
skrwawiony nóż
na oselce
ktoś niedbale słuchał koncertu.

VI

Co jeszcze występuje jako obecne w drugim skrzydle dyptyku? Spojrzenie bardzo osobiste, spojrzenie na własną biografię. Spojrzenie na przebytą już drogę własnego życia, na kamienie z kolejnymi cyframi dziesięcioleci ustawiane po nasypach tej drogi. I wreszcie oczy obrócone tam, skąd nadejdzie nieuchronny finał.

W tym pierwszym oglądzie, nakierowanym na drogę z kamieniami przebytych dziesięcioleci, powraca częsty i wciąż kuszący motyw cygańskiej wędrowki, nieustannej i nigdy niekończącej się wędrowki, nawet gdy zabraknie w taborze i przy ognisku tego, co zrozumiał konieczne prawo odejścia. Takimi strofami kończy się ballada *Cyganie*. Styczności z zapisem poetyckim Juliana Tuwima, styczności widoczne, gdy obydwaj autorzy byli bardzo młodzi, powracają obecnie u Anatola Sterna dalekim echem sięgającym aż Puszkina. Na poniechany w brulionie wariant *Kwiatów polskich* wyglądają takie strofy:

A dnia któregoś, kiedyś, przejazdem
kątem gdzieś we wsi cygańskiej stanę.
Na spadającą popatrzę gwiazdę.
Spojrzę na pola, pola zorane.

To koniec Cyganów...

Żalu dziecinny,
rozplyń się, odpłyn z uśmiechem bladym.
To ich początek!... To życie inne
odmłodzonej starej ballady.

Czy mniej wróżebnie lkać będzie woda?
Czy mniej tajemny będzie szept losu?

... Kobięca twarz młoda
w starym srebrze włosów.

Innym świadectwem takiego spojrzenia ku minionemu, świadectwem wręcz znakomitym poprzez wyzyskanie dla nowego celu prastarego symbolu i znaku, może być *Jednorożec*. Samotne zwierzę na tajemniczej wyspie — pamiętamy je z poezji symbolistów, pamiętamy je ze średniowiecznych gobelinów w *Musée Cluny*. Chociaż zachował rozumne, pamiętające i widzące oczy, oto jakim jest jednorożec:

jest bardzo stary
sadzi ogromnymi susami
włosie oszklone szronem
spazmatycznie
unoszą się boki
sterczy twarde wyłysiały grzbiet
ciężko dyszy
obwisła popękana warga
drżą oszronione
włosy w chrapach
czarnozielone kępy zmierzwionego włosia
nad rozkraczonymi śmiesznie racicami
ślizgają się po twardym śniegu
[.....]
kiedyś miał co najwyżej pięć lat
nosiłeś długie włosy i skarpetki
nie przeczuwałeś jeszcze siwizny szaleńcze
on jeden cię pamięta
wszyscy inni wymarli
ty jeden go pamiętasz
wszyscy inni wymarli
na wymarłej wyspie wśród jeziora
nawet już ty nie żyjesz

— tylko on jeden
on jeden
jedenorożec
na wyspie

Gdybym miał wskazać dwa tytuły najbardziej reprezentatywne artystycznie dla dwu postaw i skrzydeł poetyckiego dyptyku Sterna, oto one: *Pierwszy grzech* — *Jednorożec*. Erotyczna i ziemską biologia; ta sama biologia patrząca w twarz przemijaniu i samotności odchodzącego z placu boju pokolenia. Odchodzimy wszyscy, odejdziemy wszyscy. Tylko pewien proboszcz francuski. był on zaiste z Anatola France'a⁹⁶², pragnąc pocieszyć swoich parafian, miał do nich odezwać się podczas kazania: „Najmilsi moi, umrzemy wszyscy albo... prawie wszyscy”.

⁹⁶²France, Anatole (1844–1924) — francuski prozaik, laureat Nagrody Nobla (1921). [przypis edytorski]

W zespole całkiem ostatnich utworów Anatola Sterna napotykamy znaczną wiązkę tytułów, w których poeta zdaje się mówić, że nie odnosi on do siebie owej złudnej poeciechy: prawie wszyscy... Mam na myśli takie przejmujące tytuły jak: *Vita nuova*, *Placz Eurydyki*, *Po złotym wieku kalamburów*, *Statek*, *Dwugłós*. Nie będę tych tekstów cytował ani też interpretował. Sądzę po prostu, że zapisy poetyckie o adresie egzystencjalnym i całkowicie zarazem osobistej genezie powinny być traktowane jak legat spisany w zamkniętej kopercie. Nie otwiera się jej przedwcześnie, nie zagląda się testatorowi w jego intencję, nie dyskutuje się z nim. Co najwyżej, w nawiązaniu do *Cyganów* Sterna, przepisują na tej zaklejonej kopercie *Wielki Wóz* Marii Pawlikowskiej⁹⁶³. Dla każdego miejsce w tym wędrownym taborze:

Wędrujemy cygańskim obozem,
nocujemy w gwiazdzistej grozie,
dzisiaj pod Wielkim Wozem,
jutro na Wielkim Wozie...

VII

Przypadek, którego nie ośmielę się nazwać wyłącznie kalendarzowym, sprawił, że przedmowę niniejszą kończyłem nocą z 18 na 19 października 1968 r. Od paru miesięcy wiadomo było, że Anatol Stern nieodwołalnie został wciągnięty na listę mających rychło odejść. Przyspieszałem robotę owej nocy w nadziei, że pisanie moje dotrze jeszcze do rąk i oczu dobrego i rozumnego przyjaciela. Rychły telefon z Warszawy oznajmił, że już nie dotrze. W parę dni później, pod ulewnym deszczem jesiennym, staliśmy u mogiły Anatola na cmentarzu Powązkowskim.

Ta niezwykła sytuacja usprawiedliwia zarówno uczynione przed chwilą wyznanie, jak też to, że poniekąd naruszając prawa poetyki przedmów — dopisuję jeszcze parę ustępów. W tym, co zostało napisane przed świtem 19 października, nie zmieniając niczego.

Dopisuję w celu następującym: poezja Anatola Sterna, najpiękniejsze i najbardziej przejmujące w niej teksty z ostatnich lat, dotknięta była przecuciem nadchodzącej śmierci. Tylko jedna śmierć jest prawdziwa: nasza własna. Wszelkie inne są tylko wydarzeniem zewnętrznym. Thanatos⁹⁶⁴ jawnie w tę poezję wstąpił. Tego właśnie nie można było napisać przed świtem ostatniego dnia poety: 19 X 1968. Ale dzisiaj do końca trzeba powiedzieć o tym wstąpieniu Thanatos, nie osłaniając się cytatem z Pawlikowskiej, nie eufemizując tej części komunikatu egzystencjalnego. Nawiązując do już użytej metafory rejentalno-notarialnej: otworzmy zaklejoną kopertę. Testator i tak się nie dowie, jak bardzo jej zawartość była widoczna, jak fosforycznie przeświecała obecnością, wstąpieniem i świadomością końca.

Dowody? Zbędne są interpretacyjne zakrety zdania, w jakich wspomniany komunikat wychodzi poza granice poetyckiej umowy z czytelnikiem, a staje się ledwo maskowanym wyznaniem o sobie samym. Także podówczas, kiedy to wyznanie mówi o złudzeniu, że może jeszcze nie, że może jeszcze później, że może nie koniec drogi:

ale jeszcze się tu trochę powłóczę
jeszcze tu trochę posterczę
podobno przed śmiercią poeci
piszą najlepsze swe wiersze
a te moje? obleci
ale to jeszcze nie to,
to jeszcze nie te moje pierwsze
a ponoć jestem także poetą
jeśli wierzyć encyklopediom
i gazetom

no to chyba jeszcze ta chwila nie przyszła

⁹⁶³Pawlikowska-Jasnorzevska Maria (1891–1945) — poetka, dramatopisarka, obracająca się w kręgu Skamandra, pochodząca z rodziny Kossaków. [przypis edytorski]

⁹⁶⁴Thanatos (mit. gr.) — bóg śmierci. [przypis edytorski]

jeszcze czarnych ślepych koników
nikt nie zaprzęga do dyszla
możecie nie odtykać swych rynien
poleżę sobie jeszcze w cieniu kloników
zanim westchnę ostatnim swym rymem

(Dwugłos)

Klony, wiązy, drzewa, stary winograd, słowem — świat, który pozostaje po naszym odejściu, budziły jeszcze jedną nadzieję: przetrwania jako poety. Jestem pewien, że wobec Anatola Sterna ta jego osobista nadzieja przedśmiertna nie okaże się złudzeniem. Powalony wicherą nocną wiąz stawał się w imię tej nadziei koniem Apollina⁹⁶⁵, koniem, którego na oklep dosiadła niebaczna i niewidząca jego śmierci dzieciarnia:

Wiąz z głuchym krzykiem padł tej nocy...
Bezładny drga. jak koń, co zdycha.
Znikąd nie czeka już pomocy —
i cicho drży, listowiem wzdycha.
I tylko konar oszalały
szamoce się i daje znaki,
że... Nie. To gałąź osiodłały
pędzące na niej w świat dzieciaki.

Gdy dnia pewnego, nocy pewnej
mój świat bezładnie się zakreśli —
ktoś może na mym wierszu śpiewnym
pogalopuje bez pamięci.
I będzie pędził w świat, zuchwały,
i słowem mym zaklinał, krzyczał...

(Wiar)

Hermes⁹⁶⁶, przewodnik dusz, odprowadził Eurydykę⁹⁶⁷ do łodzi Charona⁹⁶⁸. Jakiej pomocy od zwykłych śmiertelników może żądać i oczekiwać Eurydyka? By za nią poszli. By poszli za nią bez gwarancji, że spełnione wobec nich zostanie to prawo szczęśliwego wyjątku, którym bogowie usiłowali daremnie obdarzyć Orfeusza⁹⁶⁹.

„Co chce powiedzieć swym bełkotem?”
To o świecie.
Zasłuchana z twarzą oblaną potem.
Spazmatyczny błękit oczu.
Popękany karmin warg.
I nagle —
nagle krzyk Eurydyki z piwnicy.
To nie wołanie o pomoc.
Przypomnienie.
Głos żebyś spoczął.
Niczyj.

⁹⁶⁵*Apollo* (mit. gr.) — bóg słońca, opiekun sztuki, przewodnik dziewięciu muz. [przypis edytorski]

⁹⁶⁶*Hermes* (mit. gr.) — bóg kupców, podróżnych, złodziei i wynalazców, posłaniec bogów. [przypis edytorski]

⁹⁶⁷*Eurydyka* (mit. gr.) — ukochana żona Orfeusza, wielkiego poety i śpiewaka, który po śmierci żony poszedł po nią do krainy umarłych. [przypis edytorski]

⁹⁶⁸*Charon* (mit. gr.) — przewoźnik, przepływający dusze zmarłych przez podziemną rzekę do krainy umarłych. [przypis edytorski]

⁹⁶⁹*Orfeusz* — w mitologii greckiej muzyk, który zszedł do świata podziemnego prosić Hadesa (w mit. rzym. noszącego imię Plutona) o przywrócenie żonie życia. [przypis edytorski]

Ściągamy pospiesznie skórę z twarzy,
aby powędrować w inny wymiar:
koczo-
wnicy.

(Płacz Eurydyki)

Owa Eurydyka, skórę zdzierająca z ludzkiej twarzy, bo nie jest ona potrzebna tym, dla których nie ma powrotu z Hadesu⁹⁷⁰; ów więz nocą padający z głuchym krzykiem; owe ślepe, czarne koniki, oczekujące kolejnego zaprzęgu — były wciąż przy mnie obecne w deszczowy pogrzeb Anatola Sterna. Chociaż był to pogrzeb zwykły i świecki, niczego z patosu i niczego z mitu nie można było dostrzec w gromadzie spiesznie rozchodzących się osób.

POETA Z CIENIA WYDOBYTY

Z prawdziwym zainteresowaniem, więcej — z radością czytałem artykuł Andrzeja Gassa *Cień poety* („Kultura” 1972, nr 2). Znalazł się wreszcie dobrze zorientowany badacz, który ma szansę przywrócić Albinowi Dziekońskiemu⁹⁷¹ miejsce temu poecie należne na mapie poezji polskiej XX wieku.

A ponieważ w toku artykułu dwukrotnie padło moje nazwisko, jeszcze parę informacji chciałbym dorzucić do tych, które podał A. Gass. Być może, że są to informacje zbyt drobiazgowo (lub autorowi artykułu znane), ale skoro cień zamierzamy przemienić w postać, każdy ku temu zmierzający gest jest wskazany. Nie sądzę, zapowiadam od razu, ażeby „odkrycie” Albina Dziekońskiego mogło nabrać tej rangi, co wydobyć z niepa-mięci Cypriana Norwida⁹⁷² lub Wacława Rolicza-Liedera⁹⁷³. Dziekoński to ptak niższego i nierównego lotu, ale był to na pewno poeta autentyczny, nie grafoman-ziemianin zaszyty w poleskiej głuszy.

Skąd wzięło się moje zainteresowanie Dziekońskim? Z rozmów i pochwał tego poety podawanych przez prof. J. Krzyżanowskiego⁹⁷⁴. Znakomitemu badaczowi literatury ojczystej i folkloru przypada zatem pierwsza zasługa. Przed laty piętnastu, kompletując materiały do *Rzeczy wyobraźni*, nabyłem w krakowskich antykwariatach pewne tomiki Dziekońskiego, wśród których głównie uwagę zwracał zbiór *Zielone Mogiłowce*. Dziekoński, czytany na tle wielkiej przemiany literatury polskiej około roku 1956, Dziekoński i jego dziwaczna poetyka mieścił się niewątpliwie w tym samym drzewie genealogicznym, co poezja Mirona Białoszewskiego⁹⁷⁵.

W dalszej kolei rzeczy otrzymałem do recenzji wewnętrznej maszynopis opracowanej przez Ryszarda Matuszewskiego⁹⁷⁶ i Seweryna Pollaka⁹⁷⁷ antologii *Poezji polskiej 1914–1939* (Warszawa 1962). W pierwszej wersji owej świetnej i już dzisiaj rarytnej antologii Dziekoński jeszcze nie figurował. Zwróciłem na to uwagę (jakim rzeczownikiem określać kogoś, kto układa antologię? — antologista, antologiczność, to dobre, ale w języku Białoszewskiego) — więc uwagę zwróciłem i pięć utworów Dziekońskiego znalazło miej-

⁹⁷⁰Hades (mit. gr.) — podziemna kraina umarłych. [przypis edytorski]

⁹⁷¹Dziekoński, Albin (1892–1940?) — poeta, autor m. in. poematu *Dramat Lucyfera*. [przypis edytorski]

⁹⁷²Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramatopisarz, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriamę Przesmycką i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścien Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

⁹⁷³Rolicz-Lieder, Wacław (1866–1912) — poeta, uważany za prekursora Młodej Polski. [przypis edytorski]

⁹⁷⁴Krzyżanowski, Julian (1892–1976) — historyk literatury, badacz literatury ludowej, folklorysta. [przypis edytorski]

⁹⁷⁵Białoszewski, Miron (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

⁹⁷⁶Matuszewski, Ryszard (1914–2010) — krytyk literacki, tłumacz. [przypis edytorski]

⁹⁷⁷Pollak, Seweryn (1907–1987) — poeta, eseista i tłumacz poezji rosyjskiej, walczył w powstaniu warszawskim. [przypis edytorski]

sce w opublikowanym przez Matuszewskiego i Pollaka zbiorze. Niechaj nam to będzie policzone pomiędzy pomniejsze zasługi.

Zamierzałem ułożyć wybór poezji Dziekońskiego i odrębnie takowy opublikować. Niestety, zamiar utonął w nawale innych prac. Udało się jednak dotrzeć do najbliższej rodziny poety, i oto leżą przede mną dwa listy. Ponieważ są to listy sprzed dziesięciu lat, nie wiadomo, czy dzisiaj można jeszcze dotrzeć do ich nadawców. Do mojej rozmowy z inż. Jerzym Bertholdim niestety nigdy nie doszło.

Jak zaś ważnym może się okazać każdy szczegół, na dwa spośród nich zwracam uwagę. A. Gass podaje w mylnym brzmieniu nazwę wsi rodzinnej Dziekońskiego jako Piotrkowice, gdy tymczasem są to Piotrowice. Wśród przodków poety pojawia się nazwisko Orzeszko. Nazwisko niefortunnego męża przyszłej powieściopisarki, z domu Elizy Pawłowskiej. Pojawia się w jej oraz Romualda Traugutta⁹⁷⁸ stronach ojczystych. Czyżby więc jakaś koligacja⁹⁷⁹? Jak zaś jeszcze u początku naszego stulecia wyglądały owe strony ojczyste, temu zalecam lekturę książki osadzonej na dalekim okraju polskość — *Szczenięce lata* Melchiora Wańkowicza⁹⁸⁰.

1972

I

Poznań, dnia 22 marca 1963.

Wielce Szanowny Panie Profesorze,

Jestem serdecznie wdzięczna Panu Profesorowi za list z dn. 8 III br., który mi sprawił prawdziwą radość. Mąż mój był zupełnie pozbawiony próżności, nie szukał nigdy sławy i rozgłosu, niemniej czuł, że jego wiersze nie są zupełnie pozbawione wartości i że tkwi w nich ziarno poezji. Muszę przyznać, że uważam niektóre za bardzo dziwaczne, czasem wręcz niezrozumiałe, inne znowu za bardzo bliskie tematycznie i uczuciowo. W moim posiadaniu znajdują się następujące zbiorki: *Bajki*, I wyd. 1920; *Bajki, satyry, liryka*, wyd. „Lux” Wilno 1926; *Eklogi* 1931; *Motywy z miasta* 1931; *Dwa głosy* 1933; *Dramat Lucyfera*, Warszawa Hoesick 1934; *Zielone Mogilowce*, Warszawa Hoesick 1939.

Prócz tego wydane były następujące zbiory: *Elegie* w 1929; *Na Zachód* 1932; *Rzeczy podejrzane*.

Byłabym bardzo wdzięczna za wiadomość, na jakie tomiki natrafił Pan Profesor, jak również za przysłanie mi książki Pana Profesora *Rzecz wyobraźni*.

Ponieważ Pan Profesor interesuje się również biografią mego Męża, chcę tu podać krótkie streszczenie: Albin Michał Dziekoński urodził się dwudziestego ósmego kwietnia 1892 r. w majątku Piotrowice pow. kobryńskiego. Miał jednego brata przyrodniego ze strony ojca — Albina, oraz dwóch ze strony matki — Jadwigi z Orzeszków I-voto Bertholdi. Poza tym jednego brata rodzonego i dwie siostry. Dzieciństwo spędził na wsi. Szkołę średnią przechodził w Warszawie, a potem w Rydze, gdzie też zdał maturę. Skierowany przez rodzinę na rolnictwo do Belgii, był tam tylko rok. Klimat tak dalece mu nie służył, że przeniósł się do Lozanny na romanistykę. Pierwsza wojna światowa przerwała studia, których niestety nigdy nie dokończył. Wojnę przeżył w Rosji, zmobilizowany jako urzędnik wojskowy.

Pobraliśmy się w kwietniu 1917 w Orle. W maju 1918 r. wróciliśmy do Warszawy, a w 1920 r. osiedliśmy na wsi w Mogilowcach (stąd nazwa jednego zbiorku *Zielone Mogilowce*) pow. wołkowyskiego, woj. białostockiego. Był to

⁹⁷⁸Traugutt, Romuald (1826–1864) — polski generał, dyktator powstania styczniowego, stracony przez powiedzenie na Cytadeli Warszawskiej. [przypis edytorski]

⁹⁷⁹koligacja — pokrewieństwo bądź powinowactwo. [przypis edytorski]

⁹⁸⁰Wańkowicz, Melchior (1892–1974) — pisarz, dziennikarz i reportażysta, przed II wojną światową inicjator stworzenia wydawnictwa „Rój”, autor m. in. *bitwy o Monte Cassino*. [przypis edytorski]

kął deskami zabity od świata, bez szosy, 50 kil. od kolei. Mąż mój interesował się naprawdę tylko poezją, muzyką i filozofią. [...]

Zofia Dziekońska

Poznań, Grunwaldzka 101

II

Inż. Jerzy Bertholdi, Warszawa,
25 III 1963 r. Elektoralna 64/6 m. 37
Szanowny Panie Profesorze

Dzisiaj otrzymałem list Bratowej mojej, pani Zofii Albinowej Dziekońskiej, datowany 24 III 1963 r. wraz z odpisem listu Pana Profesora z dnia 8 III rb. i natychmiast piszę do Niego.

Śp. Albin Dziekoński był mi nie tylko najmilszym bratem (przyrodnim), ale najbliższym i najukochańszym przyjacielem. W domu Jego ojca, a mego ojczyma, też Albina Dziekońskiego, i naszej Matki, Sp. Jadwigi z Orzeszków I-voto Bertholdi, II-voto Dziekońskiej, razem wychowaliśmy się — w Piotrowiczach pow. kobryńskiego. Spośród sześciorga dzieci Matki mojej: 2-ch Bertholdich, 4-ga Dziekońskich, byliśmy sobie z Albinem najbliżsi — upodobaniami i usposobieniem.

Gdyby jeszcze inne szczegóły Sz. Pana Profesora interesowały, to chętnie i ze szczerą radością gotów jestem spotkać się z Nim w Warszawie, aby podać moje o Albinie wiadomości. Proszę więc, jeżeli moja propozycja Sz. Panu Profesorowi odpowiada, o wyznaczenie daty i godziny spotkania, o ile możliwości w godzinach 11–14, ew. w Pałacu Staszica lub w innym miejscu, lub wreszcie u mnie, gdyby to bardziej Mu odpowiadało. Tej ostatniej propozycji nie postawiłem na pierwszym miejscu dlatego, że mieszkam w wielkiej ciasnocie, w pokoiku o 11 m² powierzchni. Gdyby ten metraż Sz. Pana Profesora nie przerażał, to naturalnie bardzo rad będę widzieć Go u siebie, ale i w tym wypadku najuprzejmiej proszę o wyznaczenie daty i godziny, abym był w domu. Poza godzinami 14–16, w których wychodzę na obiad, każda godzina będzie mi odpowiadała.

Podam teraz tę parę tomików, które udało mi się znaleźć u krewnych i znajomych: Albin Dziekoński — 1. *Zielone Mogilowce* nakładem Księgarni Ferd. Hoesicka, Warszawa 1939; 2. *Bajki, satyry i liryka*, Polska Drukarnia Nakładowa „Lux” w Wilnie, data wydania nie podana, prawdopodobnie w latach 1925–1930; 3. *Eklogi*, Warszawa 1931; 4. *Dwa głosy*, Warszawa 1933.

Jestem bardzo ciekawy, jakie tomiki posiada Sz. Pan Profesor i czy pokrywają się one z moimi?

Oczekując łaskawej odpowiedzi, przesyłam wyrazy prawdziwego szacunku i poważania.

J. Bertholdi

III

„Poeta z cienia wydobyty”

W związku z artykułami: Andrzeja Gassa *Cień poety* („Kultura” 2/72) i prof. Kazimierza Wyki *Poeta z cienia wydobyty* („Kultura” 5/72), jako cioteczna siostra Albina Dziekońskiego chcę zabrać głos w jego sprawie, mając nadzieję, że wyjaśnię przynajmniej cośkolwiek z wiedzy o nim [...].

Matka Albina, Orzeszkówna z domu, była daleką krewną Elizy Orzeszkowej, była ona osobą rozumną, wykształconą. Wyszła za mąż za Bertholdiego, szlachcica pochodzenia włoskiego. [...] Bertholdi był człowiekiem rzutkim: nie powiodło mu się jednak w interesach; wskutek tego odebrał sobie życie.

Młoda wdowa wyszła powtórnie za mąż za Albina Dziekońskiego, wdowca, o kilkanaście lat od niej starszego, człowieka wykształconego i poważnego; był on marszałkiem szlachty powiatu kobryńskiego. Miała z nim czworo dzieci, z których najstarszy był Albin.

Dalecy krewni jego ojca, Stefania i Kazimierz Dziekońscy, zbliżyli się około roku 1910 z jego rodziną, wzajemnie się odwiedzając. Właścicielom Mogilowic, którzy byli bezdzietni, podobał się zdolny, rokujący nadzieje młodzieniec i usynowili go. Żona Albina, Zofia, była córką adwokata wileńskiego, Maksymiliana Malińskiego. Stefania Dziekońska, która bardzo sobie zawarcia tego związku życzyła, w następstwie okazała się trudna w stosunku do Albina (choć go kochała) i dokuczliwa dla Zofii. Była osobą serdeczną, ale arbitralną i gwałtowną. Wywiązały się intrygi, dla których było pożywką, że Zofia — osoba z charakterem, inteligentna i przystojna — była słabowita [...].

W tym zamęcie Albin Dziekoński, z dala od ludzi i ruchu umysłowego, czuł się rzeczywiście nieszczęśliwy. Miał naturę pozornie łatwą, umiejącą się przystosować do wszystkich i wszystkiego. W gruncie rzeczy, wrażliwy nad miarę, cierpiał w stosunkach z ludźmi, nie mogąc się pogodzić z ich przeciętnymi sądami. Był cięty i potrafił dosadnie wypowiadać swoje poglądy.

Pociągała go i interesowała specjalnie kultura francuska. Czytał i podziwiał wiersze Pawła Verlaine⁹⁸¹, Artura Rimbaud⁹⁸² i Pawła Valery. Czytał Marcellego Prousta, interesował się Janem Giraudoux⁹⁸³ i Janem Cocteau⁹⁸⁴. Studiował dzieła Bergsona⁹⁸⁵ i dzieła Niemców: Kanta⁹⁸⁶, Schopenhauera⁹⁸⁷ i wcześniejszego Nietzschego⁹⁸⁸. Interesował go

⁹⁸¹Verlaine, Paul (1844–1896) — francuski poeta; typ poety-włóczęgi, alkoholika; jego liryki miały charakter ulotny i melancholijny, wykorzystywały muzyczność, synestezję. [przypis edytorski]

⁹⁸²Rimbaud, (Jean) Arthur (1854–1891) — francuski poeta, zaliczany do tzw. poetów wyklętych, wybitny przedstawiciel symbolizmu; w ostatnim okresie życia zamiast poezją zajmował się handlem bronią w Afryce [przypis edytorski]

⁹⁸³Giraudoux, Jean (1882–1944) — fr. pisarz, dramaturg. [przypis edytorski]

⁹⁸⁴Cocteau, Jean (1889–1963) — francuski poeta, dramaturg, scenarzysta i reżyser, a także malarz i menedżer bokserski. [przypis edytorski]

⁹⁸⁵Bergson, Henri (1859–1941) — francuski filozof, przedstawiciel irracjonalizmu i intuicjonizmu, twórca koncepcji *élan vital*, czyli pędu życiowego; za punkt wyjścia swej doktryny przyjął krytykę poznania intelektualnego na rzecz intuicji. [przypis edytorski]

⁹⁸⁶Kant, Immanuel (1724–1804) — niemiecki filozof, profesor logiki i metafizyki na Uniwersytecie Królewskim. Twórca filozofii krytycznej, która miała na celu wszechstronne rozważenie z perspektywy rozumu władzy poznania, w tym sfer takich jak religia, prawo i polityka, wcześniej nie poddawanych podobnej refleksji, oraz sam rozum. Kant zniósł rozdział między racjonalizmem i empiryzmem: wg niego do pełnego poznania potrzebny jest zarówno rozum, jak i doświadczenie, a jedno bez drugiego jest niemożliwe. [przypis edytorski]

⁹⁸⁷Schopenhauer, Artur (1788–1860) — filozof niem., reprezentant pesymizmu, swoje poglądy na ten temat wyłożył w rozprawie *Świat jako wola i wyobrażenie* (1819), wychodząc od krytyki filozofii Kanta. Zgadzał się z tym, że świat zewnętrzny jest zasadniczo niepoznawalny, że człowiek może poznać jedynie postrzegane przez siebie fenomeny (zjawiska), które jednak (inaczej niż u Kanta) nie są obiektywne, lecz zależne od podmiotu poznającego. Odrzucał opierający się na imperatywie kategorycznym system etyczny Kanta. Uważał, że wszelkim działaniem we wszechświecie kieruje bezrozumna *wola*, zawsze rodząca się w cierpieniu, przed którym próbuje uciec. Jednakże bezmyślne wypełnianie nakazów irracjonalnej woli i popędów obraca się przeciwko człowiekowi, który staje się ofiarą coraz większego cierpienia. Jedynym sposobem na przekroczenie tego kręgu jest zaprzeczenie swojej woli poprzez samobójstwo albo wzniesienie się ponad swoją własną jednostkową wolę dzięki kontemplacji sztuki lub współczuciu. Schopenhauerowska koncepcja *fenomenu* (tj. ustrukturuwanej formy poznania „udostępnianej” nam przez umysł po przefiltrowaniu doznań zmysłowych, do których właściwie nie mamy dostępu bezpośredniego) stała się podstawą nurtu fenomenologii w filoz. europejskiej. Do znanych dzieł Schopenhauera należą również m.in. *O wolności ludzkiej woli czy Erystyka czyli Sztuka prowadzenia sporów*. [przypis edytorski]

⁹⁸⁸Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1844–1900) — niemiecki filozof, filolog klasyczny, pisarz. Krytykował chrześcijaństwo oraz kulturę zachodnią. Głównymi hasłami wywoławczymi poglądów Nietzschego są: apollińskość i dionizyjskość, teoria wiecznego powrotu, ideał nadczłowieka, nihilizm i śmierć Boga, dwa typy moralności — panów i niewolników. Wywarł ogromny wpływ na kulturę i filozofię XX-wieczną. Główne dzieła: *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm* (1872), *Ludzkie, arcyłudzkie* (1878), *Tako rzecze Zaratustra* (1883–85). [przypis edytorski]

Goethe⁹⁸⁹ i pociągały liryki Heinego⁹⁹⁰. Starannie przejrzał *Kapitał* Karola Marksa⁹⁹¹. Poznał dzieła Cervantesa⁹⁹², Dantego⁹⁹³, Swifta⁹⁹⁴, Tolstoja⁹⁹⁵, Maeterlincka⁹⁹⁶ i wiele innych [...]

Z innych dziedzin: interesował się malarstwem i rzeźbą. Będąc w Hiszpanii, poznał bliżej malarstwo Goyi⁹⁹⁷. Z muzyków interesowała go indywidualność Klaudiusza Debussy. [...]

Bolał nad tym, że nie bierze udziału w polskim życiu literackim. Nawiązany kontakt z prof. Korbutem⁹⁹⁸ urwał się po samobójstwie syna profesora. Miłość własna i przesadna drażliwość nie dały Albinowi Dziekońskiemu robić starań o zbliżenie z literatami. Z tego powodu nie chciał sam wydawać swoich wierszy. Zachwycał się wierszami Leopolda Staffa⁹⁹⁹, a przede wszystkim Juliana Tuwima¹⁰⁰⁰, z którym pragnął zawrzeć znajomość. Rozkoszował się *Słówkami* Boya¹⁰⁰¹.

W 1939 r., przed drugą wojną światową, Albin Dziekoński był już chory na cukrzycę, co ujemnie wpływało na jego usposobienie i samopoczucie. Twórczość jego rozwijała się jednak coraz bardziej i żałować należy, że nie dane mu było napisać wiele jeszcze rzeczy wartościowych i wypowiedzieć się całkowicie.

Maria Trębicka

Warszawa

⁹⁸⁹Goethe von, Johann Wolfgang (1749–1832) — niemiecki poeta okresu „burzy i naporu”, przedstawiciel klasycyzmu weimarskiego, twórca nowego typu romantycznego bohatera. Dzieła: *Cierpienia młodego Wertera* (1774), *Król olch* (1782), *Herman i Dorota* (1798), *Faust* (cz. I 1808, cz. II 1831), *Powinowactwo z wyboru* (1809). [przypis edytorski]

⁹⁹⁰Heine, Heinrich (1797–1856) — poeta niemieckiego romantyzmu, znakomity liryk żydowskiego pochodzenia. [przypis edytorski]

⁹⁹¹Marks, Karol (1818–1883) — niemiecki filozof i ekonomista, działacz rewolucyjny. Współzałożyciel Międzynarodowego Stowarzyszenia Robotników (tzw. Pierwszej Międzynarodówki), koordynującej działania organizacji robotniczych w różnych krajach. Razem z Fryderykiem Engelsem opracował teorię materializmu dialektycznego a. historycznego, który zakładał, że cała realna rzeczywistość jest materialna, a rozwój dziejów wynika ze ścierania się interesów klasy posiadającej i klasy pracującej, tzw. walki klas o środki produkcji (surowce, urządzenia, pomieszczenia, ludzka praca). Według określeń Marksa sztuka, nauka, kultura i religia to nadbudowa, której kształt jest uwarunkowany przez środki produkcji, czyli bazę. [przypis edytorski]

⁹⁹²Cervantes, Miguel de (1547–1616) — hiszpański pisarz renesansowy, autor *Don Kichota*. [przypis edytorski]

⁹⁹³Dante Alighieri (1265–1321) — poeta, filozof i polityk włoski, autor poematu Boska Komedia, napisanego po włosku, w dialekcie tokańskim, uważanego za szczytowe osiągnięcie literatury średniowiecznej; skazany na banicję z powodu uwikłania w walki polityczne we Florencji, w której stronnictwo gwelfów (zwolenników władzy papieskiej) bądź współpracy z Państwem Kościelnym) podzieliło się na czarnych, radykalnie antycesarskich i białych gwelfów, do których zaliczał się Dante; zmarł w Rawennie. [przypis edytorski]

⁹⁹⁴Swift, Jonathan (1667–1745) — irlandzki pisarz, duchowny anglikański; wybitny przedstawiciel i autor jednej z najbardziej znanych książek oświecenia, *Podróży Guliwera*, fantastyczno-przygodowej powieści i satyry na społeczeństwo angielskie. [przypis edytorski]

⁹⁹⁵Tolstoj, Lew (1828–1910) — prozaik i dramaturg ros., a także myśliciel, krytyk literacki i publicysta; przedstawiciel realizmu, łączył wnikliwą obserwację z własnymi poglądami na rzeczywistość; najważniejsze dzieła: *Wojna i pokój*, *Anna Karenina*, *Sonata Kreutzerowska*, *Żywy trup*. [przypis edytorski]

⁹⁹⁶Maeterlinck, Maurice (1862–1949) — belgijski pisarz piszący po francusku, czołowy przedstawiciel symbolizmu w sztuce, twórca dramatu symbolicznego, laureat literackiej Nagrody Nobla z 1911. Dzieła: *Księżniczka Malena*, *Słępcy*, *Peleas i Melisanda*. [przypis edytorski]

⁹⁹⁷Goya — właśc. Francisco José Goya y Lucientes (1746–1828), malarz nadworny królów Hiszpanii: Karola III Burbona, Karola IV Burbona i Ferdynanda VII Burbona; nasycał styl klasycyzmu barokową ekspresją, autor cyklu grafik *Okropności wojny*. [przypis edytorski]

⁹⁹⁸Korbut, Gabriel (1862–1936) — pedagog, autor *Literatury polskiej*, przewodnika bibliograficznego zbierającego informacje o tekstach opublikowanych w języku polskim. [przypis edytorski]

⁹⁹⁹Staff, Leopold (1878–1957) — poeta, eseista, tłumacz. Uznawany za przedstawiciela współczesnego klasycyzmu, łączony z parnasizmem i franciszkanizmem. Należał do trzech epok literackich, w refleksyjno-filozoficznej poezji łączył spontaniczną afirmację życia z postawą sceptyka-humanisty, nobilitował codzienność; tomiki poetyckie: *Sny o potędze*, *Uśmiechy godzin*, *Martwa pogoda*, *Wiklina*, symbolistyczne dramaty, przekłady. [przypis edytorski]

¹⁰⁰⁰Tuwim, Julian (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestym wieku międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

¹⁰⁰¹Boy — pseudonim literacki Tadeusza Żeleńskiego (1874–1941) pisarza, autora wierszy satyrycznych (m.in. dla kabaretu „Zielony Balonik”), krytyka literackiego i teatralnego, działacza społecznego (współpracował z Ireną Krzywicką); zasłużonego tłumacza literatury francuskiej. [przypis edytorski]

PŁONĄCE GROBY

Noc z czwartego na piąty września 1939, z poniedziałku na wtorek, była pierwszą nocą wrześniowej wędrówki. Taką pierwszą noc zapamiętuje się najmocniej. W położonym na północ od Ojcowa miasteczku Skala mieliśmy się zatrzymać na nocleg w obejściu mieszczkańskim, w którym wieś całkowicie była zmieszana z pozornym miasteczkiem. Stodoła, szopy, graty gospodarskie, mleko prosto od krowy. Około północy wybuchnęła panika, przeciągała artyleria, na spokojnym dotąd i spoczywającym pod późnym księżycem horyzoncie wybuchnęły pożary i znów w drogę, wzdłuż kolumn artyleryjskich, cofających się jeszcze w pełnym porządku. Znów w drogę, na Miechów, na kościuszkowskie Raclawice. Niedzielnego wieczoru zapewniał u wspólnych znajomych pewien śląski starosta, że tam, na północ od Krakowa, którego szkoda niszczyć, ustabilizuje się front. Noc była pełna bezładnego przerażenia, wystarczy, że tyle o niej przypomnę.

Dużą część nocy z czwartego na piąty, w dwadzieścia lat później, spędziłem przy sprawie, która związek mając bezpośredni, choć daleki, z tamtymi nocami września, wyjątkowo dobitnie kazała się zadumać nad dziwnością przeżyć, które czysty przypadek kalendarza układa dla ludzi mojego pokolenia. Kiedy ze wspomnieniem zderza się podobny fakt, iskra szczególnego zdziwienia obydwójce oświetla, i to wspomnienie, i ów fakt.

Leży przede mną, dokładnie czwartego września przyniesiony przez pocztę, arkusz poetycki. Na okładce tytuł niemiecki, podtytuł *Leuchtende Graber*¹⁰⁰². *Zum 1. September 1959*. Płonące groby! Oras drzeworyt cięty w dużą jednolitą płaszczyznę czerni, na której nagi kształt męski skąpo scharakteryzowany został draśnięciami rylca, kształt w ruchu żalobnym, przypominającym płaczka nagrobnego czy oranta¹⁰⁰³.

Ten arkusz poetycki na dwudziestolecie września 1939 przełożył i opracował zachodnoniemiecki tłumacz i miłośnik naszej poezji Karl Dedecius¹⁰⁰⁴, jako zeszyt dodatkowy do publikowanych przez siebie od kilku lat „Mickiewicz-Blatter” wydał podobny i nieustrudzony miłośnik naszej literatury dr Hermann Buddensieg. Nakład arkusza omawianego wynosi 250 egzemplarzy, stanie się na pewno w rychłym czasie tytułem przynależnym do najrzadszych i poszukiwanych.

Powiedzmy prosto: trudno się oprzeć prawdziwemu wzruszeniu, czytając tę niewielką, lecz z pełną znajomością rzeczy wykonaną antologię. Czytając ją właśnie w dwadzieścia lat po wrześniu, kiedy gorycz, doświadczenie i tragedia tamtego czasu idą w łatwe zapomnienie, zarówno u winnych, czemu się nie dziwić, jak u ofiar, co budzi protest i niepokój. Głos przeciwnej temu pamięci otrzymując właśnie w języku niemieckim, przysłany z Heidelbergu.

Leuchtende Graber składają się wyłącznie z utworów poetów polskich, którzy stracili życie w ciągu drugiej wojny światowej. Józef Czechowicz¹⁰⁰⁵ (dwa utwory), Władysław Sebyła¹⁰⁰⁶, Mieczysław Braun¹⁰⁰⁷, Stefan Napierski¹⁰⁰⁸, Tadeusz Hollender¹⁰⁰⁹, Krzysztof Baczyński¹⁰¹⁰ (trzy utwory), Jerzy K. Weintraub¹⁰¹¹, Tadeusz Gajcy¹⁰¹² (dwa utwory). Już sam ten układ nazwisk, któremu nic zarzucić nie można, świadczy o pełnej kompetencji i doskonałym rozeznaniu Hansa Dedeciusa w sprawach współczesnej poezji polskiej. Także krótkie dane biograficzne dołączone do nazwisk wprowadzonych autorów (grub-

¹⁰⁰²*Leuchtende Graber* (niem.) — płonące groby. [przypis edytorski]

¹⁰⁰³*orant* — przedstawienie modlącej się postaci, zazwyczaj stojącej. [przypis edytorski]

¹⁰⁰⁴*Dedecius, Karl* (1921–2016) — tłumacz literatury polskiej i rosyjskiej na język niemiecki, urodzony w niemieckiej rodzinie w Łodzi. [przypis edytorski]

¹⁰⁰⁵*Czechowicz, Józef* (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

¹⁰⁰⁶*Sebyła, Władysław* (1902–1940) — poeta, oficer piechoty zamordowany w Katyniu. [przypis edytorski]

¹⁰⁰⁷*Braun, Mieczysław* (1902–1942) — poeta pochodzenia żydowskiego, adwokat. [przypis edytorski]

¹⁰⁰⁸*Napierski, Stefan* — właśc. Stefan Marek Eiger (1899–1940), poeta, eseista i tłumacz pochodzenia żydowskiego, wydawca czasopisma „Ateneum”. [przypis edytorski]

¹⁰⁰⁹*Hollender, Tadeusz* — (1910–1943) poeta, tłumacz i satyryk. Redaktor pisma „Sygnały”, przed wojną współpracownik satyrycznych „Szpilek” i autor reportaży z podróży. [przypis edytorski]

¹⁰¹⁰*Baczyński, Krzysztof Kamil* (1921–1944) — jeden z czołowych poetów tworzących w czasie II wojny światowej, zginął walcząc w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

¹⁰¹¹*Weintraub-Krzyżanowski, Jerzy Kamil* (1916–1943) — poeta, tłumacz, przyjaciel Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. [przypis edytorski]

¹⁰¹²*Gajcy, Tadeusz* (1922–1944) — poeta, wymieniany obok Krzysztofa Kamila Baczyńskiego jako ważna postać pokolenia Kolumbów, żołnierz Armii Krajowej. [przypis edytorski]

sza pomyłka: nazwisko Napierskiego było Eiger, nie Eigner; niedopatrzenie: Baczyński poległ 4 sierpnia 1944) świadczą o jego dobrej orientacji.

Trzeba bowiem pamiętać, że w roku bieżącym Hans Dedecius wydał już nader starannie opracowaną i przełożoną, w składzie przeszło trzydziestu poetów polskich, tak krajowych, jak emigracyjnych, od Białoszewskiego¹⁰¹³ i Harasymowicza¹⁰¹⁴ po Wierzyńskiego¹⁰¹⁵ i Tuwima¹⁰¹⁶, antologię noszącą tytuł *Lektion der Stille* (Carl Hanser, München, s. 83). Wszyscy piszący o niej w Polsce, wśród nich Julian Przyboś, byli o tej antologii jak najlepszemu mniemania. *Płonące groby* to zatem nowy załącznik do działalności przekładowej Dedeciusa, załącznik, któremu prócz ludzkiego wzruszenia i wdzięczności należy się możliwie sumienna ocena.

Zestawienie wersji niemieckich z polskim oryginałem dowodzi, że tłumacz zna język polski w sposób nienaganny. Z sytuacji językowo nawet po polsku niełatwych Dedecius umie wybrnąć w szczęśliwy sposób. Baczyński: „Odchowali cię w ciemności, odkarmili bochnem trwóg, przemierzyłeś po omacku najwstydlwsze z ludzkich dróg” — „*Sie zogen dich im Dunkel grob mit Angst, die alle assen, und du gingst blind die schambafte aller Menschenstrassen*” (*Elegia o chłopcu polskim*).

Tylko w jednym wypadku tłumacz nie podołał słownikowo, ale w wypadku, przyznać trzeba, niełatwym. Czechowicz powiada w *Modlitwie żałobnej*: „będzie się toczył wielki grom z niebiańskich lewad”, co zostało oddane dosłownie: „aus himmlischen lewaden wird ein grober donner roll'n”. O ile się orientuję, słowa lewada nie ma w języku niemieckim, i tłumacz po prostu nie zrozumiał tego wyrazu, nobilitowanego w poezji polskiej głównie dzięki Słowackiemu, a także pisarzom pochodzącym z ziem ukraińskich (np. Iwaszkiewicz¹⁰¹⁷ zna lewadę). Należało zamienić lewada na łąka, polana (jakkolwiek nie są to terminy jednoznaczne).

Jeszcze z pretensji dwie wypadka wskazać. Nie mogę się pogodzić z przekładem *Piątej pory roku* Hollendra (zresztą wiersz sentymentalny i słaby, niegodzien miejsca w antologii) z zagubieniem postulowanego przez autora powiązania rymowego: Wiosną, latem, jesienią, w zimie — wszystko to u Hollendra rymuje się z odpowiednim wersetem, np. „W zimie — lękam się śmierci w śnieżnej zadymie” — „Im Winter — fürchte ich den Tod in weissen Schneegestöbern”. Wreszcie, pod Czechowiczem *Ballada z tamtej strony*, zapewne ze względu na jej zakończenie („ze skrzynki zamkniętej jak boleść z umarłych rąk czechowicza”), położono datę 1939. Jeśli miałyby ona oznaczać czas powstania utworu, wymowne zakończenie wraz z datą śmierci poety wprowadziły w błąd tłumacza. Zbiór *Ballada z tamtej strony*, któremu ów znakomity liryk dał tytuł, pochodzi z roku 1932.

Tyle drobnych pretensji — zresztą wszystko w omawianym arkuszu poetyckim odznacza się sumiennnością, odpowiedzialnością i dobrym smakiem, zarówno w doborze utworów, jak wartości przekładu. Szczególnie przy Baczyńskim i Gajcym¹⁰¹⁸ utrafił Dedecius w tytuły prawdziwie reprezentatywne tak co do ich jakości poetyckiej, jak postawy moralnej oraz ideowej. Jako tłumacz Dedecius zdaje się najlepiej czuć w tekstach o wybitnie widocznej rytmizacji, zarówno podówczas, kiedy tę rytmizację nadała przyjęta przez autora strofa (np. Baczyńskiego *Poległym*, *Elegia o polskim chłopcu*, Gajcego *Oczyszczenie*), jak też w przypadku rytmu bardziej luźnego i swobodnego. Świadectwem niechaj będzie zakończenie *Modlitwy żałobnej* Czechowicza:

¹⁰¹³Białoszewski, Miron (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

¹⁰¹⁴Harasymowicz, Jerzy (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury łemkowskiej. [przypis edytorski]

¹⁰¹⁵Wierzyński, Kazimierz (1894–1969) — poeta, współzałożyciel grupy poetyckiej Skamander, od 1939 na emigracji. [przypis edytorski]

¹⁰¹⁶Tuwim, Julian (1894–1953) — polski poeta, pisarz, satyryk, tłumacz poezji ros., fr. i niem. W dwudziestoleciu międzywojennym był jedną z najpopularniejszych postaci świata literackiego; współzałożyciel kabaretu Pikador i grupy poetyckiej Skamander, blisko związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach 1939–1946 na emigracji, m. in. w Rio de Janeiro. [przypis edytorski]

¹⁰¹⁷Iwaszkiewicz, Jarosław (1894–1980) — poeta, prozaik, dramaturg, eseista, współautor libretta do opery Karola Szymanowskiego *Król Roger*; przed wojną jeden z założycieli grupy poetyckiej Skamander, po wojnie wieloletni prezes Związku Literatów Polskich. [przypis edytorski]

¹⁰¹⁸Gajcy, Tadeusz (1922–1944) — poeta, wymieniany obok Krzysztofa Kamila Baczyńskiego jako ważna postać pokolenia Kolumbów, żołnierz Armii Krajowej. [przypis edytorski]

*lass uns noch deine lichtmusik
den ton im wassermund
wenn reim uns naht und rhythmus wiegt
vergessen wir den grund
den ich so selten rufe herr du schmerzreicher
versteckt im firmament der wipfel
behüte uns
bevor die letzte nacht kommt
vorm leeren leben ohne musik und ohne lied*

Dorzucić może warto, o tym się bowiem na ogół nie pamięta, że ten jeden z najwymowniejszych w określeniu pesymizmu i postawy moralnej Czechowicza utworów został napisany na śmierć Karola Szymanowskiego¹⁰¹⁹, stąd jest on tak dalece osnuty na motywacji muzycznej, a z kolei dopiero przybrał kształt wiersza całkiem samodzielnego. Bez żadnych zmian w tekście, po prostu przez oderwanie od towarzyszącej jego powstaniu okoliczności, podobnie jak w tym oderwaniu czytać zawsze się daje *Bema pamięci żałosny-rapsod*.

W postaci dedykacji-epitafium otwiera *Plonące groby* piękna strofa metryczna pióra Hermanna Buddensiega¹⁰²⁰, równie świetnego tłumacza, co interesującego poety niemieckiego. Pragnę ją zacytować w zakończeniu niniejszej notatki, w tak wzruszający sposób mówi ta strofa o intencjach tłumacza oraz wydawcy, tych intencjach, które znał Renu i Neckaru usłyszane w mowie niemieckiej, tak samo brzmią po polsku nad Wisłą i Bzurą, rzekami września 1939:

*Aus der verfinsterten Welt riss
jablings euch in die Sargnacht
Rauchender Gräber hinab Krieg,
Verfemung und Mord
Ueber dem purpurnen Tod, der um
die Gebeine noch geistert,
Schwebt euer fragender Ruf
unvergänglich als Lied
Dass aller Schwere entrückt, die
Graber zu leuchten beginnen —
Unsern Gewissen ein Licht in den
Nächten der Welt.*

Jako gest wdzięczności i porozumienia warto by tę strofę przyswoić polskiemu językowi. Żałuję w tym miejscu, że nie jestem tłumaczem.

DEDECIUS

I

Nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie ukazały się dwie książki Karla Dedeciusa¹⁰²¹, którym warto poświęcić szczególną uwagę. O Dedeciusie bowiem, niczym o tuwimowskiej zieleni, można nieskończenie. Toteż ostatnio sporo o tym niezwykle człowieku pisano. Książkę o Polakach i Niemcach kompetentną przedmową poprzedził znakomity tłumacz, komentator i badacz literatury niemieckiej oraz Joyce'a¹⁰²² — sło-

¹⁰¹⁹Szymanowski, Karol (1882–1937) — kompozytor i pianista, autor m. in. muzyki do baletu *Harnasie*. [przypis edytorski]

¹⁰²⁰Buddensieg, Hermann (1893–1976) — pisarz i tłumacz niemiecki. [przypis edytorski]

¹⁰²¹Karl Dedecius, *Polacy i Niemcy. Posłannictwo książek*. Przełożyli Irena i Egon Naganowscy. Przedmowę napisał Egon Naganowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973; tenże *Notatnik tłumacza*. Autoryzowany przekład z niemieckiego Jana Prokopa. Wstępem opatrzył Jerzy Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974. [przypis autorski]

¹⁰²²Joyce, James (1882–1941) — Irlandczyk piszący po angielsku, autor m. in. *Ulisesa* (pełne wydanie w 1922). [przypis edytorski]

wem Egon Naganowski¹⁰²³. *Notatnik tłumacza* mieści na wstępie zbiór nader trafnych spostrzeżeń o sztuce translatorskiej Dedeciusa, zbiór pióra Jerzego Kwiatkowskiego. Nie zabrakło też recenzji. Wymieniam najważniejsze: W. Szewczyk, *Szlachetne intencje i piękne uznanie* („Nowe Książki” 1974, nr 11); W. Bialik, *Posłannictwo Dedeciusa* („Literatura” 1974, nr 30); K. Tomala, *Kochanek polskich muz* („Poglądy” 1974, nr 15).

Sądzę wszakże, że nikt z wymienionych nie dogrzebał się do pewnych warstw osobowości oraz cech nie tylko translatorskiego działania Karla Dedeciusa, warstw i cech, bez których krytycznego ujawnienia oraz naświetlenia portret tego pisarza jest niepełny. Tak — pisarza, a nie tylko tłumacza. Powiedziano słusznie, że Dedeciusowi ze strony polskiej należy się portret. Pragnę do tego przyszłego portretu dorzucić parę niedostrzeżonych dotąd rysów, zebranych wyłącznie z omawianych książek.

II

Zmarła Irena Krońska¹⁰²⁴ nazwała pięknie Dedeciusa „honorowym ambasadorem naszej literatury w niemieckojęzycznym departamencie powszechnej *Republique des Lettres*”¹⁰²⁵.

Rozpocznijmy od nazwiska owego ambasadora: Dedecius. Tej sprawie poświęcił on (*Notatnik tłumacza*) przedziwny szkic od Deciusza Lanuuiusa, przywódcy strajku rzymskich flecistów w IV w. przed n. e. Dla krakowianina kończy się na Woli Justowskiej, dzisiaj najzbieleńszej dzielnicy miasta, której nam chyba jego ojcowie nie zepsują jakimś głupimi autostradami. Okazuje się zarazem, że dzisiejszy Dedecius z Frankfurtu nad Menem jest przerażający: wie wszystko. Wie, że w XVI stuleciu ta dzisiejsza dzielnica nazywała się Wolą Chełmską, od wsi Chełm istniejącej przy drodze do Kryspinowa i na lotnisko w Balicach. Więc mi donoszą, że renesansowy pałac Justusa Decjusza, dotąd na szpital obrócony i niszczący, ma zostać przywrócony do minionej świetności.

Już w tym szkicu są widoczne dążności umysłu Dedeciusa: przeświadczenie o ponadnarodowej misji tłumacza, przeświadczenie sprowadzić się niedające tylko do zawodu przekładacza; magia cyfr, wykresów oraz swoista *correspondance des mots*¹⁰²⁶. To ostatnie określenie biorę ze wspólnego romantykom i modernistom przeświadczenia o wzajemnym powinowactwie sztuk. *Correspondance des arts*¹⁰²⁷. Dla Dedeciusa podstawą podobieństwa, powinowactwa są słowa, są języki, są ich dalekie korzenie etymologiczne i gałęzie semantyczne, które chociaż ze wspólnego idą pnia, w każdym języku narodowym szumią inaczej.

Genealogia i historia. Urodzony w r. 1921, pochodzi Dedecius z rodziny rdzennie niemieckiej, od pokoleń osiadłej w Polsce. Przez swą datę urodzenia, gdyby Polakiem był, należałby po prostu do pokolenia Kolumbów. Rówieśnik Baczyńskiego¹⁰²⁸, Różewicza¹⁰²⁹, Białoszewskiego¹⁰³⁰, Borowskiego¹⁰³¹, Bratnego¹⁰³².

Lecz gdy polscy Kolumbowie wykrwawiali się w powstaniu warszawskim, on już siedział w Związku Radzieckim za drutami obozu jenieckiego. O czym za chwilę.

Ukończył w Łodzi polskie gimnazjum im. Stefana Żeromskiego. Praprzodkiem wszelkich znakomitych tłumaczy był św. Hieronim, twórca Wulgaty, więcej niż przekładu, uporządkowania i kanonu w języku łacińskim czterech Ewangelii i Starego Testamentu.

¹⁰²³Naganowski, Egon (1913–2000) — eseista, krytyk, tłumacz z jęz. niemieckiego. [przypis edytorski]

¹⁰²⁴Krońska, Irena (1915–1974) — filozofka i filolożka klasyczna. [przypis edytorski]

¹⁰²⁵*Republique des Lettres* (fr.) — rzeczpospolita pisarzy. [przypis edytorski]

¹⁰²⁶*correspondance des mots* (fr.) — pokrewieństwo słów. [przypis edytorski]

¹⁰²⁷*correspondance des arts* (fr.) — pokrewieństwo sztuk. [przypis edytorski]

¹⁰²⁸Baczyński, Krzysztof Kamil (1921–1944) — jeden z czołowych poetów tworzących w czasie II wojny światowej, zginął walcząc w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

¹⁰²⁹Różewicz, Tadeusz (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holocaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

¹⁰³⁰Białoszewski, Miron (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

¹⁰³¹Borowski, Tadeusz (1922–1951) — poeta, prozaik, więzień niemieckich obozów koncentracyjnych, autor opowiadań wojennych i obozowych (m. in. *Pożegnanie z Marią, Proszę państwa do gazu*). [przypis edytorski]

¹⁰³²Bratny, Roman — właśc. Roman Mularczyk (1921–2017) — prozaik, publicysta i scenarzysta filmowy, autor powieści *Kolumbowie. Rocznik 20.*, która dała nazwę całemu pokoleniu. [przypis edytorski]

Jego imię, w brzmieniu francuskim podawane — St. Jérôme, kojarzy się nieraz Dede-
ciusowi z brzmieniem nazwiska patrona łódzkiego gimnazjum. Ta sama magia sławnych
zbieżności, niezależnych od znaczenia dawnych wyrazów, co we wskazanym już przypadku
nazwiska samego Dedeciusa.

A jednocześnie przeświadczenie o misji tłumacza jako tego, co łączy to, co rozłączone
i rozdzielone. Postaci św. Hieronima poświęcił Dedecius szkic *Prawzór*. Rimini, Wie-
deń, Boston, Harvard University. „Stało się moim przyzwyczajeniem podczas podróży
i wizyt w muzeach, galeriach, kościołach wypatrywać wizerunków *Doctoris Doctorum*¹⁰³³
i *Doctoris maximi*¹⁰³⁴, żeby zobaczyć, jak przedstawiali go sobie niemieccy, holenderscy,
włoscy, hiszpańscy i anglosascy mistrzowie różnych epok”.

Dlaczego się to stało przyzwyczajeniem, sam pisarz odpowiada w zakończeniu: „Ów
pustelnik i egzegeta, nauczyciel, prekursor, poszukiwacz prawdy, polemista, artysta i pe-
dant, krytyk i wizjoner, ubogi i purpurat, moralista i grzesznik, pełen pokory i samary-
tańskiej miłości bliźniego, ale także człowiek ze wszystkimi ludzkimi słabościami, przeżył
i zapisał pierwszy całą problematykę zawodu tłumacza. W najwyższym napięciu: w pasji”.

Nietrudno dostrzec, że Dedecius poniekąd o sobie mówi. Pedant językowy — a nie
będzie dobrym tłumaczem, kto nie jest takim pedantem — formuje naczelne zdanie
i zadanie: „*Übersetzen. Über Satzen sitzen*”. Zrozumieć łatwo: „przekładać (tłumaczyć).
Nad zdaniami siedzieć”. Ale to nie to. Bo jakim polskim odpowiednikiem brzmienio-
wym oddać euforię niemiecką zawartą w tych dwu równoważnikach zdania? Może Maciej
Słomczyński spróbuje. Ta euforia jest jakoś Leśmianowska. Skracam nieco cytato-
dów: „Tyś pociosał stodołę w cztery dni bez mała, ale kto ją stodolił... Stodoliła ją pewno
ta Majka stodołna”.

Dosyć podałem przykładów, a znakomicie je pomnożyć można, by dotrzeć do wnio-
sku, że przeświadczenie o misji tłumacza i magia słowiarskich (od Przybosiowego¹⁰³⁵ —
słoiarz) różnico-podobieństw to dwa motory sztuki translatorskiej Karla Dedeciusa.
Przeświadczenie mieści się w nawiasie ideologii. Magia słów w nawiasie sztuki. W istocie
zbiegają się one, sam Dedecius to oznaczył: „Sztuka zakłada wolność. Przekład ogranicza
swobodę, ale żąda sztuki”.

III

Wróćmy do historii pokolenia Dedeciusa. Zmobilizowany do armii hitlerowskiej,
bierze on do lutego 1943 udział w wojnie przeciwko Związkowi Radzieckiemu. Do te-
go ognia swojej biografii pisarz (tłumacz) parokrotnie powraca w *Notatniku tłumacza*.
Czyni to w charakterystycznym zaplątaniu w *correspondance des mots* i w magię cyfr.

Niemiecki wyraz „Übersetzung” oznacza zarówno polskie „przekład” oraz „przepra-
wa”, np. przez wielką rzekę. Wobec tego Dedecius pisze o swoim niemieckim pokoleniu:
„Potem zaś nastąpiła przeprawa (= przekład), której ani nie chciałem, ani nie rozumiałem,
która mnie nie pociągała, ale do której zostałem wciągnięty: przejście Donu w lecie 1942.
Była to przeprawa bezsensowna, brzemienna w skutki i pouczająca. Zakończyła się ona
w ruinach Stalingradu, a dla większości moich towarzyszy — w zaświatach. Zrozumiał-
em wtedy nonsens przepraw, do których nie jesteśmy powołani, które są niczym innym
niż gwałtem” (*Sprawy osobiste*).

Przepraszam, że tyle cytuję. Ale najlepszym dostarczycielem (dostawcą?) rysów do
portretu Dedeciusa jest onże sam. Więc to samo co przed chwilą, ale w przekładzie na
magię cyfr, która dociera również do literatury polskiej: „Przed wojną mieszkałem w Ło-
dzi na Emerytalnej 13. Do szkoły chodziłem na Ewangelicką 13. 13 lutego 1943 w śnieżnej
pustyni pod Stalingradem padłem i zostałem odratowany. 13 grudnia 1949 w Rostowie
nad Donem zdecydowano o mojej repatriacji. Od czasu przyjazdu do Frankfurtu mieszk-
kam w domu — przypadkowo — oznaczonym numerem 13 — [...]

Na początku moich kontaktów z poezją polską stał jednotomowe wydanie popularne
dzieł Mickiewicza, które otrzymałem jako subskrybent w roku 1934. Było to w 13 roku

¹⁰³³*Doctoris Doctorum* (łac.) — doktora doktorów (sens: nauczyciela nauczycieli). [przypis edytorski]

¹⁰³⁴*Doctoris maximi* (łac.) — doktora największego. [przypis edytorski]

¹⁰³⁵*Przyboś, Julian* (1901–1970) — poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z te-
matem pracy, a w późniejszym okresie — także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

mojego życia. Czytałem dramat o przemianie Gustawa w Konrada, Mickiewiczowskie *Dziady*, i próbowałem odszyfrować magiczny symbol liczby 44” (*Poezja i liczba*).

Dodać należy, że antologia poezji polskiej XX wieku skomponowana przez Dedeciusa zawiera utwory 44 autorów. Jak gdyby akuratnie tylu ich było. Wszystko to przypadek, babskie przesady? Dedecius ponadto lubi swoje wypowiedzi teoretyczne ilustrować graficznie: koła, ich wycinki, prostokąty w schodki ustawione. Podobnie czynił Słowacki w swoich pismach okresu mistycznego dotyczących nauki. Po odpowiedź, że nie są to babskie bzdury, odsyłam do niezwykle instruktywnego studium W. Toporowa *O modelach liczbowych w kulturach archaicznych* („Teksty” 1974, 1 /13/). Dedecius w tym miejscu wykrzykuje: znów trzynastka!

IV

Dedecius powtarza parokrotnie w *Notatniku tłumacza* takie ostrzeżenie: „Dobre tłumaczenie winno najpierw wyluskać myśl z obcych słów, a następnie na nowo ubrać ją w słowa własnej mowy”. — „Kto tłumaczy w poezji słowa, ponosi niewątpliwie porażkę”. I wreszcie: „Znajomość danego języka zaczyna się tam, gdzie kończy się słownik”.

Praktyka translatorska Dedeciusa dowodzi, że te trzy maksymy stanowią jej uogólnienie. Jako niekompetentny nie mogę się wypowiadać w kwestii znajomości języka niemieckiego przez Dedeciusa. Raz tego spróbowałem i dostałem po palcach. Ponieważ stało się to na łamach redakcji, redakcji Stefana Żółkiewskiego¹⁰³⁶, warto krótko przypomnieć. Pisząc recenzję antologii polskich poetów poległych w czasie wojny, generacja Dedeciusa (*Płonące groby*), zakwestionowałem taki drobiazg (?). Znak zapytania, albowiem w poezji i w jej przekładzie nie ma drobiazgow.

Józef Czechowicz¹⁰³⁷ pisze w *Modlitwie żałobnej* po śmierci Karola Szymanowskiego¹⁰³⁸: „będzie się toczył wielki grom z niebiańskich lewad”. Lewada, wyraz pochodzenia greckiego, oznaczający łąkę ze źródłem, przepływem wody, istnieje u Słowackiego, u Iwaszkiewicza¹⁰³⁹. U kresowców. Dedecius przekłada: „aus himmlischen levaden wird ein grober donner roll’n”. Wydawało mi się, że tłumacz popełnił kalkę językowo-brzmieniową, nie bardzo rozumiejąc, co po polsku znaczy lewada. Tymczasem wyraz podobny w języku niemieckim istnieje, co innego niż łąka oznacza i dał się w omawianym kontekście zastosować. Tyle że nie było go w moich słownikach, a poza nimi zaczyna się prawdziwa znajomość języka... Dedecius udzielił mi z kolei należytą reprimendy.

Kwiatkowski¹⁰⁴⁰ i Naganowski¹⁰⁴¹ dostarczają w swoich przedmowach licznych dowodów mistrzostwa Dedeciusa w zakresie przekładu nie będącego tylko przekładem samych wyrazów. Ulubionym pisarzem Dedeciusa jest, przyjacielem był Stanisław Jerzy Lec¹⁰⁴². Lec pisze:

Cóż zostało z ekstaz i miłości —
Suche cyfry przyrostu ludności.

Dedecius przekłada:

*Was blieb zurück von den Liebesmahlen?
Bevölkerungszuwachs in trockenen Zahlen.*

¹⁰³⁶Żółkiewski, Stefan (1911–1991) — krytyk, historyk literatury, poseł na sejm Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, redaktor „Kuźnicy” (1945–1948) i wielu innych czasopism. [przypis edytorski]

¹⁰³⁷Czechowicz, Józef (1903–1939) — poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

¹⁰³⁸Szymanowski, Karol (1882–1937) — kompozytor i pianista, autor m. in. muzyki do baletu *Harnasie*. [przypis edytorski]

¹⁰³⁹Iwaszkiewicz, Jarosław (1894–1980) — poeta, prozaik, dramaturg, eseista, współautor libretta do opery Karola Szymanowskiego *Król Roger*; przed wojną jeden z założycieli grupy poetyckiej Skamander, po wojnie wieloletni prezes Związku Literatów Polskich. [przypis edytorski]

¹⁰⁴⁰Kwiatkowski, Jerzy (1927–1986) — krytyk literacki, historyk literatury i tłumacz, pracownik Instytutu Badań Literackich. [przypis edytorski]

¹⁰⁴¹Naganowski, Egon (1913–2000) — eseista, krytyk, tłumacz z jęz. niemieckiego. [przypis edytorski]

¹⁰⁴²Lec, Stanisław Jerzy (1909–1966) — poeta, znany przede wszystkim jako satyryk i aforysta. [przypis edytorski]

Kwiatkowski komentuje: „trudno oprzeć się przekonaniu, że tłumaczenie jest celniejsze poetycko niż oryginał. Zamiast abstrakcyjnych «ekstaz i miłości» — bardziej konkretne i nieco zabawne «Liebesmahlen»: «miłosne ucztę».”

To pokorne i mądre pochylenie się nad każdym tłumaczonym słowem wynika również z postawy moralnej pisarza. Wie on dobrze, iż żyje w epoce, która zbudowała „babiloński wieżowiec ogólnego nieporozumienia”. Wie i pragnie temu przeciwdziałać. To przeciwdziałanie jest Norwidowskie, niejednokrotnie Dedecius powołuje się na Norwida¹⁰⁴³. Prowadzi ono aż do Norwidowskiej teorii milczenia i przemilczenia w służbie prawdy, skoro czytamy:

„W epoce językowych ruin, szumu werbalnego, wrzasku, bełkotu i zniekształceń prawda zepchnięta zostaje na bok: w przemilczeniu. Zwłaszcza słowo ciche, powściągliwe, gęste okazuje się wśród wielu możliwych artykulacji najgodniejsze zaufania, najprawdziwsze, nonkonformistyczne” (*Tłumaczenie i społeczeństwo*).

Tak pisząc, dokonywa Dedecius pewnej sakralizacji wobec czynności kulturowej uchodzącej za czynność raczej profesjonalną.

V

Dotąd wciąż było o *Notatniku tłumacza*. Pozostaje poświęcony posłannictwu książek essay¹⁰⁴⁴ *Polacy i Niemcy*. Mowa w nim głównie o wzajemnych kontaktach kultury polskiej i niemieckiej od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy. O ile w notatniku podziwiać się daje samowiedza Dedeciusa, o tyle w rzeczy o posłannictwie książek poklask budzi jego erudycja.

Chciałbym zaproponować kilka dopełnień do wspomnianego przeglądu. Czasem przydałby się komentarz. Wątpię, aby zwykły czytelnik polski wiedział, co naprawdę znaczy wyraz „pałuba” (spotykamy go również w *Weselu* Wyspiańskiego), który dzięki powieści Irzykowskiego zrobił taką karierę literacką. Mach¹⁰⁴⁵, wraz z nim Richard Avenarius¹⁰⁴⁶, nie tylko u Irzykowskiego jest obecny. Pamiętać trzeba o wczesnym studium Stanisława Brzozowskiego *Filozofia czystego doświadczenia. Ryszard Avenarius* (1903, przedruk w tomie *Idee*).

Jedną zaś sprawą domaga się nieco obszerniejszej dyskusji. Dedecius pisze: „[Mickiewicz] podczas pracy nad epopeją *Pan Tadeusz* — jak pisał do przyjaciół — miał przed oczyma *Hermana i Dorotę* [Goethego]”. Prawda to i zarazem nieprawda. Istotnie, taki list poety istnieje, a dawniejsi badacze Mickiewicza uczepili się tego listu, zapominając o innych powinowactwach Goethe — Mickiewicz.

Chodzi o dzieło Goethego znacznie większego kalibru, dzieło żywe także dla czytelnika współczesnego: *Dichtung und Wahrheit*¹⁰⁴⁷. W porównaniu z nim *Herman i Dorota* jest utworem raczej kieszonkowego formatu (nie tylko na rozmiar introligatorski) i przynależy tylko do historii literatury. Poeta już w latach wileńskich znał *Dichtung und Wahrheit*, jego lekturę zalecał Jeżowskiemu¹⁰⁴⁸, a w rozprawie *Goethe i Bajron* (1827) wykazał głębokie zrozumienie problematyki zmyślenia i prawdy. Nici, które prowadzą dalej, w stronę *Pana Tadeusza*, prześledziłem w rozdziale *Poezja i prawda*, romantyzm i realizm mojej monografii „*Pan Tadeusz*.” II. *Studia o tekście* (1963). Krytycy takiemu mickiewiczowskiemu „powinowactwu z wyboru” nie zaprzeczyli. Pragnę, by Dedecius również dał się przekonać.

¹⁰⁴³Norwid, *Cyprian Kamil* (1821–1883) — poeta, dramaturg, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriamę Przesmycką i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

¹⁰⁴⁴essay — dziś popr. pisownia to: „esej”. [przypis edytorski]

¹⁰⁴⁵Mach, *Ernst* (1838–1916) — austriacki fizyk i filozof; profesor na uniwersytecie w Grazu, Pradze, Wiedniu; zajmował się mechaniką (zasada Macha), aerodynamiką, termodynamiką i optyką, jest twórcą empiriokrytycyzmu. [przypis edytorski]

¹⁰⁴⁶Avenarius, *Richard Heinrich Ludwig* (1843–1896) — filozof niemiecki, jeden z twórców (obok E. Macha) empiriokrytycyzmu, autor *Ludzkiego pojęcia świata*. [przypis edytorski]

¹⁰⁴⁷*Dichtung und Wahrheit* (niem.) — poezja i prawda (podtytuł autobiografii Johanna Wolfganga Goethego) [przypis edytorski]

¹⁰⁴⁸Jeżowski, *Józef* (1793–1855) — filolog klasyczny i poeta, jeden z założycieli Towarzystwa Filomatycznego, do którego należał też Adam Mickiewicz. [przypis edytorski]

Książeczkę omawianą kończy mini-antologia poetów niemieckich, urodzonych na ziemiach polskich bądź na zachodnich rubieżach Związku Radzieckiego. Antologia bardziej niż wzruszająca. Wilnianie, czy się w Polsce rozproszyli, czy z „innego świata” poniosło ich aż do Kalifornii, nie inaczej pamiętają swoje miasto, jak urodzony w Tylży poeta berliński — Johannes Bobrowski¹⁰⁴⁹. Taki ton dźwięczy również w partiach lirycznych u Tadeusza Konwickiego¹⁰⁵⁰, w jego wręcz za gardło ujmującej *Kronice wypadków miłosnych*.

Wilno, ty bzie dojrzały!
Zapadł się czas twój wilczy
z zielonymi oczami.
Tur i niedźwiedź, i dzik
przerażone, gdy Giedymin¹⁰⁵¹
w róg uderzył, zatrzymały się dysząc
nad Niemnem dopiero,
w dąbrowie nad brzegiem.
...Mickiewicz opiewał
połysk dziko lśniących dni
i mroku. Lecz lekko
przemykała czuła Wilia.

(*Thum. E. Naganowski*)

VI

Kimżeż jest więc Karl Dedecius?

Jego *casus* nie jest łatwy do określenia. Oddzielnie bowiem trzeba traktować sprawę tłumacza i jego talentu; oddzielnie sprawę pochodzenia narodowego, kraju młodości i odczuwanej oraz pełnionej na tych przesłankach misji.

Wielokrotnie używałem podmiotu pisarz, mówiąc o Dedeciusie, i ten podmiot w zakończeniu podtrzymuję. Podobnie jak twórcy pastiche’u poetyckiego (parodia to co innego), podobnie jak malarscy mistrzowie w naśladowaniu wielkich malarzy dawnych wieków, Dedecius jest poetą, pisarzem, poprzez tłumaczenia dopełniającym samego siebie poetą.

W szkicu *Czy tylko poeta* czytamy: „Sądzę, że nie każdy, kto pisze wiersze, własne wiersze, jest poetą i nie każdy, kto nie pisze wierszy, własnych wierszy — nim nie jest. Talent poetycki nie zakłada (ani nie wyklucza) talentu translatorskiego. Jeśli idzie o potęgę wyobraźni językowej, zarówno poetom, jak i tłumaczom potrzebne są te same zdolności. Ale później rozłączają się ich drogi i różnymi szlakami wiodą do tego samego celu. (Czy go osiągają, to inna sprawa).

Są poeci, co sami stworzyli znakomite rzeczy, ale nigdy nie byli w stanie nawet na chwilę opuścić własnej skóry, wyzbyć się własnego stylu, wyrzec się własnego punktu widzenia. Takim poetom z reguły nie udają się przekłady [...] Są także nie-poeci, co z tych czy innych powodów — nie piszą wierszy, a przecież są potencjalnymi poetami”.

Uogólnienie zawarte w ostatnim zdaniu jest zarazem samookreśleniem Dedeciusa: „nie-poeta”, którego przekłady wciąż świadczą, że jest poetą, choć na cudzej kanwie. Najchętniej na kanwie polskiej generacji, do której należą: Herbert¹⁰⁵², Różewicz¹⁰⁵³. Dlatego ci dwaj, ponieważ — mimo całej różnicy osobistej poetyki — oni najbardziej

¹⁰⁴⁹Bobrowski, Johannes (1917–1965) — niemiecki poeta, prozaik i eseista. [przypis edytorski]

¹⁰⁵⁰Konwicki, Tadeusz (1926–2015) — prozaik, scenarzysta i reżyser, autor m.in. powieści *Mala apokalipsa* (1979) oraz filmu *Lawa* (1989), opartego na *Dziadach* Adama Mickiewicza. [przypis edytorski]

¹⁰⁵¹Giedymin (ok. 1275–1341) — lit. Gediminas, wielki książę litewski w latach 1316–1341, założyciel dynastii Giedyminowiczów, twórca mocarstwowej potęgi Litwy, dziad Jagielly. [przypis edytorski]

¹⁰⁵²Herbert, Zbigniew (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarzkiej, autor m. in. rozciągniętego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

¹⁰⁵³Różewicz, Tadeusz (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holokaustu, przedstawiciel teatru absur-

odpowiadają temu, co ich niemiecki rówieśnik uważa za najważniejsze w literaturze. I na pewno uważa słusznie.

„Najsilniej przemawia do mnie w literaturze pełen rozpaczy poryw i wewnętrzny przymus poszukiwania prawdy mimo wszystko i wbrew wszystkiemu. W szczególnych okolicznościach ten pełen energii pęd w języku toruje sobie drogę do Logosu i wolności. Owe szczególne trudności nadają fascynującym mnie literaturom ciężar własny, oblicze i blask” (*Tłumaczenie i społeczeństwo*).

Pochodzenie narodowe, ojczyzna młodości. W kulturze polskiej istnieje długa lista jakże zasłużonych dla naszej kultury i nauki postaci, które nazwiska nosząc niemieckie i takiegoż będąc pochodzenia, dali naszemu dziedzictwu częstokroć więcej aniżeli zaszczyt o nazwiskach czysto polskich. Linde¹⁰⁵⁴, Kolberg¹⁰⁵⁵, Estreicher¹⁰⁵⁶, Adalberg¹⁰⁵⁷, Gebethner, Wolff¹⁰⁵⁸, Orgelbrand¹⁰⁵⁹, Brückner¹⁰⁶⁰, Nitsch¹⁰⁶¹, Szober¹⁰⁶², Lehr¹⁰⁶³, Szafer¹⁰⁶⁴, Goetel¹⁰⁶⁵, Staff¹⁰⁶⁶, Braun¹⁰⁶⁷ w różnych odmianach rodzinnych. Tę listę znakomicie można by pomnożyć. Wilhelm Mach¹⁰⁶⁸, na przyprządkę siebie dołączam i metrykalnie wyznaję, że w nazwisku Wyka płynie krew moich niemieckich przodków, chłopskich kolonistów józefińskich — Weck.

Na całkiem oddzielnych prawach na tę listę trzeba wpisać nazwisko Dedecius. Niemcopolak, Polakoniemiec, coś jak Konwickiego zwierozczłokoupiór, lecz bez makabrycznego dowcipu zawartego w tym neologizmie złożonym na podobieństwo złożań niemieckich. Po prostu — Karl Dedecius.

1974

JERZY HARASYMOWICZ — PRZESZŁY I OBECNY

I

Na mapie poezji polskiej objawił się Jerzy Harasymowicz w tych szczęśliwych dla owej poezji latach, kiedy debiutowało całe pokolenie roku 1956. Miron Białoszewski¹⁰⁶⁹, Sta-

du, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

¹⁰⁵⁴Linde, Samuel Bogumił (1771–1847) — językoznawca, tłumacz, autor *Słownika Języka Polskiego*, członek państwowych instytucji edukacyjnych w Księstwie Warszawskim. [przypis edytorski]

¹⁰⁵⁵Kolberg, Oskar (1814–1890) — etnograf, badacz folkloru, kolekcjoner pieśni ludowych i kompozytor. [przypis edytorski]

¹⁰⁵⁶Estreicher — nazwisko krakowskiej rodziny, która wydała licznych naukowców, wśród nich m. in. Karola Estreichera (1827–1908), historyka literatury i dyrektora Biblioteki Narodowej. [przypis edytorski]

¹⁰⁵⁷Adalberg, Samuel (1868–1939) — historyk żydowskiego pochodzenia, znany jako wydawca zbiorów przysłów. [przypis edytorski]

¹⁰⁵⁸Gebethner i Wolff — właściciele znanego przedwojennego wydawnictwa. [przypis edytorski]

¹⁰⁵⁹Orgelbrand — nazwisko rodziny wydawców pochodzenia żydowskiego. [przypis edytorski]

¹⁰⁶⁰Brückner, Aleksander (1856–1939) — filolog, historyk kultury i literatury polskiej, członek Akademii Umiejętności. [przypis edytorski]

¹⁰⁶¹Nitsch, Kazimierz (1874–1958) — językoznawca, historyk języka polskiego i dialektolog. [przypis edytorski]

¹⁰⁶²Szober, Stanisław (1879–1938) — językoznawca i leksykograf. [przypis edytorski]

¹⁰⁶³Lebr-Splawiński, Tadeusz (1891–1965) — sławista, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

¹⁰⁶⁴Szafer, Władysław (1886–1970) — botanik, dyrektor krakowskiego Ogrodu Botanicznego i profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

¹⁰⁶⁵Goetel, Ferdynand (1890–1960) — prozaik i dramaturg. [przypis edytorski]

¹⁰⁶⁶Staff, Leopold (1878–1957) — poeta, eseista, tłumacz. Uznawany za przedstawiciela współczesnego klasycyzmu, łączony z parnasizmem i franciszkanizmem. Należał do trzech epok literackich, w refleksyjno-filozoficznej poezji łączył spontaniczną afirmację życia z postawą sceptyka-humanisty, nobilitował codzienność; tomiki poetyckie: *Sny o potędze*, *Uśmiechy godzin*, *Martwa pogoda*, *Wiklina*, symbolistyczne dramaty, przekłady. [przypis edytorski]

¹⁰⁶⁷Braun, Mieczysław (1902–1942) — poeta pochodzenia żydowskiego, adwokat. [przypis edytorski]

¹⁰⁶⁸Mach, Wilhelm (1916–1965) — prozaik, krytyk literacki, eseista. [przypis edytorski]

¹⁰⁶⁹Białoszewski, Miron (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

niślaw Grochowiak¹⁰⁷⁰, Zbigniew Herbert¹⁰⁷¹, by przy tych jedynie pozostać nazwiskach. Ówczesne osmielenie wyobraźni poetyckiej i prawo do jej indywidualnego kształtowania, chociaż przez następców owego pokolenia rozmiękło zostało na drobne miedziaki, z perspektywy lat kilkunastu ocenione być musi jako wkład wspólny i więź wzajemna debiutantów z roku 1956.

Każda generacja literacka, każda grupa pisarska w dwojakim momencie swojego, istnienia szczególnie jest widoczna: kiedy wstępuje w szranki i rozpoczyna walkę: kiedy schodzi z pola, schodzi ku stronie, o jakiej w *Powrocie Odysa* Wyspiańskiego¹⁰⁷² mówi nieszczęsny tułacz: „Łódź umarłych! — W zaświaty — w zapomnienie”. Dla poetów roku 1956 pierwszy moment już minął. Do drugiego — na szczęście! — jeszcze daleko, bardzo daleko. Daleko, chociaż pokolenie to posiada już swoją legendę personalną dotyczącą tego, kto przedwcześnie odszedł, a mógł pozostać w pierwszym szeregu: Andrzej Bursa, opowiadanie Stanisława Czycza¹⁰⁷³ *And. Ma się pod jesień* — powiada dzisiejszy Harasymowicz. Zapominając, że jesień to pora owocowania, słusznie zaś ironizując:

I deklamuje się to życie na powiatowej scenie
Czasem przez gazetkę wierszyk jak wróbel przeleci
I pierwsi do wypłaty się chudej garniemy
A za nas już i tak większy na Olimpie siedzi/

Ma się tedy Leszku pod jesień.

(Ma się pod jesień)

Pomiędzy tymi dwoma etapami przed każdą silną indywidualnością poetycką otwiera się jej własna droga. Taką indywidualnością jest niewątpliwie Jerzy Harasymowicz. Posiada już w swoim dorobku następujące oddzielnie wydane zbiory poezji: *Cuda* (1956), *Powrót do kraju łagodności* (1957), *Wieża melancholii* (1958), *Przejęcie kopii* (1958), *Mit o świętym Jerzym* (1960), *Ma się pod jesień* (1962), *Podsumowanie zieleni* (1964), *Budowanie lasu* (1965).

Należy bowiem Harasymowicz do autorów pisujących i publikujących dużo i mało się o to troszczących, jakiej selekcji pośród nagromadzonego dorobku dokonywa czytelnik, jakiej dokona przyszłość. Sam Harasymowicz przeprowadził ową selekcję ogłaszając w roku 1967 ponad trzysta stron liczący *Wybór wierszy*. Na jakąż to własną drogę wskazuje ów dorodny bukiet tytułów? Na jakież cechy indywidualności własnej i typu poetyckiego odczuwania, jeżeli pamiętać, że indywidualności nie dobiera się wedle własnego wyboru, lecz niczym piętno nie do zmycia trwa ona na skórze każdego prawdziwego poety.

Prawdziwość poezji Harasymowicza potwierdzona jest przez jej czytelnicze powodzenie. Zaledwie paru poetów dzisiaj tworzących cieszy się nim w tym stopniu, co autor *Cudów* i *Budowania lasu*. Napisałem: powodzenie czytelnicze, ponieważ krytycy i recenzenci, specjalnie krytycy i recenzenci warszawscy, nie darzą tego poety szczególnymi łaskami. Sądzę, że w ostatecznej instancji ten spór gustów wygrają wszystkie dobre i bardzo dobre wiersze Jerzego Harasymowicza. O jakości sadu mówią jego owoce, a nie opinie sąsiadów.

¹⁰⁷⁰ *Grochowiak, Stanisław* (1934–1976) — poeta, prozaik, dramaturg, autor scenariuszy filmowych. Jego wiersze, mocno wystylizowane, mieściły się w estetyce turpizmu (od łac. *turpis*: brzydki), wprowadzającej do literatury tematy powszechnie uznawane za brzydkie i oddziałującej na czytelnika z pomocą szoku estetycznego. [przypis edytorski]

¹⁰⁷¹ *Herbert, Zbigniew* (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarzkiej, autor m. in. rozciągniętego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

¹⁰⁷² *Wyspiański, Stanisław* (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

¹⁰⁷³ *Czycz, Stanisław* (1929–1996) — poeta i prozaik, tworzący katastroficzno-wizyjne wiersze i prozę o skomplikowanej, chaotycznej składni. [przypis edytorski]

II

Aleksander Świętochowski¹⁰⁷⁴ określił był kiedyś każdego bez wyjątku poetę jako człowieka pierwotnego, to mając na myśli, że jakże często u podłoża obrazu poetyckiego leży dobitne lub stłumione zbliżenie animizacyjne świata zewnętrznego z człowiekiem. Zbliżenie właściwe umysłowości, wierzeniom i wyobrażeniom ludów pierwotnych. W pierwszych swoich zbiorach Jerzy Harasymowicz od takiego zbliżenia animizacyjnego najchętniej rozpoczynał. Jego opis zimy brzmiał podówczas:

„Góry w niezrównanych iskrzących kołpakach odpływają prosto w rozwartą paszczę widnokregu o kolosalnym błękitnym podniebieniu. Po nieistniejących drabinkach procesje siwych świerków idą pomalutku do nieba... Tuż pod ziemią wszystko jest już zapięte na ostatni guzik. Bataliony liliowych krokusów są już gotowe — do pierwszego desantu!”
(*Zima*).

Góry zatem noszą kołpaki, widnokrag ma podniebienie, równo sadzone świerki suną po drabinach, a chociaż w członie ostatnim opisu krokusy to ukryci pod śniegiem spadochroniarze — nie wyszliśmy poza krąg animizacji przyrody poprzez jej podobieństwa szczegółowe do ludzkich postępów i zachowań. Tak postępował przeszły Harasymowicz. Obecny — czyni to o wiele delikatniej, kiedy na przykład opisuje las:

Trujące grzyby
za wszelką cenę
chcą być zebrane

Zielona bylina
kraje ręce
jak brzytwa

Moczary starają się
sprzedać każdemu
swe dywany.

(Las)

Z takiego patrzenia na dotykálną rzeczywistość rodzi się baśń. Poezja Harasymowicza była i pozostaje poezją baśni jako sposobu poznania poetyckiego. Jak przy każdym nawrocie do praspodobu i prawzoru, rzecz główna w tym, co poeta z nimi uczynił. Baśń animistyczna i antropomorfizacyjna bywa zazwyczaj dokładna i statyczna. Harasymowicz postępuje inaczej. Widzenie najbardziej pierwotne łączy się u niego z widzeniem całkowicie nowoczesnym. Łączy się na szczeblu płynnym, gdzie kształt przechodzi w kształt jak obłok w obłok. Oto budzenie się w górach, zarówno tytuł wiersza, jak dosłowne budzenie się poety poprzez każdy napotkany kształt w przyrodzie.

Cieli się mgła
Odbieram od niej
Dzień

Przeciągam się
W barach gór
Wychodzę na polanę
Wita mnie ryś
Strzegący zabudowań mych

Łapię siwki brzoź
Chodzące za cukrem

¹⁰⁷⁴Świętochowski, Aleksander (1849–1938) — publicysta, literat, filozof, historyk, działacz społeczny doby politycznej. Założyciel tygodnika „Prawda”, prowadził działalność społeczno-oświatową. [przypis edytorski]

I zaprzęgam je
I jadę w góry swe
Aby zawieźć
Te długie poematy
Leżące tam
Od kilku zim

(Budzenie się w górach)

Taki krajobraz antropomorfizacyjny został przez Harasymowicza swoiście dokwaterowany i zagęszczony. Jawią się w nim myszy, wiewiórki, kawki, dzięcioły, kruki, ślimaki, jelenie, odpowiadająca im flora podleśna i śródleśna. Ale jawiły się również krasnoludki, zezowate aniołki, diabłatka, czarcie łapki. Jawiły się, ponieważ coraz ich mniej u obecnego Harasymowicza. Nie wiadomo zaiste, co w tym krajobrazie poetyckim jest rzeczywiste, ponieważ pochodzi z obserwacji, a co rzeczywiste tylko w sensie baśniowym. Nie wiadomo, kto lokator główny, a kto później zamieszkał. W tym przemieszaniu tkwi niesłabnący i daleki od wyczerpania pomysłów urok poezji Harasymowicza. Przeszły Harasymowicz z nadmierną nieraz rozrzutnością go dawkował. Obecny potrafi być oszczędny i tym celniejszy osiąga efekt poetycki. Oto jak niewiele kresek potrzebuje ten obecny, by zapisać noc marcową:

Wiatr chodzi po górach
jak niedźwiedź
łamie drzewa

Szczekają psy

Ucieka do Popradu
śnieg
jak biała wydra

Na stole
wezbrany kałamarz

(Noc marcową)

III

Drugiemu ze swoich tomów nadając tytuł *Powrót do kraju łagodności*, wskazywał podówczas poeta i wskazuje wciąż, gdzie owa kraina się znajduje. Jest ona bowiem zarówno marzeniem i imperatywem jego obronnej wobec świata postawy, jak też krainą rzeczywistą i na mapie konkretnego polskiego powiatu, Nowy Sącz, dającą się wskazać. Dawny Harasymowicz swoje marzenie o kraju łagodności podawał w tonacji ciepłej i naiwnej. Obecny czyni to w sposób gorzki, ale o ileż bardziej przejmujący, kiedy nazwie samego siebie — niedźwiedziem, daremnie przez wiosnę obudzonym i wyciągniętym z legowiska:

Skazany na te góry
Z kilkoma purchawkami cerkwi
Z rezerwatem lip
Drzemię w ich zielonych lochach
Nie przyjmuję radości

Spod śniegu wychodzą łąki
Czarne od trucizny
Skazany na te góry

Idę ciężko jak niedźwiedź
Już dawno obudzony
Z wiary i nadziei.

(Niedźwiedź)

Dawniej, kiedy słowo wieszcz nie stało się jeszcze określeniem dotyczącym tylko Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, tych wybrańców poetyckiej wielkości, nie tylko oni, lecz mógł być nazwany wieszczem każdy poeta, jeżeli uporczywie i konsekwentnie trzymał się pewnego tematu, okolicy, jeżeli piórem ustawicznie do nich nawracał. Dawniej więc Harasymowicz zostałby nazwany — wieszczem Muszyny albo może: wieszczem Jaworzyny Krynickiej i Popradu. Jego tytuły sławy pozostałyby w obrębie pięknego i łagodnego, przychylnego sdom, ludziom i pogodnom powiatu nowosądeckiego.

Do Muszyny nad Popradem (od północy chroni ją Jaworzyna Krynicka) prowadzą z Krakowa różne rzeczywiste drogi. Zanim za Starym Sączem, zanim gdzieś od Rytra, mijając pasieki, strome łąki i czuby leśne, nie przytulą się do siebie i nie ścisną we wstążkę trójdzielną i odtąd nierozłączną: Poprad, linia kolejowa i szosa. Z drugiej strony Tatr przybywający Poprad, rzeczny Janosik słowacki, łagodniejszy od swego harnasiowatego krewniaka Dunajca. Wraz z Kamienicą wspólnie zebrane opłyną od północy osiadły w cieplej i rozległej kotlinie Nowy Sącz.

Można bardziej okrężnie — na Limanową czy też Tarnów i Zakliczyn. Wędrując przez Limanową mijamy rodzinne okolice Tytusa Czyżewskiego¹⁰⁷⁵, twórcy *Pastorałek*, poety, od którego na mapie poezji niedaleko do Harasymowicza. Lecz najbliżej z Krakowa do Muszyny przez powiat brzeski, rozkołysany od zielonych, liściastych pagórków, z wprawionym w krajobraz jeziorem Czchowa i Rożnowa. Gdyby ściany tatrzańskie przysunąć im bliżej i trochę, dla klimatu, zmienić równoleżniki, byłyby to jeziora włoskie. W Czchowie, Nowym Sączu, Rytrze, Muszynie czuwają szczątki baszt i zamków, miniatura tych wspaniałych i szczęśliwie dochowanych po przeciwnej stronie gór, nad Wągiem i Orawą. Wszystko to piękne szlaki do krainy łagodności i sady tak zagęszczone, jak nigdzie w górskiej Polsce, na stokach południowych przyczepione, aż się proszą, by towarzyszyły im winnice. Wino tłoczone po węgierskiej stronie tymi drogami do Sarmatów wędrowało.

Obecny Harasymowicz nie tylko łagodność skupioną w ciepłym krajobrazie dostrzega na tych szlakach. Sama sielanka jest tutaj mylnym przewodnikiem. Te ziemie posiadały swoją piękną, jeszcze piastowską przeszłość, głównie widoczną dzisiaj w prowincjonalnych zabytkach. Na południowym, górskim krańcu owej krainy zetknął się żywioł polski z żywiołem ruskim, aż tutaj sięgał zachodni język Łemkowszczyzny. Dwie najbardziej wysunięte cerkwie greckokatolickie znajdowały się tuż za Szczawnicą w powiecie nowotarskim, Jaworki i Szlachtowa. Cóż za paradoks historyczny! Szlachta i magnateria polska przeprowaiała się zdobycznice za Dniepr i Kijów, gdy pasterz i chłop rusiński w milczeniu podchodził górami na wysokość Krakowa.

W poezję obecnego Harasymowicza, niczym dwa koncentryczne i poszerzające jej zakres kręgi, wstąpiła historia i wstąpiło pogranicze dwu plemion słowiańskich. Po Łemkach¹⁰⁷⁶ pozostało dzisiaj tylko wspomnienie, zapadające się w ziemię stare cmentarze, cerkwie i święci obecni w figurach i freskach. To pogranicze należało kiedyś wraz z miastami spiskimi do ogromnych dóbr krakowskiego biskupstwa, a ponieważ osiemnastowieczny biskup Adam Krasiński¹⁰⁷⁷ był ministrem spraw zagranicznych konfederacji barskiej, na tamtej ziemi konfederaci barscy¹⁰⁷⁸ wyjątkowo długo i uparcie się trzymali. Ślady

¹⁰⁷⁵ *Czyżewski, Tytus* (1880–1945) — poeta, a także malarz i teoretyk sztuki, współtwórca koncepcji formizmu. [przypis edytorski]

¹⁰⁷⁶ *Łemkowie* — grupa etniczna, zamieszkująca Beskid Niski do czasu wysiedleń w ramach akcji „Wisła” (1945–1947). [przypis edytorski]

¹⁰⁷⁷ *Krasiński, Adam Stanisław* (1714–1800) — biskup kamieniecki, jeden z przywódców konfederacji barskiej. [przypis edytorski]

¹⁰⁷⁸ *konfederacja barska* (1768–1772) — zbrojny związek szlachty polskiej utworzony w Barze na Podolu w obronie wiary katolickiej i niepodległości Rzeczypospolitej, przeciwko Imperium Rosyjskiemu i królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu. [przypis edytorski]

Kazimierza Pułaskiego¹⁰⁷⁹ wciąż są obecne. Szlak obozów, walk i mogił konfederackich aż po Tylicz sięga, poczynając od mogiły i krzyża sprzed kościoła Kapucynów w Krakowie. Czyżbym przepowiadał, że konfederaci barscy któregoś dnia wtargną w wezbrany kałamarz Harasymowicza? W poezji wszystko jest możliwe, zwłaszcza w poezji stylizatorskiej i czulej na uroki minionego bezpowrotnie.

IV

Wracajmy do Łemków. Późnobarokową katolicką farę w Muszynie z odległości niewielu kilometrów otaczają Złockie, Szczawnik, Powroźnik, stara Krynica. Baniaste kopułki i złamane krzyże doliną Kamienicy spływają w stronę Nowego Sącza. Podobne niekiedy do fantastycznych konstrukcji wieżowych w szopkach krakowskich, te kopułki coraz wysterczają spośród równo przyczesanych świerków u krajana naszego poety, u krynickiego Nikifora¹⁰⁸⁰. Ten krąg koncentryczny wypełniony został całą grzędą dorodnych, melancholijnych, bez precedensu w poezji polskiej utworów Harasymowicza. Defilują w nich cerkiewne i bizantyjskie Dymitry, Harasymy, Terencjusze, Konstantyny, Teodozje, Sofronie, Ksenie. Zwracając się do Jerzego Lieberta¹⁰⁸¹, poety Huculszczyzny, powiada poeta Muszyny, że:

zostaną po nas
prorokach bosych

ścieżki wydeptane
w śniegu

nad Popradem
nad Prutem

(Do Jerzego Lieberta)

Nie myli się zapewne dzisiejszy Harasymowicz, przepowiadając, że ten jego ślad pozostanie. Jest on w jego poezji szczególnie ludzkim i bolesnym śladem. Wzajemna nienawiść dwu sąsiadujących plemion, przelana krew, puste i dzikie Bieszczady barwią ten ślad. Poeta z głębokim współczuciem po nim kroczy i kiedy to czyni, żadnej baśniowej ozdoby nie przydając swojemu zapisowi, powstają tytuły, które skłonny jestem zaliczyć do najcenniejszych w jego całym dorobku. Oto *Na cmentarz łemkowski*; kto w listopadzie, po dniu zadusznym, kiedy nikt się nie zjawił, by odwiedzić mogiłę przodków, oglądał takie cmentarze, niechaj swoją pamięcią pomoże temu zapisowi:

Oto cmentarz
zielem zarosły
Oto poręba
po krzyżach zwalonych

Wiatrołom
świętego drzewa.

Oto cmentarze Łemków
w Złockiem
w Szczawniku
w Leluchowie

¹⁰⁷⁹ *Pułaski, Kazimierz* (1745–1779) — dowódca konfederacji barskiej, zginął w bitwie pod Savannah jako generał wojsk walczących o niepodległość Stanów Zjednoczonych. [przypis edytorski]

¹⁰⁸⁰ *Nikifor Krynicki* — właśc. Epifaniusz Drowniak (1895–1968), malarz prymitywista pochodzenia łemkowskiego, uważany za upośledzonego psychicznie. [przypis edytorski]

¹⁰⁸¹ *Liebert, Jerzy* (1904–1931) — poeta, autor wierszy filozoficznych i religijnych, przedwcześnie zmarły na gruźlicę. [przypis edytorski]

Oto śpią na podłodze
Dawno już spróchniałej
Bez krzyża nad głową

Filypy
Nykyfory
Włodzimierze

Jesień im tylko
ostu zapala
świecę

Liści szumi
wieniec

Czort niepotrzebny
chylkiem w zarośla
czmycha.

Drugi krąg koncentryczny i nałożony na onegdajszą krainę baśniowej łagodności jeszcze się nie zamknął całkowicie, dopiero się dopełnia u Harasymowicza jego poetyckim świadectwem. Przyrodne figury w ich rzeczywistym otoczeniu lub w muzealnej izolacji, polska i piastowska przeszłość. Dlatego zaledwie sygnalizują obecność tego kręgu, z nadzieją, że dopełni się on nie gorzej aniżeli podzwonne Łemkom. Sygnalizuję słowami samego poety, kiedy przedstawiając dwu sąsiadów z Muszyny — figurę świętego Floriana i figurę świętego Jana Nepomucena — spoziera w przeszłość. Jan, o którym mowa, to oczywiście Jan Kochanowski¹⁰⁸²:

Kazimierz Wielki
zakasawszy purpurowe rękawy
założył tu Muszynę
na surowym śniegu

Aha a potem

Potem Jan przyjechał
i napisał fraszkę
do starosty
na Muszynie
że się zna
na dobrym winie.

No a potem

Potem królowie znikli
i na trochę
Polska nawet
a fraszka została
I takie są
Muszyny dzieje.

¹⁰⁸²Kochanowski, Jan (153–1584) — czołowy poeta polskiego renesansu, autor m. in. *Trenów i Pieśni*; latynista, humanista; twórca pierwszej polskiej tragedii renesansowej, *Odprawy posłów greckich* (1578). [przypis edytorski]

(Florian z Muszyny)

V

Kraków. Była mowa o drogach, które z tego miasta prowadzą w stronę Beskidu Sądeckiego, w doliny Popradu i Kamienicy. Poezja Harasymowicza przebyła je za tym drogowskazem, z kolei poczęła przebywać w kierunku odwrotnym: na Kraków. Temat Kraków rozgościł się pod piórem poety, rozpoczynając od wielkiego poematu *Kraków* (w tomie *Przejęcie kopii*) i wygląda, że rozgościł się na stałe. Nie jest on bowiem wrogą konkurencją dla tamtego drogowskazu, lecz jego dopełnieniem po liniach wyznaczonych przez właściwą Harasymowiczowi umiejętność ewokacji środowisk i krajobrazów historycznych, bogatych w wieloznaczny i rozmaity miąższ wyobrażeń i aluzji. Kraków pozostał nadal wielką i puchnącą gąbką, z której owe wyobrażenia wyciskać się dają.

Czyni to Harasymowicz przede wszystkim w sposób wskazany przez cytowany co dopiero fragment o Muszynie, jako wspólnym dziele Kazimierza Wielkiego i Jana Kochanowskiego, co oznacza po prostu historię. Jego poetycka wizja Krakowa jest wizją o wielu pokładach czasowych i historycznych, z silnie i wciąż zaznaczanym pokładem aktualnym, współczesnym, anno 1968. Pisać tylko o tak zwanej świętej przeszłości to znaczy konkurować z poematami opisowymi z początku dziewiętnastego stulecia, konkurencja, jakiej podejmować nie warto. Harasymowicz poszedł śladami *Lajkonika w chmurach Czyżewskiego*, *Zaczarowanej drożki Gałczyńskiego*¹⁰⁸³, co nie oznacza naśladownictwa, lecz to jedynie, iż na podobnie notowanej taśmie dokręcił on nowe sekwencje, nowe i tamtym poetom niedostępne serie migawek krakowskich. Dokręcił, a tym samym utrwalił dalszą informację o tym, co narasta, co przemienne w wielkim zespole przeszłości i aktualnego bytowania ludzkiego, jakim to zespołem jest każde wielkie miasto. Krytykom i recenzentom warszawskim zwracam pokorną uwagę, że podobnego poety dla słusznie przez nich kochanego miasta Warszawy nie posiadają oni dzisiaj, a także nie mają jest rzeczą domyślać się, dlaczego zamiast poetów wystarczą im niedzielni felietoniści.

Więc nie sięgajmy u Harasymowicza po miejsca uroczyste, specjalnie namaszczone historią — Wawel, Rynek, kościół Mariacki, ale po starty przez codzienne ludzkie użycie płat krakowskiej, gęstej gąbki. Fragment Kazimierza, do którego na miejsce ludności żydowskiej, w tę starą i oplakaną nędzną dzielnicę wtłoczona została ludność polska i takim go dzisiaj oglądamy:

na placu wolnica
ratusz

z okresu różowego
mauretańsko
dietłowskiego

w perspektywie
uliczka bożego ciała
z prostytutką
o brwiach
jak hurysa

co się zasłania
od ścieków psów
parzeń

kazimierz
skałeczna
do kościoła suną

¹⁰⁸³ *Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953)* — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. *Gałczyński, Konstanty Ildefons (1905–1953)* — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

czarne
namiociki rodzin
wózki.

(Kraków — poemat)

W obrębie tematu Kraków pozostaje Harasymowicz poetą przedmieścia i miejskiego folkloru. Wchodzi do jego poezji wraz ze swoją charakterystycznie przeciąganą gwarą ludek krakowski, latem wygrzewający się na błoniach, brzegach Rudawy i wiślanych walcach, wypełniający boiska piłkarskie, z widokiem na Wawel i Skalkę rznący w karciecia i zapatrzony w rozgrywane tam turnieje szachowe pod gołym niebem. Ludek, jaki za cesarsko-królewskich czasów zarówno wypełniał widownię, jak scenę w wodewilach¹⁰⁸⁴ Konstantego Krumłowskiego¹⁰⁸⁵ czy Stefana Turskiego¹⁰⁸⁶, które wznowione i przerebione nieustannym się u niego cieszą powodzeniem. Trzeba być bardzo rdzennym krakowianinem, by wiedzieć, co po krakowsku w tekstach znaczy *miglanc*, a co to są *mlaskoty* (muzykanci w orszaku poprzedzającym Lajkonika) i gdzie te mlaskoty mają ulicę własną o tej nazwie. Na Zwierzyńcu ją mają.

Wraz z owym ludkiem przedostał się do wierszy Harasymowicza rzadki w nich gość: humor. Zwykły i kpiarski humor, a także jeżeli nie całkiem czarny, to czarniawy. Ten humor niesie ze sobą akcenty kpiny z tak zwanej małej stabilizacji i jej rekreacyjnych ideałów. W dobie stabilizowanej nudy, podlewanej obficie czystą ojczystą i bezbłędnie się pnącej po szczeblach dozwolonego przez ustrój względnego dobrobytu, potrafią się pojawić ohydne marzenia: „A ja wam powiem za Franka nie było źle szybci do czegoś dochodziło się”. To znów w ramach dozwolonego dobrobytu zakwita mętne ziele małej stabilizacji, a kto doniczki nim wypełnione trzyma w ręku — czytamy:

Mona Liza
jest Madonną naszą
jest Madonną Chuliganów

Zawsze za bufetem
jakby urodzona
na szynkarę
zawsze pliki forsy
piwo grzane
[.....]
Czasem

Mona Liza
wspomina niejakiego
Leonarda

Ten miał szusy
własną limuzyną
woził po mieście
swych kochanków
z żonami

Miał ich
jak kotów

¹⁰⁸⁴wodewil — lekki sceniczny utwór muzyczny z elementami śpiewu, baletu, tańca i pantomimy. [przypis edytorski]

¹⁰⁸⁵Krumłowski, Konstanty (1872–1938) — dramatopisarz i satyryk, autor wodewilu *Królowa przedmieścia*. [przypis edytorski]

¹⁰⁸⁶Turki, Stefan (1875–1945) — aktor, reżyser teatralny, autor wodewilu *Krowoderskie zuchy*. [przypis edytorski]

Zamieszkali
w nowym budownictwie
zabudowa przestrzenna
palmy na korytarzach.

(Madonna chuliganów)

VI

Przeszły i obecny Jerzy Harasymowicz, miniona i dzisiejsza jego poezja, chociaż wiele prezentuje ona odmian i tematy w niej narastają organicznie jak drzewne słoje, posiada określony rdzeń, wokół którego się rozrasta. Dostrzegając rzeczywistość tylko wzdłuż szlaku Muszyna-Kraków, Kraków-Muszyna, z wszelkimi tej drogi rozgałęzieniami i przystankami, poeta wciąż dostrzega i kreuje samego siebie jako sprawcę baśni poetyckiej. Twórczość Harasymowicza to autokreacja mitu o samym sobie. Jest to mit o poecie obowiązującym do nieustannego przekazywania informacji o świecie jako wieści o samym sobie. Zarówno wieści zamierzonej, jak też mimowolnej — o własnej psychice, o jej kompleksach i tajonych pokładach.

Tego rodzaju postawa autokreacyjna w sposób oczywisty wiąże się z wyjściowym założeniem pisarstwa Harasymowicza, to znaczy z szukaniem krainy łagodności jako wyspy odciętej od świata i jego złych mocy. Wyspa szczęśliwa. Harasymowicz to jeden więcej z listy uciekinierów na tę wymarzoną wyspę. Taka ucieczka zawsze była i jest ucieczką obronną, w przypadku dojrzałego i dzisiejszego Harasymowicza coraz częściej staje się ucieczką tylko pozornie skuteczną. Albowiem bytność na tej wyspie nie chroni przed samym sobą, przed lękami i wcieleniami w postaci i urojenia dalekie od sielanki. Mit o świętym Jerzym jako mit o samym sobie i pogromcy smoka ukazuje, że smok wcale nie zginął pod ciosami świętego i kopytami jego wspaniałego rumaka. Nie zginął ów smok, lecz przemienił się — w lisa. *Lis* to tytuł wiersza bodaj najbardziej charakterystycznego dla wskazywanej obecnie daremnej ucieczki w łagodną samotność:

Jestem lisem
rudym płomieniem
błądzącym
po życia peryferiach
[.....]
Nie mówcie

Młody poeta
Jerzy Harasymowicz

Mówcie
młody lis
biegnący w noc
rudą
[.....]
Jarzą się
w duszy mojej
fałszu
rude pokłady

Jestem sobie w czerwonej czapeczce
głupkiem chytrym
co sprzedaje
słowa farbowane

Daleki jest mi

przyjaciół
zeszłoroczny śnieg

Jestem lisem
diabłem rudym
zapięklm aż do czerwieni
w nienawiści do ludzi

Wreszcie wiadomo
że jestem dla was
zwierzęciem dzikim

A wy
dla mnie
psów stadem
[.....]
Kocham ludzki
kurnik uśpiony

Biorę go
nocą
pod opiekę
czułą
mego czerwonego
uśmieszku.

Czy mamy dosłownie rozumieć i czytać charakterystykę podaną w tym autooskarżycielskim wyznaniu? Dzikie zwierzę, nienawiść do ludzi przez nich odwzajemniana, miłość — lecz jak lisa do kurnika: podkraść się i zadusić. Nawet z konieczną ostrożnością czytając to wyznanie, na pewno się nie pomylimy w opinii, że jest to wyznanie człowieka samotnego o napięciach istniejących pomiędzy nim a pozostałymi egzemplarzami przynależnymi do ludzkiego rodzaju. *Mit o świętym Jerzym* to zarazem opowieść o jednostce samotnej pośród ludzi, skłonnej obcować tylko z własnymi marzeniami, przyrodą i elementami kultury. Skłonnej zatem obcować tylko z takim kręgiem zjawisk, które nie wdzierają się w samotność i nie ranią. Dlatego rdzeń poezji Harasymowicza, który łączy jej wszystkie kręgi i słoje, wykonany został z ciemnego i tajemniczego drewna. Kora lśni blaskami, rdzeń od korzeni ciągnie samotnicze soki.

Ta samotna jednostka, centralna wiodąca postać w całym korowodzie wcieleń oraz wariacji znamienych dla wyobraźni poetyckiej Harasymowicza, z rzeczywistością otaczającą zawarła jednak przymierze. W jednym ze swoich ostatnich utworów poeta temu przymierzemu nadał znamienne hasło — *dzieje*. Dzieje to wyższy i ogólniejszy termin na oznaczenie historii. Jedyną historią, jedynymi dziejami dla Harasymowicza jest on sam i jego pióro służące światu, który uznaje on godnym poezji. W tej służbie nie pojawiają się u poety autooskarżenia samotnicze, lecz nieustanna gotowość:

W państwowym formularzu
Miałem napisać swoje dzieje

Wyjąłem wielką księgę
A wokół pierzyła się jesień
Płakały jastrzębie

Białą górską drogą
Szedł prorok głogu

Na górskiej stacyjce

Nawoływał wyprzęgnięty parowóz

Nie zastanawiając się wiele
Wziąłem to wszystko
Razem z liśćmi

Podpisałem
Posłałem.

(Dzieje)

Ten państwowy formularz to coś na podobieństwo ankiety personalnej, którą bywa, że o różnych porach i okresach życia wypełniamy. Kiedykolwiek do tej czynności sprawdzającej i sumującej zasiadamy, tylekroć zasadnicze dane życiorysu pozostają te same. Przybywa jedynie jego ciąg dalszy, a przyszłość — pozostaje otwarta. Przeszły Harasymowicz rozpoczął tę ankietę wypełniać duktem tylko częściowo podobnym do tego, którym swoje pióra prowadzi obecny Harasymowicz. Obydwaj pomnażają wspólny dorobek. Podpisałem, posłałem. Te dwa proste orzeczenia realizują się u rzetelnego poety w każdym jego nowym wierszu, a mieści się w tym również nieuchronne ryzyko narastającego dorobku.

1972

„TREN FORTYNBRASA”

Stało się tak zapewne przez przypadek, a może na mocy wyższej koincydencji z gatunku tych, w których lubował się i sens im nadawał Cyprian Norwid¹⁰⁸⁷. Szczególne miał on upodobanie do gry koincydencji gorzkich i ironiczných, ich gry przeciwstawnej wydarzeniom jednoczesnym i o charakterze przez tego poetę aprobowanym.

Przykład lepiej od interpretacyjnych ogólników objaśni, co mam na myśli. Naza-jutrz po zgonie Zygmunta Krasieńskiego¹⁰⁸⁸ w miejscu najbliższym ideologicznie twórcy *Przedświutu* i *Psalnów przyszłości*, w Hotelu Lambert odbyć się miał bal karnawałowy. Balu tego nie odwołano. Pozwolono jedynie, ażeby kto chce, ten może, na znak żaloby, nie tańczyć. Norwid na tę koincydencję zareagował listem do Konstancji Górskiej; chyba to jeden z jego najwspanialszych listów. Oto urywki:

„I oni myślą o odbudowaniu narodu!...

Kiedy Byron¹⁰⁸⁹ w nie swojej ojczyźnie, bo w Grecji, skonał, *cała Grecja przez rok nosiła żałobę, aż do pastucha dzikiego, co gdzieś pod Olimpem woły past — i ten nosił czarną szmatę u kija swego.*

Kiedy Mirabeau¹⁰⁹⁰ konając zawołał o kwiaty, których widok i woń lubował, tedy zniesiono je tak z całego Paryża, iż czyniła się domowi równa kwiatów mogiła.

Kiedy Zygmunt umierał, nie można było odmówić balu — i dozwolono nareszcie, aby kto chce z Polaków, nie tańczył...

¹⁰⁸⁷Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramaturg, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriam Przesmycką i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

¹⁰⁸⁸Krasieński, Zygmunt (1812–1859) — dramaturg, poeta i prozaik, przedstawiciel polskiego romantyzmu (jeden z tzw. trójcy wieszczów). Najwybitniejsze dzieło, *Nie-Boską komedię*, prozatorski dramat romantyczny o rewolucji, przedstawiający racje i winy obu walczących stron, opublikował mając zaledwie 23 lata (1835). Twórca radykalnej odmiany mesjanizmu polskiego. Najważniejsze dzieła: *Nie-Boska komedia*, *Irydion*, *Psalmy przyszłości* oraz listy. [przypis edytorski]

¹⁰⁸⁹Byron, George Gordon (1788–1824) — poeta, czołowy przedstawiciel angielskiego romantyzmu; zwolennik europejskich ruchów niepodległościowych. [przypis edytorski]

¹⁰⁹⁰Mirabeau, Honoré Gabriel Riqueti (1749–1791) — polityk i pisarz z czasów Rewolucji Francuskiej. [przypis edytorski]

— Na pogrzebie Adama zrobią *burdę karczemną* —

— przy skonaniu Zygmunta *wieczór tańczący* —

I zawsze są między *karczmą-flamandzką a salonem-francuskim*, i nigdy nie są niczym polskim, prócz lez narodowych i kolorów narodowych”.

Więc nie wiem, czy jest to przypadek. Kiedy piszę te zdania, na bardzo dalekiej wyspie japońskiej, pełnej śniegów, zasp, wichrów i zadymek — niczym w starych polskich gawędach i powieściach — kończy się kolejna Olimpiada Zimowa. Długo płonął jeszcze w całkowitej ciemności ogień olimpijski, chociaż walki i zawody już minęły. Kiedy wygasł w olbrzymiej czaszy, wydawał się ten za chwilę nieobecny już ogień podobny do lampki oliwnej, gaszonej przez Apostoła w scenie *Zaśnięcia Marii* w krakowskim ołtarzu Wita Stwosza¹⁰⁹¹. Oznaczał również odejście w przeszłość.

Przed ostatnią niedzielną transmisją z Sapporo, z pisarzem, ze Zbigniewem Herbertem¹⁰⁹², rozmawiał umiejętnie i jak zawsze subtelnie Aleksander Małachowski¹⁰⁹³. Na stole moim leżał przygotowany do przypomnienia koniecznej cytacji tom *Wierszy zebranych* Herberta, z zakładką w przewidzianym miejscu. Poeta, jak gdyby po tę zakładkę sięgnął i o niej wiedział, odczytał *Tren Fortynbrasa*. Norwidowska koincydencja pozytywna? Fortynbras, następca i zastępca Hamleta na tronie duńskim, mówiąc prezentystycznie w stosunku do Szekspira, pisarza niedającego się zamknąć w żadne formułki, to na pewno „bohater pozytywny” wydarzeń rozegranych w Elsinorze. Bohater niespodziewany.

Niejednemu Fortynbras się zjawił i każe o sobie pamiętać, kiedy skończyła się nareszcie mordownia wokół nieszczęsnego Hamleta. W kręgu moich wspomnień najbardziej latem 1965. Z młodszą córką, Małgorzatą, odbyliśmy tego lata wspaniałą podróż po Jugosławii, od Splitu po Budnę, od Budny przez Mostar i Sarajewo do Belgradu. Pisałem już o tej podróży w szkicu *Podgora, czyli o Wilhelmie Machu*.

Spędziliśmy sporo dni w Dubrowniku. Na twierdzy św. Wawrzyńca, blokującej od zachodu wejście morskie do dubrownickiego grodu, na owej skale zwieńczonej zamczyskiem, o wieczornej godzinie dawano *Hamleta*. Od północy, nad górskimi i nie tak dalekimi stokami, rozświetlały się błyskawice i jak odgłos bardzo odległego frontu mruczała burza. Nie była zdolna zejść na Dubrownik. Odpychał ją, powstrzymywał w zapędzie gorący oddech Jadranu. Noc zaciągnęła się gęsta i upalna o przymglonych gwiazdozbiorach. I wśród tej scenerii, kiedy skończyły się wydarzenia na zamkowym dziedzińcu, kiedy ten dziedzińiec zagasł i istnieć przestał — na wysokich blankach ujętych w gwiazdozbiory i błyskawice pojawił się orszak Fortynbrasa.

Huczwały trąby, wniesiono liczne i kolorowe sztandary, ostro w górę uderzyły reflektory. Później orszak także zagasł, tylko od północy nadal mruczał nie tak daleki front, a myśmy po licznych stopniach schodzili w rozświetloną codzienność placu Pile. Kawiarnia, coś tam grano, żółte tramwaiki dubrownickie, nadal pomrukiwało z odległości. Fortynbras objął władzę, wojna trwała i gotowa była zejść na okolicę.

Tak zobaczyłem Fortynbrasa. Pierwej go ujrzał Stanisław Wyspiański¹⁰⁹⁴, kiedy tragedia Szekspira została przezeń „świeżo odczytana i przemyślana”. Ujrzał go na krużgankach na tle zamku wawelskiego. Ironizował przy tej okazji, jakże głęboką na rok 1972 mając słuszność w swojej ironii.

„Bawią się i skreślają w teatrze Fortynbrasa.

Zbierają się czym prędzej i nie patrzą, jak on na zamek Hamletów wchodzi — nie słuchają go, jak mówi:

«Przyjmuję, co mi przyjazny Los zdarza. — Mam bowiem do tego kraju z dawien-dawna — prawa, które obecnie muszę poprzeć...»

¹⁰⁹¹ *Stwosz, Wit* (ok. 1448–1533) — niemiecki rzeźbiarz, grafik i malarz, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli późnego gotyku w rzeźbie. Mieszkał i pracował w Krakowie w latach ok. 1477–1496. [przypis edytorski]

¹⁰⁹² *Herbert, Zbigniew* (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarskiej, autor m. in. rozciągniętego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

¹⁰⁹³ *Małachowski, Aleksander* 1924 we Lwowie, zm. 26 stycznia 2004) — publicysta i polityk. [przypis edytorski]

¹⁰⁹⁴ *Wyspiański, Stanisław* (1869–1907) — polski dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru. W literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu. Przez badaczy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

Uciekają z teatru!”

Ironia tych słów otrzymuje w roku 1972 dodatkową nośność i aktualność. Zdają się one bowiem być przewidzeniem tego, co reżyserzy w Polsce Ludowej będą wyczyniać z Wyspiańskim — uciekają przed nim z teatru! Uciekając montują swoje modern-szopki i różne hocki-klocki teatralne bardzo świeżego, a już wyświechtanego szychu¹⁰⁹⁵. „Nauuczono papugę wyrazów o sztuce”, to także napisał Wyspiański i takie jego słowa również są dzisiaj nośne.

Przed nim nie umkną, przed Fortynbrasem nie umkną. Nie trzeba szczególnych zdolności językowych, by odgadnąć, że imię tego bohatera jest znaczące: Silnoręki, Mocno-ramienny. Owszem, mogą schować w mysią dziurę swoje ptasie łebki, ale i na ten płaski wybieg mamy u Wyspiańskiego nalezną odpowiedź.

„To już jest inne pokolenie, przedstawia Szekspir; — on jest, ten Fortynbras, taki sam awanturник i rycerski wagabund, jak ojciec jego — ale on poniecha Danii, gdzie ojciec jego przepadł, gdzie ojcu się nie powiodło — on poszuka szczęścia na innej drodze — łatwo porzuca sprawę Hamletów i naprawdę w sojusz wchodzi z Danią i wbrew idei ojca — i potem, potem, gdy wraca z dalekiej wojny, naiwnie bierze z ręki Fortuny to, czego ojcu nie udało się zdobyć krwią i czynem.

Tak, to wina ojca Hamletowego wobec ojca Fortynbrasa — i plama, i grzech jego duszy, jest zmyta — przez Los i Boskie Sądy — Przeznaczenie”.

Tren Fortynbrasa Zbigniewa Herberta, poety znakomitego, do tego ustępu nawiązuje i jest on rodem z ducha Wyspiańskiego. Nie twierdzę, ażeby nawiązywał w świadomości autorskiej. Przypominam upodobanie Norwida do rzekomo przypadkowych koincydencji w kulturze i w historii, koincydencji ujawniających właśnie głębsze sensy. Herbert, podobnie jak Wyspiański, może zależnie, może niezależnie od niego — podejmuje dyskusję na temat, co w ogólnym porządku rzeczywistości winno być dla człowieka ważniejsze, będąc ważniejszym dla Fortynbrasa.

Czy „wielka dezintegracja” i wielka dezorganizacja wszelkiego porządku i konstrukcji ludzkiej, jaką częstokroć przynosi historia, a nieuchronnie śmierć? Czy wprost przeciwnie — „próba integracji”, ładu i sensu, przez człowieka nadawana jego egzystencji, jego kulturze i jego historii? W utworze Herberta trenem w ścisłym tego słowa znaczeniu jako oplakiwania zmarłego i żalu po nim są takie zdania. Mówią one, że Hamlet cieleśnie i dosłownie został przez śmierć rozebrany na kawałki i że żadna siła nie zdoła ich już nigdy złożyć w całość:

Nigdy nie mogłem myśleć o twoich dłoniach bez uśmiechu
i teraz kiedy leżą na kamieniu jak strącone gniazda
są tak samo bezbronne jak przedtem To jest właśnie koniec
Ręce leżą osobno Szpada leży osobno Osobno głowa
i nogi rycerza w miękkich pantoflach.

Tym rozrzuconym szczątkom Fortynbras przyrzeka żołnierski pogrzeb. Należy się on Hamletowi, ponieważ walczył, chociaż przegrał. Chociaż ciągle przeczuwał, że przegrać musi, i dlatego był „hamletyczny”. Pojawia się w kompozycji Herberta element stoicki. W znaczeniu wyrażonym przez te słowa: *victrix causa deis placuid, sed victa Catoni*. Zwycięska sprawa bogom się podobała, przegrana Katonowi. Zbyt często w historii bogowie „opowiadali się” po stronie mocniejszych batalionów, by nie budziło to określonej dumy ludzkiej: człowiek bardziej przygotowany jest na klęskę, znosi ją i sam podnosi się z klęski, a bogowie? Raz strąceni ze swych piedestałów, leżą w pyłe i w zapomnieniu.

Kiedy element stoickiej gotowości, nawet na klęskę, wstąpił w układ ideowy *Trenu Fortynbrasa*, staje się on — *antytrenem*. Zaprzeczeniem konieczności oplakiwania zmarłych:

Teraz masz spokój Hamlecie zrobiłeś co do ciebie należało
i masz spokój Reszta nie jest milczeniem ale należy do mnie
wybrałeś część łatwiejszą efektowny sztych

¹⁰⁹⁵*szych* — nitka owinięta złotym drucikiem; przen. coś efektownego, lecz bezwartościowego. [przypis edytorski]

lecz czymże jest śmierć bohaterska wobec wiecznego czuwania
z zimnym jabłkiem w dłoni na wysokim krześle
z widokiem na mrowisko i tarczę zegara

Żegnaj księżę czeka na mnie projekt kanalizacji
i dekret w sprawie prostytutek i żebraków
muszę także obmyślić lepszy system więzień
Gdyż jak zauważyłeś słusznie Dania jest więzieniem
Odchodzę do moich spraw...

Podkreślam i powtarzam: czymże jest śmierć bohaterska wobec wiecznego czuwania. W tych słowach wyraziła się dobitnie teza o wyższości porządku historii i kultury nad wszelką dezorganizacją, nad porządkiem śmierci. Ujęcie owej tezy (znów w moim mechanizmie skojarzeniowym, nie mogę wiedzieć, czy u Herberta również w jego zamierzonej intencji światopoglądowej) nawiązuje do pewnego ustępu z *Nieboskiej komedii* Krasińskiego. Uważam osobiście ten ustęp za jej właściwe i pozytywne zakończenie przeciwstawione ogólnej katastrofie mającej nastąpić wraz ze śmiercią Pankracego i hr. Henryka. Przeciwstawione też jakże niejasno sformułowanej przez twórcę ingerencji Opatrzności.

Pankracy zapowiada: „Nie czas mi jeszcze zasnąć, dziecię, bo dopiero połowa pracy dojdzie końca swojego z ich ostatnim westchnieniem. — Patrz na te obszary — na te ogromy, które stoją w poprzek między mną a myślą moją — trza zaludnić te puszcze — przedrzyć te skały — połączyć te jeziora — wydzielić grunt każdemu, by we dwójnasób tyle życia się urodziło na tych równinach, ile śmierci teraz na nich leży”.

Uczeni komentatorzy spierają się o to, czy Krasiński miał w tym miejscu na uwadze nakazy socjalizmu utopijnego, czy inną doktrynę społeczną swojej epoki. Spór to pozbawiony sensu. Po prostu Krasiński wiedział doskonale, że każda rewolucja po swoim zwycięstwie musi w codziennej działalności cywilizacyjnej i gospodarczej utrwalić swoją wygraną. Inaczej wygrała tylko pozornie i na krótko. Dlatego zapowiedź Pankracego posiada taką, aż po chwilę obecną nośność i przekracza ona próg jego śmierci.

Podzielałam wyznanie światopoglądowe Krasińskiego i Wyspiańskiego, wyznanie kształtujące Herbertowy *Tren Fortynbrasa*. Spójność, organizacja i całość mają prymat przed rozsypką, dezorganizacją i cząstkowością. Na zarzut, że jest to wyznanie minimalistyczne, odpowiadam, że jest maksymalistyczne. Chociaż bowiem przyznać należy wyższość porządkowi historii i kultury nad nieporządkiem śmierci, nie posiadamy żadnej z góry nadanej gwarancji, że nasza kultura ludzi XX wieku nie okaże się równie śmiertelna i przemijająca, jak tyle cywilizacji w przeszłości.

Nie mamy żadnych gwarancji, oprócz — wiecznego czuwania na wysokim krześle.

1972

BIAŁOSZEWSKIEGO — OBROTY, DONOSY I SZUMY

Tytuł powyższy odwołuje się do książek i do wystąpień Mirona Białoszewskiego. *Obroty* wzięte są z tytułu zbioru poetyckiego, którym pisarz zadebiutował i który od razu zwrócił na niego powszechną uwagę: *Obroty rzeczy* (1957), *Donosy* — tom prozy *Donosy rzeczywistości* (1973), tom będący podstawą spektaklu Ryszarda Majora. *Szумы* — też od Białoszewskiego pochodzą i mają określić to, co jest szczególne i co wyróżnia jego piarstwo.

Zapytany niedawno, co zamierza ogłosić po *Donosach rzeczywistości* i na czym właściwie polega jego maniera twórcza, poeta odpowiedział: „Może dalszy ciąg *Donosów*, a może coś w rodzaju „złepy, szумы, ciągi”. — Bo tam są szумы takie: to co szumi w głowie, potem szum topoli, która rośnie naprzeciwko — w niej jest kilka, nazwijmy to, poezji — potem szумы informacyjne... No i w ogóle szумы. To słowo może jest trochę niebezpieczne, zastanowię się jeszcze...” (*Szумы rzeczywistości. Rozmowa z Mironem Białoszewskim*, „Kultura” 1974, nr 31).

Ostatniej wypowiedzi warto się uważnie przyglądać, cały bowiem Białoszewski jest obecny w tym fragmencie. Związany z lasem (lub rzeką) wyraz „szum” posiada charakter wyraźnie onomatopeiczny. Po polsku egzystuje w dwu postaciach: szum, szumieć. Może ulec przetworzeniu, jak np. w *Słopiewniach* Tuwima: — „szumni, strumni dunajewo po niehławie”. Nie oznacza jednak wprost lasu, jak w innych językach słowiańskich. Czeskie „szumawa”, serbskie — „szuma”. Czy „szumodia” — kraina leśna.

Lecz drzewa, lasy, rzeki, morza szumią na ogół bezładnie, nie wedle określonej melodii. Stąd pozbawione ładu kojarzenie czy myślenie nazywamy po polsku: szumi mi w głowie. I pierwsze, i drugie znaczenie miał na uwadze Kazimierz Wierzyński, kiedy napisał we wczesnym swoim liryku: „Wzbiera mię wiosna i w głowę, jak wino, szumami bije”. Bo po alkoholu też w głowie szumi — jak najdosłowniej, fizjologicznie.

Szumy informacyjne. Takie założenie wyrazowe powstać mogło dopiero w ramach teorii komunikacji i informacji. Wszelkie zniekształcenie komunikatu, także zniekształcenie czysto techniczne (np. kiedy zamiast słyszeć głos, odbieram w słuchawce telefonicznej bełkotliwe szumienie) bywa tutaj nazywane szumem. Na ogół głośniki na polskich dworcach kolejowych zamiast informować wydają raczej szumy informacyjne — charkoty, skrzypienia etc. Niejeden młody prelegent podobnie.

Wśród tego rodzaju chytrłości i chytrostek, i podstępów semantycznych obraca się wyobraźnia językowa Mirona Białoszewskiego. Szczególnie w *Donosach rzeczywistości*, ale obracała się zawsze, od początku jego twórczości.

II

Miron Białoszewski urodził się w Warszawie 30 VI 1922. Jako poeta debiutował względnie późno, dopiero w roku 1957, tomem *Obroty rzeczy*. Lecz już dwa lata wcześniej, od jesieni 1955, znany był w stolicy dzięki swojemu prywatnemu teatrowi, Teatr Osobny.

Te trzy proste przypomnienia domagają się wyjaśnień. Wedle metryki jest Białoszewski rówieśnikiem pokolenia Kolumbów, urodzonego tuż po roku 1920, wykrwawionego w powstaniu warszawskim: Baczyński¹⁰⁹⁶, Trzebiński¹⁰⁹⁷, Gajcy¹⁰⁹⁸, Stroński¹⁰⁹⁹, Bojarski¹¹⁰⁰, Borowski¹¹⁰¹, Bartelski¹¹⁰², Czeszko¹¹⁰³, Bratny¹¹⁰⁴. Tylko trzech ostatni żyją, chociaż jest to dzisiaj generacja ludzi zaledwie pięćdziesięcioletnich, chociaż przeciętna statystyczna życia w PRL o wiele jest wyższa.

Z czasem, po dwudziestu przeszło latach, rówieśnikiem literackim tego startego w popiół pokolenia Białoszewski został, publikując *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (1970). W tej wspaniałej książce dał świadectwo codziennym godzinom i nocom grozy podczas powstania oraz niewymiernym cierpieniom burzonego miasta i cywilnej ludności. Świadectwo pozbawione patosu i frazesu, jak wszystko u Białoszewskiego — szare, zgrzebne i zwyczajne, ale właśnie dzięki temu tak przejmujące. „Od tej pory, od tego wejścia tam [w powstaniu] zaczęła się nowa potwornie długa historia wspólnego życia na tle możliwości śmierci”. Ta możliwość ciągłej śmierci trwała w stolicy do dnia jej powstańczej kapitulacji.

¹⁰⁹⁶Baczyński, Krzysztof Kamil (1921–1944) — jeden z czołowych poetów tworzących w czasie II wojny światowej, zginął walcząc w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

¹⁰⁹⁷Trzebiński, Andrzej (1922–1943) — Poeta, dramaturg wzorujący się na formie dzieł Witkacego, krytyk literacki i publicysta. Związany z Konfederacją Narodu — ponadpartyjną chrześcijańsko-narodową organizacją konspiracyjną. Redaktor pisma „Sztuka i Naród”. [przypis edytorski]

¹⁰⁹⁸Gajcy, Tadeusz (1922–1944) — poeta, wymieniany obok Krzysztofa Kamila Baczyńskiego jako ważna postać pokolenia Kolumbów, żołnierz Armii Krajowej. [przypis edytorski]

¹⁰⁹⁹Stroński, Zdzisław (1921–1944) — poeta nawiązujący do Awangardy Krakowskiej, związany z pismem „Sztuka i Naród”, żołnierz Armii Krajowej. Zginął w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

¹¹⁰⁰Bojarski, Wacław (1921–1943) — poeta, autor opowiadań, członek Konfederacji Narodu, założyciel i redaktor czasopisma „Sztuka i Naród”. [przypis edytorski]

¹¹⁰¹Borowski, Tadeusz (1922–1951) — poeta, prozaik, więzień niemieckich obozów koncentracyjnych, autor opowiadań wojennych i obozowych (m. in. *Pożegnanie z Marią*, *Proszę państwa do gazu*). [przypis edytorski]

¹¹⁰²Bartelski, Lesław (1920–2006) — poeta, prozaik, krytyk literacki i warsawianista, działacz Związku Literatów Polskich. [przypis edytorski]

¹¹⁰³Czeszko, Bohdan (1923–1988) — prozaik, scenarzysta, poseł na sejm z ramienia Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. [przypis edytorski]

¹¹⁰⁴Bratny, Roman — właśc. Roman Mularczyk (1921–2017) — prozaik, publicysta i scenarzysta filmowy, autor powieści *Kolumbowie*. *Rocznik 20.*, która dała nazwę całemu pokoleniu. [przypis edytorski]

Pewien wybitny prozaik, batalista jako pisarz, świetny żołnierz i artylerzysta kampanii wrześnieowej miał za złe Białoszewskiemu, że w powstaniu nie trzymał on karabinu w ręku. Mironek w powstaniu, tak go nazwał ironicznie. Ponieważ rozmawiam z żołnierzem, chodzi o Wojciecha Żukrowskiego¹¹⁰⁵, zapytam prosto, skąd Mironek miał wziąć karabin — jeżeli cytuję: „Kilkudziesięcioletnia armia powstańcza dysponowała w chwili wystąpienia do walki zaledwie około tysiącem karabinów, 7 ckm, około 20 karabinów ppancernych, 500 pistoletów maszynowych [...], 3700 pistoletów” (W. Bartoszewski, *Powstania dzień pierwszy*, „Tygodnik Powszechny” 1974, nr 31).

Słowem — dla Białoszewskiego pozostała tylko muszka na celowniku. Świetnie ją wyzyskał. Z tej muszki ujął, jak nikt inny, groźne obroty palonego i niszczonego miasta.

Sprawę Teatru Osobnego na razie pomijam. Debiutując w roku 1956, Białoszewski zdaje się należeć do poetów generacji określonej umownie wedle tego pamiętnego roku. Tej generacji poetyckiej, której jako całości nikt dotąd nie zluźował na mapie literackiej PRL.

Nie zluźował, chociaż w ciągu prawie dwudziestu lat namnożyło się odtąd różnych orientacji, kierunków, poetyckich szkół i przedszkoli, nowych generacji i generacyjek, pokoleń i pokoleń. Wśród nich niewątpliwe talenty, nikogo nie zamierzam ukrzywdzić, ale te raczej w pojedynkę dzisiaj chodzą. Myślę o całościach, a taką było pokolenie 1956.

W pokoleniu tym nastąpiły debiuty pozorne i debiuty rzeczywiste. Rzeczywistymi były debiuty tych poetów, którzy — jak Grochowiak¹¹⁰⁶ czy Harasymowicz¹¹⁰⁷ — liczyli podówczas niewiele ponad dwadzieścia lat. Pozornie, z opóźnieniem startowali publicznie tacy pisarze jak Białoszewski¹¹⁰⁸ czy Herbert¹¹⁰⁹, w latach 1949–1955 piszący do szuflady. Nikt bowiem nie ośmieliłby się ich wydrukować w tym czasie.

Tym większe nastąpiło olśnienie *Obrotami rzeczy*, spóźnionym debiutem Mirona Białoszewskiego. Napisałem wtedy wręcz entuzjastyczny szkic *Na odpust poezji*. I chociaż może nie wypada samego siebie cytować, czynię to, ponieważ dzisiaj o Białoszewskim jako o poecie napisałbym tak samo: „Własna wyobraźnia. Zaskakująca wielostronność tej wyobraźni. Filozofia owej wielostronności. Stosunek uczuć, humoru, przywiązania, autoironii, groteski do samej wielostronności i do jej filozofii. Odkrywcze, sprawdzalne i nowatorskie widzenie zjawisk i siebie samego pośród ich obrotów”.

III

Kolejne zbiory poetyckie Białoszewskiego nie były przyjmowane z tak powszechnym aplauzem jak *Obroty rzeczy*. Ich tytuły: *Rachunek zachciankowy* (1959), *Mylne wzruszenia* (1961), *Było i było* (1965). Złożyły się na to różne przyczyny. Do Białoszewskiego z okresu debiutu chętnie się przyznawali wyznawcy krakowskiej Awangardy. A także sam mistrz J. P. Tymczasem M. B. wcale nie zamierzał kontynuować ich poetyki i nie był przybosioidalnym słowiarzem. Nie dłużył w języku jak w preparacie czy modelu imitującym jego żywe i zmienne wnętrze. Padaly więc anatemy: „Białoszewski się skończył”.

Nie odnoszę tych słów do Artura Sandauera¹¹¹⁰. Zawsze on ujawniał i także na omawianym zakręcie pisarstwa Białoszewskiego okazał dalekosiężne zrozumienie istoty i przyszłości tego pisarstwa. Przeczytawszy *Mylne wzruszenia*, Sandauer napisał: „W tym szaleństwie jest metoda, w tym bałaganie — system, i wydaje się, jakoby autor zanurzał się w tunel grafomanii po to, by dokopać się wylotu, i jakoby traktował słowo z możliwie

¹¹⁰⁵Żukrowski, Wojciech (1916–2000) — prozaik, poeta, autor książek dla dzieci. [przypis edytorski]

¹¹⁰⁶Grochowiak, Stanisław (1934–1976) — poeta, prozaik, dramaturg, autor scenariuszy filmowych. Jego wiersze, mocno stylizowane, mieściły się w estetyce turpizmu (od łac. *turpis*: brzydki), wprowadzającej do literatury tematy powszechnie uznawane za brzydkie i oddziałującej na czytelnika z pomocą szoku estetycznego. [przypis edytorski]

¹¹⁰⁷Harasymowicz, Jerzy (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury lemkońskiej. [przypis edytorski]

¹¹⁰⁸Białoszewski, Miron (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

¹¹⁰⁹Herbert, Zbigniew (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarzkiej, autor m. in. rozciągniętego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

¹¹¹⁰Sandauer, Artur (1913–1989) — krytyk literacki, tłumacz i eseista, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; występował przeciw socrealizmowi przed rokiem 1956. [przypis edytorski]

największym niedbalstwem po to, by dotrzeć do nowych w nim wartości” (*Poezja rupieci*, „Kultura” 1966, przedruk: *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, Warszawa 1972).

Otóż to, panie Arturze, trafił pan w dziesiątkę. Poezja Mirona Białoszewskiego to na pewno poezja rupieci, marginaliów, starych ciuchów, zwykłych odpadków dnia codziennego. Dlatego taka jest zgrzebna i pozornie nijaka. Jego zaś pisarstwo w ogóle świadczy, że obchodzą go głównie żywe bebechy języka polskiego. Wyobraźnię językową Białoszewskiego wypada nazwać wyobraźnią językowych bebechów. Ich postacią główną jest mówienie, zwyczajne polskie mówienie. Białoszewski pisząc, notując — mówi, i tylko pozornie pisze. Trzeba go *śłuchać*, a nie tyle *czytać*.

Pisarz posiada pełną świadomość, że taka jest jego metoda twórcza. Cytuję: „Na pytanie: czym jest literatura?” — odpowiada: „Zaczął się wszystko od mówienia, nie od pisania”. Widzi w warstwie słownej języka — dramat, co znaczy u niego dziwić się. „W przeobrażeniach słów, w łamaniach gramatyki widzę skrót rozgrywającego się dramatu”. „Słowo to rzecz lub czynność, kiedyś tam powstało dla oznaczenia czegoś, dostało określoną treść, ale w ciągu wieków używania słowa były przekręcone, deformowane, znaczenia przechodziły różne fluktuacje i właśnie na tym migotaniu narosłych znaczeń polega dramat wewnątrz słowa” (Gracja Kerenyi, *Odtaincowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1973, s. 11).

Te wyznania czy też zeznania pisarza zgromadziła w książce podanej w nawiasie węgierska poetka i tłumaczka. Nauczyła się ona języka polskiego w obozach koncentracyjnych, dzisiaj nim pisze w sposób wyborny. Jest bowiem córką świetnego filologa Karola Kerenyi¹¹¹¹, który z samym Tomaszem Mannem¹¹¹² pozostawał w korespondencji.

Scenariusze działań scenicznych uprawianych przez Białoszewskiego i kilka bliskich mu osób — scenariusze i zapisy, bo trudno nazywać je sztukami scenicznymi — dostępne są dzisiaj w wydaniu *Teatr Osobny 1955–1963* (Warszawa 1971). Białoszewskiemu do stworzenia własnego teatru wystarczyły najprostsze środki. Były to krzesła, stukanie w krzesła, dziury w krzesła, a w nich głowa, żyrandol nie od sufitu zwisający, lecz na podłodze ustawiony, dziesięć palców w ruchu. Perfidna asceza, a jednocześnie wieloznaczna sugestia w tym się mieściła. Osoby występujące w imię tej ascezy potrafił przeto Białoszewski określić: Pierwsza Osoba Czynności (mężczyzna), Druga Osoba Czynności (mężczyzna), Trzecia Osoba Czynności (kobieta).

Tak okrojona fikcja teatralna dwu składników nie eliminowała: samoswojej poezji Białoszewskiego i jego wynalazczości językowej. Te obydwa składniki pozostają w służbie tego, co najbardziej w świecie zwyczajne i przez nich nie dostrzegane. Białoszewski wciąż dostrzega, wciąż ma oczy otwarte, a w nich niebywały humor zmieszany z autoironią. Oto jak rozpoczyna się *Ballada od rymu*:

Dwaj panowie stateczności
umknęli w cudzej samochodowości.
Zapuscili motor, brody. Ciach!
I jak po chiromancji drogą życia
wyjechali in medias res¹¹¹³.
Zaznaczy ich za to kres
wiśniowy.

Teatr Osobny był w swoich latach towarzyską sensacją Warszawy. Nie widzieć tego teatru oznaczało dyskwalifikację towarzyską i kawiarnianą. Także i na swój teatr umie Białoszewski spojrzeć, autoironicznie, z diabełkiem w ślepiach. A równocześnie ten pisarz, naginający do bruku i kolejowego peronu swój język, jak znakomicie potrafi pisać po polsku, kiedy mu to potrzebne. Oto olbrzymie zdanie złożone, które mogłoby na ćwiczeniach z gramatyki opisowej służyć jako preparat do syntaktycznego rozbioru. Raczej

¹¹¹¹Kerenyi, Karol (1897–1973) — węgierski badacz mitów, od 1943 na emigracji w Szwajcarii. [przypis edytorski]

¹¹¹²Mann, Tomasz (1875–1955) — niemiecki prozaik, laureat Nagrody Nobla w roku 1929, autor m.in. powieści *Czarodziejska góra* (1924) i *Doktor Faustus* (1947). [przypis edytorski]

¹¹¹³in medias res (łac.) — w środek rzeczy (zwykle określenie sposobu opowiadania historii, w którym rezygnuje się z długiego przedstawiania wydarzeń poprzedzających akcję). [przypis edytorski]

ponurawa i ceglana ulica Tarczyńska mieści się w pobliżu obecnego i jeszcze istniejącego dworca głównego w Warszawie i po drodze na lotnisko Okęcie, stąd ów Japończyk w ostatnim członie zdania. Proszę posłuchać, powtarzam — Białoszewskiego się nie czyta, lecz słucha:

„Od tego się zaczęło w 1955 roku w Warszawie na Tarczyńskiej na piątym piętrze czynszówki w mieszkaniu-pokoju Lecha Emfazego Stefańskiego¹¹¹⁴, z jego programem, który szedł na zmianę z moim, jego męki i szaleństwo, a splendory wspólne, na dziesięciu metrach kwadratowych podłogi widowia (scena i kulisy w alkówce), galeria na kredensie cioci w przedpokoju (raz stała księżniczka w ciąży z widokiem przez drzwi); ci, co się nie dostali, w pięć pięter w dół, zamęt na podwórzu, protekcje, wstęp bezpłatny, a w górę ciurkiem wybrani, wszystkiego wieku, wszystkich płci, wszystkich warstw i sfer, w tym nawet ministrowie — mówili, ale był tylko jeden, a niektóre stateczne damy się czochrały i targwały na blasfemicznie, a niektóre dziewczyny przypinały najdłuższe klipy, żeby być w awangardzie, po odwilży, a między nimi wspinał się stopień za stopniem Byk-Starowiecki¹¹¹⁵ wyzymając z wody slipy, że niby prosto z basenu *en passant*¹¹¹⁶ i nic go nie zdziwi, limuzyny wzdłuż rynsztoka na Tarczyńskiej aż do dworca, tylko nie wiadomo, gdzie kończyły się nasze, a zaczynały dworcowe, raz delegat prosto z Tokio wprost z Okęcia” (*Teatr Osobny*, s. 13).

IV

Donosy rzeczywistości. Dlaczego taki tytuł i o ile on określa materię pisarską i realną tego zbioru?

Białoszewski jest pisarzem uczulonym przede wszystkim na to, co zmienne, co dopiero się kształtuje i formuje, co jest w strzępach, a dotąd nie zrosło się w całości i w konsekwencję nie ułożyło. Zlepy, ciągi, obroty, szумы, donosy. Jego samookreślenia. Powiada więc: „Pisania, które idą mi teraz, polegają na wyłapywaniu tego, co się dzieje koło mnie” („Kultura”, cytowany wywiad).

Nie inaczej wygląda zbiór prozy, o którym mowa. Pisarz chodzi po Warszawie, jeździ do Otwocka i Świdru i dosłownie „wylapuje”, co usłyszał i co zobaczył. Czyli — rzeczywistość mu „donosi”, przekazuje. Weźmy najprostszy przykład. Był oczywiście taki grudzień w Warszawie, kiedy stolica stanęła bez wody i podobno premier Cyrankiewicz¹¹¹⁷ chodził nieogolony. Białoszewski dokonywa zapisu, ale z całą konsytuacją zapisu będącego zarodkiem działania scenicznego. Kto zna przyjaciół poety, ten będzie też wiedział, że w tym donosie wszystko jest prawdziwe. Pierwsza Osoba Czynności (mężczyzna), oznaczona Lu., to — Ludwik. Druga Osoba Czynności (kobieta), Lu. to — Ludmiła.

„— Dziecko, nie śmieję się, to są poważne sprawy.

Lu. do Lu. Kiedy wekslowaliśmy pociągiem z Wrocławia z workiem od występów teatralnych na perony Głównego w Warszawie, a ja przedtem waliłem w kanapę PKP, żeby Lu. wstała, bo spała, a była 6 rano, i ona się zbudziła i w śmiech, bo ja cały kurz na siebie, a Lu. na to właśnie tak, bo w Warszawie wody nie było, Wisła zamarzała niżej ulotów rur, na Marszałkowskiej sprzedawali po 8 zł kubek wody, Lu. żałował, żeśmy nie przywieźli z sobą choć wody w butelkach” (*Cytaty*, z tomu *Donosy*).

Rzeczywistość przekazuje Białoszewskiemu swoje donosy w szczególnym języku. Z jednej strony jest to najzwyczajniejsza polszczyzna dnia codziennego, polszczyzna kolokwialna. Z drugiej natomiast strony, polszczyzna pełna wynalazków semantycznych, pomysłów werbalnych i neologizmów. Zawsze są one nasycone dowcipem i wręcz zaskakują. Nieco przykładów. Rozmowa we troje — „trójgadanka” — „Na środku podłogi ktoś się jeszcze uwija, samojeden czy samowtór najwyżej”. — „Niepewniak”. — „Tadzio na podłodze porósł snem”. — „Było się na niewyspaniu i natchnieniu po malowaniu”. — „Rzucam się na łóżko jak deska sztywiny i z życia wypchnięty”. — Ktoś tam w teczce niesie „spodobane nagle majtki moje rękopisy do przepisu”.

¹¹¹⁴Stefański, *Lech Emfazy* (1928–2010) — pisarz, zainteresowany zjawiskami paranormalnymi; powstaniec warszawski, współpracownik Mirona Białoszewskiego w działaniach teatralnych. [przypis edytorski]

¹¹¹⁵Starowiecki, *Franciszek* (1930–2009) — malarz, grafik, scenograf i rysownik, nawiązujący w swej twórczości do baroku; posługiwał się pseudonimem Jan Byk. [przypis edytorski]

¹¹¹⁶*en passant* (fr.) — w przelocie. [przypis edytorski]

¹¹¹⁷Cyrankiewicz, *Józef* (1911–1989) — polityk socjalistyczny i komunistyczny, pięciokrotny premier Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. [przypis edytorski]

Rzecz nie kończy się na tego rodzaju wyrazowych czy zdaniowych wynalazkach. Donosy układają się w całe dialogi, fabuły i sceny o charakterze teatralnym, a ich reżyserem staje się sama rzeczywistość otaczająca autora. Są pośród nich utwory tak świetne i zamknięte kompozycyjnie, jak na przykład *Pogrzeb siostry Marii Franciszki*, *Jazda do Otwocka*, *Cała noc u matki Boskiej*. Ostatnio w „Kulturze” (1974, nr 31) ogłosił pisarz więcej niż znakomity tekst tego rodzaju, wędrówka po warszawskim cmentarzu żydowskim: *Kirkut*.

Można też wskazać, skąd w ostatecznej instancji bierze się język Białoszewskiego i jego pokrewnych prozaików. Polszczyzna obecnych dziesięcioleci płynie dwoma korytami, które bodaj nigdzie do siebie się nie zbliżają. Pierwsze koryto to polszczyzna oficjalna: telewizyjna, radiowa, referatowa, plenumowa, sejmowa. Sztywna i martwa. Drugim korytem bełkoce żywioł kolokwialny, żywioł mowy codziennej. Każdy w nim stopy (i język) macza, nawet gdy udaje, że jest poprawny. W tej drugiej polszczyźnie, przyjmując piłkarzy wracających z mistrzostw świata, Edward Gierek¹¹¹⁸ powiedział: „graliście chłopcy z pomyślunkiem”. W referacie oficjalnym nigdy by się tak nie wyraził, a moim zdaniem powiedział dobrze i po polsku.

To koryto polszczyzny zostało ukształtowane na skutek wielkich ruchów migracyjnych i przesiedleń w naszym kraju, na skutek awansu społecznego i kulturowego szerokich mas. Dzieci w Bytomiu słownictwo mają śląskie, ale akcent łyczakowski. Rozumie to Białoszewski, bo i Warszawa, miasto, którym on oddycha i po którym nieustannie krąży i nadśluchuje, Warszawa po roku 1945 ilu liczy dawnych i rdzennych warszawiaków? Rozproszyli się oni, napłynęli inni, wszystko jest w ruchu, obrocie i stawaniu się. Pod datą 11 III 19 73 Białoszewski napisał:

„— panie motorniczy, czy 22 skręca?

— nie, jedzie precz prosto

— proszę pana, tak się mówi do wroga, należy powiedzieć „będzie jechał nadal przed siebie”.

Tak trudno o prawidłowy język...

— tyle niepoprawności, to przez ten napływ ludzi z różnych stron”.

Uwagi swoje o Białoszewskim piszę w ślepo, jeśli chodzi o spektakl teatralny oparty na *Donosach rzeczywistości*. Nie widziałem tego spektaklu w próbach, dopiero na premierze go zobaczę. Sądzę wszakże, że Ryszard Major, młody reżyser, pierwiej zaś wychowanek Uniwersytetu Jagiellońskiego i uczestnik mojego seminarium magisterskiego, zadaniu podoła, czego też szczerze mu życzę.

1974

OD REDAKCJI

Pierwsze wydanie *Rzeczy wyobraźni* ukazało się w roku 1959. Wznowienie było bardzo starannie przygotowywane przez autora. W dokładnym konspekcie przewidywał znaczne rozszerzenie publikacji.

Do działu III zostały włączone dwa szkice: *Płomień i marmur* oraz *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, poza tym do projektowanego wznowienia przewidywał prof. Wyka dodanie całego nowego działu, zaczynającego się szkicem *Mój wiersz*.

W zamierzeniu autorskim ta część miała stanowić drugi tom *Rzeczy wyobraźni*. Zapewne taki plan był podyktowany chronologią powstania nowych prac poświęconych poezji współczesnej: nowy dział miał zawierać szkice napisane już po roku 1960.

Ponieważ wszystkie szkice *Rzeczy wyobraźni* stanowią integralną całość, postanowiliśmy zrezygnować z podziału na dwa tomy, natomiast zachowano numerację działów przewidzianą przez autora.

Cały dział IV, zaplanowany jako tom drugi, jest tak związany z poprzednimi studiami prof. Wyki, że dopełnienie nim wznowienia *Rzeczy wyobraźni* stanowi zgodne z życze-

¹¹¹⁸Gierek, Edward (1913–2001) — pierwszy sekretarz Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w latach 1970–1980. [przypis edytorski]

niem autora potwierdzenie ciągłości tematycznej w pracach, które powstawały nawet w kilkanaście lat później po ukazaniu się pierwszego wydania niniejszego zbioru.

INDEKS NAZWISK

Adalberg, Samuel
Alberti, Rafael
Aleksandrowicz, Jan
Anczyc, Władysław Ludwik
Andriolli, Michał Elwiro
Andrzejewski, Jerzy
Apollinaire, Guillaume (Wilhelm Apolinary Kostrowicki)
Asnyk, Adam
Avenarius, Richard

Bach, Johann Sebastian
Bacon, Francis
Baczyński, Krzysztof Kamil (Jan Bugaj)
Bakunin, Michail
Baliński, Stanisław
Bandera, Stepan
Barrault, Jean Louis
Bartelski, Lesław M.
Bartoszewski, Władysław
Baudelaire, Charles
Bem, Józef
Beniowski, Maurycy
Berdiajew, Nikołaj
Berent, Wacław
Bergson, Henri
Berman, Jakub
Bernardin de Saint Pierre, Jacques
Bertholdi, Jerzy
Berwiński, Ryszard Wincenty
Bialik, Włodzimierz
Białoszewski, Miron
Bielski, Marcin
Bieńkowski, Zbigniew
Bieszczadowski, Mikołaj
Blake, William
Błok, Aleksandr
Błoński, Jan
Bobrowski, Johannes
Böcklin, Arnold
Bojarski, Wacław
Bojko, Jakub
Bolesław Chrobry król polski
Bona, Sforza d'Aragona
Borowski, Tadeusz
Borowy, Wacław
Botticelli, Sandro
Boznańska, Olga
Braque, Georges
Bratny, Roman
Braun, Mieczysław
Breughel (Bruegel), Pieter
Breza, Tadeusz

Broniewska, Wanda
Broniewski, Władysław
Brückner, Aleksander
Brucz, Stanisław
Brzękowski, Jan
Brzozowski, Stanisław
Buddensieg, Hermann
Burek, Wincenty
Bursa, Andrzej
Byron, George Gordon Noel

Camus, Albert
Carlyle, Thomas
Carné, Marcel
Celnikier, Izaak
Cervantes Saavedra, Miguel de
Cezanne, Paul
Cezar (Caius Iulius Caesar)
Chagall, Marc
Chałasiński, Józef
Champollion, Jean François
Chelmoński, Józef
Chlebniów, Wielemir
Chmiel, Adam
Chmielowski, Benedykt
Chopin, Fryderyk
Chwistek, Leon
Ciesielczuk, Stanisław
Cocteau, Jean
Conrad, Joseph (Teodor Józef Konrad Korzeniowski)
Courbet, Jean Desire Gustave
Cybisowa, Anna
Cyrankiewicz, Józef
Czapski, Józef
Czechowicz, Józef
Czernik, Stanisław
Czeszko, Bohdan
Czujków, Wasilij
Czycz, Stanisław
Czyżewski, Tytus

Dachnowski, Jan Karol
Dali, Salvador
Dante, Alighieri
Darwin, Charles Robert
Daszyński, Ignacy
Daumier, Honoré
Dąbrowska, Maria
Debussy, Claude
Decius, Lanubius
Decjusz, Justus (Jost Ludwik)
Dedecius, Karl
Delacroix, Eugène
Descartes, Rene
Dickens, Charles
Dietl, Józef
Dłuska, Maria

Donatello (Donato di Betto Bardi)
Drozdowski, Bohdan
Dumas, Alexandre (syn)
Dunikowski, Xawery
Dürer, Albrecht
Dworak, Tadeusz
Dziekońska, Jadwiga z Orzeszków primo voto Bertholdi
Dziekońska, Stefania
Dziekońska, Zofia
Dziekoński, Albin
Dziekoński, Albin Michał
Dziekoński, Kazimierz

Einstein, Albert
Eisenstein, Siergiej
Ekielski, Władysław
Elektorowicz, Leszek
Eliot, Thomas Stearns
Engels, Friedrich
Estreicher, Karol

Feldman, Wilhelm
Ferrero, Guglielmo
Fiedler, Arkady
Fik, Ignacy
Flukowski, Stefan
Fontenelle, Bernard le Bovier
Ford, Aleksander
France, Anatole (Anatole François Thibault)
Frasik, Józef Andrzej
Fredro, Aleksander
Fredro, Andrzej Maksymilian
Fryde, Ludwik
Furmanik, Stanisław

Gacki, Stefan
Gaj, Jacek
Gajcy, Tadeusz
Galczyńska, Natalia
Galczyński, Konstanty Ildefons
Gass, Andrzej
Gauguin, Paul
Gebethner, Gustaw
Gibbon, Edward
Giraudoux, Jean
Głowacki, Bartosz
Głowiński, Michał
Goetel, Ferdynand
Goethe, Johann Wolfgang
Gogh, Vincent van
Gogol, Nikołaj
Gombrowicz, Witold
Gomulicki, Juliusz Wiktor
Gomulicki, Wiktor
Goya y Lucientes, Francisco de
Górska, Konstancja
Grochowiak, Stanisław

Grochowski, Stanisław
Grottger, Artur
Gumilew, Nikołaj

Hanser, Carl
Harasymowicz, Jerzy
Heidegger, Martin
Heine, Heinrich
Herbert, Zbigniew
Hermanowicz, Henryk
Hertz, Paweł
Hłasko, Marek
Hoesick, Ferdynand
Hollender, Tadeusz
Hołuj, Tadeusz
Horawa, Zbigniew
Hrynkowski, Jan
Hugo, Victor
Hus, Jan

Iłakowiczówna, Kazimiera
Ingarden, Roman
Irzykowski, Karol
Iwaszkiewicz, Jarosław

Jabłonowski, Jan Stanisław
Jachimowicz, Marian
Jakobson, Roman
Jakubowski, Stanisław
Jasiński, Bruno
Jasińska, Barbara
Jasnorzewska, Maria (Pawlikowska-Jasnorzewska, Maria)
Jaspers, Karl
Jastrun, Mieczysław
Jesienin, Siergiej
Jeżowski, Józef
Jordaens, Jacob
Joublanc-Rivas, Lucien
Joyce, James

Kafka, Franz
Kallimach (Filippo Buonaccorsi)
Kant, Immanuel
Karpowicz, Tymoteusz
Kasprowicz, Jan
Kądziała, Jerzy
Kerényi, Gracja
Kerényi, Karol
Kierkegaard, Søren Aabye
Kijonka, Tadeusz
Kleiner, Juliusz
Klemensiewicz, Zenon
Kmita, Filon
Kochanowski, Jan
Kochanowski, Piotr
Kochowski, Wespazjan
Kolberg, Oskar

Kołaczkowski, Stefan
Koniński, Karol Ludwik
Konopnicka, Maria
Konwicki, Tadeusz
Kopczyńska, Zdzisława
Korbut, Gabriel
Kossak, Juliusz
Kossak, Wojciech
Kościuszko, Tadeusz
Kotarbiński, Tadeusz
Kotlarczyk, Tadeusz
Krasicki, Ignacy
Kraśniński, Adam
Kraśniński, Zygmunt
Kreuger, Ivar
Krońska, Irena
Król, Jan Aleksander
Kruczkowski, Leon
Krumłowski, Konstanty
Krzyżanowski, Adam
Krzyżanowski, Julian
Kubacki, Wacław
Kuryluk, Karol
Kuryś, Tadeusz
Kusociński, Janusz
Kuśniewicz, Andrzej
Kwiatkowski, Jerzy

Lack, Stanisław
Laforgue, Jules
Lange, Antoni
Lec, Stanisław Jerzy
Lechoń, Jan (Leszek Serafinowicz)
Lehr-Splawiński, Tadeusz
Lem, Stanisław
Lenartowicz, Teofil
Leonardo da Vinci
Lepecki, Mieczysław Bohdan
Leśmian, Bolesław
Lewinsohn, Henry
Lichodziejewska, Feliksa
Liebert, Jerzy
Ligeża, Lidia
Linde, Samuel Bogumił
Lipski, Jan Józef
Lloyd, George David
Lorentowicz, Jan

Łempicka, Aniela
Łobodowski, Józef
Łopalewski, Tadeusz
Łubieński, Tomasz

Mac Donald, Ramsay
Macaulay, Thomas Babington
Mach, Ernst
Mach, Wilhelm

Maeterlinck, Maurice
Majakowski, Władimir
Majewski, Stanisław A.
Major, Ryszard
Makowiecki, Tadeusz
Makowski, Tadeusz
Malczewski, Jacek
Maliński, Maksymilian
Mallarmé, Stéphane
Malraux, André
Małachowski, Aleksander
Mann, Thomas
Manteuffel, Tadeusz
Marinetti, Filippo Tómmaso
Marks, Karol
Matejko, Jan
Matuszewski, Ryszard
Mayenowa, Maria Renata
Mehoffer, Józef
Miaskowski, Kasper
Miciński, Tadeusz
Mickiewicz, Adam
Mikiewicz, Konstanty
Miller, Jan Nepomucen
Miłosz, Czesław
Miłosz, Oskar
Mirabeau, Gabriel Honore de
Miriam (Zenon Przesmycki)
Młodożeniec, Stanisław
Morsztyn, Jan Andrzej
Mortkowicz, Jakub
Moszyński, Kazimierz
Mozart, Wolfgang Amadeus
Mrożek, Sławomir

Naganowska, Irena
Naganowski, Egon
Nałkowska, Zofia
Napierski, Stefan
Nietzsche, Friedrich Wilhelm
Nikifor zw. Matejko (Krynicky)
Nitsch, Kazimierz
Noakowski, Stanisław
Norwid, Cyprian
Nowaczyński, Adolf
Nowak, Tadeusz
Nowicki, Franciszek

Olszyńska-Guzik, Barbara
Opacki, Ireneusz
Ordon, Juliusz
Orgelbrand, Samuel
Orkan, Władysław
Orliński, Bolesław
Orzeszko, Piotr
Orzeszkowa, Eliza z Pawłowskich
Osmańczyk, Edmund

Ostrowska, Bronisława
Ożóg, Jan Bolesław

Papierkowski, Stanisław Kajetan
Parandowski, Jan
Pasternak, Leon
Pawlikowska-Jasnorzewska, Maria
Peiper, Tadeusz
Pęcherski, Czesław
Picasso, Pablo
Piechal, Marian
Piętaś, Stanisław
Pigoń, Stanisław
Piłsudski, Józef
Pini, Tadeusz
Piolun-Noyszewski, Stanisław
Piotrowski, Andrzej
Płonczyński, Aleksander
Podsiad, Antoni
Pol, Wincenty
Pollak, Seweryn
Porębowicz, Edward
Poussin, Nicolas
Prokop, Jan
Pronaszko, Andrzej
Pronaszko, Zbigniew
Proudhon, Pierre Joseph
Proust, Marcel
Przesmycki, Zenon (Miriam)
Przyboś, Julian
Przybylski, Jacek
Przybyszewski, Stanisław
Przysiecki, Feliks
Pszczółowska, Lucylla
Pułaski, Kazimierz
Puszkin, Aleksandr
Putrament, Jerzy

Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof
Rafael (Raffaello Santi)
Rej, Mikołaj
Reymont, Władysław Stanisław
Rimbaud, Jean Arthur
Robespierre, Maximilien de
Rolicz-Lieder, Wacław
Rossetti, Dante Gabriel
Rossini, Gioacchino
Rothschild, Ludwik
Rousseau, Henri zwany Celnikiem
Rousseau, Jean Jacques
Różewicz, Tadeusz
Rubens, Peter Paul
Rudnicki, Adolf
Rudzka-Cybisowa, Anna (Anna Cybisowa)
Rydel, Lucjan
Rydz-Śmigły, Edward
Rymkiewicz, Aleksander

Saint-Exupéry, Antoine de
Sandauer, Artur
Sandler, Samuel
Sapetto, Marek
Sartre, Jean Paul
Schiller, Leon
Schopenhauer, Arthur
Schultz, Bruno
Sebyła, Władysław
Shakespeare, William
Siara, Tadeusz Michał
Siatkowski, Zbigniew
Siedlecki, Franciszek
Siemaszkowa, Olga
Sienkiewicz, Henryk
Sinko, Tadeusz
Skiwski, Jan Emil
Skuzza, Wojciech
Skwarczyńska, Stefania
Sławski, Franciszek
Słomczyński, Maciej
Słonimski, Antoni
Słowacki, Euzebiusz
Słowacki, Juliusz
Sołtyk, Kajetan
Spengler, Oswald
Staff, Leopold
Stande, Stanisław Ryszard
Stanisławski, Jan
Stanny, Janusz
Starzewski, Rudolf
Stefański, Lech Emfazy
Stendhal (Henri Beyle)
Stern, Anatol
Strassburger, Janusz
Stroiński, Zdzisław Leon
Stur, Jan
Stwosz, Wit
Suchodolski, Bohdan
Sumak, Ima
Supervielle, Jules
Swift, Jonathan
Swinarski, Artur Maria
Szafer, Władysław
Szamborski, Wiesław
Szczański, Józef
Szcuka, Mieczysław
Szela, Jakub
Szewczyk, Wilhelm
Szmidt, Andrzej
Szober, Stanisław
Szuman, Stefan
Szymanowski, Karol
Świętochowski, Aleksander

Tetmajer, Kazimierz
Tetmajer, Włodzimierz

Themerson, Franciszek
Themerson, Stefan
Toeplitz, Krzysztof Teodor
Tolstoj, Lew
Tomala, Karol
Toporow, Władimir
Toulouse-Lautrec, Henri de
Traugutt, Romuald
Trembecki, Stanisław
Trębicka, Maria
Truchanowski, Kazimierz
Trzebiński, Andrzej
Trznadel, Jacek
Turowicz, Jerzy
Turski, Stefan
Tuwim, Ewa
Tuwim, Julian
Twardowski, Kacper
Twardowski, Samuel ze Skrzypny
Tycjan (Tiziano Vecellio)

Udziela, Seweryn
Unger, Józef
Uniechowski, Antoni
Uniłowski, Zbigniew

Valéry, Paul
Verlaine, Paul
Vivier, Teodor
Voltaire (François Marie Arouet)

Walicki, Michał
Waliszewski, Zygmunt
Wandurski, Witold
Wańkiewicz, Melchior
Waryński, Ludwik
Wat, Aleksander
Watteau, Antoine
Wążyk, Adam
Weintraub, Jerzy Kamil
Wiechecki, Stefan (Wiech)
Wierzyński, Kazimierz
Winogradow, Wiktor
Witkiewicz, Stanisław Ignacy
Witos, Wincenty
Wojtkiewicz, Witold
Wolff, Robert
Wolski, Władysław
Worcell, Henryk
Wowro, Jędrzej
Wóycicki, Kazimierz
Wróblewski, Andrzej
Wyka, Małgorzata
Wyspiański, Stanisław

Zarzycki, Jerzy
Zawistowska, Kazimiera

Zawodziński, Karol Wiktor
Zegadłowicz, Emil
Zgorzelski, Czesław
Zarzycki, Jerzy
Zawistowska, Kazimiera
Zawodziński, Karol Wiktor
Zegadłowicz, Emil
Zgorzelski, Czesław
Zmorski, Roman
Zweig, Ferdynand

Żarnower, Teresa
Żeleński, Tadeusz (Boy)
Żeromska, Oktawia primo voto Rodkiewiczowa
Żeromski, Stefan
Żółkiewski, Stefan
Żukrowski, Wojciech
Żuławski, Marek
Żurowski, Maciej

Wszystkie zasoby Wolnych Lektur możesz swobodnie wykorzystywać, publikować i rozpowszechniać pod warunkiem zachowania warunków licencji i zgodnie z *Zasadami wykorzystania Wolnych Lektur*.

Ten utwór jest udostępniony na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa - Na Tych Samych Warunkach 3.0. PL.

Wszystkie materiały dodatkowe (przypisy, motywy literackie) są udostępnione na Licencji Wolnej Sztuki 1.3. Fundacja Wolne Lektury zastrzega sobie prawa do wydania krytycznego zgodnie z art. Art.99(2) Ustawy o prawach autorskich i prawach pokrewnych. Wykorzystując zasoby z Wolnych Lektur, należy pamiętać o zapisach licencji oraz zasadach, które spisaliśmy w *Zasadach wykorzystania Wolnych Lektur*. Zapoznaj się z nimi, zanim udostępnisz dalej nasze książki.

E-book można pobrać ze strony: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyka-rzecz-wyobrazni>

Tekst opracowany na podstawie: Kazimierz Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska

Publikacja zrealizowana w ramach projektu Wolne Lektury (<http://wolnelektury.pl>). Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Reprodukacja cyfrowa wykonana przez Bibliotekę Narodową z egzemplarza pochodzącego ze zbiorów BN.

Opracowanie redakcyjne i przypisy: Aleksandra Kopeć, Aleksandra Sekuła, Paulina Choromańska, Paweł Koziol, Wojciech Kotwica.

ISBN 978-83-288-5640-0

Wesprzyj Wolne Lektury!

Wolne Lektury to projekt fundacji Wolne Lektury – organizacji pożytku publicznego działającej na rzecz wolności korzystania z dóbr kultury.

Co roku do domeny publicznej przechodzi twórczość kolejnych autorów. Dzięki Twojemu wsparciu będziemy je mogli udostępnić wszystkim bezpłatnie.

Jak możesz pomóc?

Przekaż 1,5% podatku na rozwój Wolnych Lektur: Fundacja Wolne Lektury, KRS 0000070056.

Wspieraj Wolne Lektury i pomóż nam rozwijać bibliotekę.

Przekaż darowiznę na konto: [szczegóły na stronie Fundacji](#).