

**KAZIMIERZ
WYKA**

RZECZ
WYOBRAŹNI

Kazimierz Wyka

Rzecz wyobraźni

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=55843522

Rzecz wyobraźni:

Аннотация

Rzecz wyobraźni Kazimierza Wyki traktuje o poezji od czasów dwudziestolecia międzywojennego do lat 70. XX wieku. Omawiani są więc autorzy tacy jak Krzysztof Kamil Baczyński, Miron Białoszewski czy Jerzy Harasymowicz, którego poezja fascynuje Wykę w sposób szczególny. Książkę tę można czytać na dwa sposoby – jako zbiór opinii o poetach, bądź jako świadectwo czasów, w których te opinie były formułowane.

Содержание

Przedmowa	7
I	15
Przemówienie	19
Czyżewski – poeta	23
Pastorałki Czyżewskiego	35
O Józefie Czechowiczu	47
I	47
II	51
III	60
IV	65
V	71
VI	80
VII	86
VIII	94
List do Jana Bugaja	96
Poeta i partyjniactwo	120
I	120
II	126
III	129
Próbka sprawy Gałczyńskiego	132
Drzewo poezji polskiej	138
Rzecz czarnoleska	150
I	150

II	153
III	159
IV	163
V	168
VI	175
Bukiet z całej epoki	176
10 000 egzemplarzy	176
Pieśń po pieśni	177
Zodiak z przerywników	182
„Poematu ekspozycją zwlekam”	185
Nie napisana „Bufetiada”	193
Kolekcja dziwaków	203
Jeszcze raz 10 000 egzemplarzy	213
II	216
Na odpust poezji	216
I	216
II	221
III	228
IV	236
V	239
Urzeczony	247
I	247
II	249
III	254
IV	258
V	260

VI	264
VII	266
VIII	268
IX	270
X	271
XI	275
Ponowny debiut	277
I	277
II	280
III	285
IV	293
V	302
Składniki świetlnej struny	304
I	304
II	312
Конец ознакомительного фрагмента.	313

Kazimierz Wyka

Rzecz wyobraźni

*Poesis doctrinae, tanquam somnium...*¹

*Fr. Bacon*²

¹ *Poesis doctrinae, tanquam somnium...* (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 dostrzegałem 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 „odchyleń” 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 przeszkadza, 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, róg 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 piszesz, 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! O wy, którzy zawsze jesteście pewni i w takim sądzie spokojni: to jeszcze nie Tuwim⁴; jeszcze nie Gałczyński⁵; a cóż dopiero sam Bolesław Leśmian⁶.

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

⁴ *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]

⁵ *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]

⁶ *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]

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 poczyna się konstituować 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

⁷ *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, prostytutcja, 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]

⁸ *Norwid, 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]

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

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 polu i jak geograf na nieznanym morzu 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 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,

choć niejedno w tym względzie czytałem. Jak zaś funkcjonuje i działa społecznie, jakim podlega koniecznościom już w trakcie swojego powstawania, a jakim, kiedy oderwany od sprawy 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.

¹⁰ *Einstein, Albert* (1879–1955) – urodzony w Niemczech fizyk-teoretyk pochodzenia żydowskiego, autor teorii względności (szczególna teoria względności, wraz ze słynnym równaniem $E=mc^2$, ustalającym równoważność 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]

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

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

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.

Któraś z tych lat na lekcje rysunków nastął 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 łydek, 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.

¹⁴ *sztubacki* (daw.) – uczniowski. [przypis edytorski]

Nic nie mówił udającym, że rysują, wyjmował łagodnie ołówek z palców, coś tam poprawiał, uśmiechał się milcząco, dawał nieśmiałego szcztka 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

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

– 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 w głębi 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

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

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

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

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

pierwszej stołówki, na pewno się z nim zetknąłem – 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, dlatego podaję niżej wszystko, co o nim napisałem, kiedy już wiedziałem od dawna, kim był ów gimnazjalny ogon. Od przemówienia cmentarnego rozpoczynając.

²⁰ *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]

Przemówienie

Nad mogiłą Tytusa Czyżewskiego w równej żałobie 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

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

²² *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 on ulegał ówczesnej magii maszyny, techniki.

Swoją właściwą drogę poetycką odnalazł Tytus Czyżewski podówczas, kiedy od żonglowania formami przeszedł był 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 tracąc 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 Dzieciątku niosą sarniuka z lasów pana Homolacsa, 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
których malarz tworzy obraz świata.
Łączy na powierzchni płótna
Najrzadsze, najprostsze harmonie
 Podobnie
Jak je łączy w swym potężnym
 Bogactwie
Niezbadana 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 najprostszyc, 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 czułe 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*

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]

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 „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 Jasiońskiego²⁸, 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.

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

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

²⁸ *Jasioński, 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]

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

Ostrowska³⁰ to czy Zawistowska³¹, czy zgoła 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 hasło: „**Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i płódźcie 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

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

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

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 dziwny 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, przypomniało 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

³² Peiper, 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]

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

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

Dopiero trzecie, w latach formistycznej nauki już widniejące nawarstwienie poezji Tytusa Czyżewskiego doprowadzi do jego utworów najbardziej oryginalnych. W wydany na gazetowym papierze *Nocy – dniu* mieszczą się trzy pierwsze pastorałki poety. Pomnożone, na specjalnie dla tej książki wyrobionym papierze przedrukowane, ozdobione drzeworytami Tadeusza Makowskiego³⁷ *Pastorałki* (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

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

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

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

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 *Pastorałkach* 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 Pronaszkanie), 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

³⁸ *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]

szcutków³⁹.

Pastorałki zarówno są nowoczesne, jak też sięgają do źródeł artyzmu ludowego. Ich nowoczesność wyraża się w pojmowaniu ludowości jako inspiracji artystycznej dalekim od etnograficznego folkloryzmu, 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 werset, obserwacje, refreny Czyżewskiego powtarzają się w ograniczonej ilości – świadomie nieporadne, prymitywne. Z nieporadności ludowego warsztatu czerpią wdzięk najbardziej autentyczny.

Pastorałki Czyżewskiego to na pewno obok *Pastorałki* Leona Schillera⁴¹ najpiękniejszy hołd, jaki nowoczesna sztuka polska złożyła wyobraźni obrzędowej ludu polskiego, ze szczególnym upodobaniem krążącej wokół tematu Bożego Narodzenia.

³⁹ *szcutek* (daw.) – prztyczek. [przypis edytorski]

⁴⁰ *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 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]

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

Wdzięcznym zadaniem byłoby odczytać je na tle utworów, w których wyobraźnia ta najdawniej doszła do głosu, na tle wszystkich owych Grochowskich⁴², Dachnowskich⁴³, Kacprów Twardowskich⁴⁴, wczesnego polskiego baroku. Wdzięcznym byłoby zadaniem, bo podobne rzeczy dzieją się u Czyżewskiego, jakie niegdyś – przed trzema stuleciami, zaludniły kolędowe krainy poetów barokowych.

Wnidą⁴⁵ w szope, a tu mali
Aniołkowie heblowali
Złotej wierzby suchą lipkę
Jezusowi na kolébkę.

Ci suche drewnka 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

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

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

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

⁴⁵ *wnijść* (daw.) – wejść. [przypis edytorski]

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 pastorałkach nawet... raubsice, co to niosą „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 *Pastorałkach* 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 znała 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

⁴⁶ *fiakier* (daw.) – dorożkarz. [przypis edytorski]

elementy miasta-Krakowa, z których Wyspiański kleił uroczyste całości, ale tym razem puszczone w śmieszny ruch, podobny owoczesnym pomysłem z buffo-poematów Gałczyńskiego.

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 spada Lalandy
w słońcu żmija złośliwa
a byk to czarna chmura
o wstęgach krwawego deszczu

hombres! woła Lalanda
jak Roland woła na sługi

⁴⁷ Wszystko to – zapowiedź *Zaczarowanej drożki*. 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]

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, obyczajów, 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 kwiaciarka niesie bukiety fiołków i jaśminu” – równie dobrze na Małym Rynku wszystko to dziać 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,

⁴⁸ *Mitra* – indoirañski 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]

aniżeli się przypuszczało. Należał do inicjatorów, chociaż nie odegrał roli przełomowej. Inicjował funkcję techniki w sztuce dzisiejszej, odnowiony ku grotesce temat antyczny, współczesny 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 kołędnicy. 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 poświaty lirycznej, którą w Polsce przeciętny mieszkaniec w sercu swoim nosi od dzieciństwa, podówczas w nie zaszczepioną. 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

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

Nowonarodzonym w żłobku, pobudzając lud do lulania kołyski i śpiewów”.

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 bywało 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

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

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

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

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

⁵⁵ Także 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]

dzieła poetyckie, które w nowoczesny sposób utrwały 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. Pysznie 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 bylibyśmy zdziwieni. Dadaistyczne zawodzenie i czułość późnego średniowiecza nie leżą od siebie daleko

u by u by mu by
poklękały buby
tiu li tiu li u li
uśniyże matuli

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

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

w słomianej stayence
przy świętey Paniencie

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 unowocześnionego tematu ludowego.

Dowodem głównym na to ostatnie zdanie są *Pastorałki*. Składają się one z kolędy zatytułowanej *Pastorałki*, z kantyczki *Ptakowie leśni przylecieli*, z trzech misteriów, dwukrotnie pod tytułem *Pastorałki*, oraz *U szopy* i *Kolędy 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 rzewności najszerszej się rozpościera. Któż to nie przychodzi do szopy w tych niewielkich poematach! Zlatują się ptaki w takiej liczbie, jakby wszystkie figury głośnego świątkarza Wowry przyszły nawiedzić stajenkę. Gruchają gołębie, czyżyki,

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

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 ptaszkwie 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 duchu, 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

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

⁶⁰ *Rej, Mikołaj* (1505–1569) – renesansowy poeta i prozaik, tłumacz i teolog

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 dziecko wydarzone rączki nóżki utoczone piękne dziecko 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 Alleluję*, *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 szkle malowany.
Kto nie wierzy – niech nie wierzy:

ewangelicki. [przypis edytorski]

⁶¹ *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]

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 infantylne

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 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]

dowolności, 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, najdojrzały 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 misteriów 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 źródeł 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

⁶³ onomatopeiczny – dźwiękonaśladowczy. [przypis edytorski]

jakość estetyczną ujęcia właściwego Czyżewskiemu⁶⁴.

Tadeusz Makowski, który siedmioma drzeworytami zaopatrzył *Pastorałki*, 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

⁶⁴ Interesujące i prawdziwie trafne określenie istoty zamiaru artystycznego Czyżewskiego zawartego w słownictwie sprymitywizowanym, jednocześnie ludowym i wyrafinowanym, znajduję w później wydanej książce Stefana Szumana *O kunszcie i istocie poezji lirycznej* (Łódź 1948): „Żywcelem prawie został tu naśladowany tekst ludowych, nieporadnych kolęd. Poza tym starodawna jakaś pisownia – staroświecka. Poza tym gwara ludowa, nieokrzesa, 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]

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 bliźniąt 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 wyobraźniowego ludowego, która w jego poezji pojawia się jako jedno 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 sukiennicach. 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.

11 1957

O Józefie Czechowiczu

I

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

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

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 poetycko, 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, Piechala⁶⁶, 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

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

⁶⁷ *Żagary* – 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]

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 gdy z pługiem do bruzdy przywarł
ja przy foliach 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:

„W tym straszliwym zamięcie, w którym jedyną troską społeczeństw jest, czy wojna będzie dziś, czy jutro, w tej epoce nie do opisania, wieszczonej przez średniowieczne prorocstwa, 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 bezład 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, zostałaby 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 wyrażen, ale

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]

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

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

ich celność i rozmieszczenie” (*Mój wiersz*, „Okolica Poetów” 1936, nr 6). Pod tymi słowy Czechowicza kryje się i zasada antyśpiewnej kondensacji, 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 dwom 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 przemysłanej. 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 jabłonkowym wieńcem
kościół podnosi wieżyce
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 błękitcie żonglowanie
z rzadka piłka upada na tenisowy kort

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

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 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

⁷² *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]

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

obawiać, że pierwotny strumień liryczny roznieśie 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. Rodzimy bowiem, specjalnie polskim znamieniem Czechowicza jest u niego pozorna rozbieżność pesymistycznego, mieszczącego 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 Piętańcu. 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 łuszczy się⁷⁴ i śpiewa nurt jego pieśni. Tę równowagę zawdzięcza wszakże Czechowicz przede wszystkim

⁷⁴ łuszczy się – prawdop. błąd źródła; przypuszczalnie winno być „łyszczyc się”, tj. błyszczyc. [przypis edytorski]

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 rozpierzchły, stałyby się nieuchwytne. Lecz właśnie przez ramę i zakres zyskują tajemniczą głąb i zapach. I kiedy ten splot się zawężił, splot wiejskości rodzimej, liryczności i specyficznego wizjonerstwa, które nie tyle rozbudowuje, ile okrawa, wyodrębnia, z podobnego splotu wynikały najbardziej Czechowiczowskie wiersze.

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

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

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
pachniało nad rzeczką
nad ługą
cień dzwonnicy na ogrodzie
wskazał krzak słowiczy
wołynieje 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 między 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 próbce, przetworzy i zdobędzie miasto. Człowiek ziemi i człowiek uczucia zapanują nad obojętnością masy i kamienia. Zapanują podobnie jak w tej przejmującej „pastorałce” Czyżewskiego – *Kołąda 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 świszcze
dłoń trędowną raniące o głóg
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 rozszczepiona 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 liche 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 wzdłużona, 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”.

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

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 zewnętrżność, przyjmowania jej jako postaci piękna w tym jedynym stanie – pod postacią swoistego 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 rozbujanie się własnego wnętrza”, „muzyczne falowanie” – oto dalsze jego słowa (*Mój wiersz*).

Jednakże od tego jesteś krytykiem, by tajemnicze, „nienazwane niejasne” spróbować przybliżyć hipotezą, 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 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

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

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 Przyboś 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 części składniowe. Przyboś niczym nie sztukował. Pozostawiał surową, szkieletową konstrukcję obrazów, znosił cały dach rytmiczny.

Muzyczność Czechowicza jest z ducha awangardy, z linii Przybosia. 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 Przybosia, ponieważ muzyczność Czechowicza jest nadaniem rytmicznych napięć tej warstwie wiersza, która

u Przybosia bytuje najsurowiej i najbardziej samoistnie – obrazy, notaty świata. Rzekłbym, że Czechowicz ten wzięty z Przybosia budulec obrazowy, skrzesany i prostościenny, zanurza w irracjonalnym duchu muzycznym, i oto prosta belka drga, wchłonięta płynnym, łuszczącym się szkliwem wodnym. Trwa, jest, lecz przechodzą po jej powierzchni drżenia falujące i staje 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,

pozwole 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 opłakała trawkę

mam ja za obrazem grający kij
mam ja ligawkę

kujawiak kujawiaczek

w muzyce śpij

(Ze wsi)

Wiersz niesłychanie muzyczny, a jednak jego muzyczność nie idzie od rytmiki. Tak muzyczny, że **inkrustacja śpiewkowa** („siwe oczko śpij”), choć zasadniczo banalna, nie razi. Posiada wzruszającą naiwność, która na pewnym poziomie doskonałości i wyrafinowania 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 oddzwiekają 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 zrab 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 niedźwiężnej 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 tkankę 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 Mikiwicza, 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 Mikiwicza*, „Pion” 1937, nr 40).

Określając Mikiwicza 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 samodzielnią 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 złocie 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

⁷⁹ hipertrofia – przerost. [przypis edytorski]

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 sływa raz po raz rytmem
koło koła
ziola

terkocze senne półzycie
drożyną leśną łąkową
dołem dołem
połem

(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 ziemi polskiej widzianej przez pieśń! Poezji ziemi, poezji krajobrazu pół 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 – poczęto 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

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

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

był twórcą wysoko umieszczanym przez Czechowicza. Jemu to złożył, drugi obok Norwida, hołd swojej wizyjności – *Iliada tętni*. Któż drugi tak zwięźle 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 wprawdzie usunięte niebezpieczeństwa przerostu opisu, którego waga humanistyczna rzadko kiedy pomnaża się przez powtarzanie, a sama wartość zostaje ograniczona do tego, co jej przynależy; cóż począc, 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. Zwięźłość 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 wyglądzie 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 wytrwał
dawny czas w zegarach szafach skrzyniach
litwa litwa

Jesteśmy i nie jesteśmy po stronie lapidarności. Trwa to znamienne dla Czechowicza wynurzanie się z nienazwanej ciemni, trwa zwięzłość w obliczu nienazwanego. Zachodzą na siebie, przenikają się muzycznie i echemo obrazy, ale konstrukcja ma wiele znaczeń. W sensie humanistycznym jest bardzo przestrzenna. Tę przestrzenność humanistyczną przy zwięzłym nazywaniu, to bogactwo utajeń i ujawnień zarazem napotykamy

zawsze na szczytach liryki Czechowicza, w takich utworach, jak na przykład: *Piłsudski*, *Dom świętego Kazimierza*, *Nienazwane niejasne*, *Polacy*, *Co s pływa 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 porywającego 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 zabrzną
„Norwid”
brzęk wszzerz niemieckiej krainy
do Wisły doleci,
a tam – struny w fortepianach pękną...

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

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 zwięźlejszej dawało większą konkretność, większą mimo odrzucania akcesoriów realnych i zwięzania 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, któż 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 wskazaniem drogi słusznej.

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 dłubacz 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 kresem 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, przebłyskująca 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

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

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.

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]

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 nienaganne 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, poetą 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, sestro spania,
Przyjdź i zabierz mnie już stąd,
Łódki mojej bieg się śłania,
Wywiedź ją na pewny prąd.

(*Lato 1932, XL*)

⁸⁵ *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]

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 firmamentu 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 okruchy 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 odfrućcie dokąd chcecie
kruki wilcy niedźwiedziowie jelenie
amen

[.....]

oczyść nas ktokolwiek jesteś wszędzie
odfrućcie od nas dzieła ludzkie i zwierzęce
po to klęczymy leżąc na słomie jak martwi
od niezliczonych lat

VII

Tkwiły przeto w poglądach Czechowicza podstawy zrozumienia dla pesymizmu nadciągających 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 przyczajonego szaleństwa, zbrodniczych błędów i nieświadomych spisków 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 niebываłych i z fantazjotwórstwa powstały katedry, witraże, kompozycje muzyczne i poematy

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]

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 kreacjonistyczna, organem krytycznym – kwartalnik „Pióro”.

Nie twierdę, 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. Twierdę

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 pławił czarownice, 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 załamania wewnętrznego 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 ujednolicenia 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 będę wymieniał. Stało się za jego sprawą, jego świadomym działaniem.

Poezja posiada prawo buntu przeciw bezpośrednio 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

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

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 radził ucieczkę w radość fantazjotwórczą, lecz sam, ze swoich ludzkich, przedartystycznych doświadczeń, dawał odpowiedź innego rzędu: odpowiedź pesymizmu, coraz dogłębnierzego, pesymizmu idącego ku bolesnemu przeczuciu. 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 ujednolicenia ich

⁹⁰ *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]

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

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

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

⁹⁴ *Rymkiewicz, Aleksander* (1913–1983) – poeta, przed wojną związany z wileńską

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 wojną widzieć odpowiedź prawdziwą toczącym się czasem, myliłem się jeszcze gorzej niż ci, co głosili czystość

grupą „Żagary”, także autor książek dla dzieci. [przypis edytorski]

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

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

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

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 uporczywości 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 samoistność 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 przyszłe, 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, związaną 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 dłużej 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 udostępniać Pan może dzisiaj swoje utwory.

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

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

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

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 **czerpania 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 wróce 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 wspomniałem, 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 tle bliższym, które jest u Pana także nieobecne.

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

¹⁰⁰ *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]

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

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

Zasadniczymi formami uczuciowości tych liryków był pesymizm i katastrofizm. Z naszej perspektywy możemy powiedzieć, iż były to formy **słusznego 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 ciał 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 tradycji – Słowacki, Norwid¹⁰³, Miłosz¹⁰⁴, Czechowicz¹⁰⁵.

¹⁰³ *Norwid, 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]

¹⁰⁴ *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]

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

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 najczystszych*, *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 rozszczępienie 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 znamię 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 zmierzają 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,
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 tygryziej trawy
wędrują złote strusie
i szylkretowe żyrafy.

(*Legenda*)

Teraz możemy powrócić do patronów – tego rodzaju

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

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 umie Pan czerpać i świeżą wartość poetycką znajdować tam, w mistrzu opatrzonym i obgadany, gdzie czeka ona czułego 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:

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

O dziecko smutne, o ty zagubiony
w żalu najczystszy za wrót nieodmknięciem,
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 ujrzałeś 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 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, groziłyby trawestacją powierzchni tego stylu Słowackiego.

Liryka dwudziestolecia stała z wielkich naszych najgłówniej 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 zakłęb, jak piorun wśród ciszy,
nie zawołam – w mórz szumie nikt go nie usłyszcy.

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 dwudziestoleciu: 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,
napętnieniem 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 Krasińskiego¹⁰⁸ (a to zła tradycja!) popełniał Norwid. Oto jeden z kilku dowodów u Pana:

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

że kując niepokojem
przemienisz w wieżę pragnień,

¹⁰⁸ *Krasiński, 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]

do której czyn się nagnie.

(Nie wstydz się tych przelotów)

To są niebezpieczeństwa. Cóż, próbuje Pan nowej drogi, trzeba czymś opłacić utwory skończonej 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 o rzece*. By ją należycie 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 szybko przeżyła, by dopiero na tle wyrafinowania estetycznego modernistów dojść swoich praw.

Z jednej strony, służyła bardzo wyrafinowanemu prymitywizowaniu, szukaniu w poezji ludowej jej kunsztu (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

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 (*Bohaterski 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]

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, chwiejna, 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** 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 ukażą 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 udręce. Jest wolna od niej w temacie, w bezpośrednim podjęciu skargi czy wątku, ale w fundamencie uczuć mieści ją już w kształcie przyszłym, w formie oczekiwań 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 znamienna 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 rzeń 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 spoczynienia nocą,
ani rozprysły dom.

(Wizerunek)

Kształt historii, kształt religii. Kształt niepokoju, który pyta o sens doli ludzkiej, poczętej 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

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

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 najgłośniej:

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*)

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

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 każącą spodziewać przyszłość poetycką. Pan wie? „Dawno nie mieliśmy debiutu, który w tak szerokiej i doskonałej skali” etc. Powiem Panu prościej i po przyjaźni: 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. Wśród rówieśników Pana jakoś dotąd nikogo nie usłyszałem. Nie każdemu tak wcześnie jest dana pełna

dojrzałość artystyczna. Jest Pan pierwszy i życzyłbym Panu, by nie tylko w chronologii występów 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 partyjniactwa literackiego, co wokół Gałczyńskiego.

I

Podane tomy poezji nie oznaczają podobieństw, lecz punkty,

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

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

¹¹⁶ 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]

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

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 samoistności, 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 najprostszych 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.

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]

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

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 *szych*¹²⁰ staje się złotem, gwiazdy jak race rozpekają ładunkami najczystszej liryki. Jakaś niesamowita, niewytłumaczalna siła wzruszeń nasyca tę poezję. Z jakżeż ogranych rekwizytów złożony jest ten na przykład poemacik, a ileż w nim nasycenia lirycznego:

O zielony Konstanty, o srebrna Natalio!
Cała wasza wieczera dzbanuszek z konwalią;
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

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

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, Antropozooteratologii, 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

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]

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

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]

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 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 „proroctwami” jest infantylną igraszką, kpiącym rozwiązaniem

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]

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]

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 tyłu młodych poetów domagało się odpowiedzi.

Najbardziej zaś Gałczyński przypomina *Ferdydurke* Gombrowicza. Brak miejsca każe do innej sposobności odłożyć szczegółowe dowody, tu rzućmy punkty styczne. Gałczyński pierwszy począł eksploatować pokłady infantylnej 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

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]

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 samoistności 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

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 orbicie 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]

mu każe spocząć. Czy w jałowej pustyni, czy wśród mocnych i odurzających traw, splątanych w przednie wzory. Nonszalancja wobec czytelnika zdumiewająca. Każdy wiersz jest wyjazdem w nieznaną, nie wiesz przed końcem podróży, czy nie wykoleją 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, źużle ledwo że napoczęte.

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 imbroglio* to w ogóle nie są wiersze. Nieraz irytujący i płaski wiersz rozpoczyna się perłą: „Lubię, gdy mokra o świcie 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 przywiodłaby go do miary. W *Butach szewca Szymona* mamy stale dziesięciozłóskowce 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 Gałczyński.

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

III

Powtarzam: w osobie Gałczyńskiego przemawia najbardziej wzruszający cygan liryki polskiej. Słowa te pragną być naprawieniem fałszywych interpretacji, które na skutek literackiego partyjnictwa zagęszczają się wokół poety. Z Gałczyńskiego czyni się w grupie „Prosto z mostu” sztandarowego poetę idei; w ankiecie „Prosto z mostu” wielu odpowiadających wyznawało, że tom Gałczyńskiego był dla nich najdonioślejszą lekturą ubiegłego roku. O szczerości interpretacji i wyznań nie wątpię. Gałczyński 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 – Gałczyńskiego jako artystę najwięcej łączy z pisarzami i objawami wyklinanymi w jego otoczeniu.

Tu nie pomogą żadne sztuczne dowody, tu nic nie znaczy, czym Gałczyński 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 manifeście *Do przyjaciół* z „Prosto z mostu” cechy, jakie stwierdzaliśmy w liryce Gałczyńskiego, 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, koszerne księżycy”.

Te zalecenia całkowicie są przeniknięte duchem Tuwima... Nie mam za złe Gałczyńskiemu, 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 świętego pamfletu nie czynić *Confiteor*¹³⁴ najmłodszej poezji.

¹³⁴ *confiteor* (łac.) – wyznaje; pierwsze słowo modlitwy katolickiej znanej jako „spowiedź powszechna”, wykorzystane przez Stanisława Przybyszewskiego jako tytuł

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”.

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, zżymają 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 skrety.

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, aktualiów 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 trwałe.

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 eksploataowania 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, Gzeczółka, Karakuliambro. Narodziła się z okolicznościowego charakteru jego poezji, zawsze czułego 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 – czułki i macki, którymi liryka wysysa codzienne, żywe, nieustannie pulsujące treści dnia. Tych czułek nie zatracił Gałczyński. Stąd jego odrębność, stąd jego popularność.

W liryce Gałczyńskiego żyje bowiem zwykły dzień przeżywanych przez nas lat. W grymasie ironii, w drzeniu 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 wytuczone. Każdy sięga, bo czuje wyraźnie, że wszelki kaprys wyobraźni, jaki tam napotka, przylega jednak do bieżącej rzeczywistości, mówi

o śmiesznościach, zakłamaniach, 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 kadzidła, ponieważ jest poetą w pełni swych sił rozwojowych, wolno o takich groźbach wspomnieć, by je zażegnać, jak zażegnuje 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 sprawy 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

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

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 z nad jego ostatnich strof, poniechanych w pół zdania, przeciętych na słowie noc, ostatnim słowie, 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

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

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]

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, liśćiami 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 wybłysł 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, wtlaczać 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”.

Każde pobrzeże jeziornej wody, zarastające sitowiem i trzcina, będzie dla mnie **niekława**, 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 książki, spójrzmy na najdawniejsze i ostatnie jej stronicę 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 płód 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 rakietach i

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

ośniewających pióropuszcach, wybuchając – oślepia i zachwytem przejmując. Tuwim-poeta równie gwałtowną miłością wielbił 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 część każdego z wybranych tak uczynić swoją własnością, aż stanie się z niej tkanka nierozpoznawalna, niedająca się wyłuskać 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,

¹³⁹ *Kochanowski, 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]

¹⁴⁰ *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]

¹⁴¹ *Norwid, Cyprjan Kamil* (1821–1883) – poeta, dramaturg, 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]

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

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, oczywiste, przeżywane przez każdego, do kobiety, do przyjaciół, do ojczyzestego 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.

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. Intelktualna 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 niezwykle 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, zaklęcie 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,

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

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 nieustraszonej 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.

Któreż 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 góróm, 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.

„Tajemniczeją rzeczy, fantastycznieją zdania”, powiadał wówczas poeta. Ze szpargałów biblii cygańskiej, z retort napełnionych podstępym 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

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]

okrutnej. Żegnając wielkiego poetę pośród żywych, witamy go zarazem tam, dokąd 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 kroczymy 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 *Rzecz 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 sprawiedliwość, że fakt ten na ogół trafnie dostrzegła. 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.

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

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 tożsamości 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 dotyczące 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

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

¹⁴⁸ *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]

Akropolis okazywał się zdolny do podobnego odnowienia. Nowatorskie, ponieważ zwrot do tradycji oznacza tu najwyraźniej nie sen na klasycznych 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 zesparał,
W umiłowanie.

Moja rzecz – rzecz w zenicie,
Ani śmierć, ani życie.
Ostatnia, czysta, rzecz macierzysta,
Przez wieki wieków trwa przeźroczyista
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 twórca usiłuje nakierować wysiłek poetycki ku temu niewykonalnemu i chimerycznemu zadaniu. Nie on jeden w poezji lat międzywojennych. Z wielu przykładów pragnę przypomnieć ze *Spotkania w czasie* Jastruna¹⁴⁹ takie utwory, jak „Na flecie grano...”, „Byłem kiedy na łące tej...”. Tekst Tuwima jest o kilka lat wcześniejszy:

Wonna mięta nad wodą pachniała,

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

Kołysały się kępki sitowia,
Brzask różowiał i woda wiała,
Wiew sitowie i miętę owiał.

Nie wiedziałem wtedy, że te zioła
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
I sitowia, sitowia zwyczajnego
Nigdy już zwyczajnie nie zobaczę?

(Sitowie)

W *Biblii cygańskiej* napotykam odpowiedź – brzmi ona:

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

Żeby 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.

(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 zachwyty, w którym wymowa roślinnych neologizmów jest tylko wymową wzmocnionej przez nie metafory – „uzielił”, „przekwiecił do rdzenia kości” – a nie wymową biologicznej i udziwniającej 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 zieleń 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, 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

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

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

mi i pieniądze”), jak też dzięki temu, że wiara w społeczny sens poetyckiego trudu lśni blaskiem niezmaconym śladem wątpliwości. Elementy autoironiczne dotyczą poety, nie sprawy samej.

W *Spóźnionej gałązce 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 drżąc 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

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

obiektywnej roli słowa, wyparły z *Rzeczy czarnoleskiej* 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 uduchowiona 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 rzeczowość i zbyt natrętny sentymentalizm. Stają się o ileż bardziej dojmujące, zabarwione drobiną goryczy –

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

¹⁵⁴ *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 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]

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 dojrzeją,
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.

Ciało 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 bywał 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 skryzalizowały 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 wruszeniowych 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 zмага słowo z żywiołem”.

„Twórz, czarujące bydlę, włącz na chaosy wierszem, rozkładaj zlepkę 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 rzeczywista klęska poety to klęska niezrozumienia – „Przecież słyszysz, że ciągle wołam i krzyk mój w pustkowiu ginie. Bóg mnie, jak tylu innych, ominie i, jak oni, życiu nie

podałam.” Jedyne 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 drzemię.

9

Z kuchni aromat leśny:
Kipi we wrzątku igliwie.
Ten wywar sam wymyśliłem:
Bór wre w złocistej oliwie.

10

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

11

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

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

nie potrafił.

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

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

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. „Żebyś się słodko nie łudził 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 skróty obrazowe, jakich nauczał Leśmian¹⁵⁸. Z ducha Lenartowicza pochodzi strofa:

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

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

¹⁵⁸ *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]

Cieknie sok zielony.

(*Aptekarz majowy*)

Z ducha Leśmiana pochodzi natomiast strofa:

Na gorącym kamieniu
Jaszczurka jeszcze siedzi.
Ziele, ziele wężowe
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 bywała obca. Chociażby taka strofa:

Nadbrzeżna trawa zwisając potrąca
O swe odbicia zsiwiałą kończyną,
Do której ślimak, pęczniejąc 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

¹⁵⁹ Żeromski, *Stefan* (1864–1925) – pseud. Maurycy Zych, Józef Katerla; prozaik, dramaturg, publicysta. Współtwórca i pierwszy prezes Związku Zawodowego

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 zasilam głowę” – powiadał. Wśród konterfektów¹⁶⁴, koniecznych, by zawisnęły w dworku marzonym przez poetę w

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 powstaniem, 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]

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

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

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

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

¹⁶⁴ *konterfekt* (daw.) – portret. [przypis edytorski]

„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 litery. 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... Żebym się w kroplę światła zespałał, w umiłowanie”. „Rozkładaj zleпки 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 pobił 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 Geś*¹⁶⁶, a do sarkania pobudza Przyboś¹⁶⁷? Pyta dalej: a może jest ten sukces

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

¹⁶⁶ *Zielona Geś* – cykl groteskowych miniatur dramatycznych Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. [przypis edytorski]

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

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 rozpocząć 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

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.

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 Kielecczyznę, a ponieważ woleliśmy nie nocować 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 utkwiała na stałe w pamięci. Pozwólcie, że powtórzę na potwierdzenie owego wspomnienia: Kto nieszczęsnej oddan doli, Ten swym losom nie wydoli, Choćby pędził wiekom wprzek. Czekał-cim go, czekał wiek. [przypis autorski]

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

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 dzieciennych 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 Iłganowa, Zofię z Dziewierskich Iłganową, 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. Zalsni ta poezja jeszcze 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 zgliszcz 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. Zasługa 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 pozostanmy 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*

polских, a rysownik tę schadzkę 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 zwierciadełkiem 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, zdjąć 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*

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

epiki, „Kuznica” 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.

Tużim 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 wygasł. A temu na zgon

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 *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]

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

wystarczyło jedno pokolenie romantyków.

Chcąc uzyskać odpowiedź, należy zejść z okładki mieszczącej zodiak z prywatną mitologią poety. Zanim ją opuścimy, stwierdźmy jednak, że bukiet symbolów, aluzji, dygresji, wyznań, wtęgotów, oświadczeń, protestów i haseł jest w poemacie Tuwima gęstszy i bardziej rozmaity nawet od bukietu mistrza Dziewierskiego. Tak też gęsty jak u nikogo z jego mistrzów poetyckich. Z pozoru 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,

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 płoszę,
Który na mózgu jak motyl na róży
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 daje 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,

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]

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 szlifie intelektualnym posiadał podobnego do siebie na pozór konkurenta, który go na jałowych piaskach literatury krajowej pomiędzy powstaniami, listopadowym i styczniowym, rychło zadusił i zatłamsił.

Tym konkurentem gawęda, też dygresyjna, ale o treści konserwatywno-religianckiej i szlifie 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 doraźnie 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

¹⁸⁰ *Pol, 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]

na pozycje ówczesnego wstecznicstwa. U Słowackiego na pozycje arystokratycznej polityki, klerykalizmu, sarmatyzmu, miałkości 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 epopei, racjoniści walczyli z feudalnym zastojem. Od *Monachomachii* Krasickiego¹⁸² bliżej jest do *Beniowskiego* niż od jego *Wojny chocimskiej*¹⁸³, 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

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 *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* z 1776 roku). [przypis edytorski]

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

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 nietykalaną bohaterszczyznę, nawet kiedy miał on zawierać tysiąc wierszy o sadzeniu grochu. Bo bywalcy pseudoklasycznych salonów sadzili już tylko groch, bo przemienieni na hreczkosiejów¹⁸⁵ najbardziej takiej bohaterszczyzny dla podtrzymania swej pozycji społecznej i swej świadomości potrzebowali.

Klasyki nie chcieli więc pamiętać o psikusach, jakie w mechanizmie tego taranu urządził im Wolter¹⁸⁶. Młodzi jednak pamiętali. Mickiewicz, chociaż intelektualny szlif poematu

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 epepei (*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]

dygresyjnego będzie mu całkowicie obcy, przekłada za młodu Woltera *Dziewicę 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.

Powiem 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

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

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, 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

¹⁸⁸ epigramat (z gr. *epigramma*: inskrypcja) – bardzo krótki utwór poetycki, zwykle dowcipny, z wyraźną puentą. [przypis edytorski]

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 jakieś 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 rozpoczynając – 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 przekleństwom 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 częścieczek ta swoboda się składa w *Kwiatach polskich*. Zodiak z przerywników 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, bieże 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 popadę,

Ja – za popadą, jeśli ładna...

Bukiet z całej epoki

Nie lubię zaś motorów, radia,

Wycieczek, sportów, generałów,

Szparagów, wodzów i upałów,

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,
Młodości, kiedy nazbyt dziarska,
Potęgowiczów, gosударstwa¹⁸⁹,
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,

¹⁸⁹ gosударstwo (z ros.) – władza, panowanie. [przypis edytorski]

Lawendę, stare fotografie,
Dyliżans, 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) Habermusza¹⁹⁰
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 węch” 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 rozpedzone pióro, napotkamy w słowach:

– A bufet! Mógłbym Bufetiadę
Napisać polską! Tuzin pieśni!
Lecz zakrakaliby współcześnie

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

(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,
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 zasznurowany,
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

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

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 zwycięsko 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.

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

¹⁹² *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]

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

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

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 manieri 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.

¹⁹⁵ 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]

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 twarzątek dzieci proletariackich prowadzi do *Czerwonego sztandaru*.

Pod względem artystycznym poetyka codzienności podtrzymuje dzisiaj zainteresowanie dla szczegółów mistyfikujących, przesłaniających prawdziwie humanistyczne

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

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 obsłużeniu 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 niewyraźalnych. 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 wypowiedziane, 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 takim. 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 wyrzekał się ośrodka fabuły epickiej. Doskonałym tego świadectwem będą dalsze, nie

¹⁹⁷ 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. [zprypis edytorski]

wydane za życia poety pieśni *Beniowskiego*, gdzie napotkamy tak powszechne i ograne motywy romansu awanturniczego, jak ocalenie nieszczęśliwej dziewicy, 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 Iłganowem, ginącym w roku 1904 od kuli robotniczej. Wcześniej 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 kołęd, szachista, zielarz i abonent „Kuriera 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 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 pomyleńców, 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
Zwierzynce, armie egzotyczne,
Indiany, Turki i Mongoły,
Tak się zaczęły obrazeczki

¹⁹⁸ 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]

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

Techniką „kolorowej sieczki”:
„Bój pod Cuszimą²⁰⁰”, „Smok wawelski”,
„Jarmark w Łowiczu”, „Krąg anielski”,
„Kolumb²⁰¹ pomiędzy tubylcami”,
„Dno morskie”, „Sklepik z zabawkami”...
(W tym czasie także namalował,
„Śmierć porucznika Hłganowa”,
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 kółeczku 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:
[.....]

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

²⁰¹ *Kolumb 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 – w sposób ludzom niepojęty —
W butelce zjawił się zaklęty
Ogródek – z błysków, koralików,
Paciorków, szkiełek i kamyków...
Tak w słojach zamieszkały żabki,
Jaszczurki, żuki i trytony;
Tak napełniły się szufladki
Aromatami ziół suszonych;
Tak mała izba przy sklepiku
[.....]

Przybrała wygląd tajemniczej
Wesołej groty czarodzieja:
Pułap gwiazdami powyklejał
Z kołem zodiaku i księżycem;
Pod lampą, prawie Aladyna,
Bajeczne żagle swe rozpiął
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 półki ponastawiał...
Sto niespodzianek i sto pociech...
Słowem – nie zawiódł się Smintejczyk²⁰².

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

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 szczegółach 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 sięichlos, 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 jedyne i wyłączne składnika budowy postaci. Pojawiają się w niej również elementy inne, i to takie, które pozwalają na wysnucie wniosków mało widocznych w dwudziestoleciu. 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 Aniełę. Kompromitacja Rozpędzikowskiego, kazanie księdza Komody, Alfred Folblut łożący na wychowanie nieletniej ósóbki 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 duszyc mają być ukryte.

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:

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]

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

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

reprezentanta pragnęłaby ocalić jako konstrukcję typu ludzkiego i jako nakaz warsztatu poetyckiego. Warsztat złożony ze wspaniałych nieraz artystycznie marginesów, zaplecionych wokół ludzi zdecydowanie i w każdym poszczególnym okazy wyhodowanych w manierze całkowitego dziwactwa.

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 nędzy! 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 wyłączej inteligentkiego 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 rozumiała 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

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]

egzemplarzy zapamiętać warto.

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

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]

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

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]

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, błogostaw*)

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.

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

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]

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

²¹¹ *Picasso, Pablo* (1881–1973) – hiszpański malarz, grafik i rzeźbiarz, uznawany za

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 napotykaemy coś jak przedświata 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
 twarzy
zbliżasz się – pół
mijam cię – pół
jakże mi szkoda
tej zawsze jednej strony niewidzianej!
odchodzisz – pół
ruch innych
 kroi cię
 w coraz drobniejsze
 kawałki
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 działało 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
na jakieś wyższe okna,
na cienie w łukach bram.

[...]

Wychylasz 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 obywa się 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.

Patrzą 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
jakiś 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 opatrzności,
wpaść w sobowtór nieba,
w dno, które odpada
od pudła miasta?

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

Kołysze się moja skała
podziurawiona od pięter.
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).

Jakiż 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

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

²¹³ *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 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-
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!!!

²¹⁴ 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]

Ta przyśpiewka nie tylko do zespołu „Mazowska” apeluje. Jeszcze mocniej do dadaizmu, do ludowości udziwnionej i sprymitywizowanej. *Śłopiewnie* Tuwima²¹⁵, *Pastorałki* Czyżewskiego²¹⁶, program poetycki „Ponowy”²¹⁷. Skądinąd zaś obecność poetyki Przybosia, jej składni, jej wyobrazeniowego 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

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]

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

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]

własnego wyboru, a nie jak by nauczyciele pragnęli podyktować.

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.

²²³ *nominalizm* – znany od średniowiecza pogląd filozoficzny, wedle którego uniwersalia (powszechniki, idee) nie istnieją realnie, a są jedynie abstrakcjami językowymi, potrzebnymi do porozumiewania się. [przypis edytorski]

²²⁴ *Lipski, Jan Józef* (1926–1991) – historyk literatury, publicysta i krytyk, współzałożyciel Komitetu Obrony Robotników, przewodniczący Polskiej Partii Socjalistycznej. [przypis edytorski]

²²⁵ *Kartezjusz* – 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]

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 tułały 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 wykląda 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

²²⁶ *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]

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
w koronkach brabanckich
i barany z Bizancjum,
i barany w koronach oryniackich²²⁷...

Jaki zwrotnik?

„Wiek który? – Czas który?”

Magie – religie – rytuały.
A to wszystko z jaskiń
pod miastem,
nieustanne Mentony gminne,
a to

²²⁷ *kultura oryniacka* – prehistoryczna kultura funkcjonująca także na ziemiach polskich ok. 40–20 tys. lat temu. [przypis edytorski]

nieprzerwane dylu-dylu
dyluwium²²⁸
peryferyjne.

To nie jest szukanie plastycznego skojarzenia jedynie. To nie sylogizm 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 także 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 sylogizm cywilizacyjny Białoszewskiego.

Obroty rzeczy to nie tylko synkretyczny i przetworzony spadek po nowatorstwie międzywojennym, ale i wyzyskanie nowatorskie tradycji jeszcze głębszej. Na słuszny ślad naprowadza przytoczony zapewne z pamięci i stąd zniekształcony cytat

²²⁸ *dyluwium* – dawna nazwa plejstocenu, epoki geologicznej w starszym czwartorzędzie. [przypis edytorski]

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 sylogizmu 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 oryniackiego baranka wielkanocnego. Zwłaszcza w późnych poematach. Przypominam inwokację i całą materię poetycką *A Dorio ad Phrygium* czy *Emila na Gozdawiu*.

²²⁹ 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 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]

²³⁰ Piechal, *Marian* (1905–1989) – poeta, eseista i wydawca. [przypis edytorski]

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 Białoszewskiego, medytującego nad mitologią przed kioskiem w Wołominie” (*Obroty 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, **wiełoświatopoglądowe**, 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

²³¹ 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]

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, pradawnym 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 syntezy architektoniczne miast polskich.

Z drugiej strony Bruno Schulz²³³. Artur Sandauer²³⁴ widzi

²³² *Czechowicz, Józef* (1903–1939) – poeta, przedstawiciel tzw. II awangardy, reprezentant katastrofizmu, redaktor pisma literackiego „Reflektor” oraz pism dla dzieci „Płomyk” i „Płomyczek”. [przypis edytorski]

²³³ *Schulz, Bruno* (1892–1942) – pisarz, malarz i krytyk, autor zbiorów opowiadań *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą*. [przypis edytorski]

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,

²³⁴ Sandauer, Artur (1913–1989) – krytyk literacki, tłumacz i eseista, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; występował przeciw socrealizmowi przed rokiem 1956. [przypis edytorski]

czuli: szafa została w ich małej wątrobie,
myśleli prawie: kredens istnieje
poprzez powiedzenie,
wystarczy zaskrzeczeć ustami —
śmieją się drzwi...

(*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 zachwyków 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 **pętko-** 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 pisarstwo 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 poecie 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. **Białoszewski stoi z boku.** Całość jego poetyki nie jest zaangażowana w publicystykę „Po prostu”, w prozę Marka Hłaski²³⁶, wiersze Bohdana Drozdowskiego, malarstwo Celnikiera²³⁷.

²³⁵ Drozdowski, Bohdan (1931–2013) – poeta, prozaik i publicysta, autor sztuk teatralnych, tłumacz dramatów Shakespeare'a. [przypis edytorski]

²³⁶ Hłasko, 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]

²³⁷ Celnikier, Izaak (1923–2011) – malarz i grafik polsko-żydowski, więzień obozów koncentracyjnych, od 1957 roku żyjący w Paryżu. [przypis edytorski]

„Fantazja jest zarazem przyczyną tworów poetyckich i dążeniem do samookreślenia” – na marginesie tej poetyki napisał Przyboś. Samookreślenie, przynoszone 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

²³⁸ *Norwid, 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]

– jako zapowiedź tego synkretyzmu, który znamieny jest dla Białoszewskiego. Miazga i międzysłowie, jakich krytyka oficjalna nie podejmowała, ponieważ nie widziała dla nich dalszego ciągu. „Dzieło sztuki coś naśladowuje, 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 zapomniany, w ogóle nie kwitowany 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),

²³⁹ 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]

²⁴⁰ Ciesielczuk, Stanisław (1906–1945) – poeta, członek grupy literackiej „Kwadryga”. [przypis edytorski]

²⁴¹ Dziekoński, Albin (1892–1940?) – poeta. [przypis edytorski]

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 przydługi 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
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 „baraniości” sama w sobie, dowcipnie ujrzana:

W baranach
baraniość
jest po prostu idea.
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 lśni —
i nic się nigdy w nich
baraniości 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 łóbkach,
tają się żużle nisko —

żagiew jest pustym czarem,
rozwichrzona podnieta,
parzy mnie głuchym żarem
węgiel czarny poeta.

Buchnęły jak fanfara
żyrandole-bogacze — —

jedyny 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 —
Warstwie Don Juanów²⁴⁴ z odciskami kobiet,
Ofelie²⁴⁵ – złomy kredy – niosące na sobie
Florę rzek, ziela duńskie – wianki litofitów...

²⁴² Liebert, Jerzy (1904–1931) – poeta, autor wierszy filozoficznych i religijnych, przedwcześnie zmarły na gruźlicę. [przypis edytorski]

²⁴³ nadir – kierunek przeciwny do zenitu. [przypis edytorski]

²⁴⁴ Don Juan – legendarny uwodziciel, XVI-wieczny szlachcic hiszpański, bohater wielu dzieł literackich i muzycznych. [przypis edytorski]

²⁴⁵ Ofelia – bohaterka *Hamleta* Williama Shakespeare'a, nieszczęśliwie zakochana w głównym bohaterze, popadła w szaleństwo i popełniła samobójstwo topiąc się. [przypis edytorski]

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!

(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

²⁴⁶ *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]

²⁴⁷ *litodendron* (z gr.) – skamieniałe drzewo. [przypis edytorski]

²⁴⁸ *Makowski, Tadeusz* (1882–1932) – malarz, mimo akademickiego wykształcenia naśladowujący sztukę prymitywną, często tworzący zgeometryzowane wizerunki dzieci. [przypis edytorski]

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:

Włóżcie, włóżcie 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)

²⁴⁹ kostyczny – obdarzony złośliwym, jadowitym poczuciem humoru. [przypis edytorski]

Urzeczony

*Ja Władca Łagodności
chrzciciel drobnych muszek...*

I

Kiedy czytać dotychczasowe omówienia *Cudów* Jerzego Harasymowicza²⁵⁰, jedno w nich uderza. Ze tylu przeróżnych poprzedników w kreowaniu fantazjotwórczego dziwu wskazano jako obecnych w owym zbiorze. Oczywista i bez sprzeciwu Gałczyński²⁵¹, w najlepszej i najsubtelniejszej recenzji (J. Kwiatkowski²⁵², *Jest Gałczyński*, „Życie Literackie” 1957, nr 3). Dalej – Iłakowiczówna²⁵³, Czechowicz²⁵⁴ (R. Matuszewski²⁵⁵,

²⁵⁰ *Harasymowicz, Jerzy* (1933–1999) – poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury łemkowskiej. [przypis edytorski]

²⁵¹ *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]

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

Baśnie o dzieciach, gilach i zającach, „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 dalej – ktoś czupurny i surowy z Wrocławia dopatrywał 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

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]

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]

jeszcze, które niżej zaproponuję), 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 częściowej 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 Świętochowski²⁶¹ 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

²⁶¹ *Świętochowski, Aleksander* (1849–1938) – publicysta, literat, filozof, historyk, działacz społeczny doby pozytywizmu. Założyciel tygodnika „Prawda”, prowadził działalność społeczno-oświatową. [przypis edytorski]

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 połów.

I słyhać tylko, jak jemioluszki gwarzą cienko,
pędzące z wiatrem w głogów czerwonych karetach.

(Pejzaż zimowy)

To jest podszewka 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, nateżają 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 zajaczek tak z łuku wystrzelił w górę,
że oko wybił sowie, 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 zające)

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 Pompadour ²⁶²
kotka przeszła z wąsów groźną wiechą,
mysi król przed nią uciekał.

²⁶² *pani Pompadour* – Poisson, Jeanne Antoinette, Marquise de Pompadour
(1721–1764), wpływowa kochanka króla Francji Ludwika XV, protektorka artystów
i autorów *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej*. [przypis edytorski]

(*Wiek niewinności*)

Tym sposobem owocuje u Harasymowicza ustawiczną niespodzianką utracone dzieciństwo poezji. Podobnie jak Julian Przyboś²⁶³ (*Szcześliwy 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 przeziara trafnie podbita pod nowy krój podszewka.

„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 końmi, grającymi na dzwoneczkach. Maleńcy ludzie mającą tu i tam na białych, oślepiłych 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.)

Czy pamiętacie w uroczym *Porwaniu w Tiutiurlistanie* Żukrowskiego mapę sztabową uczynioną z opadłego liścia? Żyłki oznaczają drogi i przyszłe pochody wojsk. Na takich to

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]

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, dzięcioły, 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,
niby 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 rysunczków z elementarzy używanych w dzieciństwie poety. Stamtąd wieszcy Rimbaud ich „genezy tajemne”. Przechowane w wyobraźni i pущzone na wolność pomiędzy wyobrażenia człowieka dorosłego. Oto drugi prapunkt poezji Harasymowicza, tym razem zanurzony w biografii indywidualnej wieku dziecięcego.

²⁶⁴ *angelologia* – nauka o aniołach, dział teologii. [przypis edytorski]

²⁶⁵ *eschatologia* – nauka o zbawieniu, dział teologii. [przypis edytorski]

²⁶⁶ *Rimbaud, (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]

Dzieciństwo to nie tylko pryzmat, ale i ulubiony temat poezji Harasymowicza. Temat dwustronny. Najczyściej 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 czystym, 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, Jasełka, Dzieciństwo, Mój ojciec zawsze życzył sobie, Dzień osiemnastoletniego*. To po stronie kompleksów w ramach dzieciństwa jako tematu. Po stronie ucieczki w marzenie, we współczucie, w liryzm czysty i wzruszający: *Sztuka Makowskiego, Szachy, Dzień Michasia, Klęska na drogach, Śpiewające dzieci*. Tutaj istotnie najbliższej do Makowskiego, do Wojtkiewicza, do główek dziecięcych Wyspiańskiego²⁶⁷, do jakichś swoiście polskich złóż liryzmu i urzeczenia światem.

Czy w pryzmacie i świetle takiego dwustronnego dzieciństwa wszystko w *Cudach* jest proste, jasne, dobroduszne i

²⁶⁷ *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]

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
otwórki 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 zawieją huczące.

Więc umilkły, a zatknięte za las płonące kostury

²⁶⁸ *Acheront* (mit. gr.) – rzeka w podziemnej krainie umarłych, jej nazwa oznacza „płynący cierpieniem”. [przypis edytorski]

zachodzących słońc oglądały
ich łyzy, 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. Odkrywka taka to przekrój przez warstwy ziemi, odsłonięty bądź przez erozję, to na

skutek wstrząsów tektonicznych. Od najbardziej pradawnych pokładów po glebę, gdzie chłop orze i drzewa zapuszczają korzenie. We wnętrzu *Cudów* podobnie. Przekrój przez obnażoną podświadomość i nowoczesna metafora. Gęsta miazga animistyczna i precyzyjne 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. Rzec 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. Księżyc-ciele, jego łeb czerwony
pcha się, gdzie trzeba i nie trzeba, uliczkami przedmieścia,
a za miastem, każdy jak saper z łopata czekającą na swą kolej,

²⁶⁹ *Chagall, Mark* (1887–1985) – malarz żydowskiego pochodzenia, obywatel Rosji i Francji; w jego twórczości często pojawiają się motywy fantastyczne. [przypis edytorski]

²⁷⁰ *Nikifor Krynicki* – właśc. Epifaniusz Drowniak (1895–1968), malarz prymitywista pochodzenia łemkowskiego, uważany za upośledzonego psychicznie. [przypis edytorski]

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 blado i drży jej cieniutka rączka.

(Taniec garbusów)

Liryczne i antropomorficzne zmieszanie elementów, próba nadrealistycznego liryzmu skojarzonego z dziecinnym 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 szafasem, który uczyniły Twe włosy”. To prawie jak z *Balladyny*. Lecz barokowo: „Z mych palców ogrodzenie robię przy piersi miłej 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 urzeczzonego 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 gilom. Ciemne marzenie to takie utwory, dla piszącego najlepsze w dotychczasowym dorobku poety, jak *Droga przez las*, *Taniec garbusów*, *Erotyk z aniołem*, *Śpiewające dzieci*. Utwory, gdzie proste i dobrotliwe wiązadła rzeczywistości zostają pogmatwane, gdzie pobrzmiwa niepokój. Nie jest to już niepokój niewyżbytego kompleksu, lecz mającej kiedyś nadejść

²⁷¹ *Nadobna Paskwalina* – barokowy poemat alegoryczny Samuela ze Skrzywny Twardowskiego, opublikowany w 1655 roku. [przypis edytorski]

²⁷² *Baczyński, Krzysztof Kamil* (1921–1944) – jeden z czołowych poetów tworzących w czasie II wojny światowej, zginął walcząc w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

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 dzięcioły, jak ordery drzewom przypinają,
gapilem,
ordery 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 rajy miecz błyszczy anioła złotowłosego
i noc mi wskazuje czarną bez światelka 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 słuszność. 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 Przybosia. Nie dziwię się jego uznaniu dla prozy w *Cudach* podanej. Proza ta posiada bowiem liczne szanse, ażeby się stać kiedyś tak znakomitą jak próby Przybosia 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 Przybosia *Ścięcie jaworu*, propozycja takiego antenata zyskuje dalsze uprawnienie.

Bo właśnie we wspomnieniu dzieciństwa przechował Przyboś

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 Przybosia jednak i tak, że tekst jego mógłby się znaleźć w *Cudach*:

Już czub góry coraz niżej woźnicom czapkował,
cztery koła wyplątały z krętej drogi szersze Koło —
i już gniadosz parskął 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, jemiółuszek i jarzębin. Któż je porzucone po nim podejmie? Lecz niechaj pamięta zarazem o przedwojennych słowach Gałczyńskiego: „Długom błdził i szukał, świat mnie zalewał jak woda, pełen stworów dziwacznych, niksów²⁷³, wodników, rusalek...”

Wracając do metafory z odkrywką. Jej najgłębszą warstwę, złożoną z gilów i zajączków zgniecionych w antropomorficzną

²⁷³ *nixsy* – demony wodne w ludzkiej postaci znane z mitologii germańskiej. [przypis edytorski]

miazgę, Harasymowicz wciąż eksploatuje. Trzeba wyjść wyżej. Pracować, ażeby przybywało nowych pokładów. Trzy nowe punkty już widać na mapie ładu poetyckiego wyłaniającego 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: „Imię Poussin to człowiek, który tym pracuje”. I stuknął się w czoło. Otóż!

Póki poeta ma młode kości, trzeba mu dla rozwoju aplikować trucizny przeciwne tym, jakie w nich wziął od natury. Od natury wziął bowiem Harasymowicz to, co kiedyś u jednego z uczniów swoich określił Józef Czechowicz: „Poezja wyobraźni to sen na

²⁷⁴ Poussin, Nicolas (1594–1665) – barokowy malarz francuski, przedstawiciel klasycyzmu, programowo niechętny twórczości Caravaggia. [przypis edytorski]

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 spizarce i lodówce, a także, czy będą i jakie będą w nich nowalie.

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 okrećnie – 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 Wagiem. 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.

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*?

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]

VIII

Uliczki kot przeskakuje z jednej rynny na drugą,
maleńkiemu 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 kopułce 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 świadczą 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 powiadał: „Rysować serio znaczy to: nie okłamywać samego siebie.”

²⁷⁸ *Watteau, Jean-Antionne* (1684–1721) – francuski malarz i rysownik, prekursor rokoka. [przypis edytorski]

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 przebiegał przez inne wzgórza 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 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 dostrzegałbym 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 wypowiedzi 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 połemkowskich wsi,
już ledwo widać, jak cerkiewki czarne pisklę 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
niby 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 własny i nie torowany im dopiero przez krytyków (*exemplum*²⁷⁹ Białoszewski²⁸⁰) kontakt z czytelnikiem. To nie tylko kwestia talentu, to także **kwestia antyoschłości**. A zatem swoista 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

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]

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 nieznanie 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.

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]

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.

O której to wojnie mowa i czyjaż to pochwała
sentymentalizmu po imieniu nazwanego? Utwór Antoniego
Słonimskiego²⁸⁷, cały bukiet podobnych napotkamy u niego,

²⁸⁵ *Dickens, Charles* (1812–1870) – angielski pisarz, jeden z czołowych twórców powieści społeczno-obyczajowej 2. połowy XIX w. Autor m.in.: *Klubu 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]

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]

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. Spłakani 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 poskapiło 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 związane jak fantastyczne pieczętki,

²⁸⁸ Gaj, Jacek (ur. 1938) – grafik i rysownik, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. [przypis edytorski]

dopowiadają właściwą tonację każdego utworu. Także i cel główny cyklu ukazują: podróż do cerkiewki maleńkiej 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 jodełki 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

²⁸⁹ *Rosynant* – koń Don Kichota. [przypis edytorski]

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 cegiełki, które w roku obecnym sypią się wśród młodych i najmłodszych, wypełniając rolę tzw. ruchu w poezji. Lecz oryginalny i zastanawiający nie tylko w tym nędznym kontekście. Sam w sobie nie mniej. Tych sześć poematów to sześć rozmaitych przygód z jednym, który dla Harasymowicza obiektywnie istnieje, partnerem jego poezjotwórstwa – sześć przygód z

²⁹⁰ Harasymowicz, Jerzy (1933–1999) – poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury łemkowskiej. [przypis edytorski]

²⁹¹ poślad – ziarna zboża gorszego gatunku. [przypis edytorski]

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 wyświełają się zaskakujące i rozliczne sprawy, i niczego na nieboskłonie tej poezji nie napotkasz oprócz owego horyzontu, niczego oprócz wyświełonej 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” – wyświełta wciąż samego siebie, własne wnętrzości.

W badaniach nad poezją istnieje pojęcie podmiotu lirycznego. Podmiot liryczny jest konstrukcją wewnątrz tekstu, a nie faktem psychicznym. Oznacza jakiegoś idealnego sprawcę lirycznego, który zobiiektywizował 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 Norwidowskiego *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 pieczętka
diabeł w akcie
na rynku w krakowie
i oto podpis
jerzy

²⁹² *Norwid, 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*. [przypisy edytorski]

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 *Przyczynek 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 poezjotwórstwa Harasymowicza. Wydaje się też być jego najwyższym w *Przejęciu kopii* osiągnięciem. Sam zaś poemat tytułowy oraz pozostałe trzy zdają się przynależeć 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-stróżkach 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. Dotąd – na sztucznym horyzoncie wyświetlał 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

²⁹³ Kwiatkowski, Jerzy (1927–1986) – krytyk literacki, historyk literatury i tłumacz, pracownik Instytutu Badań Literackich. [przyypis edytorski]

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 snach.

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 odpowiednio teksty zestawić z *Przejęciem kopii*, ażeby dostrzec, że identyczny termin kryje zupełnie co innego.

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 więzień NKWD, od 1961 na emigracji. [przypis edytorski]

Przede wszystkim – kryj e całkiem różną materię wyobrazeniową, materię skojarzeniową, a dla określenia nadrealisty wobec zasady luźnego przebiegu skojarzeń i niekontrolowanego ich zapisu – ta przecież materia wyobrazeniowa 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. Dziecioły, 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 Noego. Nie o ten katalog wszakże

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). [przypisy 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

chodzi, aczkolwiek sam w sobie jest on już znamieny, 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 koszulinę

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*):

„czwartym wieszczem”. Tematyka utworów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa i obejmuje dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

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
zabkami królowny
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, dotykalnymi loty i posunięcia imaginacji. Przybliżają one tkanę 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)

anioły o kościstych
twarzach starców
biją nieszczęsną mocno
jak galicyjskie chłopcy
[.....]
skarżą się
chimery malczewskiego ²⁹⁹

²⁹⁹ *Malczewski, Jacek* (1854–1929) – wybitny malarz-symbolista, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. [przypis edytorski]

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 rajerah³⁰⁰, szalach i urodach secesji, uderza źródło wyobraźni i obyczaj u 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 omszałą i nudną tradycją.

Ta ostatnia kwestia jest chyba najważniejsza. Ona bowiem zarówno tłumaczy, dlaczego to poezjotwórstwo, przefiltrowane przez nadrealizm, nie daje się jednak do ściśle

³⁰⁰ *rajer* – pióro czapli, używane jako ozdoba kapelusza a. fryzury. [przypis edytorski]

formuły owego prądu sprowadzić, jak też wskazuje drogę Harasymowicza i niejednego z jego generacji, ku zjawiskom, jakie uchodziły za „przewycięzone”. Wyspiański, Malczewski, secesja, modernizm. Owszem, były one przewycięzone, 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 wyobrazeniowe**. Posługujemy się nimi do czasu – nie pytając wcale, co one w ogóle znaczą i czy cokolwiek 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

³⁰¹ inny – mowa o Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim. [przypis edytorski]

³⁰² Gałczyński, *Konstanty Ildefons* (1905–1953) – poeta, znany z absurdałnego

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

poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatryk Zielona Gęś*. *Galczyński, Konstanty Ildefons* (1905–1953) – poeta, znany z absurdalnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatryk 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

podziwiają obraz

i mieszają się ze sobą
ich motyle

czarny dom
oto pokój do gry

na wszystkich białych polach
szachownicy
małeńkie 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

prymitywista pochodzenia łemkowskiego, uważany za upośledzonego psychicznie.
[przypis edytorski]

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 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, dlaczego 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 splotły 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 niebłahe. Sądzę, że Harasymowicz akord ten

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

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 taszystą³¹², to w budowli, sprzed której Twardowski wlatywał na księżyc! Jak czekanie na Godota, to w kombinezonie robociarskim 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 Jagiełły³¹⁴, nietoperz czuwał w Łokietkowej

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 *taszyzm* – odmiana malarstwa abstrakcyjnego (z fr. *la tache*: plama). [przypis edytorski]

³¹³ *apostoł z Pragi* – św. Wojciech. [przypis edytorski]

³¹⁴ *Jagiełło* (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–

grocie – i tak dalej. Aż do spraw, które dla pokolenia 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 kwiatach

szmaty rozwija
słój z maścią
już stoi

z drzewa go
podgląda
chichoczący stańczyk³¹⁵

i żółty
przesuwa się obłok

to legionista z 1914
nóg szuka

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 Jagiełło był założycielem dynastii Jagiellonów. [przypis edytorski]

³¹⁵ *Stańczyk* (ok. 1480–1560) – błazen na dworze kilku polskich królów z dynastii Jagiellonów; przypisuje się mu cięty dowcip i polityczną mądrość. [przypis edytorski]

po dziuplach

i naraz

zaczyna grać

marsze do księżycyca

austrowęgier

gramofon w okopie

w płataninie 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 Skałkę. Kręciła się na tle klasztornego muru karuzela, wzlatywała ku wieżom huśtawka, czasem puknęła armatka puszczonej pod górę, po żelaznej pochylni, na świadectwo siły. Konstanty 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 boisko „Garbarni”, niedzielnymi popołudniami szum i wrzask piłkarskiego tłumu, wyżej i donioślej się rozlegający od huśtawek celujących w barokowe hełmy wież. Nie znajdujemy jednak owego uroczego 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 skałki
pędzi skałeczną
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

³¹⁶ *Leta* (mit. gr.) – jedna z pięciu rzek Hadesu, podziemnej krainy umarłych.
[przypis edytorski]

Aura omawianego poematu jest wszakże inna aniżeli w *Zaczarowanej dorożce*. Kraków Gałczyńskiego 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. Stał 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 zawołanie 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 szcurze
oko opatrzości
nad kazimierzem

szczury
w lajkonika się
bawią

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, odżywającym 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. Więc jemu 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

³¹⁷ 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]

o swobodnej baśni, o kropelkach rosy, o krasnalach pod liśćmi łośnianu etc. etc. W *Przejęciu kopii* naskórek odpadł już definitywnie. W tym sensie jest to ponowny debiut Harasymowicza. Możliwości wyobraźniowe tego 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 działa w obrębie dziedzictwa awangardy, to Herbert próbuje połączyć w jedność programy i poetyki całkowicie ze sobą sprzeczne, do pogodzenia stałego niemożliwe.

³¹⁸ 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]

Otwieram tomik na stronie 65. Wiersz nosi tytuł *Otarz*:

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 rzucający z okrętów
trawę która przychodzi kiedy historia się spełnia
i jest rozdział milczenia.

Przecież to Miłosz³¹⁹. Najczystszy Miłosz z *Trzech zim*. Identyfikacyjny jest inkantacyjny, oparty na kanwie tonicznego sześcioprzyciskowca, polskiej aluzji wersyfikacyjnej do heksametru, w ciemnym i powolnym zaśpiewie płynący tok składni. Identyfikacyjne obrazowanie, patetyczne i z samych pojęć ostatecznych złożone: elementy, woda, ziemia, smoki, powietrze, płomień, historia, milczenie, rozdział milczenia. Ażeby nie być gołosłownym, 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,

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]

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 popękany 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 zbiorek 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 ład zaczyna

bić I zwycięży Słyszysz szum
to przyptyw Zburzy twe litery

żywołów niewstrzymany nurt
aż runą świata ściany cztery
Cóż nam – na wietrze drżeć
I znów w popioły chuchać mącić 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 ład, żywołów nurt, chuchać w popioły – i tak dalej.

Niewątpliwie, że napotyka ją się u Herberta w owym toku swoiście śmiałe innowacje, gwałtowna przerzutnia między strofą pierwszą a drugą, tuż za nią jakiś próg składniowy, zwarty i skrecony, zanim potok zdań ponownie ruszy. Odpowiednich stronic Jastruna nie będę przepisowywał. 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*:

Czerwona chmura pyłu

³²⁰ *Jastrun*, Mieczysław (1903–1983) – poeta, tłumacz, autor książek biograficznych i kilku dzieł prozą, znany głównie jako twórca liryki filozoficznej. [przypis edytorski]

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 chwile, kiedy całe to miasto zachodziło za widnokrąg ziemi, ginęło – inaczej jak słońce, bo chyba bez nadziei powrotu porannego. Ileż więcej słów trzeba zużyć 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, Stołek, Zimowy ogród, Oltarz, Wrózenie, Dedal i Ikar*.

³²¹ Przyboś, Julian (1901–1970) – poeta, eseista, przedstawiciel awangardy; awangardową poetykę łączył z tematem pracy, a w późniejszym okresie – także z motywami wiejskimi. [przypis edytorski]

³²² Różewicz, 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]

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 zapożyczonej, nie własnej tęczy.

Idźmy wszakże po porządku. Grupa utworów znajdująca swoje odniesienie u Miłosza 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

³²³ *Apollo* (mit. gr.) – bóg słońca, sztuki, wróżbiarstwa i gwałtownej śmierci,

wypowiadania go w sposób klasycyzujący i stoicki.

A zatem jakieś odzycie katastroficznej liryki Miłosza 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 słuszość.

w powietrzu ciężkim jak szkło
śpią 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...”

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.