

4 1 985.910

JAN JÓZEF LIPSKI

SZKICE O POEZJI

INSTYTUT
PARYŻ



LITERACKI
1987

JAN JÓZEF LIPSKI

SZKICE

BIBLIOTEKA KULTURY
SZKICE O POEZJI

ISBN 5-2168-0091-X

IMPRIME EN FRANCE

INSTYTUT LITERNIKI I JĘZYKOZNAWSTWA
Polski Instytut Literarny i Językoznawstwa

ul. Krasińskiego 1, 00-611 Warszawa
PARYZ : par 15000 MAISONNETTE 1987

BIBLIOTEKA « KULTURY »
TOM 426

ISBN 2-7168-0091-X

IMPRIME EN FRANCE

Editeur : INSTITUT LITTERAIRE, S.A.R.L.,
91, avenue de Poissy, Le Mesnil-le-Roi
par 78600 MAISONS-LAFFITTE

JAN JOZEF LIBSKI

SZKICE
BIBLIOTEKA KULTURY
O POEZJI

Chm



1.985.910

(A)

ISBN 2-7168-0091-X

EDITION EN FRANCE

INSTITUT LITTERAIRE

© COPYRIGHT BY INSTITUT LITTERAIRE, S.A.R.L., PARIS, 1987

1987 W 211/1

WSTĘP

Recenzja nie jest wysoko cenionym gatunkiem krytyczno-literackim i przeważnie jest stworzona na wieczny czyściec w starych rocznikach czasopism, dokąd z rzadka zaglądną bardziej pedantyczni czy też rzetelni historycy literatury. Chyba że uda się recenzję przemianować na esej i pod tą etykietą sprzedać zarówno wydawcy jak i czytelnikowi w zawartości książki stanowiącej zbiór dorobku krytyka. I wówczas, co prawda, nie jest powiedziane, że autor będzie rzeczywiście czytany — ma jednak szansę, że przynajmniej nieliczna grupa czytelników rzeczywiście zainteresowanych jego problematyką weźmie książkę do ręki.

Szczególnie jednak trudno o taką kontrabandę wówczas, gdy ma się do przemycenia nie kilka recenzji wśród niewątpliwych esejów — lecz prawie wyłącznie recenzje, niezależnie od stopnia ambicji i staranności w nie wkładanych. Ta zaś książka właśnie jest taka. I prawdę mówiąc autor nie chciałby udawać, że jest inaczej — ponieważ cenię ten gatunek i dobrze się czuję w roli sprawozdawcy z tomików poezji.

Praca recenzenta, trzeba przyznać, ma w sposób niemal nie do uniknięcia narzucające się mankamenty, z których pierwszym i zasadniczym jest prawie nieuchronna przypadkowość. Recenzent — jeśli nie dysponuje własnym organem — rzadko kiedy ma możliwość takiego doboru omawianych książek, by po kilku latach zarysowała się w jego pracach rzeczywiście panorama okresu. Bo oto tomik poety X został zaklepany tydzień wcześniej przez koleżę-recenzenta, zaś dla zbioru poety Y kierownik działu lub naczelny redaktor upatrzył już kogo innego. Gdy od pewnego czasu nie ukazało się nic naprawdę ciekawego — recenzent decyduje się na omówienie tomiku mniej interesującego, by po paru dniach zauważyć na wystawie w księgarni oczekiwany przez

niego od półtora roku zbiór wierszy świętego poety; ale tymczasem jest się już zablokowanym. Ba, wystarczy, by jednocześnie ukazały się dwa lub trzy tomiki, o których chciałby pisać; trzeba wybierać i odrzucać choć wiadomo, że nastąpią po tym miesiące, a może nawet lata chude. Wystarczy na parę miesięcy zająć się inną pracą — i ciągłość rwie się; powstaje luka nie do wypełnienia, bo recenzent nie może przyjść do redakcji ze swą propozycją zbyt późno po ukazaniu się książki. W rezultacie zbiór recenzji — mimo że krytyk kierował się przy doborze książek, o których pisał, swoimi upodobaniami i koncepcjami, nawet czymś w rodzaju *quasi*-planu — jest bardziej niż jakakolwiek książka krytyczno-literacka dziełem przypadku.

Gdybym miał przedstawić listę poetów, o których bym tu chętnie widział coś napisanego, ponieważ sądzę, że mam o nich coś do powiedzenia, bo cenię ich, bo są jakoś znamienni, bo coś w ich twórczości zastanawia mnie, bo przynajmniej ich społeczna ocena jest tak wysoka, że nie sposób złożyć obrazu całości nie ustosunkowując się do ich twórczości — byłby to spis nie krótszy, niż poetów, o których będzie tu mowa, a znalazłyby się nazwiska znakomite (nie licząc nawet Miłosza i Wierzyńskiego; czytelnik musi też jednak pamiętać, że w okresie, gdy autor tego zbioru systematycznie pisał o współczesnej poezji polskiej — o Miłoszu, i bardzo długo o Wierzyńskim, publikować nie można było). Natomiast niektóre tomiki, a nawet nazwiska, nie musiałyby się koniecznie znaleźć w zbiorze bardziej zaplanowanym.

Ale i poeci, którzy tu trafili też reprezentowani są w sposób niepełny, często przypadkowo, co aż myli. Bo czy domyśli się czytelnik, który znajdzie tu recenzję jednego zaledwie tomiku Herberta, i to jeszcze na dodatek nie wolną od pretensji pod adresem poety — że mowa tu o twórcy, który dla krytyka jest nie tylko jedną z największych indywidualności w literaturze XX wieku, nie tylko polskiej, ale który ponadto szczególnie odpowiada jego sposobowi patrzenia na świat, potrzebom intelektualnym i moralnym, upodobaniom? Gdyby omówione tu zostały wszystkie tomiki Herberta — z pewnością byłoby jasne dla czytelnika, jak autor ceni i poetę w całym jego dorobku — i ten właśnie, tu omówiony tomik. Znowu przypadek! Polega on jednak tym razem nie na niedoskonałym wyborze przedmiotu zainteresowań, a na wyrwaniu zbioru z jego kontekstu.

Ale jest to taki przypadek, przed którym trudno uciec, deformujący prawie zawsze ostateczne wyniki pracy recenzenta.

Bo jeszcze jeden mechanizm działa na niekorzyść recenzenta: nie jest on w stanie za każdym razem, do każdego tomiku pod-

chodzić z tego samego punktu wyjścia, patrzeć zawsze z tego samego punktu widzenia. Tomik Herberta skłaniał krytyka do tego, by żądać pełni i doskonałości (takich, jakie krytyk sobie zakłada jako system wartości). Do tomiku bliższego artystycznie i myślowo podchodzi się z innymi wymaganiami, przeciwnie, szuka się w nich co by dało się pochwalnie wskazać. A potem dwie te recenzje znajdują się obok siebie, jakby na jednej płaszczyźnie, co mylić może czytelnika co do ich miejsca w hierarchii ocen.

Albo Białoszewski... To prawda, że bardziej satysfakcjonował mnie jego tomik pierwszy, niż drugi. W dodatku popełniłem zapewne pewien błąd — jeden z tych błędów trudnych do prostowania, polegających nie na formułowaniu zdań ewidentnie fałszywych, lecz na mylącym rozkładzie akcentów, na zasugerowaniu się jednym, niewystarczającym aspektem. Dziś wydaje mi się, że gdybym już przy „Obrotach rzeczy” nieco bardziej docenił rolę „słowiarstwa” Białoszewskiego, nieco mniej zaś koncentrował się na jego poetyckiej ontologii — lepiej bym przyjął tomik drugi, „Rachunek zachciankowy” i to co w nim oryginalne, z większym zrozumieniem. Ale wcale nie jest tak, że później już nie chciałem dalszego obcowania recenzenckiego z tą poezją — to przypadek znowu odebrał możliwość podjęcia nowych konfrontacji, a więc i szanse modyfikowania lub modulowania własnych sądów, chociaż poezją tą nadal żyłem i chyba coraz lepiej ją rozumiałem. W rezultacie jednak postanowiłem zrezygnować z publikowania recenzji o „Rachunku zachciankowym”, gdyż nie umiałbym jej dziś bronić.

Nie znaczy to, że nie odczuwam dziś potrzeby, by czytając znow to co napisałem kiedyś o innych jeszcze poetach i innych tomikach — jednak coś poprawić i zmienić, bo widzę teraz swe potknięcia. Ale nie robię tego: niech będzie, lepiej czy gorzej, jak było. Ale z „Rachunkiem zachciankowym” było inaczej: po prostu wszedłem w ślepą uliczkę interpretacyjną. Przyznam się zresztą, że dziwi mnie to: od roku 1948 widziałem w Białoszewskim wielkiej klasy talent, a gdy miał startować swym pierwszym tomikiem — wiedziałem, że jest bardzo dużej klasy poeta. A mimo to... Jeśli zaś później nie udało mi się w druku, wobec czytelnika, wyjść z tej ślepej uliczki (co udało się prywatnie) — to znowu przypadek.

Jeśli jednak aż tyle zaważył przypadek — czy był sens zbierać to razem do kupy i przedstawiać czytelnikowi?

Usprawiedliwieniem są dla mnie dwie okoliczności. Po pierwsze to, że chociaż jak zawsze w pracy recenzenckiej wiele tu przypadkowości — to sposób czytania poezji tu prezentowany

przypadkowy nie jest, lecz przemyślany i rozwijany latami refleksji i krytyczno-literackiej praktyki. W ten sposób i suma nie jest aż tak przypadkowa, jakby zdawać się mogło na podstawie luk w nazwiskach i tytułach. Ilekroć bowiem krytyka podchodzi do poezji jakiegoś czasu z systemem pytań i analitycznych operacji — tylekroć jest szansa, iż zarysują się co najmniej kontury problemów, które poezja ta ze sobą niesie — i zarysy hipotetycznych syntez.

Usprawiedliwieniem drugim jest okoliczność, iż w żadnej z przedstawionych tu prac autor nie zrezygnował z wygórowanych raczej ambicji warsztatowych i merytorycznych, z programu dawania za każdym razem takiego oglądu interpretowanej poezji, który by pokazał całe jej skomplikowanie formalne i światopoglądowe we wzajemnych powikłaniach tych aspektów.

Oczywiście, czym innym są ambicje i dobre chęci — a czym innym rezultaty. Niemniej jednak tu właśnie, w tych włożonych w recenzje ambicjach, widzę szansę, z której nie chciałbym jednak skorzystać, by to co było jednak recenzją — przemycić pod etykietą eseju lub studium. Bo to są przecież przede wszystkim recenzje! A rozumiem przez to analityczne omówienie zbioru poetyckiego traktowanego jako jedność, która ma swą wewnętrzną logikę, która jest całością, dziełem oczekującym zrozumienia; omówienie przy tym dokonywane z prawie zerowej perspektywy czasowej.

W recenzji, takiej jak ją rozumiem i widzę, winna dominować postawa poznawcza, chęć zrozumienia — nad oceną (mimo że zwykle w odwrotnym porządku widzi się obowiązki recenzenta). Bardziej zależy mi, by odpowiedzieć na pytania: „jak?”, „co?”, niż by osądzić, czego zresztą nie unikam, wątpiąc jednak, by oceny tego rodzaju mogły być przedmiotem płodnego sporu. Sądzę zresztą, iż w przypadku, gdy na pytanie „co?” odpowiedź brzmi: „nic” — nie tylko nie warto pytać „jak?”, ale nawet nie można o to pytać sensownie, gdyż są to pytania sprzężone, a odpowiedzi na nie stanowią dwa aspekty tej samej w gruncie rzeczy sprawy. Przy odpowiedziach zaś: „nic” i „nijak” — i o ocenę nietrudno. Bardziej jest to skomplikowane z ocenami dodatkimi. Zaryzykowałbym przypuszczenie, iż te, odwrotnie niż oceny negatywne, zależą przede wszystkim od jakości odpowiedzi na pytanie „co?”, sprzężonej co prawda nierozłącznie z odpowiedzią na „jak?”. W swej „strukturze głębokiej” poezja jest bowiem, jak sądzę, swoistą manifestacją światopoglądową.

Nie wydaje mi się, by teza ta była w jakimkolwiek sensie redukcjonizmem, odbierającym poezji jej „poetyckość”. Gdyby

miało się ją rozumieć w ten sposób, że każdy tekst poetycki jest przekładalny na tekst dyskursywny — zarzut byłby usprawiedliwiony. Ale chodzi mi jednak o coś innego, do tego stopnia innego, że właśnie nie wchodzi w grę taka przekładalność. Tekst poetycki dający się w całości przełożyć na dyskursywno-filozoficzny byłby przecież zbędny, i nie mogłaby go uratować owa redundancja zorganizowania, w której Jakobson widział (nie wiadomo dlaczego) *specificum* poezji. Rzecz w tym właśnie, że pełny, bogaty światopogląd nie może być sformułowany wyłącznie dyskursywnym językiem filozofii, są bowiem całe jego obszary, które są dostępne tylko językowi poetyckiemu (czy też szerzej: językowi sztuki). Poezja jest narzędziem równie niezbędnym i niezastąpionym jak filozofia formułowana dyskursywnie — zarówno by tezy światopoglądowe ująć (a więc dla celów poznawczych), jak również by je wyrazić (a więc dla celów ekspresywnych). Przy czym rozdzielenie w poezji funkcji poznawczych i ekspresywnych jest możliwe tylko teoretycznie.

Dzieje się tak dlatego, że funkcja ekspresywna języka służy w poezji również do poznawczego modelowania przedmiotu, i to w obydwu aspektach: jako niepowtarzalnego elementu świata (a więc w aspekcie indywidualnym i, można by rzec, okazjonalnym) i jako elementu reprezentatywnego wobec zbiorowości, którą można by często (i w przypadkach szczególnie ważkich) utożsamiać z ludzkością, czy też z platońską ideą Człowieka (a więc w aspekcie antropologicznym, uogólniającym). *Nota bene* ta dwoistość, by nie powiedzieć dialektyka, aspektów okazjonalnego i uniwersalnego jest w ogóle cechą poezji, szczególnie (choć nie wyłącznie) lirycznej, niedostatecznie wciąż przeanalizowaną. To m.in. dzięki tej dwoistości poezja jest tak niezastąpionym narzędziem światopoglądowotwórczym.

Świat i człowiek; przedmiot i podmiot; to co ogólne i to co indywidualne — wszystko to istnieje pełnią życia dzięki poetyckiemu słowu i w słowie. Zadaniem krytyki nie jest nic innego, jak tę skomplikowaną rzeczywistość i jej funkcjonowanie opisać, w granicach dostępnych dyskursywnemu językowi, ukazując zarówno bliski powierzchni świat poetyckich fenomenów — jak i głębokie struktury, odległe związki, ukryte sensy.

Przy takim założeniu celu krytyki do rangi podstawowego problemu urosło przyporządkowywanie analizowanej poezji prądom i nurtom literackim. Wyobrażam sobie, że czytelnika, który zechce tę książkę czytać, szybko znuży to nieustanne, pedantyczne szufladkowanie: symbolizm — impresjonizm — neoklasycyzm — ekspresjonizm — surrealizm itd. Sprawiać to może wrażenie,

w swej kartotece pudełka, do którego może wreszcie włożyć fiszkę z notką, że ten oto wiersz, ten tomik, twórczość tego poety pasuje mu do jakiegoś „izmu”.

I rzeczywiście! Ta swoista pedanteria bardziej wydawałaby się na miejscu w jakimś biurze inwentaryzacji biurki i krzesła. Ale ma ona swe usprawiedliwienie w pewnej tezie teoretycznej: prąd literacki jest według tej tezy takim mianowicie czynnikiem rzeczywistości literackiej, procesu literackiego, który cechuje ukształtowanie przez wspólny wielu dziełom światopogląd. Światopogląd ten wyrażalny jest — i wyrażany — głównie swoistymi dla literatury środkami i specyficznym językiem poezji. Te środki, ten język, te formy mają charakter systemowy — i wraz z wyrażonym światopoglądem stanowią swoiste struktury. Ich badanie i rozpoznawanie w konkretnych utworach wydaje się więc nie tylko interesujące — lecz w ogóle niezbędne i elementarne, jeśli historia literatury i krytyka mają być nie tylko opisami jednostkowych egzemplarzy, jeśli mają mieć charakter pojęciowy, w jakimś stopniu uogólniający.

Poeci nie lubią być szufladkowani, a miłośnicy poezji nie lubią redukcjonizmu, zawsze jakoś czającego się z konstrukcjami pojęciowymi. Ale bez pojęć możliwy byłby tylko tak prymitywny język, jakiego sobie w ogóle wyobrazić nie potrafimy, niemożliwa byłaby ani wiedza, ani poezja. Jak w koncepcie Swifta mówilibyśmy rzeczami o rzeczach, o zdechłym słońcu tylko pokazując zdechłego słońca.

A skądinąd nie sądzę, by Mickiewiczowi i Słowackiemu działa się krzywda przez to, że nazywamy ich romantykami — byleby nie tylko to miała do powiedzenia o ich poezji historia literatury i krytyka.

Krytyka — nawet ta najbardziej dbała o obiektywizm — jak każda humanistyczna działalność poznawcza, nacechowana jest subiektywizmem. W jakim właściwie stopniu wiersze są „naprawdę” takie właśnie, jak krytyk je odczytuje, a w jakim stopniu my sami — czytelnicy i krytycy — wnosimy w nie nasze własne struktury widzenia świata? Te pytania chciałbym tu zawiesić, m.in. dlatego, że tyczą wszelkiego poznania. Sądzę jednak, że niezależnie od stopnia subiektywności procesu poznawania poezji — poznanie to może być przynajmniej w jakiejś części intersubiektywne, że zarówno nasze analizy jak i syntezy, choć może pełne błędów i niedostatków, nie są jednak po prostu dowolne, a przynajmniej takimi być nie muszą; i wreszcie — że Świat stworzony poetyckim słowem jest wieloaspektowy, a więc dopuszczający

wielość interpretacji. Rzeczą krytyka jest więc nie tylko interpretacja, i nie tylko analiza — lecz i wybór, strukturalizujący tę potencjalność wiersza, którą krytyk uważa za szczególnie ważną.

To *credo* wydawało mi się niezbędne, mimo że teksty krytyczno-literackie winny (analogicznie do poetyckich) mówić same za siebie. Ale przedstawiam czytelnikowi zbiór niesystematyczny, nacechowany przypadkowością — w nadziei, że z pewną pomocą autora czytelnik przezwycięży tę przypadkowość, przebije się ku takiemu rozumieniu i poezji i samej krytyki, na którym autorowi zależy.

Tak się złożyło, że autor tych recenzji i szkiców od bardzo dawna był jedynym krytykiem nie tylko ze swego pokolenia, lecz i w porównaniu z młodszymi, który nie miał dotąd okazji czy też możliwości przedstawić swego zebranego dorobku. Sporo się na to złożyło, poczynając od własnego braku inicjatywy a może nawet lenistwa — a kończąc na sprawach ogólniejszych i na tym tle coraz gorszych notowaniach politycznych autora, podlegającego przeróżnym represjom, jak wyrzucanie z pracy, wielokrotne zakazy druku, nawet areszty, co nie usposobiło przychylnie krajowych wydawców. Był moment, gdy książka plus minus taka właśnie leżała już w „Czyelniku” zamówiona i przygotowana. Przyszedł jednak okres szczególnie trudny: czas KOR-u. Wydawca znalazł pretekst, by umowę rozwiązać.

Nad tym pretekstem chciałbym się chwilę zatrzymać. Tyczył on sprawy trudnej, a istotnej: układu całości. Całości, która jest nią tylko w sensie metaforycznym. Propozycja przegrupowania materiału według kryteriów *quasi*-problemowych była dla autora nie do przyjęcia, gdyż podkreślałaby fragmentaryczność i niepełność obrazu, obiecując więcej, niż można było spełnić. Uczyniona była zresztą w złej wierze, gdyż wiadano, że nie zgodzę się na tak nonsensowną operację.

Niemniej jednak jakoś trzeba było to ułożyć. Według chronologii omawianych tomików, a więc i recenzji? Brałem nawet pod uwagę układ alfabetyczny! W końcu jednak zdecydowałem się ułożyć teksty według autorów omawianych tomików, a autorów według dość swobodnej chronologii, biorąc pod uwagę pokolenie, datę debiutu itp. W ten sposób książka nie będzie udawać, że jest skomponowaną całością — ale nie jest też chaosem różnych fragmentów.

Usprawiedliwienia usprawiedliwieniami i wyznania wiary wyznania, niemniej jednak wątpię, czy kiedykolwiek odważyłbym

się wystąpić z tym tomem, nawet znalazłszy życzliwego Wydawcę, gdyby nie zachęta, jaką była dla mnie recenzja z tego jeszcze nie planowanego wówczas zbioru, umieszczona przez Jerzego Kwiatkowskiego w „Twórczości”, w felietonie, który ten znakomity krytyk w tym piśmie prowadził. Chociaż wiem, że była ponad miarę dodatnia, poczułem się jednak ośmielony, bardzo wysoko ceniąc sobie opinie tego znakomitego krytyka. Realizacja przychodzi po wielu latach. I teraz nie jestem pewny, czy mam być Jerzemu Kwiatkowskiemu za tę zachętę wdzięczny. Czy powstała książka, która jakoś się samousprawiedliwia?

Jan Józef LIPSKI

TRZEBA WYDAĆ TĘ KSIĄŻKĘ

Jestem świeżo po lekturze znakomitej książki o wybranych poetach ostatnich lat kilkunastu. Jednorodny metodologicznie i tematycznie, ten zbiór szkiców łączy w sobie zalety pokazowej sztuki odczytywania najtrudniejszych poetyk z zaletami książki-autoportretu krytyka. Talent interpretatora, rzadko spotykana sprawność filozoficznej analizy dzieła literackiego schodzą się tu z równie rzadko spotykaną cechą: z głęboko ludzkim stosunkiem do poezji i poety, z niestartą przez wysokiej klasy literaturoznawczą fachowość wrażliwością na te przeżycia, które leżą zazwyczaj u źródła poezji, pragnącej być czymś więcej niż pięknym układaniem słów.

Jedyną poważną wadą tej książki jest fakt jej nieistnienia. Zebrałem ją sobie sam, wyszukując poszczególne recenzje po czasopismach, głównie po numerach „Twórczości” — z pewnością luk w tej amatorskiej, jednorazowej edycji jest wiele — i odczytując je na nowo i kolejno, ku nauce i satysfakcji, jaka wynika zawsze z zetknięcia się z dobrą robotą.

Spytać teraz wypada, zarówno autora, jak wydawców: dlaczego książka ta nie ukazała się dotychczas? Dlaczego wśród niemałej już w końcu ilości książkowych krytyczno-literackich zbiorów zabrakło pozycji Jana Józefa Lipskiego?

Rzecz ważna jest nie tylko dla profesjonalistów. Ukryte w rocznikach czasopism recenzje Lipskiego nie funkcjonują tak, jak funkcjonować powinny — jako jeden z podręczników rozszyfrowywania trudnej poezji — w kręgach ludzi poezją tą zainteresowanych: wśród studentów, nauczycieli, poetów, miłośników literatury. Jeden przykład: nie ma nazwiska tego krytyka w bibliografii zamieszczonej na końcu świeżo wydanej antologii Andrzeja Lama. Trudno mieć o to do antologisty pretensje: uwzględniał

on tylko pozycje wydane książkowo. Ale jest to brak dotkliwy: wiele traci tu zarówno czytelnik pragnący — w oparciu o tę bibliografię — współczesną poezję rozumieć jak czytelnik pragnący zapoznać się z historią rozwoju literatury ostatnich lat kilkunastu.

Rozwoju poezji i rozwoju krytyki. Poezji — Lipski bowiem, towarzysząc konsekwentnie kilku poetom i już przez to samo zarysowując pewne linie diachroniczne, jest jednocześnie ogromnie uwrażliwiony na przemiany dokonujące się na szerszym froncie poetyckich zjawisk i przemiany te odnotowuje bardzo wczesnie (na przykład — zwrócenie uwagi na wzrastającą gwałtownie rolę symboli we współczesnej poezji: przy okazji *Zródeł* Anny Kamińskiej, „*Twórczość*” 1963, nr 12). Krytyki — Lipski bowiem, stworzywszy własny, daleki zresztą od jakiegś ortodoksji metodologicznej model parafilozoficznej interpretacji dzieła poetyckiego — 1) antologiczna analiza świata przedstawionego, 2) epistemologiczna analiza relacji: ja liryczne — świat przedstawiony, 3) poszukiwanie podobieństw między w ten sposób zrekonstruowanym systemem poetyckim a systemami filozoficznymi) — jednocześnie w znacznej mierze przyczynił się do zdominowania krytyki poetyckiej przez postawę badawczą i analityczną, do wzrostu poczucia odpowiedzialności za myśl i słowo krytyczne. „Coraz mniej wierzę w poezję dostępną bez ciężkiej pracy” — napisał w tym 1963 roku, i proste te słowa dobrze oddają mechanizm przemian, jakie dokonały się zarówno w poezji, jak w krytyce tego okresu.

Wydawałoby się: cóż trudniejszego (a i nudniejszego...) niż lektura takiego specjalisty od ontologii, upartego badacza i analityka, nie skłonnego przy tym ani do apoteoz, ani do „objeżdżań”. Gdy tymczasem każdy, kto śledzi pisarstwo krytyczno-literackie (i historyczno-literackie, które tu pomijam) Jana Józefa Lipskiego, wie, że czyta się je z prawdziwym zainteresowaniem. Z paru przyczyn. Jedną z nich, to dbałość o pełne porozumienie się z czytelnikiem. Inna — to ton osobistego zwierzenia. Inna wreszcie — to humanistyczna, antytechnicystyczna postawa krytyka.

Pisarstwo Lipskiego jest przeciwieństwem literackiego snobizmu. Wybierając i metodę, i poetyki trudne, wymagające od czytelnika pewnego przygotowania, autor robi, co może, by — po pierwsze — całą tę problematykę przybliżyć (bez żadnych jednak upraszczających zniekształceń) czytelnikowi, by — po drugie — przedstawić ją w sposób możliwie najdokładniejszy, najbardziej precyzyjny (aż po precyzję w oddaniu własnych wahań), najuczciwszy intelektualnie. Żadnego tu efekciarstwa, żadnego

epatowania niezwykłym słownictwem, mglistymi a ładnie brzmiącymi formułami, żadnych błyskotliwych skoków myślowych, które pozostawiają oglupiałego czytelnika przed rowem brawurowo przesadzonym przez spragnionego oklasków autora. Sprawy, o których pisze Lipski, są wystarczająco trudne, nie ma powodu utrudniać ich dodatkowo... Uatrakcyjnia je zaś — z jednej strony — skłonność do szerszych, uogólniających rozważań, bliskich zażwyczaj węzłowym problemom literatury i krytyki i ujmujących je zawsze oryginalnie i trochę przekornie; ze strony drugiej — owa właśnie uczciwość, rzetelność intelektualna, która w konsekwencji wprowadza do tej krytyki tonację zwierzeń. I czysto intelektualnych (gdy krytyk przedstawia czytelnikowi swoje wątpliwości, wyjaśnia kryteria, nie waha się — bo stać go na to — ukazać granicy między tym, co poznawalne, a tym, co niepoznawalne) i światopoglądowych. Niewielu krytyków tak często daje wyraz swojemu wyznaniu wiary. Ale jednocześnie niewielu jest tak — w najlepszym tego słowa znaczeniu — tolerancyjnych. Przede wszystkim — co dziś wciąż jeszcze, nadspodziewanie, nieczęste — zdecydowanie odróżnia postawę etyczną od estetycznej. Pytając o dokonywaną przez krytyka ocenę, pisze:

„W każdym razie ocena ta nie powinna chyba — czy też nie musi — dotyczyć zgodności zasady filozoficznej stworzonego przez poetę świata i filozofii krytyka. Nie widzę powodu, by pozytywista nie miał znuć intelektualnej satysfakcji ze śledzenia nowo odkrytego wariantu najbardziej nawet metafizycznej koncepcji i wzruszenia płynącego z rozpoznania objawiającej się raz jeszcze starej ludzkiej tęsknoty, bezsilności i rozpacz” („Twórczość” nr 11, 1960).

Lektura takich i tym podobnych zdań jakże krzepiąco przypomina, że żyjemy w kręgu kultury o bądź co bądź wielowiekowej tradycji.

Estetyczna tolerancja łączy się u Lipskiego z życzliwą postawą wobec analizowanej poezji. Przy czym — życzliwą, nie znaczy wcale łagodną, „ulgową”. Niejedną cierpką ocenę — także pod adresem lansowanych przezeń poetów — znaleźć można w tych recenzjach. Z reguły jednak nie jest to ocena pochopna, zawsze jest to ocena umotywowana i wypowiedziana z pewnymi oporami. Lipski należy do krytyków, którzy nie lubią krytykować.

Jeden z paradoksów, czy jedno z wewnętrznych napięć tej krytyki, to opozycja między neopozytywistyczną szkołą myślenia, z jakiej krytyk ten wyszedł — a metafizyką, która wodzi go na

pokuszenie. Inna wewnętrzna antynomia, to — by rzecz określić filozoficzną metaforą — pociąg do „augustynizmu” przy „tomistycznej” raczej strukturze myślowej. Opozycje te dają tu wyniki niezwykle cenne: zachowując wszystkie rygory obowiązującej w literaturze gry, pamiętając o wszelkich metodologicznych ostrożnościach — Lipski stara się jednak zawsze dotrzeć do kryjących się poza tą grą elementarnych pytań o sposób i sens istnienia. Spośród postaw poetycko-filozoficznych wybiera raczej te, które nacechowane są wewnętrznym tragizmem. Ale mówiąc o nich posługuje się wolnym od patosu, jasnym językiem spokojnej, rzeczowej analizy, w którym głębokie współczucie nie wyklucza racjonalistycznego dystansu.

Jak na felieton, to może dosyć. Solidna analiza tej krytyki wymagałaby narzędzi bardziej precyzyjnych. Ale przedtem trzeba te „Szkiecy o poezji” Jana Józefa Lipskiego — wreszcie wydać.

Jerzy KWIATKOWSKI

PRAWO MORALNE I GWIAZDZISTE NIEBO

W tych dwudziestu czterech wierszach* jest cały Słonimski, tylko że z latami coraz surowszy, a więc i proporcje nieco inne, niż to było w międzywojennym dwudziestolecu. Sympatycy liryki Słonimskiego — a i jej niezaangażowani obserwatorzy — zauważyli już, że od kilku lat rozkwita ona znowu, jakby przeżywała swą drugą, choć gorzką wiosnę. Nie znaczy to, by dokonał się w niej jakiś zasadniczy przełom, raczej kondensacja.

Przed kilku miesiącami toczyła się na łamach jednego z czasopism literackich przynajmniej dla mnie bardzo ciekawa dyskusja między młodymi poetami na temat liryki dwudziestolecia. M.in. narzekano, iż mimo katastrofizmu poezja polska weszła intelektualnie nieprzygotowana w okres wojny. Przypomniałem sobie wówczas kilka wierszy z ostatnich lat przedwojennych, które mogłyby być zaprzeczeniem wyżej przytoczonej tezy, a wśród nich — jako jeden z najważniejszych przykładów — *Dwugłos o wiosnie* Słonimskiego. Ten wiersz mógł godnie otwierać okres nowych doświadczeń historycznych, a w poezji swego twórcy zapoczątkował nowy cykl rozwojowy, wynikający logicznie z całej dotychczasowej postawy.

Czytelnicy *Wierszy 1958-1963* już znają prawie całą zawartość tomiku z wydanego przed dwoma laty wyboru poezji autora *Okna bez krat* — z *Rozmowy z gwiazdą*. W żadnym jednak rodzaju twórczości nie liczy się tak bardzo kontekst, w który oprawiony zostaje każdy utwór — jak w liryce. Jakżeż inaczej czyta się wiersz jako ogniwo dzieł wszystkich — jako fragment

* Antoni Słonimski, *Wiersze 1958-1963*, „Czytelnik”, Warszawa 1963, str. 44.

cienkiego tomiku, zbieranego przez parę lat — jako kartę antologii wreszcie. Tom *Wierszy 1958-1963* daje każdemu z wierszy kontekst możliwie najbardziej jednolity i logiczny, jest to bowiem kontekst czasu o jednolitym dla poety zabarwieniu emocjonalnym, o jednakowej wadze, czasu subiektywnie wciąż tego samego.

Dwa niepokoje złożyły się na ten tomik: osobisty, ludzki niepokój, ów lęk metafizyczny, który jako „metafizyczny” właśnie mógłby ktoś potraktować z wyższością i nawet pogardą — z wyjątkiem dwóch-trzech momentów we własnym życiu, a to zupełnie wystarcza — i lęk o innych, o świat, dalszy i bliższy. Świat poetycki Słonimskiego nie wyczerpuje się bowiem w dialogu z gwiazdą. Między biegunami subiektywnego „ja” osobowości i kosmicznego porządku świata — jest w tej poezji miejsce (i ile go jest!) na coraz szersze kręgi ludzkich wspólnot, w których żyje poeta. Słonimskiego znamy przecież z jego poezji jako warszawiaka (dochodzi tu do głosu jedna z tych specyficznych, regionalnych odmian patriotyzmu, które zebrały na swym koncie niejedno skrzywienie lub ironiczny uśmiech, jako zapiecek do kwadratu, bez którego jakżeż jednak byłaby uboga i kultura narodowa, i kultura emocjonalna każdego z nas), jako jednego z nielicznych współczesnych poetów żyjących w swej twórczości nieustannie problemami swego narodu, jako Europejczyka i obywatela świata wreszcie. Myślę, że niełatwe do osiągnięcia zharmonizowanie tych coraz szerszych kręgów stanowi przede wszystkim o moralnej sile poezji Słonimskiego. Godzić jakoś, uładzać rozbieżne nieraz interesy moralne i emocjonalne ojczyzny i globu, kręgu intymnych, ludzkich spraw i ojczyzny — to właśnie szukać formuły autentycznego człowieczeństwa.

Miłość do Warszawy, najślabszy zresztą z tych tonów, dźwięczy w *Janie Lechoni*, w *Exegi monumentum*, wiążącym motywy horacjańskie z villonowskimi w żywą całość, w *Odpowiedzi na zaproszenie*, w *Adresie*; w *Janie Lechoni* i w *Conradzie* — głębokie przeżycie związku moralnego z narodem; w *Kłamstwie*, w *Pamflocie* i innych wierszach — patos tzw. poezji obywatelskiej, tego gatunku nieprzerwanym ciągiem przewijającego się przez polską poezję od Reya i Kochanowskiego, a dziś już nie mającego prawie kontynuatorów; we *Wzlotach*, *Do syna przyjaciół*, *Obronie księżycy*, *Adresie*, *Rozmowie z gwiazdą* wreszcie — ton lęku o losy ludzkości.

Czymś staroświeckim pachnie to wyliczenie, nieprawdaż? Sentymentalny regionalizm (ten zresztą najmniejszą gra tu rolę), pocziwy patriotyzm (pocziwa „prawość” i „miłość ojczyzny”

— pisze sam poeta), retoryczna „obywatelskość”, ogólnoludzkie — hm — ideały...

Otóż nie wiem na pewno, jak to jest na szerokim świecie. Sądząc z lektur — w każdym razie coś z tego tli się w literaturze światowej, łatwiejsze zresztą do wykrycia w prozie (*Doktor Faustus* przecież wyrósł cały z mocowania się z problemem historii własnego narodu) niż w poezji i dramacie. Z pewnością wiem natomiast, że na tych paruset tysiącach kilometrów kwadratowych, „od morza do morza” — nie mieli ludzie okazji o tym wszystkim zapomnieć i nadal nie będą mogli sobie na ten luksus pozwolić. Sądzę, że ów katalog motywów ideowych u Słonimskiego nie jest ani „staroświecki”, ani „nowoczesny”. Po prostu odpowiada humanistycznej rzeczywistości, w której powstał.

Inna rzecz, że nie zadowala mnie, mimo wszystko, ta tonacja. Poezja Słonimskiego, ta „patriotyczna” i „obywatelska” — *vivos vocat*, wzrusza i porusza, jest jednak jakby strażą wokół nie przedawnionych co prawda, wciąż żywych, lecz żądających już odnowienia wartości. Z jakimż entuzjazmem powitalibyśmy — sądę, że wraz z autorem *Wierszy 1958-1963* — poetę, który by w nowej syntezie intelektualno-artystycznej, w nowy sposób i od nowej strony pokazał problemy epoki i nasze własne, z tym, co jest w nich nowe i stare, w perspektywie tradycji i przyszłości. Rzec można, iż nowość i wielkość doświadczeń stwarza potrzebę, więcej, kulturalną konieczność pojawienia się poety na miarę mickiewiczowską. W tomiku Słonimskiego brzmią tony profetyczne. Piękny utwór *Do syna przyjaciół* — kończy się tak: „na przekór bogom / Prawdziwy Prometeusz zejdzie z gór Kaukazu”. Mowa tu o rewolucyjnym zwycięstwie ludzkiej myśli; wierzymy, że utopia ta obejmie też i poezję, którą tylko *Rzeczypospolite* Platonów skazują co pewien czas na banicję.

To wszystko jednak jest tylko jedną stroną prawdy o nowym tomiku Słonimskiego. Z pewnością nie mniej istotne i nie mniej wzruszające są inne jeszcze motywy jego poezji, bardziej uniwersalne. To mijanie, czas — a więc i problem śmierci. W *Rozmowie z gwiazdą* — jest to wielka, kosmogoniczna synteza, zamknięta oszczędnie w 22 linijkach, w *Nokturnie II* — szlachetna, głęboka tyrada retoryczna, która potrafi jednak poruszyć do głębi swym liryzmem. Jeden z najpiękniejszych wierszy tomiku (niedoceniony chyba przeze mnie, gdy recenzowałem kiedyś *Rozmowę z gwiazdą*), *Sekret*, otwarcie nawiązuje do tradycji romantycznej — i niepokoi aluzją do chrześcijańskiego dramatu śmierci i zmartwychwstania.

Dwa patronaty poetyckie przyświecają temu tomikowi. Jeden

— to romantyzm polski, przed chwilą wspomniany. Drugi — to Szekspir.

Ten mistrz sprzed trzech i pół wieku przeżywa dziś, jak się zdaje, renesans jeszcze wspanialszy niż w epoce romantyzmu. Nie umiem powiedzieć, w jakiej mierze obserwuje się to na całym świecie, zdaje się jednak, że kraje wschodniej Europy, w tym Polska, przeżywają ten renesans jeśli nie bogaciej ilościowo, to chyba głębiej, gdyż tu właśnie, u nas, powstały jakieś specyficzne warunki, które pozwalają czytać na nowo dramaty autora *Hamleta*, jakby dla nas były pisane. Wśród pisarzy, którzy znaleźli się w kręgu tej fascynacji — jest i Słonimski. Widać to nie tylko w bezpośrednich nawiązaniach do Szekspira (*Nie-pogodzony... Nokturn II*) — lecz i w stylistyce Słonimskiego, w charakterystycznej budowie filozoficznego, refleksyjnego dyskursu, tak adekwatnej do jego intelektualnej funkcji:

*Tylko myśl ludzka wolna i nieustraszona
Usprawiedliwić zdoła trwanie zerowiska,
Które zowie się światem. Cóż by za sens bowiem
Miały miliony stworzeń, co poprzez millenia
Wzrastały i padały gnane wieczną żądzą,
W straszliwym marnotrawstwie upartej przyrody, ... itd.*

— to przecież tok szekspirowskiego wiersza, tak dobrze znanego nam z *Hamleta* i wrośniętego już w polską świadomość poetycką poprzez bogatą tradycję przekładową.

I jeszcze jeden patron tego zbioru, nie najmniej ważny: to autor cytatu, wprowadzonego w *Obronie księżycy*: „prawo moralne we mnie, a niebo gwiaździste nade mną”. Jest to właściwie ukryte motto *Wierszy 1958-1963*. Do niego sprowadza się i odnosi ostatecznie to wszystko, co dręczy i wzrusza poetę.

Twórczość nr 9/1963

ANTONIEGO SŁONIMSKIEGO „DWUGŁOS O WIOŚNIE”

Dlaczego ten właśnie wiersz Poety wydaje mi się najbliższy, najbardziej mój własny, przyswojony? Na tego rodzaju pytania nie mamy nigdy zadowalającej odpowiedzi: nasz kontakt z poezją musi być w swym elementarnym wymiarze nie tylko intymny, lecz i dla nas samych tajemniczy. Przychodzi co prawda i czas analiz, próby odnalezienia ukrytej formuły magicznej wiersza i przetransponowania na język racjonalny. Są to usiłowania zawsze w ostatecznym swym rezultacie jałowe — nie wyrzekłbym się ich przecież za nic: dopiero po nich wiersz poety staje się naprawdę „mój” — choć wiem, że wybrałem go sobie już przy pierwszej lekturze i przy pierwszym olśnieniu. Dla mnie w całej twórczości Antoniego Słonimskiego takim najbardziej niewytłumaczalnie moim własnym przeżyciem jest *Dwugłos o wiośnie*.

Ciekawe miejsce zajmuje ten utwór w dorobku autora *Rozmowy z gwiazdą*. W wyborze z roku 1965, złożonym z trzech części: *Młodość górna* — *Wiek męski* — *Wiek kłęski*, których tytuły tworzą łącznie tytuł zbioru — *Dwugłos o wiośnie* — zamyka część pierwszą. Następnym wierszem, oddzielnym jednak przedziałem segmentującym tom, jest słynny *Alarm*. Cóż za dramatyczna granica! Obydwa utwory noszą tę samą historyczną datę: 1939. Rok, w którym zaważyło się wszystko — nie tylko dopiero co odzyskana niepodległość, lecz również i dotychczasowa mentalność, przynajmniej tu, u nas, w środkowowschodniej Europie. Było to porażenie ogromem zbrodni, nabycie zaskakującej świadomości, że zbrodnia może być nie tylko dewiacją, lecz również samym rdzeniem i istotą systemu społecznego, odkrycie związku masowej zbrodni na ciałach i masowej zbrodni na umysłach: propagandy, indoktrynacji, masowego kłamstwa. W ja-

kim stopniu weszliśmy w tę epokę przygotowani do tego, co niosła z sobą? Całościowo, generalnie — chyba prawie zupełnie nie przygotowani, choć nie brak było głosów ostrzegawczych, a nawet intelektualnych analiz, nigdy jednak nie ogarniających całości nadchodzącej grozy. Jednym z najważniejszych artystycznie ostrzeżeń był *Dwugłos o wiosnie*. Jak prawie zawsze — dopiero później w pełni zrozumieli. Tak zresztą musi być z poezją: zbyt jest niejednoznaczna i irracjonalna — by mogła zastąpić publicystykę (jeśliby chciała to zrobić — pewnie przestałaby być poezją), zarazem jednak nieporównywalna z niczym w swym niekiedy osiąganym symbolicznym i metaforycznym jasnowidzeniu, pozwalającym psychicznie być bardziej przygotowanym na przyjęcie przyszłości. Kto wie, czy to właśnie nie jest jedną z podstawowych i niezbywalnych funkcji poezji, jej głębokim sensem w planie życia zbiorowego?

Głos ojca i *Głos syna*, z których składa się *Dwugłos*, stanowią ostry kontrast. *Belle époque*, naiwnie zadowolona z siebie, na ogół wolna od przeczuć, że stąpa po wulkanie historii, i bliski już katastrofy, zarazem zaś pełen profetycznych lęków i koszmarnych snów czas lat trzydziestych, wychylony ku temu, co miało nadejść. *Belle époque* — lekka, optymistyczna, żartobliwa, patrząca w przyszłość „jak przez szkiełka różowe”, nie zasadnicza i nawet wobec śmierci niepoważna („*Wijąc chłodem kościelnym / Albo siarką piekielną, / Spacerować milcząco po mieście*” — to przecież żartobliwa ironia, dzięki której łatwiej ocalić witalistyczną wiarę w czas, kiedy „*wiosną wyfruną gołębie*”). *Belle époque* co prawda *vers libre* — lecz przecież tego śpiewnego, tego estradowego prawie *vers libre*, opartego o dominację jednego metrum, którym jest tu prawie bezwyjątkowo tok anapestów (co trzecia sylaba obdarzona mocnym akcentem). Maestria, z jaką ta regularność została zamaskowana, jest zresztą niezwykła i trzeba mieć ucho wprawne w analizach wersyfikacyjnych, by wykryć przyczynę narzucających się przy lekturze regularności w pozornie chaotycznej mieszaninie wersów. Wiązą tę strukturę rymy, często oddalone, lecz zawsze wyraźne, nawet wówczas, gdy nie są rymami dokładnymi.

Katastroficznym, kontrastowym dysonansem wobec *Głosu ojca* jest *Głos syna*. Tu śmierć jest prawdziwa, i to taka, jaką znamy z lat, które nadeszły już w parę miesięcy po dacie publikacji wiersza. Ciekawe, że gdy w lipcu 1945 roku, a więc na zakończenie wojny, napisał Wittlin swój przejmujący wiersz *Na swojską*

nutę* — śmierć polskiego żołnierza skojarzyła mu się obrazowo z gnijącymi w polu liśćmi — tak samo jak tu Słonimskiemu: „Kolor liści przegniłych jak dymna zasłona”. To obraz i barwa ekshumacji („Pierś moja jest szara jak ziemia” — czytamy tuż obok). Zarazem jednak ta naturalistyczna niemal śmierć przedstawiona została w fantastycznej scenerii apokaliptycznej:

Po oceanach płyną znów lodowe góry
Pokryte zwierzem morskim odwiecznym,
Wężami i ichtiozaurami

Niezwykłe zjawiska przyrody, potwory, fantastyczny kostium z Boscha („ramiona obarczone stałą zieloną”) itd. — tymi wszytkimi elementami, nie po raz pierwszy zresztą, wpisuje swój wiersz Słonimski w orbitę katastrofizmu, od końca XIX wieku nurtującego literaturę polską, ze szczególną siłą przed drugą wojną światową. Nie do poetów należy diagnoza społeczna i prognoza, niemniej to oni przede wszystkim swym poetycko artykułowanym lękiem z czułością barometru reagowali na kryzys zachodnioeuropejskiej cywilizacji, na zagrożenie tradycyjnego w naszym kręgu kulturowym świata wartości przez faszyzm, na groźbę totalnej wojny. Co kazało autorowi *Dwugłosu o wiosnie* właśnie wówczas, gdy katastrofa była co prawda na progu, lecz zarazem z każdym tygodniem wzrastała optymistyczna euforia szykującego się do obrony narodu, wystąpić z tym wierszem? Zbyt małą wagę przywiązujemy do profetycznej siły poezji.

Ciekawe, jak bardzo zmienia się wersyfikacja *Głosu syna* w stosunku do *Głosu ojca*. Wkrótce po wojnie zdobył sobie znaczną popularność argument, iż formy proponowane przez Awangardę są adekwatniejsze do zjawisk współczesnego nam świata, niż tradycyjne, że groza, chaos, etc. nie są do wyrażenia tradycyjnymi metodami. Że coś w tym jest — widać tu właśnie. *Głos syna* bardzo daleki jest od lekkiej, rytmicznej śpiewności *Głosu ojca*. Zbudowany na dłuższych wersach, bardzo skąpo postępujący się rymem (zresztą chętniej asonansem niż pełnym rymem) wiersz ten chwilami zbliża się do prozy, przełamując ekspresywnie wszelkie możliwe współbrzmienia z kontekstem właśnie tam, gdzie następują obrazy szczególnie istotne dla atmosfery grozy i katastrofy. Trudno sobie wprost wyobrazić większe sfunkcjonalizowanie wersyfikacji, niż zaprezentowane w tym wierszu. Każdy

* *Poezja polska*. Antologia w układzie Stanisława Grochowiaka i Janusza Maciejewskiego. Tom II. Warszawa 1973, str. 238.

wers, każdy rym — i każdy rymu brak biorą udział w tej katastroficznej konstrukcji, którą zamyka dziwne wyznanie wiary w pokoleń obcowanie:

*Piachem, gliną, grudą ziemi
Razem, ojczy, przysypiani,
Razem, ojczy, przywaleni!*

— wyznanie wiary mimo wszystko i wbrew logice wiersza zawierające w sobie jakiś załączek odradzającej siły, jakąś wiarę w zmartwychwstanie.

NOC CIEMNA

O poezji tej* nie powinno się właściwie pisać recenzji ani nawet — choć to bardziej przystoi — esejów, lecz studia. Studia wyczerpujące, w których z filozoficzną pedanterią (tj. owym specjalnego rodzaju polotem, który pozwala kojarzyć słowa ze słowami na innej niż poetycka zasadzie) prześledzono by tradycje symbolów i motywów, w ten sposób wyłożono by ich wszystkie sensory i aluzje do sensów, porównano by konstrukcje wyobraźni poetyckiej z konstrukcjami innych poetów, filozofów — nawet teologów. Właściwie bez tej roboty (tak, roboty; coraz mniej wierzę w poezję dostępną bez ciężkiej pracy) nie powinno się podejmować rozmowy o poezji Wata. Nie wiedząc np. wszystkiego o motywie symbolu myślowego — jak występuje on u hiszpańskich mistyków, niemieckich romantyków i freudystów, nie przeczytawszy uprzednio paru dziesiątków takich prac, jakie pisuje np. Kubacki o jednym wyrażeniu czy jednej aluzji u Mickiewicza — ma się poczucie, że zbyt wiele znaczeń ucieka i symbole są bardziej mgliste, niż chciał poeta.

Jest to w pewnym sensie *poesia docta*. Nie na modłę jednak uczonej poezji oświeconego klasycyzmu, od tego poezja Wata jest tak daleko, że nawet skojarzenie na „nie” jest niewłaściwe. Wbrew potocznym mniemaniom tych, którzy klasyków poezji mistycznej znają tylko ze słyszenia czy pośrednich opinii — jest to również *poesia docta*, co więcej, poezja schematyczna; symboliczna, lecz w swym symbolizmie zbliżająca się do struktur alegorycznych i konwencjonalizmu (a więc coś zupełnie innego niż to, do czego przyzwyczał nas termin „symbolizm”, używany w

* Aleksander Wat, *Wiersze śródziemnomorskie*, PIW, Warszawa 1962, str. 72.

związku z teorią i praktyką jednego z nurtów poezji XIX i XX wieku). By zrozumieć *Śpiew duszy* Juana de la Cruz — trzeba przeczytać wielki i pedantyczny autokomentarz, w którym autor linijka po linijce objaśnia swój poemat; 10 linijek poematu (2 strony spośród 8) skomentowano w stu kilkudziesięciostroni-
covej książce, a wykład odbywa się w tym stylu:

„5. Określając ściślej i rzeczowo te schody tajemniczej kontemplacji, musimy zaznaczyć główną przyczynę, dlaczego nazwana jest ta kontemplacja schodami. Przyczyna tej nazwy polega na tym, że kontemplacja jest umiejętnością miłości, czyli wlaną miłosną wiedzą Bożą. Wiedza ta oświecając i rozmiłowując jednocześnie duszę podnosi ją ze stopnia na stopień, aż ją wzniesie do Boga i Stworzyciela (...). By to jaśniej poznać, przejdziemy tu stopnie tej Bożej drabiny, objaśniając pokrótce znaki i skutki każdego z tych szczebli (...). Rozróżnić będziemy te stopnie z ich skutków, jak to czyni św. Bernard i św. Tomasz” itd. itd. A potem stopień pierwszy, drugi, trzeci... Cytaty z Pisma św., Ojców i Doktorów Kościoła. Liryk zaś sam, który jest tego podstawą, wzięty w izolacji — to właściwie piękny (odbiera się to jakimś cudem, mimo niezwykle niedołęznego przekładu) erotyk...

Na tle tego rodzaju praktyk poetyckich (teologia mistyczna teologią, lecz przecież jest to jednak naprawdę komentarz nie do czego innego, jak do prawdziwej poezji) nie dziwią przypisy na końcu tomiku Wata. Nie dziwią zresztą i dlatego, że autokomentarz poetycki staje się coraz częstszym zjawiskiem i raczej do tej najnowszej konwencji Wat nawiązuje, niż do typu ciągłego wykładu towarzyszącego hiszpańskiej karmelitańskiej poezji mistycznej.

Wydaje się, że liryka Wata ma w sobie coś z ducha hiszpańskiej liryki mistycznej. Nie znaczy to, by można i by należało nazywać autora *Wierszy śródziemnomorskich* mistykiem, choćby dlatego, że raczej rozterka i rozpacz niż pewność i ekstacyjny zachwyty charakteryzują jego lirykę. Ale zresztą i mistycy znają rozterki i rozpacz, a tzw. „natura” tych doznań czy wizji, które stanowią o najgłębszym sensie liryki Wata, nie wydaje się, tak na wycucie, zbyt odległa od jakości przypisywanych zwykle doznaniom mistycznym.

Opatrzenie liryki przypisami nie jest jeszcze tak powszechne, by nie zaskakiwało trochę czytelnika kontrastem tego, co „poetyckie” — z tym, co „prozaiczne”, „prozaiczno-pedantyczne”. U Wata kontrast jest zmniejszony przez poetycką wartość niektórych przypisów — i pewne elementy retoryki (o czym dalej) jego wierszy. Niemniej jednak kontrast ten gra swoją rolę. Jest

on istotnym elementem poetyki neobarokowej, która zdaje się wykluwać z gmatwaniny tendencji współczesnej liryki. Już chyba odległą przeszłością jest okres, w którym krytyka używała terminu „barokowy” tylko dla przygany. Awansuje nieomal z miesiąca na miesiąc ocena baroku (co jest elementem samoświadomości okresu). Wzrasta jego atrakcyjność jako wzorca w zakresie poetyki — wzrasta również atrakcyjność atmosfery epoki, która go wydała, co widać np. w modzie na stylizacje XVII-wieczne, a nawet pastisze (Miłosz, J. M. Rymkiewicz).

Niewiele to ma wspólnego z polonistycznym renesansem XVII wieku i jego rehabilitacją w dwudziestoleciu międzywojennym. Nie o Potockiego i Paska tym razem chodzi, a o angielskich poetów „metafizycznych” XVII wieku, coraz częściej przekładanych i coraz częściej czytanych. Co więcej — nawet niektóre zjawiska literatury XX wieku zaczynają być odbierane przez pryzmat XVII wieku, imażyści np. — przez pryzmat „metafizyków”. Ale i w granicach polskiego XVII wieku mamy znamienne próby rewindykacyjne: ilustracją może stać się nagła i nieoczekiwana kariera Naborowskiego. Dziwi tylko, że mało słyhać o głównym potencjalnym pretendencie do znalezienia się w ognisku literackiego zainteresowania: o Sępie-Szarzyńskim, z Hiszpanii XVI wieku, z Ludwika z Grenady czerpiącym natchnienie, a może i z Gongory. (*Nota bene* zdaje się, że Hiszpanii schematycznie narzuca się pojęcie renesansu konstruowane przez analogię do renesansu włoskiego i francuskiego, dla symetrii raczej niż na zasadzie rzeczywistego podobieństwa. Hiszpania zaś miała od razu tylko barok, barok przez duże B, mistyczny i metafizyczny, barok El Greca, Juana de la Cruz i Teresy z Avili).

Nie na stylizacji historycystycznej polega neobarokowość Wata — tego u niego prawie nie ma, ledwie tu i ówdzie ślady archaizmu — lecz na metafizycznej atmosferze jego liryki, na skonstruowaniu tej atmosfery z erudycyjnnością, retorycznością, alegorycznością i symbolizmem, na zamiłowaniu do światłocienia i kontrastów, do czego w swej koncepcji baroku taką wagę przywiązywał Wölfflin.

Metafizyczne treści tej liryki — problematyka życia i śmierci. Wstręt do ciała, podlegającego gniciu i rozkładowi (typowy motyw barokowy, dziedziczony po średniowieczu), dążenie do utožsamienia się z animizowanym kamieniem („*serce kamienia*”, „*sny kamienia*”, myśl „*kamienia*”), zresztą bezcelowe, gdyż powszechne jest „*konanie rzeczy żywych i nie ożywionych*”. W całym tym pierwszym poemacie (*Pieśni wędrowca*) zwraca uwagę niebywała rozpiętość sytuacji psychicznych i bogactwo środków służących

zarysowaniu tych sytuacji. Strawestowana magia ludowa stanowi ramy poematu. Wyznanie zawierające sedno i treść doznań metafizycznych poematu — uczynione w stylu niemal żywej narracji, pełnej jednak niezwykłych składniowych i leksykalnych (jak np. „zimne atrakcje księżycy”, gdzie słowo „atrakcje” jest zapewne galicyzmem, por. francuskie *attraction*) i maksymalnego wykorzystania retoryki (powtórzenia retoryczne, nawiązania itd.). Wizje przypominające *Dies Irae* obok groteski z mottem z *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla: „Hopla, uciąć mu głowę” — i na wpół żartobliwych i parodystycznych, lecz w gruncie rzeczy poważnych, choć sarkastycznych rozważań o diable („Szatan — nie zły. Zły to diabeł”), jak najbardziej w duchu filozoficzno-literackiej twórczości Leszka Kołakowskiego (należącego zresztą do pisarzy ze szczególnym upodobaniem stosujących stylizację barokową i pastisz, a obdarzającego, jako historyk filozofii, szczególną uwagą mistykę XVII wieku), co może świadczyć o jeszcze jednym powiązaniu tej poezji z jakimś szerokim nurtem przepływającym przez naszą współczesną kulturę.

Pieśni wędrowca i *Sny sponad Morza Śródziemnego* wyczerpują prawie zawartość tomiku (jest w nim jeszcze wiersz, zamykający całość, pt. *Poezja*). W planie generalnym, w najistotniejszych rysach — są do siebie podobne, chociaż bardzo różnią się w realizacji poetyckiej. Z pewnością nie można by przypisać ich dwóm różnym poetom, ale, co więcej, stanowią obok siebie konsekwentną całość — choć trudno byłoby wskazać, na czym opiera się logika ich wewnętrznego związku. Jest to jakby dramat w dwóch aktach, którego akt drugi jest jednak nie dalszym ciągiem, lecz wariantem, wariantem dającym wszakże bardziej obowiązującą, ostateczną odpowiedź na pytanie, które zostało zawieszony w podtekście. Pytanie tzw. egzystencjalne, dotyczące ostatecznego sensu życia i śmierci. Akt pierwszy czemuś zaprzecza — chyba złudzeniu, że można uciec od ludzkiej kondycji (ten termin coraz bardziej przyjmuje się ostatnio); jest dramatem złudzenia, pozorów. Akt drugi jest przeciwstawnym mu dramatem prawdy ostatecznej, która jest jednak bardziej w swej treści enigmatyczna. Dramat daremnej ucieczki w kamień jest zrozumialszy niż ciąg snów sponad Morza Śródziemnego. Nie sądzę, by celowe tu było szukanie klucza freudowskiego, choć autor zdaje się go podsuwać. Mówi sam o „psychoanalizie we śnie” i daje, ze znakiem zapytania, próbę odczytania myśliwego ze strzelbą — jako symbolu fallicznego, nie mówiąc już o tak niedwuznacznych symbolach freudowskich, jak np. ryba *Balistes Capricus* w 2-giej części (motyw tęsknoty do powrotu do łona matki). Cała 1-sza część poe-

matu jest monologiem, toczonym z doktorem-psychoanalitykiem. Myślę jednak, że tę konstrukcję freudowską przyjąć należy jako schemat zaplanowanej konwencji, a nie jako element struktury świata przedstawionego, która ukryta jest w głębszym podtekście. Co w niczym nie zmienia faktu, że gdyby nie było Freuda z jego pomysłami oraz wpływu Freuda na surrealizm — nie byłby możliwy i ten poemat.

Ostatnia scena drugiego aktu — to powtórzenie zakończenia procesu Kafki: jacyś dwaj (aniołowie?) prowadzą pod ręce człowieka, będącego podmiotem tej liryki; kamieniołom (ciekawa jest rola kamienia w tej liryce: w tej samej części znajdujemy ustęp:

*którzy cię ciągną aniołowie: kamień
nie w oczach ich, oczy ich w istocie czułe ludzkie oczy,
ale one widzą tylko kamień*

— bo kamień to dla Wata symbol, którym najwięcej da się powiedzieć o sprawie śmierci i życia), grabarza wreszcie.

Nie wiadomo, jak i dlaczego czytelnik chwytą w pewnym momencie — czy też już od pierwszych słów, jak w tym przypadku — owo „coś”, co każe mu myśleć o autentyczności sugerowanego (czy właściwie przekazywanego) przeżycia i co tak bardzo waży na wszelkiej ocenie poezji. To są, niestety, wciąż sprawy, o których krytyk musi mówić z zażenowaniem, jeśli chce być rzetelny, gdyż ma na poparcie tylko swe przekonanie, przeżycie — i słowo honoru zamiast dowodu. Nie sposób jednak z tego powodu nie mówić o tym, co w poezji najistotniejsze, tzn. o tej sumie zawartej w niej energii kreacyjnej, która jest w stanie wzbudzić w czytelniku wizje, emocje, nastroje, stany intelektualne, myśli itd., itd. — wspólne jemu i poecie. *Wiersze śródziemnomorskie* są wielkim akumulatorem tej energii kreacyjnej, siła poetyckiego ich oddziaływania jest wielka.

Aleksander Wat, o którego twórczości poetyckiej przed kilku laty mało kto, poza specjalistami, pamiętał — znalazł się nagle, po poprzednim tomiku, w pierwszym szeregu współczesnej liryki polskiej. *Wiersze śródziemnomorskie* dowodzą, że nie była to chwilowa, efemeryczna erupcja twórcza.

KALOKAGATHIA

Nie tak dawno słyszałem jednego z wybitnych poetów ironizującego: „poezja filozoficzna?” (z akcentem, oczywiście, na „filozoficzna”). Pomijam tu okoliczność, że jeżeli prawdą jest, co napisałem, iż „wybitny” — to tym samym z pewnością nie a-filozoficzny, bo nie wierzę w taką poezję, która nie proponowałaby sobą filozofii świata i człowieka. Ważne tu dla mnie jest co innego: moc naiwnego przeświadczenia o estetyce słowa tak wydestylowanej, że aż oderwanej od tego wielkiego i nieustannego szukania transcendencji, które z braku lepszego określenia nazywamy niekiedy „filozofią”. To diabeł — przypomnę — jest *séparé de lui-même*, zdeintegrowany. Poezja nie może pozostać obca i obojętna niczemu, co ludzkie, nie może przestać być rzeczą ludzką. Jest „tylko” innym językiem, specyficznym narzędziem. Gdy chce ponadto być absolutnie odrębną rzeczywistością, innym, separowanym światem, zaczyna się to, co Ortega y Gasset oraz inni nazwali dehumanizacją sztuki. Żartobliwie i metaforycznie nazwać byśmy więc to mogli również satanizacją sztuki. Ostatecznie — i nasz smutny szatan z bródką, Przybyszewski, nie marzył o niczym innym, jak o wyalienowaniu sztuki ze zintegrowanego jeszcze jako świata ludzkich wartości. Absolutyzacja sztuki jest bowiem jej alienacją. Sądzę, że dzisiejsi sataniści, zbrojni w inny argument i strojni w inny ubiór, są tylko spadkobiercami wczorajszych. Wiele im zawdzięcza sztuka, a poezja w szczególności. I nie od nich należy się spodziewać tego ostatecznego słowa, które powstaje jako artystyczne spełnienie.

Poezja Jastruna powinna być bezwzględnie i uroczyście po-
tępiona na jakiejś czarnej mszy — i zresztą bywałem świadkiem

takich anatem, które na szczęście nie zaszkodziły ani artyście, ani jego dziełu.

Ta poezja jest wielka i artystycznie, i myślowo. Jeśli już raz zadeklarowałem brak wiary w poezję, która nie proponowałaby żadnej filozofii — sformułowanie to może być poczytane za swego rodzaju tautologię. Ale nie, Jastrun jest myślicielem-poetą, który nie poprzestaje na takiej budowie świata poetyckiej fikcji, by z jego konstrukcji i proporcji odszyfrować ideę, lecz mówi nieraz wprost. Jest poetą refleksyjnym.

Bardzo to rzadkie dziś zjawisko. Trzeba swego rodzaju odwagi twórczej, a i zaufania do swych sił, i wierności sobie, by narazić się na wyliczenie np. jednym tchem z Asnykiem. Jak mi się jednak zdaje — Jastrun reprezentuje typ artysty o tak skryzystalizowanej autoświadomości, że tego rodzaju skojarzenie (nie hańbiące, moim zdaniem, choć z konieczności niemiłe współczesnemu poecie, bo zakłada arbitralnie anachronizm), asocjacja o funkcji terrorystycznej, nie jest w stanie zachwiać go w jego własnej, oryginalnej drodze, którą poeta wybrał sobie już w pierwszym swym tomiku, w *Spotkaniu w czasie*.

Dzięki temu, ktokolwiek będzie szukał w przyszłości świadectwa stosunku naszej współczesnej kultury do niektórych podstawowych zagadnień egzystencji ludzkiej — będzie otwierał tomiki Jastruna, w których lęk przed nicością i śmiercią, poczucie przemijania, refleksje nad czasem, ból istnienia, *Weltschmerz* (nie bójmy się tego nieco ośmieszonego — niesprawiedliwie — bardzo pięknego wyrażenia) znalazły wyraz niezwykle dobitny.

Mają zapewne jakąś swą rację ci, którzy mówią, że poezji nie można czytać tak, jak się czyta traktat filozoficzny. W tym rzecz jednak, że dotychczasowe doświadczenie zarówno poezji, jak i filozofii uczy, iż szereg najważniejszych dla człowieka spraw uzyskuje w przybliżeniu adekwatny wyraz i formułę nie w traktacie, a właśnie w wierszu. W takim zaś razie nie pomogą wybrzydzenia na poezję nie dość czystą. Co musi być wyrażone, a inaczej nie może dojść do głosu — to będzie treścią poezji bez względu na wszystkie poetycki normatywne świata.

Zawsze zauważano, że centralnym zagadnieniem jastrunowej poezji jest czas (zresztą temat i obsesja ogromnej części liryki, a bardziej jeszcze prozy XX wieku), jego upływanie w człowieku i świecie, jego kształt i istota. Tytuł debiutu, *Spotkanie w czasie*, był znaczący.

Artur Sandauer w szkicu istotnym dla zrozumienia poezji Jastruna pisze, że czas miał dla autora *Dziejów nieostyglých* strukturę kolistą, powracał do punktu wyjścia, pozwalał się cy-

klicznie moltiplikować — był statyczny. To stwierdzenie traci moc dla tomików z lat ostatnich. Pisząc kiedyś o zbiorze *Większe od życia* zwracałem uwagę na heraklitejskie ujęcie czasu, nie-trudne zresztą do dostrzeżenia, jeśli myśliciel z Efezu był przywoływany wprost w wierszach. Ale dziś, po ponownym przeczytaniu całego Jastruna od deski do deski, widzę, że obydwie formuły są niezadowalające, choć obydwie słuszne dla swych chronologicznych wycinków i ograniczonej, zredukowanej problematyki. Ponad tę bowiem różnicę diametralnie sprzecznych ujęć wybija się i narzuca silniejsza od nich jedność, dzięki której od *Spotkania w czasie* do *Strefy owoców* mamy do czynienia — czujemy to — nie tylko z tą samą osobowością artystyczną, zmienną, lecz tożsamą, ale i, mimo wszystko, z tym samym światopoglądem.

To prawda, że Jastrun pisał w *Spotkaniu w czasie*: „*Powrocie zjawisk! zmian powtarzalności*” (cytuję tę linijkę, licząc na to, że nie czyta recenzji o Jastrunie ktoś, kto nie zna przede wszystkim samego Jastruna: w innym wypadku lękałbym się, iż natrętna retoryczność tego ustępu będzie poczytana za nieodłączną cechę filozoficznej poetyckości autora *Strumienia i milczenia*). Prawda też, iż ten sam wiersz kończył słowami:

*I zanim dłonie ze śmiercią połączę,
Wyrosnę wiosną zieloną i wiotką.*

Czas mógł powracać w cyklicznych nawrotach — i historia. W porządku humanistycznym jednak kresem powtarzalności jest śmierć. Jej obraz i przypomnienie ciągle powracają. To ona wyłącza człowieka z cyklicznych nawrotów czasu. Śmierć przesądza o niepowtarzalności ludzkiej egzystencji, różnej w tym od świata rzeczy. Jest, w paradoksalnym ujęciu, może jedyną niewątpliwą wartością humanistyczną. I to jest sprawa pierwsza: że ludzki czas był dla Jastruna zawsze skończony i bezpowrotny, nawet wówczas, gdy pisał o powrocie zjawisk.

Natomiast i wówczas, gdy lirykę Jastruna kształtowała cykliczna koncepcja czasu, i teraz, gdy od kilku lat wyraźnie dominuje postawa heraklitejska — poeta mówi w każdym prawie wierszu, na przekór upływowi czasu i zmienności zjawisk i na przekór śmierci: „*Non omnis moriar!*”. Tym, co zwycięża czas, jest sfera wartości. Cokolwiek powstaje z czynu, myśli, uczucia ludzkiego — przewycięża śmierć, jeśli nosi ów stygmat wartości. I to przewycięża w sposób paradoksalny, przekorny: nie przez to, że jest czymś nienaruszalnym, niezniszczalnym, lecz dlatego tylko, że jest wartością. Wartość bowiem w tym ujęciu jest poza

czasem. Ubiegać się o nią należy nie ze względu na jej zwycięstwo, lecz ze względu na nią samą. Toteż nie zagraża jej śmierć: wartość raz zrealizowana nie może być unicestwiona, choć niszczycielski świat, w którym się zrodziła, umiera człowiek, nadciągają klęski.

Tu trzeba koniecznie parę zdań powiedzieć o wyborze wierszy w tomie*. Jest to wybór troskliwy, przenikliwy, znakomity. Jak zawsze łatwy do zakwestionowania z tego punktu widzenia, że każdy czytelnik zżyty z twórczością poety ma swą własną wersję jego dorobku. Sądzę jednak, że brak paru wierszy, szczególnie z pierwszego okresu, może utrudnić odczytanie tej całości jako poezji organizowanej przede wszystkim przez dążenie do ukonstytuowania sfery wartości, jako poezji aksjologicznej.

Dla przykładu: brak mi wierszy *W mgłę*, *Noce zapomniane*, *Miłość z Innej młodości*, brak mi *Nocy z Dziejów nieostygłych*, a przede wszystkim przepięknego wiersza *Powrócę znów do tamtych lat*. Bardzo brak *Napisu na ruinie ze Strumienia i milczenia*. Może najbardziej brak jednego z najpiękniejszych liryków, jakie powstały przed drugą wojną światową, wiersza *I wszystko znów...* opublikowanego w *Rzeczy ludzkiej* po wojnie.

Marginalnie trochę zauważę, iż ten ostatni wiersz właśnie, niestety z opóźnieniem ogłoszony, może być — wraz z najwybitniejszymi osiągnięciami katastroficznej poezji żagarystów, a przede wszystkim obok znakomitego (zbyt rzadko pamiętanego) *Długosza o wiosnie* Słonimskiego — przytaczany jako żelazny dowód na twierdzenie, iż nieprawdą jest, by poezja polska wchodziła w okres wielkiej próby historycznej głupia, ślepa i niewrażliwa na historię (a zdarzało mi się takie sądy nie tylko słyszeć, lecz i czytać).

Wszystkie przypomniane wyżej z tytułów wiersze zdają się nie potwierdzać tego, co zostało powiedziane o wartościach silniejszych niż śmierć. Wszystkie one nasiąknięte są przecuciem katastrofy, tak lub inaczej wyrażonej. Ale wystarczy wsłuchać się np. w *I wszystko znów...*, by odnaleźć w tej poezji przekonanie, więc: pewność, że również tragizm i cierpienie mogą być tymi wartościami, wobec których bezsilny jest czas. Czas może zniszczyć życie ludzkie, nawet pamięć o nim (o tym wiemy z wiersza *Powrócę znów do tamtych lat...*

*Kto wtedy wsłucha się w milczenie
Usłyszysz nas w korzeniach drzew*

* Mieczysław Jastrun, *Poezje*. Przedmowa Juliusza Rogozińskiego. PIW, Warszawa 1966, str. 228. „Biblioteka Poetów”.

Zanim następne pokolenie
Zaorze traktorami krew)

— lecz nie może przekreślić zrealizowanej wartości, tak jak np. faktu, który kiedyś stał się nieodwołalnie i „na zawsze”.

Tragizm tej liryki, widoczny dla każdego jej czytelnika, powstaje z nieustannych napięć między poczuciem wagi, jaką ma wartość zrealizowana choćby raz i na chwilę — a niemożnością utrwalenia jej również w czasie (nie domaga się tego istota wartości — ale jest to żywiołowy postulat ludzkiej osobowości). Chrześcijanie mają przynajmniej wyjście z tak rozumianego tragizmu: w perspektywie eschatologicznej i w Bogu. Ale Jastrun w swej poezji w tym sensie chrześcijański nie jest, nie ma tej perspektywy. Są w jego twórczości wiersze przypominające modlitwę (np. *Nic nie zostało mi... w Innej młodości*, tu przedrukowany), ale i one nie mają perspektywy eschatologicznej. W tym sensie liryka Jastruna jest najzupełnie laicka, tak jak np. sartre'owski egzystencjalizm.

Motta dla tej poezji szukać trzeba jednak chyba nie u Sartre'a, lecz u wielkiego osiemnastowiecznego poety, który napisał: ... „niebo gwiazdziste nade mną i prawo moralne we mnie”. Piękno i dobro. *Kalokagathia*. Stary, antyczny ideał „skażony” tu jednak chrześcijaństwem. To niemały spadek, niemały bagaż, którego odrzucić nie sposób, i za nic by poeta nie zgodził się na to, bo przekreśliłby siebie — a więc go z sobą można tylko za cenę przeżywania wciąż pogłębiającego się tragizmu, w miarę jak historia staje się coraz obojętniejsza dla tych tradycji. Jastrun chyba nie ma wątpliwości, że taki właśnie jest kierunek jej rozwoju. Stąd ów katastrofizm jego liryki przedwojennej, o którym już było wyżej wspomniane — stąd ton pesymistycznego profetyzmu w wielu jego wierszach (m.in. we wszystkich wymienionych wierszach w tym wyborze pominiętych). Stąd też zapewne, jak myślę, norwidowy ton niejednej frazy stylistycznej i myślowej.

Zdaje się, że nikt nie mógłby zasadniczo zakwestionować moralizmu czy też etyzmu liryki Jastruna (moralizmu jako postawy aksjologicznej, bo w żadnym razie nie wchodzi tu w grę moralistka, tak to oczywiste, że może nie warto zaznaczać). Może większe wątpliwości wzbudzi przeświadczenie tu wyrażone, iż drugą sferą wartości, organizującą tę lirykę, jest piękno (i znowu — nauczony doświadczeniem — robię zastrzeżenie, które powinno być zbędne: nie chodzi o ocenę estetyczną wierszy Jastruna, lecz o immanentną strukturę kreowanej rzeczywistości poetyckiej).

Trzeba przyznać, że nie każdy wiersz może być w tej sprawie dowodem, podczas gdy etyzm jastrunowej poezji można egzemplifikować prawie każdym. Ale sens pojęcia *kalokagathia* na tym m.in. polega, że są to dwa nieodłączne aspekty tego samego. Tak właśnie jest u Jastruna: napięcie moralne organizuje również estetykę przedstawionego świata. Czasami tylko proporcje dwóch tych aspektów zmieniają się — i wówczas okazuje się, że przelotna impresja barwnej powierzchni świata (od *Czerwca z Dziejów nieostygłych* po *Kwiecień w Strefie owoców*) ma analogiczną do etycznej wartość w tym świecie, lecz jednak możliwą do wyodrębnienia.

Myślę, że zwracając przede wszystkim uwagę na prymat aksjologii w świecie kreowanym przez poetę, nie jestem w sprzeczności ze znakomitym, klarownym wstępem Juliana Rogozińskiego do omawianego wyboru, choć zapewne akcentuję nieco inne sprawy. Ale nie wyobrażam sobie dziś jakiegokolwiek spojrzenia na poezję Jastruna bez wcielenia w ten ogląd co najmniej odkrywczej i trafnej tezy wstępu, że w miarę przeobrażania się u Jastruna dyspozycji lirycznej w narzędzie poznawcze, w miarę, jak „Pytia przekształca się w myśliciela” — następuje w tej poezji metamorfoza trwania subiektywnego w obiektywne — i zespolenie zobiektywizowanych, zmateralizowanych poetycko pojęć czasu i przestrzeni. Jest to, jak sądzę, najadekwatniejsza formuła ewolucji poezji Jastruna, ewolucji — raz jeszcze wypadnie zgodzić się z Rogozińskim — znajdującej się zresztą w toku, a więc niosącej z pewnością już dziś niespodzianki, których sens dopiero w przyszłości zrozumiemy, na tle tego, co dalsza twórczość tego wielkiego poety nam przyniesie.

POEZJA MYŚLI

Określenie „liryka refleksyjna” prawie zupełnie wyszło dziś z użycia w krytyce poezji i brzmi prawdę mówiąc, jakoś archaicznie, trochę myszką trąci. Czy to dlatego tak się dzieje, że samo zjawisko należy dziś do rzadkości, czy też mamy do czynienia raczej z utajonym naciskiem jakichś wpływowych poetyk normatywnych — trudno z całą pewnością powiedzieć, gdyż każde twierdzenie wymagałoby obszernej dokumentacji, w każdym jednak razie, jeśli przejść do porządku nad tego rodzaju impresjami skojarzeniowymi, archaizująco zabarwiającymi wyżej przytoczony termin — trudno znaleźć określenie bardziej pasujące do większości liryków zawartych w najnowszym tomiku Jastruna*.

Oczywiście, gdyby ktoś próbował z tego powodu szukać wspólnego mianownika między *Więszym od życia* i np. *Sonetami nad głębiami Asnyka* — to chociaż co prawda taki wspólny mianownik zapewne by znalazł, niewielki by z tego miał pożytek: to, co tam i tu okazałoby się wspólne — z pewnością byłoby czymś bardzo ubogim i niedostatecznym do określenia poetyckiego sensu tomiku Jastruna. Mimo to samo wskazanie na fakt, że mamy tu do czynienia z liryką refleksyjną wydaje mi się celowe, gdyż określa szereg cech konstytutywnych zbioru, a zarazem wskazuje na tendencję do poetyckiego odnowienia postaw mało dziś popularnych. Takie powroty, dokonujące się jednak na coraz to nowym (czy można, mówiąc o sztuce, z czystym sumieniem użyć przydawki „wyższym”?) piętze artystycznych możliwości — od wieków stanowią jedną z zasad rozwoju poezji.

Pomijając oczywistą i banalną okoliczność, że rzadko kiedy

* Mieczysław Jastrun, *Więsze od życia*. „Czytelnik”, Warszawa 1960, str. 86.

liryka, nawet programowo do tego dążąca, wyzbywa się wszelkiej domieszki refleksji, można stwierdzić, że w twórczości Jastruna refleksyjność oznacza powrót do postaw właściwych raczej pierwszemu, młodzieńczemu okresowi jego twórczości. Przy całej odmienności środków wyrazu artystycznego (choć i pod tym względem — o czym dalej — mówić można do pewnego stopnia o powrocie) — liryka *Więszszego od życia* jest pokrewna w swym typie *Spotkaniu w czasie* (1929), *Innej młodości* (1933), *Strumieniowi i milczeniu* (1937), *Dzieje nieostygłe*, 1935 — mniej tu pasują, choć nie można i ich w zupełności wyłączyć z tego ciągu) — natomiast na ogół różni się od *Godziny strzeżonej* (1944), *Rzeczy ludzkiej* (1946), *Sezonu w Alpach* (1948), *Roku urodzaju* (1950), *Barw ziemi* (1951), *Poematu o mowie polskiej* (1952), *Poezji i prawdy* (1955), *Gorącego popiołu* (1956), a nawet tak niedawnych *Genex* (1959), choć tu już można by zaobserwować szereg zjawisk zapowiadających zmianę. Najbliższe zaś są sobie pod tym względem tomiki w czasie najodleglejsze.

Powrót ten oznacza przede wszystkim powtórny awans problemu czasu w twórczości Jastruna, wzrost zarówno urzeczenia fenomenologią czasu, jak i refleksji nad jego strukturą — oraz spotęgowanie się czynników, które Sandauer w swym studium *Czas oswojony (Poeci trzech pokoleń)* wiązał z symbolizmem poezji Jastruna tego okresu.

Można dodać jeszcze, że powrót ten dostrzegalny bywa nie tylko w generaliach, ale i w drugorzędnych w gruncie rzeczy drobiazgach, takich np., jak echa znanych już z młodzieńczej liryki Jastruna obrazów. Dla przykładu: „*Aż cień na chodniku załśni wiosennym deszczem*” (*To, co nas łączy z życiem w Więszszym od życia*) i „*Na trotuarów mokrym cieniu*” (*W drzewie przygodnie zastyszonym w Innej młodości*); — i „*... góry, / Nawet największe, przyjść mogą*” (*Śpiew syren w Więszszym od życia*); „*Szły na zachód wzgórza przemienione*” (*Mitologia w Strumieniu i milczeniu*); „*Już wilk pożera czerwony ocłtap zorzy wieczornej*” (*W październiku w Więszszym od życia*); — i „*Jeszcze ociekająca ciepłą krwią mięsiwa*” (*Dzień i noc w Spotkaniu w czasie*) itd. Chociaż w poezji Jastruna częściej może niż u wielu innych współczesnych poetów zauważa się predylekcję do powtarzania ulubionych obrazów i metafor — to i tak zbieżności tego rodzaju między najwcześniejszymi tomikami a ostatnim są bardziej uderzające niż kiedykolwiek przedtem.

Liryka refleksyjna Jastruna jest zarazem liryką nastrojową. Gdyby szukać szerszego kontekstu historyczno-literackiego, na którego tle ta poezja powinna być przede wszystkim rozważana

— trudno byłoby chyba celniej trafić, niż zrobił to Sandauer, znajdując we wcześniejszych tomikach Jastruna cechy charakterystyczne dla symbolizmu. I chociaż interesująca sandauerowska koncepcja socjologiczna polskiego symbolizmu w dwudziestoleciu, oparta o syntetyczną konstrukcję komparatystyczną, jest bardzo dyskusyjna — to abstrahując od jej wartości uogólniającej nie sposób nie przyjąć jej egzemplifikacji indywidualnej w wypadku Jastruna.

Liryka *Więszszego od życia* jest więc znowu powrotem do „stylu, który potrafi wyrażać jedynie refleksje i nastroje” (można by co najwyżej postawić tu znak zapytania przy wyczuwalnej jakby pretensji do poety, wyrażonej przez krytyka słówkiem „tylko”; „tylko”? czy to w poezji aż tak mało?); jest to znowu na szerszą skalę stosowanie specyficznego zaszyfrowania utworów „dostępnych w pełni jedynie tym, którzy znają okoliczności ich powstania”, a więc względne odstępstwo od metody intersubiektywizacji stosunku do przedmiotu (por. str. 190 *Poetów trzech pokoleń*), a nawet do pewnego stopnia — powtórny proces dehistoryzacji tej liryki, tak jeszcze zupełnie obcy *Genezom*. Można również zastanawiać tu rozważania Sandauera o „słabości wszystkich symbolistów”, których widzenie świata „rodzi utwory często poetyczne, rzadko — wstrząsające” (str. 185). Ale wszystkie te przytaknięcia trzeba zarazem ograniczyć stwierdzeniem, że nie mamy tu do czynienia z prostym nawrotem — lecz nawrotem o charakterze bardziej dialektycznym, z ruchem, do którego stosuje się raczej klasyczny model spirali, niż koła.

Najwyraźniej to się dostrzega, gdy śledzić w tomiku Jastruna obsesyjny i centralny motyw czasu, przemijania itd. Od czasu *Spotkania w czasie* nigdy ta sprawa, zawsze zresztą obecna w poezji Jastruna, nie znalazła się do tego stopnia w centrum zainteresowań poety, stając się filozoficzną dominantą tomiku, jego myślowym jądrem. Ale sposób jej ujęcia jest tym razem inny.

Nim spróbuję określić tę różnicę — jedna ważna dygresja. W liryce ostatnich kilku lat (raczej przede wszystkim w liryce) zauważam ciekawe zjawisko ufilozoficznienia poezji w sposób zupełnie odmienny od dotychczas obserwowanego. Coraz częściej się zdarza, że struktura poetyckiego świata odpowiada pewnym archaicznym ujęciom filozoficznym, stanowiącym zamierchłą historię myśli ludzkiej, coraz rzadziej zaś można ją podporządkować bardziej skomplikowanym i nowocześniejszym koncepcjom XIX- i XX-wiecznym. Wiąże się to z reguły ze znacznym odnowieniem środków wyrazu poetyckiego. Szerzej próbowałem zająć się tą sprawą w związku z rewelacyjnymi poetycko *Trzema poematami*

Zbigniewa Bieńkowskiego. Czytelnik miał tam do czynienia z poetycką nowoczesną eksplikacją bardzo archaicznych, bo przedsokratycznych idei filozoficznych. Tym bardziej interesujące jest dla mnie, że nowe ujęcie zagadnienia czasu w ostatnim tomiku Jastruna jest nawiązaniem do Heraklita, z tym jednak, że w wypadku *Więszszego od życia można* nie ograniczyć się do zbudowania konstrukcji interpretacyjnej, zawsze stojącej w jakimś stopniu pod znakiem zapytania — lecz również podeprzeć ją świadomymi manifestacjami poety, *expressis verbis* odwołującego się do mistrza. Jastrun robi to w wierszach *Z dnia na dzień* i *Eksperyment*.

Sandauer — jeszcze raz trzeba się tu na niego powołać — przekonywująco wykazuje, że czas miał dla młodego Jastruna strukturę kolistą, powracał do punktu wyjścia, mógł cyklicznie moltiplikować zjawiska — i dawał się ująć w statycznym modelu. Można by dodać, że stąd właśnie brał się u Jastruna dualizm człowieka i martwej przyrody, sprowadzającej się do różnic w fenomenologicznej strukturze czasu, zależnie od tego, co miałyby być punktem odniesienia: człowiek czy przedmiot. W *Więszszym od życia* czas ma strukturę heraklitejską: nigdy nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki i w każdej chwili się przemija. Na to cytować by można cały tomik. Każdy wiersz jest dowodem.

W filozofii heraklitejskiej tylko jedno jest niezmienne: zasada powszechnej zmienności, wyjaśniająca świat. Poezja Jastruna stawia sobie za cel dotrzeć do ostatecznej poetyckiej formuły tego jedyne go czynnika niezmiennego, a więc metafizycznej zasady świata. Tak w każdym razie interpretowałbym *Wprowadzenie do liryki*, wiersz więc — sam tytuł o tym mówi — programowy. Mowa tu jest o dążeniu od szczegółu — do abstrakcji:

*Poznanie idzie w głąb — do czystej nazwy
Od szczegółu takiego, jak ziarno w mrowisku.*

Przyroda, jej obraz, ulotna impresja — są tu owym „ziarnem w mrowisku”, nie trwałym kontrastem dla ludzkiego przemijania, lecz raczej symbolem tego nieustannego procesu, czasami też punktami orientacyjnymi, pozwalającymi mierzyć upływanie czasu. Człowiek i świat nie są poddani innym prawom, należą do tego samego porządku metafizycznego.

Tej interpretacji zdaje się przeczyć wiersz *Owocobranie*:

*Jestem tylko tłumaczem niejasnych związków
Między budową bryły a naturą cienia.*

Czyżbyśmy mieli znajdować się w „jaskini filozofów”, gdzie rzeczy, do których siedzimy plecami, rzucają zaledwie cienie na ekran ściany?

Trudno z całą pewnością odpowiedzieć na tę wątpliwość, gdyż — nie od rzeczy będzie wyraźnie to powiedzieć — nowa liryka Jastruna należy do najmniej komunikatywnych, do najbardziej hermetycznych wypowiedzi poetyckich, z jakimi się na przestrzeni wielu lat zetknąłem. Utał się mit o rzekomej niekomunikatywności Przybosia i jego uczniów, podczas gdy zrozumienie tej najbardziej ametafizycznej poezji spośród wszystkiego, co znam, jest tylko funkcją treningu wyobraźni przestrzennej i asocjacyjnej. Również niekomunikatywność poetów awangardowych młodszego pokolenia (którzy często poszli w zupełnie innym kierunku niż ich literaccy przodkowie) jest na ogół mitem, z wyjątkiem tych nielicznych stosunkowo wypadków, w których daleko idąca ekspresjonizacja liryki doprowadza do zaniku semantycznej funkcji „wypowiadania co do treści”, ale to nie jest kwestia niekomunikatywności; np. czysta ekspresja nieartykułowanego wycia z bólu — choć mało interesująca estetycznie i intelektualnie — jest w zupełności komunikatywna. Natomiast nowa liryka Jastruna, wieloznaczna w swych treściach metafizycznych, operująca skomplikowanymi symbolami (ten środek wyrazu odgrywa wielką rolę!) i metaforami, pełna aluzji do jednorazowych, niepowtarzalnych doznań — należy do lektur szczególnie trudnych właśnie ze względu na stopień komunikatywności.

Czyniąc to zastrzeżenie — i wracając do *Owocobrania*, wiersza bardzo trudnego — skłaniałbym się raczej do wyjaśnienia, odrzucającego platońską interpretację wyżej już zacytowanej wypowiedzi. Metafora bryły i cienia na tle całego wiersza, aż przeładowanego klasyczną nieomal symboliką — tłumaczy się raczej w płaszczyźnie epistemologicznej niż ontologicznej: tyczy ona raczej poznania życia, świata, czasu (a więc — w tym ujęciu — głównej funkcji poezji: „*Jestem tylko tłumaczem niejasnych związków...*”), dualizmu świadomości poznania i bytu niż dualizmu idei i fenomenu.

Największą rozkosz estetyczną i intelektualną zarazem odnosi czytelnik *Większego od życia* właśnie z takiego tropienia „myśli”, „idei” poezji Jastruna w jego symbolach, obrazach, metaforach. Może to za śmiałe uogólnienie własnej, subiektywnej percepcji tego tomiku, ale usprawiedliwione tym, że wszystkie prawie cechy zbioru wskazują na zamierzony charakter tej liryki jako „poezji myśli”.

Tyczy to nie tylko semantyki tej poezji — ale nawet efonii.

Chociaż sędzę, że należy ostrożnie się posługiwać jednoznacznymi podporządkowaniami określonych struktur i chwytów wersyfikacyjnych określonym walorom warstwy semantycznej, to przecież już chociażby tradycja poetycka powoduje powstawanie zupełnie wyraźnych mechanizmów kojarzących. Wersyfikacja *Większego od życia* jest nadzwyczaj ciekawym zjawiskiem, którego nie czuję się tu na siłach przeanalizować. Wymagałoby to oddzielnego studium, które mogłoby prowadzić może do równie rewelacyjnych wniosków teoretycznych, jak te, które dała przed kilku laty analiza wersyfikacji Różewicza przez Siatkowskiego w *Pamiętniku Literackim*. Ograniczę się tu więc tylko do garści impresji.

O ile obrazowanie, metaforyka, składnia etc., etc. nowego tomiku Jastruna nie kojarzą mi się nigdy z jakimikolwiek praktykami Awangardy — o tyle wersyfikacja zdaje się mieć pewne związki z wczesną poetyką tego kierunku, np. w technice odległych w czasie (często przybliżonych tylko) współdźwięczności. Najciekawsza — i najoryginalniejsza — wydaje się tu struktura rytmiczna: zwykle już pierwsza linijka wywołuje skojarzenie ze znanymi tradycyjnie metrami, lecz dalszy ciąg wiersza nie konstituuje tego pierwszego impulsu. W wierszu *To, co nas łączy z życiem* np. klaruje się już wers toniczny, by znów ulec złamaniu, przez co „strofa” rozpada się jakby na dwie części, wyodrębnione również semantycznie. Mechanizmy tego z pewnością nie są proste. W największym przybliżeniu można by powiedzieć, że jest to technika rzucania krótkich motywów, które porzuca się z chwilą, gdy w świadomości odbiorcy zaczyna się rysować schemat prawidłowości. Utrzymanie równowagi między kompozycją semantyczną wiersza i taką jego strukturą wersyfikacyjną, stawiającą czytelnikowi wielkie wymagania (*nota bene* potęguje to niekomunikatywność, o której wyżej była mowa) — wymaga nie byle wirtuozerii technicznej.

Twórczość nr 6/1961

BEZ HIPOSTAZ

Co przede wszystkim uderza w tym tomiku* — to jego sucha rzeczowość, sprawozdawczość, protokolarność. „*Dwaj kolejarze pod oknem palą i grają w karty*” — zdanie, którym poeta zaczyna tytułowy poemat — zdaje się być szczególnie reprezentatywne dla zbiorku i zresztą jest takie, lecz do pewnego stopnia tylko. Pod tą rzeczowością i protokolarnością kryje się bowiem niemało niespodzianek.

Gdy autor przeciwstawia sobie w wierszu *Album „pychę wróżbitów”* i „*skromność wspomnień*” — dokonuje, oczywiście, w ten sposób wyboru postawy, zwraca się wstecz, nie w przód, można by powiedzieć językiem gramatyki: wybiera *perfectum* i *imperfectum*, odrzuca *futurum*. Doświadczenie przedkłada nad utopię, empirię nad profecję, obserwację nad konstrukcję, konkret nad pojęcie ogólne, powszechnik. Jest w tym coś z minimalizmu teoriopoznawczego pozytywistów, a zarazem jakby poetycka realizacja programu „humanistyki bez hipostaz” Kotarbińskiego — przede wszystkim jednak nieufna ostrożność, niepozobawiona goryczy. „*Smutek przechodnia*”, o którym mówi poeta w wierszu *Rzeźba prekolumbijska*, udziela się i jemu samemu, jest w znacznym stopniu wyjaśnieniem genetycznym całej postawy. Ostrożny empiryzm bowiem, „*skromność wspomnień*”, ma nie tylko sens teoriopoznawczy. Bardziej jeszcze jest obroną przed tym, co nieludzkie i okrutne. Wróżbici z *Albumu* są kapłanami okrutnego boga meksykańskiego z *Rzeźby prekolumbijskiej*.

Ważyka nie bawi dziś ani specjalnie nie cieszy metafora. Woli dosłowność. Symbolika zaś zawsze była mu raczej obca. Należał do nurtu ograniczającego maksymalnie symboliczną i ma-

* Adam Ważyk, *Wagon*, PIW, Warszawa 1963, str. 40.

giczną funkcję poetyckiego języka, antymetafizycznego, nie przyjmującego do wiadomości dualistycznej struktury świata, podzielonego na wieczne idee i chaos fenomenów, którym trzeba dopiero nadać symboliczną interpretację. Ale czym w takim razie są wiersze *Mała obsesja*, *Zabawa w ciemno*, a nawet taki nagi i dosłowny w swej protokolarności wiersz *Goście*? Czy dwie siostry w *Albumie* — epizod w ciągu pocztówkowych widokówek z wozaków — są naprawdę tylko spotkanymi na drodze kobietami?

Właśnie na przykładzie *Gości* można to pytanie rozważyć z jego najtrudniejszej strony. W tym wierszu jest tylko ciąg zdań protokolarnych. Ani jednej metafory (bo przecież „butelki siedzą w kieszeniach” to nie zwrot metaforyczny, chociaż naiwni przypomną, że butelka siedzieć nie może). Ani śladu epitetów lirycznych... Przepraszam — jako epitet liryczny można by potraktować przydawkę „nierealny”: „w nierealnym świetle”. Może więc ten liryk z protokołów nie jest wolny od „nastroju”, od „nastrojowości”?

Jakiej by nie próbować tu interpretacji — „nierealne światło” to jest rzeczywiście element nastrojowy, zachodzi tu owa charakterystyczna korespondencja między „ja” lirycznym i przedstawionym światem, która trochę jest projekcją podmiotu na świat obiektywny, a trochę jest współbrzmieniem, rezonansem dostrojonym do tonu z zewnątrz. To technika impresyjna, notująca niepowtarzalność wrażeń — i takich właśnie korespondencji. Nie kłóci się ona z tokiem obrazów po sobie następujących, pomaga je tylko zabarwić. I byłibyśmy w impresjonizmie, nawet konsekwentnym — gdyby nie...

Co bowiem w tym wierszu wydaje się specyficzne, a zarazem istotne i niepokojące — to nie „nastój” (choć zapewne jest) i nie przepływ protokołów doznań sensualnych, lecz uporczywe wrażenie, że poeta przedstawia jakąś sytuację powtarzalną, niejednokrotną, zrytualizowaną, że opisuje nie jednorazowe wydarzenie, lecz całą ich klasę. Ba, ale skąd to przeświadczenie? Autor nie daje tu ani jednego sygnału, który by mógł je potwierdzić. Ani jednego czasownika wskazującego na wielokrotność — czy jakiejś analogicznej wskazówki formalnej. A jednak... A jednak wiersz jest tak skonstruowany, by nie wykluczyć takiej właśnie interpretacji. Łatwo to sprawdzić, dodając w myśli do każdego orzeczenia okoliczniki „zawsze”, „często”, „nierzadko”, „zwykle” itp. Nie każda narracja w gramatycznym czasie teraźniejszym to wytrzyma, a tu konsekwencja jest pełna. Również liczba mnoga jest tu czynnikiem zwielokrotnienia akcji; zachowanie się jednostki jest bowiem czymś innym niż grupy: dopiero w grupie może

wystąpić prawidłowość. Konkretność obrazowania też jest specyficzna: wszystko jest tu realne, sensualnie wyraziste, zarazem jednak ta rzeczywistość przedstawiona powstała na drodze rygorystycznej selekcji: znów o wszystkim można tu dodawać sobie w myśli — „którykolwiek”, „jakiś”, „jeden z...” itp. — i ani razu nie potknijemy się o niewątpliwy konkret, nie zobaczymy np. na drzwiach tabliczki z określonym nazwiskiem. I teraz już „*nie-realne światło*” staje się jakby popchnięciem wiersza od konkretności do jakiejś ogólności jednak. Nie jest to wszelako ogólność symbolu. Nie jest to nawet parabola. Sytuacja przedstawiona w *Gościach* niczego nie symbolizuje, pełni natomiast funkcję reprezentowania. Nie przestaje więc być konkretem — ani nie sięga w pozakonkretny świat.

Można by na to powiedzieć, że technika tego wiersza nie jest w tomiku powszechna — a wiersz *Mała obsesja* jak najdalszy jest od możliwości pełnienia funkcji reprezentacji. „Przeczcucie śmierci” zaś, skojarzone z „nieznajomą”, zdaje się popychać interpretację tego wiersza w stronę symbolicznego odczytywania. Kim jest bowiem nieznajoma „w lokach ze srebrnej blachy”? „*Dwóch mężczyzn w kwiecistych krawatach*” nie budzi w nas w zestawieniu z tymi wskazówkami zaufania. Czy to nie są ci sami panowie (ubrali się tylko inaczej na tę okazję), którzy prowadzili pod rękę Józefa K.?

Można by tu rzec, że wkroczyliśmy już zupełnie na drogi indywidualnej percepcji i dowolnych skojarzeń. Wskazówki autorskie zdają się być zbyt niewyraźne, by móc pozwolić sobie na jednoznaczność. Tak i nie. Z jednej strony bowiem rzeczywiście, gdy iść za jednym wątkiem interpretacji, nie się rwie, zbyt mało oparcia, teraz i zawsze przy czytaniu poezji, daje uchwytne i sprawdzalne rzeczywistość językowa; z drugiej strony wiemy, że wciąż jeszcze najistotniejsze rzeczy w poezji rozgrywają się w tej sferze niepewnej i ulotnej, w której nie bardzo potrafimy się poruszać przy pomocy dostępnych nam dziś narzędzi naukowego poznania.

Walter Sokel, analizując w swej świetnej monografii, *The Writer in Extremis, Die Verwandlung** Kafki na tle długiego, od Flauberta rozwijającego się procesu, zauważył skonkretyzowany i obrazowy („imagistyczny”) charakter „metody fantastycznej abstrakcji”, w której tendencja psychologiczna, obsesja lub tp. — uzyskują pełną autonomię, określają i organizują świat, są w stanie zmienić człowieka w robaka. Otóż wydaje się, że

* *Metamorfoza*.

w *Wagonie* mamy do czynienia z podobną metodą, o tyle trudną w realizacji, że nie wyraziła się w ufantastycznieniu świata. Tę samą funkcję pełnią tu „realistycznie” traktowane obrazy. Tym trudniejsze jest to jednak do zinterpretowania.

Sokel pisze o *image essentielle* Mallarmé — u Kafki i innych twórców tego nurtu. Tę samą funkcję mają spełniać obrazy Ważyka: są skrótami jego wiedzy o ludzkiej egzystencji, ale nie *in abstracto*, lecz konkretniej, *hic et nunc*. I to właśnie ma być utwierdzone przez ów realizm jego poetyckiej wizji, który nie pozwala uciec w świat czystej poetyzowanej fikcji, stylizacji itd. To program surowości — i wierności.

Jest coś niesamowitego w *Wagonie*, monotonnej, zrymowanej, rozwiniętej w łańcuch obrazów refleksji o sobie i świecie. Niesamowita jest *Zabawa w ciemno*, w której poeta daje — nie po raz pierwszy w swej twórczości — pokaz dialektycznej zonglerki na granicy logiki absolutnej i obłędu.

*Mury są bez okien, to i okna bez murów,
drzewa są bez cienia, to i cienie bez drzew.*

Ileż w tym poetyckiego dynamitu!

A zresztą — naiwne to próby wyjaśnienia sobie dokładnie tego, o czym poeta mówi w *Ars poetica*:

*i nie jest to nie jest
wiem czym to nie jest a nie wiem czy jest*

Myślę, że jedno przynajmniej można powiedzieć i o tym, czym „to” jest: chociaż bowiem trudno ująć i zwerbalizować treści, które powstają w czasie kontaktu czytelniczego z tą poezją, w każdym razie i czuje się, i rozumie coś bardzo istotnego — że poezja ta jest głosem człowieka nam współczesnego. Zbyt często dosłuchujemy się w niej tych obsesji, lęków i fobii, które sami dobrze znamy, zbyt często czujemy, że i myśl poety, i nasza kierują się w tę samą stronę, przez ten sam bieg asocjacji, wspólny po prostu epoce (to wspólnota części przynajmniej doświadczeń, a więc i języka), by nie odczuwać choćby przez chwilę, że poeta potrafił wyrazić nie tylko siebie.

Twórczość nr 11/1964

KSIĄŻĘ AFORYSTÓW

Mniejsza o literackie rodowody tych myśli*. W przybliżeniu tylko wystarczy powiedzieć, że chyba nie na polskim gruncie trzeba szukać ich antenatów, i zresztą nic w tym dziwnego, bo chociaż aforystykę i pokrewne gatunki uprawiali u nas i Mickiewicz, i Sienkiewicz, i poniektórzy inni — to przecież był to dla nich tylko boczny tor twórczości. Szansę — i to nie byle jaką — rozwoju rodzimej aforystyki stworzył co prawda już Andrzej Maksymilian Fredro, jeden z najwybitniejszych pisarzy polskich nie tylko XVII wieku, ale cóż, nie próbowano tej linii przedłużyć. Karol Irzykowski był w swej ciekawej aforystyce uczniem Hebbła — i nie mógł zresztą mieć innego mistrza jak Niemca, Francuza lub Anglika. Jedną z największych krzywd wyrządzonych kulturze polskiej przez zabory jest zrozumiała (i z narodowego punktu widzenia zbawienna) deformacja, do minimum zmniejszająca szansę powstania w Polsce zjawiska literackiego podobnego np. do Kuźmy Prutkowa. Toteż i Lec raczej nie ma polskich mistrzów. Jeśli gdzie szukać jego wzorów — to w habsburskim i republikańskim Wiedniu naszego wieku, w twórczości Karla Krausa, redaktora słynnego pisma „Die Fackel” i aforysty. Czy garść tych oto aforyzmów nie jest bliższa temu, co znamy z lektury *Myśli nieuczesanych* — niż wszystko, co byśmy znaleźli u innych mistrzów gatunku?

„Sie sagte mir: mit ihm schlafen, ja — aber nur keine Intimität!“. „Der Skandal fängt an, wenn die Polizei ihm ein Ende macht“; „Wenn einer sich wie ein Vieh benommen hat,

* Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, str. 158.

sagt er: Man ist doch nur ein Mensch! Wenn er aber wie ein Vieh behandelt wird, sagt er: Man ist doch auch ein Mensch!"

Zostawmy analizę wpływologiczną przyszłym autorom magisteriów o Lecu — nie wątpię, że będą takie — przestając tu na stwierdzeniu, że w każdym razie — poza intuicyjnie odczuwalnym pokrewieństwem stylu intelektualnego — również krąg zainteresowań aforystycznych Leca i Krausa jest pokrewny i da się z grubsza zamknąć w trzech punktach (aforyzmów Krausa wyżej cytowanych jest cztery, ale dwa pierwsze należą do tej samej grupy): paradoks obyczajowy (często podkreślający relatywne dane sytuacji — zależne od punktu widzenia, od osoby, chwili itd.; można nawet powiedzieć więcej: że dopiero ta relatywizacja konstytuuje paradoks, że bez niej paradoksu by nie było), paradoksy władzy, paradoksy człowieczeństwa jako określonej tradycją moralną normy humanistycznej. Inaczej mówiąc — zainteresowania tej aforystyki tyczą obyczaju, polityki i definicji człowieka (a więc w tym trzecim wypadku tego jej humanistycznego zakresu, który zaczyna się od paru dziesiątków lat znów klarować po kryzysie spowodowanym specjalizacją odpryskujących od filozofii nauk oraz sukcesami postaw minimalistycznych) — a podstawową jej metodą jest paradoks.

Nie znaczy to, by cała aforystyka Leca zbudowana była na paradoksach; trzeba jednak powiedzieć, że ta metoda daje w *Myślach nieuczesanych* najlepsze rezultaty. Kalambur dziwnie żałośnie prezentuje się w zestawieniu z problemami, których ciężar merytoryczny wymaga bardziej skomplikowanych konstrukcji, tak jest np. z wykorzystaniem homonimów: „*Nie wiem, kto jest praworządny, ja jestem praworządny*” (str. 35), lub: „*Salto morale jest bardziej niebezpieczne niż salto mortale*” (str. 54).

Klasyczny aforyzm, zasadzający się raczej na maksymalnej prostocie, skrótowności sentencji, niż na działaniu środkami przynależnymi do sfery komizmu, również prezentuje się u Leca nieciekawie — bo zresztą nie pasuje trochę do gustów literackich epoki, np.: „*Nie można zagrać Pieśni Wolności przy pomocy instrumentu przemocy*” (str. 22). Zbyt serio to powiedziane! Zbyt podniosłe i zasadniczo!

Być może znalazłoby się jeszcze trochę takich sentencji, lecz bardziej zamaskowanych, stąd — łatwiejszych do przyjęcia przez czytelnika. Do maskowania zaś służy ekwiwokacja polegająca często na oscylacji znaczenia między dosłownością i metaforą; co zresztą da się zauważyć i w wyżej przytoczonym cytacie, to parabola, to asocjacja odświeżająca metaforę itd. Bogactwo tych środków maskujących jest ogromne — i warte może byłoby skła-

syfikowania, jakiejś kodyfikacji — gdyby nie to, że najbardziej pasjonujące „myśli nieuczestne” zbudowane są na innej zasadzie, bardziej zharmonizowanej architektonicznie ze swą funkcją.

Sens tej aforystyki zdemaskował Daniel Mróz (nie będę tu pisać o oryginalnej koncepcji ilustracyjnej tego grafika, który zresztą zasłużył już sobie na bardziej wyczerpującą analizę, dając na okładce rysunek frygijskiej czapki, wykrojonej z charakterystycznie sfałdowanej masy mózgowej. Mniej mi się to podoba niż ilustracje wewnątrz, ale w każdym razie trafia — może nieco nachalnie — w sedno. Lec jest — w najlepszym znaczeniu tego słowa — libertynem, dla którego wolność własna i społeczna (szczególnie — wolność myśli i sumienia) jest największą z wartości, a mózg, myślenie — zdają mu się być nienajgorszym instrumentem w służbie tej postawy. To zresztą pozwala — nawet nakazuje — dojrzeć go też i na tle racjonalistycznej tradycji XVIII wieku i owoczesnej aforystyki, nie zaś tylko na tle prawie nam współczesnego wiedeńczyka.

Tam, gdzie Lec dotyka spraw, które najżywiej go pasjonują — trafiając zarazem i w żywe, świeże doświadczenia historyczne czytelnika, szczęśliwego, że oto ktoś formułuje to, co przecież on sam już odkrył, tylko nie umiał nazwać — tam jest niezawodny w wyborze formy, jej skomplikowaniu, przypasowaniu myśli do złożonej i niestety (czy zresztą niestety?) nieco schizofrenicznej psychiki współczesnego człowieka.

Zakres spraw, które są przedmiotem aforystyki Leca, nie jest przesadnie rozległy i tyczy przeważnie problemów, które przynajmniej do niedawna były w centrum uwagi polskiej publicystyki filozoficznej i politycznej. Stąd znaczna jednolitość i koncentracja zbioru. Można pytać o ich oryginalność i odkrywczność. Dając w zasadzie pozytywną dla Leca odpowiedź, już choćby dlatego, że aforystyka jego rozwijała się równoległe z tą publicystyką, a więc nie można jej traktować jako zjawiska pochodnego, wtórnego — sędzę, że świeżość intelektualna aforyzmów Leca polega nie tyle na ich treści dyskursywnej, co na celowości formy, w której te treści zostają podane. Lecz stwarza zupełnie nowy kąt widzenia i inne spojrzenie, wzmacnia siłę czysto dyskursywnego oddziaływania określonych argumentacji — przez argument psychologiczny, dostępny tylko sztuce. W rezultacie tego większy sens ma, moim zdaniem, dochodzenie ukrytych założeń ontologicznych i epistemologicznych „czystej” liryki, traktowanie jej jako swojego rodzaju traktatu filozoficznego — niż stosowanie podobnej metody wobec Leca — i *mutatis mutandis* wobec innych

pisarzy (oraz całych gatunków literackich) tworzących na pograniczu sztuki — i filozofii lub publicystyki.

„Nie opowiadajcie swoich snów. A może przyjdą do władzy freudyści!” — pisze Lec (str. 35). Problem niebezpieczeństwa społecznego, jakie mogą przedstawiać sobą idee i mity, gdy stają się przesłanką działania politycznego władzy — był jeszcze niedawno jednym z motywów najbardziej pasjonujących publicystów i filozofów w tym kraju. Lec wystąpił tu w roli raczej tego, kto podsumowuje wniosek, niż daje własną, odkrywczą propozycję. Sytuacja wyjątkowo niesprzyjająca, grożąca banałem. Sukces mógł nastąpić tylko przez zaskoczenie — i przez otwarcie przed czytelnikiem maksimum perspektyw za pomocą minimum słów (to brzmi niemal — i nie bez przyczyny — jak postulaty awangardy krakowskiej, żądającej maksimum aluzji przy minimum słów). Lec mówi więc na pozór nie o problemie: wybiera imaginacyjną możliwość, która mogłaby stać się tematem powieści — i, o dziwo, jeszcze się nie stała. Freudyści, jak wiadomo, w żadnym z krajów świata nie pretendują do władzy. Lec pyta z głupia frant: a właściwie czemu nie? Czytelnik nie może przejść do porządku nad tym pytaniem, a godząc się na taką możliwość choćby hipotetycznie, choćby „dla draki”, by móc dalej toczyć z autorem tę intelektualną grę — formułuje sobie pewne rozumienie problemu, narzucone mu przez to z głupia frant pytanie. Ostrzeżenie Leca ma wtedy walor ambiwalentny: gra na zasadzie zarówno komizmu — jak i (posługując się terminologią logiczną) pewnej stałej — za którą czytelnik widzi zmienną, pod którą mogą być podstawione z kolei zupełnie inne wartości stałe. „Freudyzm”, „sny” podstawione tu są pod pewien schemat o bardziej uniwersalnej wartości. Ekspresja zaś podstawienia zależy przede wszystkim od wyobraźni czytelnika.

Wartość tego aforyzmu — i ogromnej ilości innych, które znajdujemy w *Myślach nieuczestnych* — polega więc na bogactwie bodźców, poruszających wyobraźnię, intelekt i zdolności asocjacyjne czytelnika, bodźców prowadzących do celu przez autora wyznaczonego. Cel — a więc określona koncepcja intelektualna, myśl — może być oryginalna lub nie. Oryginalny musi być — i prawie zawsze jest — skondensowany, zaskakujący koncept aforyzmu. Artyzm zaś tego konceptu jest z zasady funkcją bogactwa i komplikacji asocjacji, wieloznacznych rozwiązań, aluzji itd., uruchomionych przez skondensowany tekst.

Gdy Lec zadaje pytanie: „Czy ludożerca ma prawo mówić w imieniu zjedzonych przez siebie?” (str. 147) — mechanizm jest zbliżony do mechanizmu „freudystów”. Dużo bardziej skom-

plikowany jest mechanizm kapitalnego aforyzmu: „*Król jest nagi, ale pod wspianiałymi szatami*” (str. 59), polegający na zaskakującym ukonsekwentowaniu ideowym tradycyjnej paraboli, lub jedno z arcydzieł lecowskiego dowcipu: „*Należy żyć przez kalkę, by w razie zniknięcia mieć dowód istnienia*”, str. 146 (oryginalne przypuszczenie, że metaforę można udosłownić, a zarazem odległa parodia Horacjańskiego „*non omnis moriar*”) itd. Nie da się tu wyliczyć wszystkich sposobów, chwytów, konstrukcji i zaskoczeń, które Lec gromadzi. Potrzebne byłoby w tym celu studium oparte o porządną, historyczną typologię aforyzmu.

Wracając do zagadnienia nie tyle tematyki, co tendencji aforystyki Leca — można powiedzieć, że *Myśli nieuczesane* są najistotniejszą na przestrzeni kilku lat pozycją literacką o tematyce współczesnej. Lec — sceptyczny racjonalista — świadomie rezygnuje z patosu, a jego krytycyzm ma w sobie więcej sarkazmu niż kaznodziejstwa, co nie przeszkadza mu stale konfrontować swej wiedzy o współczesności, obserwacji czerpanych z życia — z własnym systemem ocen moralnych i własną koncepcją człowieka. Określenie tej koncepcji — to specjalne szerokie zagadnienie, bo prostota, naturalność postawy reprezentowanej przez Leca wydają się mieć korzenie w bardziej skomplikowanym widzeniu człowieka, niżby to wynikało z poszczególnych aforyzmów. Dopiero ich konfrontacja zdaje się na to wskazywać. Ale to już inna sprawa.

Myśli nieuczesanych nie odkłada się po przeczytaniu na półkę. Ten komentarz do współczesności jest przecież swego rodzaju podręcznikiem — w dosłownym znaczeniu tego terminu. Lec jest dziś już w Polsce klasykiem tego pięknego gatunku literackiego — a jego *Myśli nieuczesane* zajmują zasłużenie poczesną pozycję wśród książek, które są nie tylko dokumentem okresu twórczego fermentu ideowego, intelektualnego i artystycznego — lecz poważnym, trwałym dokonaniem.

Twórczość nr 5/1961

PODTEKST LIRYCZNY

Kto weźmie do ręki nową książkę* autora *Myśli nieuczesanych* i przeczyta na tzw. „skrzydełku” obwoluty: „Najnowszy tomik Stanisława Jerzego Leca przynosi drobne liryki. Zaskakują one świeżością paradoksu, trafnością obserwacji, podtekstem filozoficznym” — ten zacznie lekturę z bardzo myłącymi nastawieniami: bo na ogół nie jest to liryka; zawartość jest pośrednio wynikiem „obserwacji”, lecz istotne jest tu raczej poszukiwanie lapidarnej formuły intelektualnego uogólnienia; a więc nie „podtekst filozoficzny” może zaskakiwać, lecz właśnie tekst filozoficzny, podany co prawda w formie właściwej literaturze raczej niż filozofii, lecz bynajmniej nie ukryty pod warstwą obrazów, sytuacji itd.; nawet „paradoks” tyczy bardziej aforystyki Leca, niż tego zbioru.

Czy jest liryką wiersz pt. *Ludzie?*

*Ludzie w sobie koczują
i mają oczy nomadów.
Nawet ci, co wpuścili korzenie
we własne ściany i krzesła.*

Chyba nie. Metaforyka wiersza, której zawdzięcza swą lapidarność i wyraz, trudne do osiągnięcia w czysto dyskursywnej formule filozoficznej — nieomal bez reszty służy intelektualnej funkcji, założonej przez twórcę. On sam ze swym wewnętrznym światem emocji i osobistych przeżyć — znajduje się gdzieś w głębi, poza tekstem, domyślny dla czytelnika. Jeśli cokolwiek jest tu podtekstem — to nie filozofia, lecz liryka. Zresztą nawet

* Stanisław Jerzy Lec, *Do Abła i Kaina*, PIW, Warszawa 1961, str. 92.

w *Myślach nieuczesanych* odnajdywaliśmy ją z większym czy mniejszym trudem. Tu jest wyraźniejsza, odgrywa istotniejszą rolę. I temu podtekstowi lirycznemu właśnie chciałbym się tu przyjrzeć przede wszystkim.

Nim jednak spróbujemy poddać jakiegokolwiek analizie ów liryczny podtekst, należy chyba spytać, czy wiersze, zawarte w tomiku *Do Abła i Kaina*, tkwią w jakiejś tradycji gatunku literackiego. Nie jest to czysta pedanteria polonistyczna: tradycje form poetyckich — i historycznie znanych, powtarzających się typów kompleksowego ujmowania form i treści poezji, wyzierające spoza tekstów współczesnych — niosą z sobą ogromny ładunek ideowo-kulturowy, wywołują też pewne określone nastawienia czytelnika, przynajmniej u odbiorców, których багаż kulturowy jest bogatszy od gołego słownikowego rozumienia znaczenia słów i zwrotów, w wierszu napotykanym.

Lec jest rozmiłowany w klasycznej tradycji wielkiej moralistyki. Umie się tą tradycją posługiwać. Aforyzm, fraszka, epigram. Sądzę, że jest też jak najbardziej powołany, by wciągnąć do rejestru swych form literackich anegdotę i „charakter”, przede wszystkim jednak anegdotę. Epigram nie ma w literaturze polskiej bardzo bogatych tradycji. Chciałbym tu tylko zwrócić uwagę na wielkiej wagi kulturowej przyswojenie polszczyźnie *Antologii Palatyńskiej* przez Zygmunta Kubiaka (tomik pt. *Muza grecka* w „celofanowej” żółtej serii PIW). Wierszowana sentencja i aforyzm, drobiazg liryczny, przelotna impresja itd. — czego nie znajdziemy wśród epigramatów? Myślę jednak, że jest coś, co łączy bardzo nawet odległe treściowo egzemplia tego gatunku: to prezentacja jakiejś postawy wobec świata, a więc jakiejś „mądrości” — i to prezentacja zaangażowana osobiście, indywidualna, podawana na własną odpowiedzialność, we własnym imieniu. Czyni to i ulotna impresja liryczna, i moralistyczna sentencja, i refleksyjna myśl o naturze świata lub człowieka.

Tak więc prawie zawsze waży się w epigramacie „ja” poety i ciężar świadomie wyobcowanej przez niego prawdy, liryzm i filozofia.

Jeśli w ten sposób spojrzymy na epigramatykę Leca, to nawet w utworze już wyżej zacytowanym odnajdziemy bez większego wysiłku liryczne skrzydło („skrzydło” niemal w tym znaczeniu, w jakim mówimy o różnych skrzydłach w stronnictwie politycznym; lecz równie w tym znaczeniu, które nieco naiwnie podsuwa nam obraz czegoś „uskrzydlającego” myśl dyskursywną). Choć utwór ten dobrany został dzięki wyraźnej przewadze elementu zobiektywizowanej koncepcji człowieka! I nie o tzw. „obrazy”

tu chodzi: jakże trudno obyć się bez nich nawet filozofom! To raczej subtelna gra sygnałów, które nasycają utwór emocjami i osobowością twórcy. To wielowiekowa tradycja, która skłania nas do odczytywania wyrazu „oczy” — ilekroć kontekst i forma utworu chociaż trochę nam na to pozwoli — jako aluzji do możności najistotniejszego porozumienia się między ludźmi, dotarcia do tego, co w nich istotne, przełamania barier między nimi, wytworzenia najgłębszego porozumienia (wyraża się to w tak zwanej banalnej metaforze o „oczach — zwierciadle duszy”). To jedno słowo, może już setki razy użyte i nadużyte przez poetów (a i tu zresztą użyte w znanej raczej strukturze wyrażeniowej) — nadaje specjalnego blasku epigramatowi, promieniuje na wszystko, co w nim powiedziane, stwarza sugestię osobistego zaangażowania. Kto nie umie w potrzebie tak użyć jednego słówka — nie jest poetą.

Wolę ten podtekst liryczny od banalniejszej liryki bezpośredniej, którą znajdziemy np. w *Wśród stosu kamieni*. I ciekawe, że najtęższym lirykiem — sądząc tylko z tego zbioru — okazuje się Lec wtedy, gdy swe wzruszenie skojarzy raczej z sytuacją, angażującą przynajmniej na równych prawach z osobistym wzruszeniem — intelekt ze zwierzeniem — problem, z którym często ani on, ani czytelnik nie wie, co zrobić. Z tej rozterki wydobywa czytelnik liryczne porozumienia z poetą. Klasyczny jest pod tym względem wiersz *Już dawno Troja w muzeach*:

*Już dawno Troja w muzeach,
a mieczom nie daje rdzewieć,
trwa we mnie dotąd dyskurs:
oblegać ją czy jej bronić.*

Epigramatyka Leca — tak jak i jego aforystyka — należy do bogatego w europejskiej tradycji nurtu moralistyki. Definiuje (czasami tylko notuje) rzeczywistość moralną swego czasu, jego „obyczaje” w najszerszym tego słowa znaczeniu (*mores*) — i zarazem eksponuje określoną postawę. Nie znaczy to, że jest dydaktyczno-moralistyczna, że trybem Jachowicza chce nas upuścić morałem. Poeta angażuje siebie w definiowanie moralne swego czasu — jego szansą jest przede wszystkim sugerowanie własnej postawy środkami lirycznymi. Nie wystarcza w tego typu twórczości powiedzieć, że Kain zabija Abła: w najlepszym razie powstanie w ten sposób poemat opisowy. Dla poezji starczyłoby najzupełniej (czy byłoby to „więcej”, czy „mniej”? — odłóżmy na bok to pytanie), aby i Kain, i Abel stanęli tu do tego stopnia

w całej swej ludzkiej prawdzie, by z jednym i drugim utożsamiał się poeta. Lec rzeczywiście zajmuje taką postawę w cytowanym wyżej wierszu *Już dawno Troja w muzeach*. Charakterystyczne jednak jest dla jego poezji co innego: jeśli się z kimś utożsamia — to z Ablem. Do Kaina przemawia bądź innymi słowami niż do Abła, ma do niego inny stosunek emocjonalny, bądź też widzi w nim coś z Abła, czy też wie, że role te są zamienne („*Mordując są mordowani*” — „*mordowani będąc — mordują*”). Nie myli ich jednak.

Czy wyższą rangę mamy przyznawać wahaniu z epigramatu o Troi, czy też względnej pewności innych epigramatów? Trudno tu odpowiadać na tak ostro postawione pytanie — i zresztą nie jest zadaniem krytyka wydawać tego rodzaju arbitralne opinie, tym bardziej, że konieczność wyboru może tu okazać się pozorna. Tak, obraz moralny świata jest u Leca czarno-biały. Ale bez tego nie ma moralistyki *sensu stricto*. Natomiast czerń i biel nie wystarczają mu do odmalowania sytuacji, w których stawia swych „bohaterów”. Inaczej: Lec opowiada się za określoną postawą moralną — przeciw innej. Wie jednak aż nadto dobrze, w jakie kombinacje splatają się one w życiu i w człowieku. Toteż w wierszu *Śpi z każdą* (uwaga: tu właśnie Lec rysuje „charakter”), należącym do najmniej epigramatycznych w zbiorze — czujemy, że jest „przeciw” jakiejś sytuacji. Sytuacji właśnie, bo z „bohaterem” wiersza tyleż się utożsamia, co utrzymuje dystans wobec niego. Jeśliby komu zależało na banałach, można by powiedzieć: widzi w każdej sytuacji człowieka (co zresztą brzmi dla niego „różnie”, jak to gdzie indziej powiedział), czyli określona wartość.

Jest to więc moralistyka, która tyleż mówi o człowieku, co o jego sytuacji, losie, „kondycji”, jeśli nie najwięcej o kondycji. Lec sytuacje te wyraźnie nazywa: nazywa je „historią”, nie raz i nie dwa. Ogromna ilość jego wierszy poświęcona jest wyrażnemu podkreśleniu tego. Stąd jego moralistyka jest jak najbardziej niemetafizyczna. Nawet wahanie w wierszu o Troi coś ma wspólnego z odczuciem dystansu w czasie — i stąd trudnością zrozumienia, a więc i wyboru. Jest tu podziw dla geniuszu, który uwiecznił konflikt — i kapitulacja wobec nieprzekraczalnej ściany czasu.

Historia i uwikłany w jej bieg człowiek to zasadnicza tematyka Leca. Miałem już kiedy indziej okazję pisać w związku z *Mysłami nieuczesanymi* o problemach historii i władzy w aforystyce Leca. Jego epigramatyka nie różni się zasadniczo od aforyzmów, ale bogactwo motywów i ich wariantów jest tu jeszcze większe.

Wiele utworów poświęconych tej właśnie problematyce osiąga mistrzostwo — i charakteryzuje się szczególną inwencją. Na przykład kapitalne groteskowe odwrócenie apokaliptycznego katastrofizmu, wiążącego się często w nowej poezji z wizją maszerującej kolumny, niekiedy termitery itd. (*Gdy ryby wyjdą na ląd*); podkreślenie makabrycznego humoru historii (*Bawi nas zbrodni groteska*); świetna metafora o zautomatyzowanym tańcu — tańczonym wciąż, choć już ucichła muzyka (*Zawrotny to kadryl*) — i tuż na sąsiedniej stronie nie mniej znakomity wariant o „duchach nóg” (*Po drogach*) itd., itd. Tu należą też wiersze wprost poświęcone historii — np. *W dramacie naszego czasu*, *W śnie każdym* lub *Idź na ciuchy*.

Piszę tu o szczytach w tomiku Leca. One decydują. Nie znaczy to, by wszystko, co czytelnik znajdzie w zbiorze mieściło się na szczytach. Nawet Lec niekiedy zdrzemie. Obok rzeczy tak znakomitych, jak niektóre wyżej cytowane utwory, obok takich, jak np. wiersz „*Na jarmarkach*” i inne — znaleźć można i takie, które nie zatrzymują niczym uwagi i pamięci, jak np. *O wy, bezpłciowi* czy też *Melduję*, w którym humor i dowcip Leca tracą swą finezję. Ale takich utworów niewiele na szczęście znajdziemy w tomiku. Mieści się w nich jednak pewna przestroga: gra słów, dowcip wynikający ze skojarzenia nie kojarzonych na ogół sytuacji (dzieje się to też zwykle na zasadzie — w ostatniej instancji — kalamburu) są bronią obosieczną. Niejednego zgubiły kalambury.

Jednak Lec prawdziwy, taki, jakiego odnajdujemy w najlepszych jego epigramatach i aforyzmach — któremu uwagę poświęcił w związku z *Myślami nieuczesanymi* Jaspers — to poeta, łączący zaskakujące często i odkrywczе, a zawsze co najmniej inteligentne refleksje o swym czasie — z celnym i do ostatnich granic związłym poetyckim wyrazem. Jeden z nie tak znów licznych poetów, którzy mają prawo w tytułach swych zbiorów użyć wyrazu „*myśli*”. Jeśli zaś są one nieuczesane — tym lepiej.

NOWA PERSPEKTYWA POETY I MORALISTY

Nie jest to ani sprawiedliwe, ani słuszne, że Lec-aforysta wyparł po trosze ze świadomości czytelników Leca-liryka. Autorowi *Myśli nieuczesanych* nie brak co prawda, jak się zdaje, również i wielbicieli jego talentu lirycznego, a opinie krytyki o tomiku *Do Abła i Kaina* oraz o *Liście gończym* były bardzo dodatnie, co zresztą nie było zaskoczeniem dla tych, którzy znali i cenili również i wcześniejszą lirykę Leca oraz śledzili jej oddźwięk; a jednak — zasłużony sukces *Myśli nieuczesanych* przyćmił te wybitne i ważne tomiki. W porównaniu do utworów wcześniejszych — dwa ostatnie zbiorki, poprzedzające *Poema gotowe do skoku*, odznaczały się niezwykle ważną cechą: Lec znalazł w nich i mistrzowsko zużytkował oryginalną, niezwykle lapidarną formę z pogranicza aforystyki i „czystej” poezji. To odkrycie zapewnia mu specjalne i doniosłe miejsce w dziejach rozwoju liryki polskiej — choćby nawet ta próba, będąca zarazem i wysokiej klasy spełnieniem artystycznym, nie miała się doczekać istotnych kontynuacji: już samo określenie i wskazanie nowych możliwości jest zjawiskiem historyczno-literackim wielkiej wagi, coś dopiero, gdy zarazem może być uznane i za realizację dużej części tych możliwości. Że istnieje jednak niestety prawdopodobieństwo braku kontynuacji tych osiągnięć i odkryć, które Lec poczynił w swych dwóch poprzednich zbiorach lirycznych — o tym świadczyć może i brak sprzyjającej atmosfery w twórczości młodzieży poetyckiej, jak się zdaje immunizowanej na ogół przeciw intelektualnej precyzji obrazu, metafory, paradoksu poetyckiego, a w jeszcze większej mierze porzucenie przez

samego Leca w tomiku najnowszym* tamtych prób na rzecz szukania nowych form, a przez nie i nowego spojrzenia na świat.

Ta niechęć do poprzestawania na już osiągniętych zdobyczach poetyckich, wybieganie ku nowym przygodom artystycznym, niespokojne szukanie — świadczą o ambicjach poety, którego cała dotychczasowa droga zresztą była zaprzeczeniem skostnienia, leniwego minimalizmu, konserwatywnego trwania przy raz już zdobytych i wypróbowanych formułach. *Poema gotowe do skoku* jest tak dalece różne od grawitujących ku aforystycznej formie, ku lapidarnej paraboli, ku w najwyższym stopniu sfunkcjonalizowanej intelektualnie metaforze wierszy *Listu gończego*, iż można by dopatrywać się tu bardzo głębokiego, rewolucyjnego przełomu, zmieniającego zasadniczo osobowość poetycką, „ja” liryczne, podmiot liryczny tej poezji. Dopiero po bliższym przyjrzeniu się obydwu realizacjom widać też ich cechy wspólne i pewną konsekwencję kontynuatorską w ograniczonym może, lecz istotnym zakresie. Trzeba jednak stwierdzić już na wstępie daleko idące przemiany.

Przede wszystkim rzuca się w oczy różnica, której podkreślenie może wzbudzić uśmiech czytelnika, gdyż tyczy cech na pozór nieważnych i akcydentalnych: zmieniła się długość zawartych w tomikach wierszy. Ale w praktyce poetyckiej długość jest związana tyłoma różnymi i tak ważnymi więzami funkcjonalnymi z innymi czynnikami wiersza — iż niejednokrotnie określa bardzo zasadniczo klimat, zakrój, możliwości poetyckie. W twórczości Marii Pawlikowskiej znajdziemy i wiersze dłuższe — ale jakżeż zrosły się wyobrażenia z tą poetką związane — nie bez racji! — z formą kilkuwierszowej, np. czterowierszowej miniatury. U Leca zmiana długości wierszy oznacza przejście do konstrukcji opartych na zasadzie synchronii, konstrukcji dających się ująć, dzięki swej krótkości, „jednym rzutem oka”, konstrukcji, w których zasadniczą rolę odgrywają różnego rodzaju relacje intelektualne, łatwo dające się przedstawić za pomocą nielinearnych, planimetrycznych schematów** — do konstrukcji, w których dominuje diachronia, konstrukcji rozwijających się linearnie, dostatecznie długo trwających w czasie, by stosunki wynikające z chronologicznego uporządkowania dominowały nad pozaczasowymi relacjami.

* Stanisław Jerzy Lec, *Poema gotowe do skoku*, PIW, Warszawa, str. 60.

** Choć ta uwaga wydaje się zbędna — ale na wszelki wypadek chciałbym zaznaczyć, że użyte tu słowo „schemat” nie ma nic wspólnego ze „schematycznością”, o jakiej często mówi się w krytyce, gdy chce się uczynić analizowanemu utworowi poważny zarzut estetyczny.

O ile pierwszy typ konstrukcji wiąże się u Leca — a niejednokrotnie i u innych poetów, uprawiających miniaturę liryczną — z aforyzmem (ileż żywołu aforystycznego znajdziemy w miniaturze Pawlikowskiej!), jeśli nie bezpośrednio, to genetycznie — o tyle typ drugi — chociaż zawiera w sobie nieraz całe łańcuchy aforyzmów („Znamy już pianie / dawno zjedzonych kogutów / pierwszy krzyk noworodka / ostatnim być może / ludzkości. / Człowiek jest żyworodny / i czas pożera go żywcem” itd. — *Poema naprzód kroczące*, str. 12) — ma już charakter inny, wskazany właśnie powtarzającym się w tytule kolejnych wierszy określeniem: „poema”; zawiera w sobie mianowicie pewnie element epickości narracji (słowo to należałoby tu może napisać w cudzysłowie), przebiegu w czasie. A w takim razie — co jest nieomal automatyczne — i konstrukcja „ja” lirycznego, podmiotu tych wierszy ulega radykalnemu przetworzeniu: w aforystycznych miniaturach lirycznych Leca podmiot liryczny miał zawsze konstrukcję momentalną, ukazywał się w migawkowym akcie liryczno-intelektualnym, niejako bez przeszłości i przyszłości, a przez to nie uwikłany w swą własną psychologię, gdyż ta nie może w pełni zarysować się poza czasem; w poematach „rwanych”, „naprzód kroczących”, „gotowych do skoku” itd. — podmiot zarysowuje się poprzez pewien przebieg, przez sekwencję myśli i obrazów, które stwarzają przynajmniej fragmentarycznie psychikę przedstawionego podmiotu lirycznego. Toteż w wierszach aforystycznych podmiot liryczny ma w hierarchii elementów mniejszą wagę — niż w poematach; w pierwszych dominuje obiektywizacja sensu intelektualnego — w drugich na plan pierwszy wysuwa się podmiot; w pierwszych czynniki ematywne, ekspresyjne zabarwiając sens łączą się bezpośrednio z intelektualną zawartością wierszy-aforyzmów, tworząc świat nie tylko na nowo przez poezję zdefiniowany i zhierarchizowany (raczej: zdehierarchizowany), lecz również — świat noszący w swej strukturze wartości; w drugich te same czynniki ematywne są, z konieczności konstrukcji, właściwościami lirycznego podmiotu, nie przenoszonymi bezpośrednio na obiekt.

Chciałbym tu zresztą przestrzec, że nie należy ze zdań powyższych wyciągnąć wniosku, jakoby wiersze aforystyczno-liryczne Leca były „obiektywne” w tym sensie, iż podmiot liryczny został zredukowany w nich praktycznie do zera, nie liczącego się istotnie w ukształtowaniu struktury artystycznej utworu; nie: ich „obiektywność” polega właśnie przede wszystkim na konstrukcji podmiotu lirycznego, na takiej mianowicie konstrukcji, która zakłada intencję obiektywnego i uniwersalnego charakteru aforys-

tycznej wypowiedzi, zakłada samoograniczenie się podmiotu, samoredukcję na rzecz sensu, wzbogaconego zabarwiającymi go, a od podmiotu oderwanymi, z niego wyabstrahowanymi czynnikami emotywnymi. I odwrotnie: nie należy traktować poematów Leca jako „subiektywnych” w tym sensie, że rzeczywistość pozapodmiotowa uległa w nich kompletnej redukcji, że jest to świat solipsystyczny, zamknięty bez reszty w „ja” lirycznym; nie: ich „subiektywność” jest przede wszystkim podmiotowym stosunkiem do tego, co jest jednak w swej istocie przedmiotowe i transcendentne, a zabarwione ekspresywnie poetyckie formuły intelektualne mają ambicje posiadania waloru w pełni intersubiektywnego. Zależnie więc od zajmowanego przez nas punktu widzenia — możemy dopatrzeć się w nowym tomiku autora *Myśli nieuczesanych* próby radykalnego zrewoltowania własnego warsztatu poetyckiego (a więc i wizji świata) — bądź tylko jego głębokiej rewizji, nie zrywającej jednak z dotychczasową linią twórczych doświadczeń poety.

Nawet i w tym drugim wypadku jednak trzeba będzie stwierdzić, że zmiany są bardzo daleko idące, tereny na które wchodzi poezja Leca — są dotychczas przez niego prawie nie penetrowane, a konsekwencje tego — bardzo głęboko wnikają w charakter jego poezji.

Sukcesywna konstrukcja poematów pozwalała na różne rozwiązania. Lec wybrał wariant, przypominający pod wielu względami strumień świadomości: przepływ obrazów, sentencji itd. ma uzasadnienie podmiotowe, logika dyskursywnej wypowiedzi ma tu ograniczone zastosowanie, niekiedy ulega zawieszeniu; z drugiej jednak strony — ten strumień nie jest ciągły, jest jednak segmentowany, łatwo w nim wyróżnić fragmenty o względnie zwartej kompozycji, które niejednokrotnie przypominają w swej budowie, a i w swym znaczeniowo-obrazowym charakterze, aforystyczne wiersze Leca z poprzednich tomików. Niektóre z tych wyodrębniających się całości mają charakter wyłącznie obrazowy, zupełnie pozbawiony piętna intelektualno-aforystycznego — i wówczas widać nową skłonność w poezji Leca: do surrealistycznej konstrukcji obrazu, któremu kontekst narzuca (a raczej: niejasno sugeruje) funkcję symboliczną, bardzo zresztą wieloznaczną i niedookreśloną.

Ta nowa skłonność znajduje wytłumaczenie w następującym wyodrębnionym pięciowierszu:

*Sny wyszły z łona matek
w ulicę stromą spadzista*

*tam pod numerem dziewiątym
ordynuje
Herr Doktor Freud.*

(*Poema rwane*, str. 6)

Nazwisko Freuda padło nie bez kozery. Symbolika w nowych wierszach — jeśli się pojawia lub jeśli bywa choćby zasugerowana — wiąże się z Freudem. Szczególnie wyraża się to w dopiero co cytowanym poemacie, ale i w innych wiele jest do cytowania z tego zakresu. Lec wchodzi na grunt dla siebie nowy: tworzy symbole, mity, obsesyjne powtórzenie motywów. Niejedno przypomina tu technikę imitacji marzenia sennego, w tym zestawieniu bardzo usprawiedliwioną, a stosowaną nieraz — i głównie — przez surrealistów. Lec czyni to w dobrze nam znanym, precyzyjnym i oszczędnym swym języku, który tu wykazuje jednak szczególną skłonność do elipsy, podkreślającej przeważnie śmiałość zestawień i skojarzeń. Niekiedy deformacje językowe sięgają jeszcze dalej — i wówczas poezja Leca zaczyna współdziałać z niektórymi tendencjami liryki ostatniego dziesięciolecia — dotąd jej zupełnie obcymi („*w knyszu my / każdy pieczony / w celsjuszu / swego żaru*” — tak mogłoby być w wierszu Czachorowskiego). Poeta, dla którego do niedawna gra współdziałalności miała sens tylko wówczas, jeśli była nosicielem płodnych intelektualnie ekwiwokacji — teraz pisze:

*siąpią słowa
grad ich gra
w czaszki trzaska
śpią w pięści
jak embriony zwinięci*

(*Poema przy kołysce*, str. 41)

Segmentowa konstrukcja poematów, o której już była mowa — nie kłóci się z sugestią przepływu strumienia świadomości głównie dlatego, że przejścia od segmentu do segmentu są przeważnie prawie nie umotywowane, co awansuje jedyną motywację, która zawsze tu pozostaje: motywację chronologicznej sukcesywności doznania wewnętrznego. I nie jest to tylko sprawa unikania logicznych nawiązań między segmentami — lecz również ich niespójności obrazowej. Lec nie usiłuje sugerować sekwencji obrazu — gdyż nie to, lecz jedność podmiotu jest więzią tych wierszy. Toteż każdy poemat w tym tomiku jest sekwencją

obrazów, które nie korespondują ze sobą; mówiąc metaforycznie — nici wiążące przebiegają nieraz nie od obrazu do obrazu — lecz od każdego obrazu osobno do ich twórcy, do podmiotu, porzucającego natychmiast, wraz z wyczerpaniem jednej całości, dotychczas tworzony obraz — na rzecz nowego, budowanego zupełnie od nowa. Jest w tym nieomal lekceważenie tak we wszystkich chyba aktualnie funkcjonujących poetykach cenionej warstwy obrazowej. Dla Leca obraz jest tu czynnikiem konstrukcyjnie wtórnym, elementem służebnym, manipulacyjnym, podporządkowanym konsekwencji podmiotu i jego myśli. Nie znaczy to, by Lec obrazu nie umiał budować; nic podobnego: obrazy jego są celne, precyzyjne, pełne inwencji i poetyckiej nośności. Ale nie one integrują poemat.

W tzw. „ostatniej instancji” okaże się jednak, że te wszystkie głębokie i zasadnicze zmiany, które dokonały się w poezji Leca — niezmiernie zmieniły co prawda konstrukcję i perspektywę sytuacji poetyckiej, zasadniczej relacji między „ja” lirycznym a światem, lecz zachowały bez zmiany fundamentalną postawę poezji Leca, zarówno jego liryki, jak i aforystyki: Lec i tu pozostaje przede wszystkim wielkim moralistą, który nie moralizuje jednak, lecz ocenia świat środkami, których dostarcza oddany w służbę poezji intelekt: paradoksem, hipotetycznym przetasowaniem sytuacji, metaforą definiującą humanistyczne sensy sytuacji itd. Lec jest przede wszystkim — i w swych poprzednich tomikach, i w tym — krytykiem swej epoki, współczesnej cywilizacji. Problemy stosunku jednostki do zbiorowości i historii; wolności — i konieczności; natury — i kultury; problem paradoksów postępu — wszystkie nieomal centralne zagadnienia, pochłaniające uwagę i intelekt myślicieli, uprawiających dziś jeszcze filozoficzną refleksję o człowieku, są problemami, odgrywającymi w poezji Leca rolę zasadniczą. Jest on z pewnością poetą-filozofem, a więc należy do rzadkiego dziś gatunku, nie zbierającego na ogół pochlasku u koneserów; jeśli mimo to Lec cieszy się jednak i u nich uznaniem — to tylko dlatego, że gotowi są uznać jego aforyzmy jako twórczość w gruncie rzeczy niepoetycką — a jego lirykę odczytać w miarę możności afilozoficznie. Lec jednak jest właśnie — trzeba to z naciskiem powtórzyć — poetą-filozofem; w tym jego sukcesy, oryginalność, wdzięk i głęboga powaga zarażem. To stanowi też najmocniejszą więź między ostatnimi tomikami jego poezji — i *Poema gotowe do skoku* z tej jedności się nie wyłamują.

Nie sposób pisać o Lecu nie wspomnieć jeszcze jednej cechy jego poezji i myśli, cechy, która też wspólna jest jego najnow-

szemu tomikowi i twórczości wcześniejszej: tą cechą jest poczucie humoru, które pozwala być krytykiem współczesności, obdarzonym szczególną ostrością spojrzenia i celnością polemiczną — i ujawniać zarazem dwuznaczną, przez to nieraz groteskową treść pozytywnych marzeń ludzkości. Wizja rajy zamieszkałego przez „dobrego dzikusa” w *Poemacie rwanym* jest kapitalna pod tym względem:

*noc była spokojna
pełna przyrodzonych strachów
(.....)
człowiek zabijał człowieka
tylko gdy mu smakował
głodu jeszcze nie było
z Drzewa Poznania spadały
owoce i gnily
nikt nie grodził rajy
drućmi kolczastym
każdy mówił do siebie
nikt go nie słuchał*

(str. 5)

Lec jest, jak widać, moralistą-sceptykiem i to go istotnie określa. Sceptycznie przyjmuje zarówno utopie, jak i mity o rajy utraconym. Nie pierwsze to w dziejach literatury i myśli przy mierze poczucia humoru ze sceptycyzmem. Poczucie humoru to jednak, dodajmy, gorzkie, sarkastyczne, apelujące nieustannie i przede wszystkim do doświadczeń historycznych, stamtąd czerpiące materiał do swych konfrontacji, demaskujących porównań, aluzji. Wszystko to zaś podszyte jest apokaliptycznym lękiem. U Leca (i nie u niego jednego zresztą) nieustannie powracają motywy katastroficzne, apokaliptyczne, eschatologiczne („*puentą był Koniec Świata*” — str. 50). To nadaje szczególnie gorzki posmak jego sceptycznej i moralistycznej zarazem filozofii. Posmak dobitnie obecny w poincie wiersza *Poema przy kołysce*:

*Wzlatujemy.
Rzekł anioł:
„Diabli wiedzą dokąd!”*

Twórczość nr 1/1966

TRAKTATY POETYCKIE ANAKSYMANDREJCZYKA

Gdy filozofowie rezygnują z systemów ontologii — zaczynają je tworzyć poeci. I słusznie: ich to przede wszystkim dziedziną wszystko co zarazem i najogólniejsze, najpowszechniejsze, i najważniejsze, i najbardziej zawrotne, i zupełnie niesprawdzałne, z trudem znajdujące sobie uzasadnienie istnienia poza wewnętrznym doznaniem i potrzebą człowieka, co poecie starczy z nawiązką, dla uczonego zaś jest co najwyżej heteronomiczną premią za jego intuicję i talent. Jeden z wielkich likwidatorów (ba, niestety: czy naprawdę?) metafizyki, występującej w roli nauki, Carnap — przeląkł się jednak możliwych skutków swych usiłowań, i szukając, jak by ocalić coś z tego, co i dla niego było zapewne jeśli nie źródłem poznania, to przecież wzruszeń — przyłączył się do tych, którzy pragnęli uratować tę dziedzinę twórczości ludzkiej pod nową nazwą *Gedankendichtung*. A ponieważ wiedzą o tym przede wszystkim nominaliści (choć głośno o tym nie mówią), że słowo ma moc magiczną i nazwać rzecz po imieniu, to tyle, co ją przemienić, więc trzeba było tylko trochę cierpliwości, by *Gedankendichtung* zakwitła wszystkimi urokami, wywodzącymi się nie tylko z tradycji filozofii, lecz przede wszystkim z doświadczeń poezji.

Trzeba być nie byle znawcą, by móc na pewno powiedzieć, kto i gdzie był pierwszy. Może to po prostu brak erudycji — ale nie znam we współczesnej poezji precedensu na tę skalę dla *Trzech poematów* Bieńkowskiego*, wydarzenia jednego z najistotniejszych pod każdym względem w naszej powojennej poezji. Owszem, znam poetów, których bogactwo filozoficzne z pewnością

* Zbigniew Bieńkowski, *Trzy poematy*, PIW, Warszawa 1959, str. 121.

cią nie ustępuje zawartości tego tomiku, ale dzieje się to bądź w trybie znanym poezji europejskiej co najmniej od romantyzmu (a od zawsze — jeśli zadowolić się mniej świadomą, bardziej zaś intuicyjną, spontaniczną, przez to może i naiwną niekiedy tendencją), tj. poprzez konstrukcję świata przedstawionego, która narzuca określone interpretacje ontologiczne i epistemologiczne — bądź w trybie refleksji filozoficznej, uwarunkowanej raczej impulsami psychologicznymi twórcy (czy też poetyckiego „ja”) niż systematycznym porządkiem ontologii. W dodatku u pisarzy-filozofów, jak Sartre, ich poezje (tu: dramaty) są raczej komentarzem do znajdującego się poza nimi systemu niż systemem lub choćby jego zamkniętą częścią, i same z kolei wymagają komentarza publicystyki filozoficznej. Wszystko to zresztą potwierdza raczej ową tendencję — może zresztą nie powszechną, jedną z wielu tylko — do nowego rozkwitu tradycji metafizyki, lecz tym razem jako pięknej i wzruszającej fikcji poetyckiej, którą zresztą zawsze była w jakimś stopniu. Jeśli oczywiście godzi się nazwać fikcją to, co potrafi najgłębiej poruszyć człowieka. Pozostajemy jednak przy tym merytorycznie usprawiedliwionym określeniu.

Trzy poematy (przede wszystkim *Nieskończoność*, ale nie tylko) są inaczej filozoficzne. To od razu próba systemu. Inne rządzą prawa tą próbą niż konstrukcjami znanymi z dzieł klasyków filozofii i omawiających je podręczników — bo to nie żadne pogranicze gatunków czy sztuk, ale czysta poezja, ze swoimi specyficznymi (choć nie skodyfikowanymi) prawami. Lecz przecież chodzi wciąż o to samo: o „istotę” świata, o jego skończoność i nieskończoność, ruch i bezruch, początek i koniec. A im bardziej ta terminologia jest specyficznie filozoficzna, lub im bardziej obrosła wielowiekową tradycją tej dyscypliny — tym większą potencję wzruszeń w sobie mieści każde słowo! To sygnał, że filozofia dojrzała już do tego, by stać się liryką (jeśli nie nowym rodzajem, obok liryki, epiki i dramatu).

Ciekawe, że gdy filozofia staje się tak bez żenady i otwarcie poezją — zaczyna ona jakby od początku swój cykl rozwojowy. Analogii dla *Nieskończoności* szukać należy nie wśród wielkich filozofii XIX wieku, nie w wielkich systemach siedemnastowiecznych, nie w żadnej ze szkół średniowiecza, ba, nawet nie w okresie rozkwitu myśli greckiej — lecz jeszcze wcześniej, właśnie u początków. Na pierwszych siedemdziesięciu stronach Tarkiewicza.

Nie jest to zresztą tak naprawdę „od początku”. Klee bliższy jest mistrzom z jaskiń Altamiry niż Michałowi Aniołowi — lecz

ani ich nikt nie pomyli, ani nie ulega wątpliwości, że to Klee ma za sobą doświadczenia tysiącleci. Czym innym jest być naprawdę po raz pierwszy Anaksymandrem, niż raz jeszcze iść tą samą czy podobną drogą, wiedząc jednak z góry, jakie są jej rozstaje i zakręty. Można wtedy pisać o przestrzeni: „*Jedyna absolutna forma poznania*” (str. 15). Tak nie mógłby żaden z eleatów. Mimo to konstrukcja pozostaje taką właśnie, jaką była wówczas, gdy pierwsi rzemieślnicy myśli tworzyli swe najwcześniejsze budowle — przedplatońskie i przeddemokrytejskie, nie mówiąc już o tym, że przedkantowskie. Tylko banalny model spirali jakoś od biedy, choć nie najlepiej, pasuje do tej sytuacji.

Nie po raz pierwszy dostrzegam we współczesnej literaturze tę dziwną tendencję. Uderza ona np. u Schulza. Jego świat, naładowany potencjami wszelkich możliwych transformacji jakościowych, „*jakby każda chwila otwierała (...) nową, nie wypatrzoną jeszcze, a więc niepokalaną stronę światła*” (cyt. z *Nieskończoności w Trzech poematach*, str. 13; wiele takich pokrewieństw można by przytoczyć, choć przecież poetycko nic tych pisarzy nie łączy; ale to wynika ze zbieżności sytuacji, w której poeci znajdują wspólny mianownik postaw ontologicznych w tym samym kręgu czasowym i problemowym historii filozofii), świat kipiący od nieskończonych możliwości, prześcigający pod tym względem *Metamorfozy* Owidiusza — da się w pewnym stopniu zinterpretować przy pomocy filozofii sprzed dwu i pół tysiąca lat: jest to filozofia Anaksagorasa. Postawa epistemologiczna Schulza, mechanizm selekcyjny jego wątków etc. — znajdują bliższe analogie i, być może, źródła inspiracji: Bergson, Freud. Natomiast ontologiczna konstrukcja świata zakotwiczona jest aż w tak odległym okresie myśli. I może nie ma w tym nic dziwnego: czemu miałyby nas bardziej dziwić wyprawy na te najstarsze szlaki tradycji filozoficznej Europy — niż wpływ malarstwa ściennego epoki paleolitu i posążków z Tanagry? I tu i tam mamy przecież do czynienia ze sztuką!

Można tu wskazać i na zwróconą w tym samym kierunku tendencję w samej filozofii, przynajmniej tym jej nurcie, który z zagrożenia pewnej tradycyjnej problematyki przez konsekwentny pod tym względem rozwój od Kartezjusza do neopoztywizmu, rozwój rugujący szereg doniosłych humanistycznie zagadnień i obszarów dociekań — zaczął szukać dróg rehumanizacji filozofii przez jej powrót do ścisłego współzycia ze sferą mitotwórczej działalności człowieka. A wczesna filozofia grecka jest przecież jeszcze na wpół mitem, nie tylko genetycznie, lecz i strukturalnie. Stąd helleńskie wątki u Heideggera. Może też stąd mito-

logiczny kostium niektórych myślowych poszukiwań Sartre'a na gruncie literatury pięknej*.

Paradoksalne poczucie jednoczesnej jedności i wielości świata, zagadka jego proteuszowej zmienności, w której Heraklit chciał widzieć zasadę rzeczywistości, a Parmenides jedynie pozór — drążyły już literaturę dwudziestolecia. Wyrażało się to w bardzo odmiennych realizacjach artystycznych, nic na pozór nie mających ze sobą wspólnego, od Schulza aż po historiozoficzną rozterkę Henryka Sandomierskiego w *Czerwonych tarczach*. W *Trzech poematach* — z *Nieskończonością* na czele — mamy do czynienia z bezpośrednią erupcją tego zafascynowania paroma fundamentalnymi problemami metafizyki, które od kolebki przez wieki towarzyszą europejskiej myśli.

Aż nadto można znaleźć dowodów, że to nie karkołomny koncept — doszukiwanie się u Bieńkowskiego tych samych (czy takich samych) elementów, które cechowały już filozofię Anaksymandra. Nie trzeba by tu nawet cytować, gdyż niemal każda strona *Trzech poematów* dostarcza na to dowodów — gdyby nie wątpliwość: kim jest druga osoba dialogu, toczonego przez poetę? Kim jest ów ktoś drugi, od którego dzieli poetę niezmierną przestrzeń? I co nosi cechy anaksymandrejskiego „bezkresu”: przestrzeń, oddzielająca osoby dialogu — czy ów partner (a raczej partnerka) dialogu, który sam parokrotnie dochodzi do głosu w poematach?

Odpowiedzi na to szukać trzeba w strukturze świata, wymodelowanej przez najbardziej starożytnych. Anaksymander pierwszy bodajże wpadł na pomysł rozróżnienia nieziennej zasady, istoty rzeczy — i złudnej zmienności zjawisk, co u ucznia jego ucznia, u Parmenidesa, stało się podstawą systemu filozofii szkoły eleatów (eleatów, o których mówi pierwszy werset *Wstępu do poetyki*). To pozwala interpretować przestrzeń dzielącą pierwszą i drugą osobę dialogu jako niewyczerpaną sferę fenomenów, zasłaniającą ową zasadę naczelną świata, którą można przecieżyć mimo to odnaleźć w każdym kamieniu:

„W drzewie jesteś tym, co, aby istnieć, nie ma potrzeby wzrostu, rozlistniania się, ściągania i rzucania cienia,

w kamieniu jesteś poza wszelkim podejrzeniem o bezdusność i zatwardziałość materii,

w kwiecie jesteś tym, czemu nie zależy na adoracji oczu i powonienia” (str. 27).

* Uwagi zawarte w tym akapicie zawdzięczam rozmowie z K. Pomianem.

Dzięki temu wiemy już, że przestrzeń, oddzielająca pierwszą i drugą osobę wielkiego Dialogu — jest właściwie tożsama z tą drugą osobą, jest jej — jeśli tak wolno powiedzieć — „lewą stroną”, fenomenalnym pozorem, lecz pozorem określającym jednak sens całego poznawalnego świata.

A więc ta przestrzeń — i ta Nieskończoność — jest bezkresem, owym *apeiron* Anaksymandra ogarniającym wszystko:

„Z każdą chwilą coraz rozleglejsza, coraz bardziej nie do pokonania, nie do osiągnięcia i nie do zgłębienia,

będąca jednocześnie żywiołem, czyli elementem materii i punktem, czyli elementem abstrakcji,

będąca obszarem, szczytem, poziomem morza, geograficzną głębią i filozoficznym banatem (...)” (str. 9).

„wdzierająca się nawet do wnętrza atomu,

rozsadzająca spoistość stron świata,

byle tylko być wszędzie, we wszelkiej postaci (...)

przestrzeń między nami” (str. 12).

... jest niepoznawalna i niewyraźna:

będąca jednocześnie żywiołem, czyli elementem materii i punktem, głębią i filozoficznym banatem

i już przez to samo chociażby nieodgadniona” (str. 9)

„niepojęta w takim już stopniu, że niepojęta także dla samej siebie” (str. 13)

— składa się z konstytuujących ją i wypełniających sprzeczności:

„wpadająca we wszystkie możliwe ostateczności” (str. 9).

„ogarniająca sobą wszystkie możliwe treści (...)

a więc osiągająca ten ideał, że jest jakby była rzeczywiście tym, czym jest, i tym czym nie jest” (str. 14).

Aż z paradoksalną dokładnością przylegają do siebie niekiedy te dwa obrazy świata. Adam Krokiewicz, szukając przed dwudziestu sześciu laty, jak by pogodzić dwóch interpretatorów Anaksymandra, Burneta i Tannery'ego, z których pierwszy uważał świat filozofa z Miletu za nieskończony, a drugi za skończony (by być w zgodzie z twierdzeniem o ruchu tegoż świata) — znalazł proste wyjście: ruch ten może być wirowy. Jak dalece

naturalne było to rozwiązanie — przekonuje poemat *Nieskończoność*, gdzie czytamy o przestrzeni:

„nie mogąc zatrzymać się w jakimkolwiek punkcie poza sobą, zatrzymująca się intencjonalnie na samej sobie wibrująca wirująca wokół swojego wyobrażenia o sobie” (str. 13).

Lecz nie wszystkie elementy świata ewokowanego w *Trzech poematach* znaleźć można u Anaksymandra. Komplikuje sprawę bowiem osobowość drugiej postaci dialogu, to, że jest ona nie metaforycznym, lecz realnym partnerem, celem zarówno nieświadomego jak i świadomego dążenia, przedmiotem tęsknoty, przeznaczeniem (*„jeśli nicość wypełnia przestrzeń”*) i powołaniem (*„jeśli krew wypełnia przestrzeń”*), a co więcej — podmiotem miłości:

„lecz mnie nie wolno krócej, niż wieczność miłować.

*Doprawdy chcę niewiele, za całe wyznanie
wystarczy mi westchnienie nie mnie poświęcone,
byle choć na tyle było rozpaczliwe,
by unieść mogło także mnie, rzecz niemożliwą.*

*Doprawdy, chcę niewiele, za całe wyznanie
wystarczy mi milczenie kilku słów najprostszych,
byle było prawdziwe (...)*” (str. 19-20).

Tego motywu nie znajdziemy u Anaksymandra, chociaż nie był mu może zupełnie obcy, jeśli nadał mu potem w filozofii imię Ksenofanes, jego uczeń. I znowu zaskoczenie nadzwyczajną logiką raz przyjętej postawy: autor *Trzech poematów*, który tak mówi, jakby był rzeczywiście uczniem Anaksymandra, zajmuje jakby na naszych oczach miejsce niewypełnione w podręcznikach historii filozofii, obok Ksenofanesa, lecz przecież inne. O jego wyborze zadecydowało tu zapewne to samo, co o echach kantowskich w kilku wyrażeniach: dwa i pół tysiąca lat tradycji, które nie mieli za sobą Grecy, możliwość dokonania w niej wyboru.

Nie będzie tu dana próba monograficznego wyczerpania problematyki *Trzech poematów*: za bogata to książka, recenzent za ubogi. Mało czego jestem tak zresztą pewny, jak tego, że nie raz stanie się ten tomik przedmiotem analizy. Niech więc tymczasem starczy próba interpretacji tego, co w poezji może nie najważniejsze: ontologicznej konstrukcji przedstawionego świata. Z tego założenia wynikało upośledzenie *Wstępu do poetyki*, a jeszcze bardziej poematu *Widzę i opisuję* — wobec rozstrzygającej tu *Nie-*

skończoności. Zresztą te wszystkie trzy poematy są logiczną całością. *Wstęp do poetyki* i *Widzę i opisuję* są bezpośrednimi, równoległymi dalszymi ciągami *Nieskończoności*. Po ontologicznym ukonstytuowaniu świata — są jego analizą epistemologiczną. Pierwszy z tych poematów jest analizą języka, drugi — postrzegania. Obydwa są przy tym teorią poetyckiej wyobraźni. To temat sam dla siebie, jakże bogaty!

Taka jednak czy inna struktura poetyckiego świata o niczym jeszcze, jak wiadomo, nie rozstrzyga w tej sferze zjawisk. Dzięki czemu te trzy traktaty nie są naprawdę traktatami, a umieszczenie ich na półce z poezją nie jest bibliograficznym nieporozumieniem? Przede wszystkim — nie wiem, jak się na takie pytanie odpowiada. Staram się sobie przypomnieć, co mówił w takich razach na swoim seminarium profesor Borowy. Sądzę, że nieufny wobec całej owej konstrukcji, którą próbowałem tu przedstawić — tropiłby przede wszystkim za rosnącym i opadającym wykresem emocji, którego linię umiał zawsze bezbłędnie wyznaczyć — i zatrzymałby się może przede wszystkim na części, w której środku widnieje werset o myślach, których celem jest anaksymandrejski *apeiron*: „*Wszystkie kiedyś powrócą, z tarczą czy bez tarczy*”. Tu szukałby klucza do oceny.

Dla mnie zawarty jest tu — i w paru innych miejscach tomiku — niebywały ładunek poetyckiej ekspersji. Jest tu coś z atmosfery poetyckiej tych nielicznych dzieł, czy też ich fragmentów, przy okazji których bezradni (czy też po prostu nieporadni) starzy krytycy pisali o „natchnieniu”. Nie wiadomo, co to znaczy, w każdym razie był to dla nich sygnał, którym zawiadamiali czytelnika o niecodzienności, jedyności swego doznania. Niech w tej więc funkcji, odarty w miarę możliwości ze swych słownikowych, wytartych treści, z pozorów, że coś wyjaśnia i nazywa — posłuży ten wyraz i tu.

Współczesność nr 4/1960

POWRÓT MELODII

Bogdan Ostromecki był dla mnie, od dwudziestu już prawie lat, autorem *Popiołu niepodległego*, tomiku dobrze zapamiętanego z pierwszych lat powojennych. Chociaż zapewne hierarchia, którą wówczas sobie stworzyłem, była najzupełniej prywatna i, z wyjątkiem pierwszego miejsca, nie odpowiadała dokładnie ówczesnemu stanowi giełdy literackiej — nie mogę zapomnieć, że dla mnie, ówczesnego maturzysty i rozpoczynającego studia polonisty, nazwiska powojennych liryków-debiutantów układały się tak jakoś: Różewicz — i dalej, na równi z dwoma-trzema poetami, Ostromecki; ale na pamięć nauczyłem się wówczas, poza Różewiczem, tylko *Powisła Ostromeckiego*.

Te autobiograficzne wyznania recenzenta byłyby może zbędne, gdyby nie to, że po pierwsze — mogą stać się powodem ogólniejszej refleksji, po drugie zaś — są do pewnego stopnia ostrzeżeniem, że tym razem czynnik subiektywnych doznań, zaangażowań i asocjacji jest być może jeszcze aktywniejszy, niż to zwykle w krytyce bywa.

Refleksja ogólniejsza dotyczy sprawy niebagatelnej zarówno dla krytyka, jak i dla historyka literatury, choć na pozór interesującej raczej socjologów kultury: jak powstaje sukces literacki, jaka jest jego trwałość, o ile hierarchie historyczno-literackie zależą od tak lub inaczej rozumianej wartości, o ile zaś od podtrzymanego dostatecznie długo, by się utrwały, sukcesu.

Otóż nie mam wątpliwości, że gdyby wiersze wojenne Ostromeckiego, które stanowią pokaźną część *Popiołu niepodległego*, pojawiły się jako konspiracyjny, okupacyjny druk warszawski — ich funkcja społeczno-narodowa, że tak powiem, okazałaby się takim rezonatorem wartości i czynnikiem społeczną świadomość

tej wartości utrwalającym, iż przez długi czas nikt by nie mógł przeoczyć na tym tle wartości nowych, później powstających. Niestety, nazwisko autora *Popiołu niepodległego* jest moim zdaniem rzadziej pamiętane, niż zasługuje, a już debiut książkowy Ostromeckiego był chłodniej przyjęty, niż można by się dziś było spodziewać wyłącznie na podstawie znajomości tekstów i bezpośrednio powojennego stanu polskiej liryki oraz nurtujących ją tendencji i gustów. Trzeba jednak pamiętać, że okoliczności pozaliterackie startu Ostromeckiego nie sprzyjały nie tylko sukcesowi, lecz tym bardziej jego utrwaleniu. Później zaś niejedno już toczy się dzięki nie bardzo nam znanym mechanizmom psychologii twórczości, przez stymulację i autostymulację lub ich brak...

Oczywiście, liczą się wyniki i osiągnięcia. *Popiół niepodległy* należał moim zdaniem do tomików, które były nie tylko zapowiedzią, ale i jakimś poważnym już dokonaniem. Nieco później mamy w twórczości poetyckiej Ostromeckiego *de facto* lukę, co o tyle nie jest dziwne, że tło, kontekst też nie przerasta takiej *Muzyki nad Młynowem*. Późniejsze tomiki — *Wędrowcy czasu* (1956), *Wieża z ziarnek maku* (1960) — cechowała kultura poetycka, a może nieraz i coś więcej, ale w każdym razie, ceniąc wartości tych tomików — nie byłem nimi poruszony.

*Ptaki u słonych źródeł** wywołały przede wszystkim uśpione echo. Wiersz otwierający zbiór, *Nike*, jest niewątpliwie utworem znakomitym, choćbyśmy nawet z zoilowskim uporem i pedanterią chcieli mu wytknąć potknięcia, pytać, czy „na odlew” rzeczywiście pasuje do patetycznej Nike; czy „*Skrzydło kamienia / pochodni smolny ogień / na gryfie nawy ostrzy*” — to nie nieoczekiwana w jasnym i monumentalnym zarazem kształcie szarada składniowa. Ale poza tym jest to mimo wszystko wiersz znakomity — jest on jakby odległym nawiązaniem, coś przypomina, budzi jakby wspomnienie: „*uwięziony / zrywa się z szumem / kamień skrzydlaty*” — to przecież echo tamtego: „*i zrywa się niski ciężkich skrzydeł szum*” z Powiśla w *Popiole niepodległym*, tak jak dzwonom *Muzyki żałobnej* wtórują dzwony Powiśla: „*i ciemne jej, spalone biją dzwony*”.

Można by rzec, iż niezmiernie rzadko zdarza się, by w poezji — i w ogóle w sztuce — coś dobrego wynikało z powtarzania się. Ale bo też nie o powtórzenie tu chyba chodzi. To raczej podjęcie porzuconego dawno stylu, który jakoś szczególnie harmonijnie i twórczo wychodzi autorowi, a więc może po prostu po-

* Bogdan Ostromecki, *Ptaki u słonych źródeł*. „Czytelnik”, Warszawa 1965, str. 60.

wrół do siebie, nie zaś tylko do tych czy innych chwytów i sposobów.

Nie chciałbym być w tym miejscu tak zrozumiiany, że przekreślam i lekceważę resztę bogatej twórczości autora *Popiołu niepodległego* i *Ptaków u słonych źródeł*, znajdującą się pomiędzy tymi tomikami. Byłoby to niesprawiedliwe. Ostromięcki ma swoją własną i słusznie cenioną pozycję w historii liryki polskiej ostatniego dziesięciolecia, pozycję, jak sądzę, nie pierwszoplanową, lecz liczącą się jednak w ogólnym obrachunku okresu, głównie dzięki kulturze poetyckiego słowa i artystycznej rzetelności wyrazu. Ale tym razem chodzi chyba o coś więcej: sądzę, że tak właśnie bywa, gdy poeta utrafi wreszcie słowem w swą wewnętrzną melodię, czekającą na realizację, ujawnienie się, zapis, bądź też, gdy (mówiąc językiem samego autora) uchwyci w „zapisie” istotę i zjawiskowość owego światła, o którym pisze on sam w wierszu *Światło*. I w dodatku zapis ten jest dziś, po latach, jakby czystszy i klarowniejszy, nie przesłonięty banalizującą mgiełką „nastrojowości” i deklamacyjnym patosem, których w *Popiele niepodległym* było jednak zbyt wiele (co zresztą było głównym artystycznym, względnie obiektywnym powodem, dla którego tomik Ostromięckiego nie mógł stać się jednak w żadnym wypadku równoległą, alternatywną kontrpropozycją wobec liryki Różewicza). Patos ten pozostał zresztą do dziś, lecz nie jest to patetyczność retorycznego toku frazy, a patos monumentalizowanego obrazu.

Do przytoczenia jest tu przede wszystkim znakomita — powtarzam — *Nike*. Wiersz budowany na kontrastach ciężaru i lotności, bezwładu i ruchu, ciemności i światła, chwili i wieków. Dobór tych przeciwstawięń, ich współwystępowanie, konfrontacja — stwarzają jakby jednolitą, określoną tonację, tonację powagi i patosu właśnie. Kontrasty te budowane są po części przez dyskretne ukryte oksymorony, których pełny sens obnaża dopiero kontekst określeniem rzeźby, przedstawiającej („kamień skrzydlaty” jest nie tylko postacią skrzydlatą, Nike — lecz również znaczy „lotny bezwład” czy coś podobnego). Symetria przeciwieństw, synteza wyobrażenia nieruchomej, bogatej w potencjalną energię masy i kinetycznej energii lotu posągu — stwarzają obraz monumentalny; patos ukryty jest tu w wymierze poetyckiego działania się i obrazu, nie zaś w walorze podniosłych słów. Ciemność, noc, pęd kamiennej bryły — to symboliczna sceneria o dużej sile ekspresywnej i ewokacyjnej, stanowiąca tło rozwijającej się w wierszu paraboli o trwaniu przez wieki wartości, upostaciowanych w kamieniu — i paraboli o ślepcach, którzy nie umieją dostrzec twarzy Nike, gdy jej „Głowa odrąbana toporem czasu

ciężko po dnie się toczy". To tryb postępowania poetyckiego i atmosfera właściwa symbolizmowi; w kręgu tej tradycji należy bowiem szukać miejsca liryki Ostromeckiego.

Jedną z tajemnic specyficzności poetyckiego świata *Ptaków u stonych źródeł* i chyba w ogóle poetyckiego widzenia Ostromeckiego jest ciekawa kombinacja doznań zmysłowych, z których buduje obraz. Świat Ostromeckiego jest prawie bezbarwny, czarnobiały, rozświetlony niekiedy ogniem, płomieniem, blaskiem rozżarzonego słońca; co najwyżej pojawia się tam czerwień jako kolor światła, raczej więc na prawach waloru niż koloru. Jeśli zaś czerwień jest czasami w tych wierszach barwą, nie organizuje wówczas kolorystycznie obrazu i nie wypełnia go sobą (np. w *Nike*: kamień skrzydlaty jest „wyrzucony z ciemności”, „przecina fale nocy”, jest sam „skrzydłem nocy”; jedynym światłem jest tu „pochodni smolny ogień”; i tylko epizodycznie pojawia się „czerwony sznur”, oddzielający Nike od widzów. Inaczej jest oczywiście, gdy czerwień jest źródłem światła: słońce, oglądane w czasie zaćmienia przez okopcone szkiełko: „*Lśniące kółko zalane krwią*” w *Muzyce żałobnej*; „*krwią zalany słońcem*” w *Grobowcu* itd.). W całym tomiku znaleźć można poza tym zaledwie kilka określeń o wyraźnym i jednoznacznym charakterze kolorystycznym, przy czym chodzi tu o niewiele barw, wyizolowanych, nie zestawionych w większe kompozycje malarskie. Nawet nazwy rzeczy nie sugerują barw. Co więcej, gdy pojawi się słowo, niosące taką sugestię — poeta odbarwia je, pisząc np. „*popiół liści*” (str. 9). Nawet w wierszu *Barwy* gama kolorystyczna jest uboga, choć wyrazista i dobrze zharmonizowana; to ten sam wiersz właśnie kończy się linijką: „*barwy, które trzeba skrywać przed wami ze wstydem*”. Myślę, że ta antykolorystyczna, na ogół w skali czarnobiałej utrzymująca się wizja, z dodatkiem rozżarzonej czerwieni i złota, szczęśliwie harmonizuje z monumentalizującą tendencją wierszy.

Ciekawym przykładem odkrywczej wrażliwości poety na światło raczej niż na barwę jest obraz z wiersza *Muzyka żałobna*:

Dzwon nad grudniowym miastem
w oparach rozlanej nafty

— ukonkretniony dalej:

nad miastem
w oparach rozlanej nafty

władca słońce z tombaku
gaśnie

Z tak konstruowanym światem doznań wzrokowych łączy się bezpośrednio w *Ptakach u stonych źródeł* świat doznań termicznych, ściślej: upału. Ciekawe, jak ogromną rolę odgrywa to słowo w tomiku! „Upał nie do zniesienia” w *Roli niepokoju*; „Upał pustego pola” w *Grobowcu*, tytułowy Upał w wierszu, gdzie czytamy: „światło wyrąbie płonący grób”; „Upalni” — to pierwsze słowo wiersza *Kłęska*; „wybucha stęp gorąca” (w wierszu *Ku południowi*) „z glinianych skorup wzgórze / potrzaskanych urn / popieliska”; *Ogrody*, do których poeta mówi: „pochłońcie mnie w sobie z powrotem”, są „uśpionymi stróżami upału”; obok słowa upał — jeszcze i neologizm „upalenie”: „każdy umiera od swego upalenia” (*Każdy od swego*). Zawsze przy tym chodzi tu o sprawy ostateczne, o lęk egzystencjalny, o trwogę przed śmiercią. I to też jest bliskie tradycji symbolizmu — symbolizmu odnowionego oczywiście przez psychologię głębi, która stworzyła poetom nowy świat konwencji i metod, pozwoliła zagęszczać obsesje, kojarzyć wyobrażenia według nowych reguł, pozwoliła sugerować freudowskie bądź jungowskie interpretacje.

W poezji Ostromeckiego nie jest to zresztą dominantą i robi wrażenie raczej intuicyjnego poddawania się temu stylowi ekspresji niż premedytacji. Tym swobodniej i naturalniej wynika efekt. Niemniej jednak uporczywość obsesji, ich łączenia, narzucające jednoznaczne interpretacje, każą w tym właśnie kierunku poszukiwać wyjaśnienia miejsc niejasnych w tej poezji.

Większość wierszy tomiku sprawia wrażenie, jakby ich funkcją miała być interpretacja wcześniejszego od nich świata; jedynie wiersz tytułowy budzi inne odczucia: świat w nim ukazany jest kreowany poetyckim słowem. Na czym polega ta różnica i czy nie jest ona pozorna? Tak czy owak przecież ontologiczny status światów, ewokowanych przez poezję, jest zawsze ten sam: wtórny wobec słowa, od niego zależny. Tak, mimo to jednak do rzeczywistości artystycznej dzieł poetyckich należy sugestia o niezwyklej wadze dla ich charakteru: sugestia pierwotności bądź wtórności przedstawionego świata wobec słowa, sugestia poezji interpretującej bądź poezji kreującej. *Nike*, wiersz, w którym czuje się wysiłek określania, definiowania, uadekwatniania słowa do pozasłownej wizji, jest reprezentatywny dla poezji interpretującej. *Ptaki u stonych źródeł* — dla kreującej; tu poeta stworzył sugestię swej demiurgicznej siły: powie słowo — i powsta-

nie przedmiot, krajobraz, świat. Oczywiście, zarówno kreacja, jak i interpretacja są tu wyłącznie pojęciami, które mówią o podstawie kształtowania fikcji (w teoretyczno-literackim sensie tego terminu), przy czym trudno mi byłoby zapewne precyzyjnie wskazać na środki, którymi poeta stwarza fikcję interpretacji, a którymi fikcję kreacji. Niemniej jednak różnica wydaje się być intuicyjnie oczywista.

Z tych dwóch typów kształtowania fikcji — w tomiku przeważa interpretacyjny. Świat przedstawiony przez Ostromeckiego jest pierwotny, czekający na określenie i nazwanie. Toteż wydaje mi się błędem nadanie zbiorowi tytułu, pochodzącego od jedyne go bodajże w tomiku wiersza „kreatywnego”, zresztą akurat jednego z najlepszych w tomiku (z pewnością nie jest to zresztą dowodem wyższości jednej metody nad drugą). A na marginesie przyznam się, że zwykle bardziej podziwiam poezję, która powstała jako dzieło wyobraźni interpretującej, niż tę, która jest dziełem wyobraźni kreatywnej; nie dlatego, by pierwsza miała być z założenia lepsza od drugiej bądź by przeważnie bywała lepsza, lecz dlatego, że jest to poezja teoretycznie przynajmniej bardziej ograniczona rygorami konsekwencji, a więc trudna. Oczywiście, urok nowości kreatywnej jest wielki i z niczym nieporównywalny, skądinąd można jednak podejrzewać, że wyobraźnia kreatywna jest wyobraźnią opartą przede wszystkim na kombinatoryce i jako taka może stać się łatwo przedmiotem technicznej imitacji. Ale te rozważania już zbyt daleko odwodzą nas od konkretnego tematu, od Ostromeckiego.

Autorowi *Ptaków u stonych źródeł* też zresztą nie jest obca ogólniejsza refleksja nad poezją — i uprawia on ją w tomiku słowem wiązanym. Spora grupa wierszy w środku zbioru — prawie wyodrębniająca się część — poświęcona jest autorefleksji, poetyce, sztuce. Mówią o tym nawet niektóre tytuły: *Nadmiar wyobraźni* (wiersz wypowiada usprawiedliwioną nieufność wobec tej siły poezjotwórczej, wykorzystując mitologiczną parabolę o Midasie), *Klasyk, Przestroga* (dla poetów). Wiersz *Nowe niebo* jest lamentem nad znikomością współczesnej poezji, a *Przestroga* zapowiada, że coraz dalej będzie poezji do pięknych „gwiazd dziewiętnastego wieku”. Refleksja ta jest nasycona przede wszystkim jedną myślą: iż coraz mniej możliwa staje się poezja wielka, poezja dantejska.

Liryka ta — nawet wspomniane wiersze, zawierające autorefleksję nad twórczością — nie jest zresztą dyskursywna, ani refleksyjna. Może najbliższy temu jest wiersz *Z grobu ojców moich*, podejmujący próbę określenia stosunku do narodowej tra-

dycji historycznej; wiersz jest ciekawy i mądry, niemniej jednak nie należy chyba do najbardziej udanych w tomiku. Sądzę, że nie wynika to z żadnych konieczności, przekreślających w ogóle szansę takiej liryki, lecz raczej z odmiennej dyspozycji poetyckiej autora.

Wspominało się tu — dość szeroko — o obrazie poetyckim, o kolorystyce itp. Dla charakterystyki warsztatu poetyckiego Ostromęckiego należy koniecznie wspomnieć jeszcze o innej umiejętności poety: autor *Ptaków u słonych źródeł* lubi i umie wykorzystywać bogate techniki eufoniczne w swej poezji. Rymuje rzadko. Gdy to robi — nie unika rymu gramatycznego, gdyż wtedy chodzi mu już z reguły właśnie o prawie mechaniczną odpowiedniość (tak jest w trochę zagadłowiczowsko-białoszewskim wierszu *Z drewna*, nietypowym zresztą dla Ostromęckiego; na korzyść tego poety trzeba powiedzieć, iż bardzo rzadko słyszy się u niego cudze echa). Ale przede wszystkim z dużą umiejętnością i pewnością używa sporadycznie pojawiających się asonansów. Częściej jeszcze trafiają się u niego aliteracje, niekiedy niedokładne, mimo to wyraźne, i zawsze stwarzające, bądź podkreślające związki semantyczne w wierszu — a więc sfunkcjonalizowane. Ostromęcki jest mistrzem instrumentacji głoskowej.

Wszystko to: konsekwentna i indywidualna wyrazistość obrazu poetyckiego, sprawność warsztatu instrumentacyjnego itp. — jest warunkiem i zarazem pomocą dla poety, nie po tym jednak rozpoznaje się jego prawo do tego tytułu. Nie znam oczywiście obiektywnej recepty, która pozwala rozróżnić poetę od wierszopisa, wiem jednak dla siebie, że jeśli po przeczytaniu tomiku pozostaje w wyobrażeniu i pamięci jakieś syntetyczne, całościowe wspomnienie lektury, coś pośredniego między obrazem i pojęciem, trudnego do sprecyzowania, lecz niewątpliwego, wówczas można być pewnym, że obcowało się z poezją. „*Kamień skrzydlaty*”, z szumem skrzydeł wlatujący z ciemności „*przez wiatr przez piany przez stulecia*” — wiąże się jakoś w tym wyobrażeniu z czarnymi ptakami u słonych źródeł, z oparami rozlanej nafty nad miastem, z samotnością Skazańca wlokącego swe drewno pod górę. Jest w tym coś więcej niż tylko obraz i coś więcej niż dyskursywnie wyrażona myśl, choćby najcelniejsza. Właśnie poezja. Myślę, że po wszelkich zastrzeżeniach, wyżej raz już poczynionych po to, by nie skrzywdzić poety i nie obniżyć wagi jego dorobku z poprzednich paru tomików — można dodać: poezja znów odnaleziona, powracająca tą samą w gruncie rzeczy, co kiedyś, lecz bogatszą i dojrzalszą melodią.

JESZCZE RAZ NA TROPIE MITU DON JUANA — FAUSTA

Nie byle jakiej odwagi i bezczelności trzeba, by z taką obsesją, bezpośredniością i wyłączością troszczyć się w poezji tylko o sprawy ostateczne. Odwagi — bo to już robili najwięksi; bezczelności, bo wobec tych spraw pokazuje się nieuchronnie brzydotę nie tylko świata, lecz również swoją własną, a tylko za cenę tego bezwstydu, ekshibicjonistycznego cynizmu — można uzyskać ton czysty. Bezczelność, a nie chrześcijańska pokora, stwarza klimat tej gorzkiej poezji, której zasadniczym tematem jest śmierć: przeświadczenie o ludzkiej nędzy — i fascynacja nią, pełna sadyzmu i okrucieństwa; pokonywanie zła i brzydoty, w których się uczestniczy, obnoszenie się z nimi — i wątplenie o zbawieniu, jakby powiedział chrześcijański teolog. To pierwsze pokrewieństwo tej poezji: Dostojewski.

Jest to więc poezja jednego problemu — i poezja, w której chodzi właśnie o problemy, nie o co innego. Nie trzeba ich wyłuskiwać z obrazowania i metaforyki, odczytywać z konstrukcji, ukrywających epistemologiczne przesłanki — by dopiero poprzez konstatację tych danych, poprzez rekonstrukcję szyfru dochodzić do odczytania postawy poety wobec spraw dla niego najistotniejszych. Tu metafizyka losu ludzkiego i świata (a chyba postawiony został między nimi znak równości) jest dana bezpośrednio, wyłożona na ławę, bez osłonek.

Czytelnikowski tomik *Mały gatunek* i piwowskiego *Don Juana** radzę czytać razem. Uzupełniają się wzajem, a raczej stanowią dla siebie wzajem klucze: bardziej zagadkowy i zawiły,

* Witold Wirpsza, *Mały gatunek*, „Czytelnik”, Warszawa 1960, str. 104. *Don Juan*, PIW, Warszawa 1960, str. 60.

hermetyczny *Don Juan* znajduje komentarz w o wiele bardziej przejrzystych wierszach *Małego gatunku. Mały gatunek*, którego wątki i motywy stwarzają jakby panoramiczną poetycką syntezę problemów wartości i bytu — zyskuje w *Don Juanie* niezbędną klamrę, dzięki której cała koncepcja zostaje ujęta w ramy konstrukcji humanistycznej, podporządkowana poetyckiej teorii losu ludzkiego, jako kategorii ontologicznie nadrzędnej — i już nie podlegającej dalszym wyjaśnieniom bądź uzasadnieniom.

Tu zasadnicze wyjaśnienie. Od początku tej recenzji padło dostatecznie dużo słów, podniośle brzmiących i zarazem zwykłych figurować tylko w rozważaniach o wyraźnej proveniencji filozoficznej. Autor recenzji dobrze się czuje raczej w filozoficznej atmosferze pozytywistycznego minimalizmu i agnostycystycznego powątpiewania. Skąd więc ta terminologia, w której słowo „byt” jeszcze stosunkowo najmniej wywołuje zdziwienia?

Chociaż nie sposób tu wyładować całej metodologicznej *credo* krytyka — pewne wyjaśnienia, bez których krytyk nie zdoła porozumieć się z czytelnikiem, są niezbędne.

Świat poetyckiego utworu ma zawsze jakąś dającą się opisać w języku konstrukcję. Czasami wyłożona jest ona *expressis verbis* przez poetę, częściej trzeba ją odczytać z samej materii poetyckiej: z konstrukcji metafor, toku myśli i obrazów, rozłożenia akcentów emocji etc. etc. — a bywa i tak, że to, co *expressis verbis* powiedziane, kłóci się z konsekwencją środków poetyckich. Dość że nie ma chyba poezji, w której nie dałoby się wykryć takiej filozoficznej dominanty, organizującej elementy utworu aż po jego rytm, styl, leksykę. Dominanta ta może być identyczna z tym czy innym rozwiązaniem, znanym już z historii filozofii, może też być jakąś nową kombinacją tych elementów, czasem może nawet — odkryciem. Dość, że język opisu musi być językiem właściwym filozoficznej konstrukcji, którą w utworze krytyk dostrzeże. Piszę wtedy np. „łaska” — bo to, co znajduje w wierszu, możliwe jest tylko w świecie takim, jaki konstruuje chrześcijańska teologia moralna. Piszę też „byt”, „istota rzeczy”, a może nawet „karma” i „nirwana”. Poeta bowiem umie skonstruować świat, który podlega prawom, zasadom i kategoriom nie mającym często nic wspólnego z prawami i zasadami, którymi poprawnie opisujemy realną, empirycznie daną rzeczywistość. Krytyk więc — jeśli chce poetę rozumieć — musi posiadać sztukę tworzenia pastiszów, musi umieć mówić dwudziestoma językami, z których żaden nie jest jego językiem.

A on sam? Jego ocena?

W każdym razie ocena ta nie powinna chyba — czy też nie

musi — tyczyć zgodności zasady filozoficznej stworzonego przez poetę świata i filozofii krytyka. Nie widzę powodu, by pozytywista nie miał czuć intelektualnej satysfakcji ze śledzenia nowo-odkrytego wariantu najbardziej nawet metafizycznej koncepcji i wzruszenia płynącego z rozpoznania objawiającej się raz jeszcze starej ludzkiej tęsknoty, bezsilności i rozpacz. Czemu zaś to wzruszy, a tamto nie — zostawmy bez odpowiedzi, bo pytać chyba nie ma sensu. Niech starczy, jeśli potrafi dać właściwą w przybliżeniu odpowiedź na to, czy świat poety ma swego Boga — czy też znajduje się tam tylko materię; czy liryczne „ja” stoi wobec obiektywnego świata — czy też wobec projekcji swych wzruszeń; czy dobro i zło są tam ontologicznymi bytami, czy fikcją poznającego — a może praktycznego umysłu, czy też są historycznie relatywnym wytworem kultury?

W każdym razie pewne jest, że nie ma w świecie przedstawionym w *Małym gatunku* i *Don Juanie* Boga. Nie ma też w nim ducha, jest to świat zbudowany wbrew koncepcjom spirytualistów. Nie wiadomo, czy jest w nim materia — a przynajmniej nie wiadomo, jak interpretować filozoficznie to, co zwykle do materii bywa zaliczane. Jest tylko człowiek, jego świadomość — i dzieje tej świadomości. Cała ontologia sprowadza się tu więc do odpowiedzi na pytanie o człowieka. A więc w każdym razie stanowisko skrajnie humanistyczne. Trzeba dodać, że to humanizm kolektywistyczny, nie indywidualistyczny: człowiek utożsamiony tu jest z gatunkiem, a nawet z prehistorią swego gatunku. Przeszłość — to mgliste mity, biologiczna pamięć gatunku; przyszłość — to zagadka śmierci, obsesja śmierci, lęk przed nicością. Zawieszony pośrodku czasu człowiek jest bohaterem i jedyną postacią dramatu. To dramat świadomości: dopiero poznanie stwarza pełnię człowieczeństwa — i zarazem określa jej granice w czasie, bezbolesne, póki niedostępne niedo-
rzależ jeszcze świadomości. To jedna z wersji faustycznego dramatu, przeżywanego przez autora *Don Juana* ze szczególną intensywnością emocjonalną. *Don Juan* zresztą jest dla niego tylko wariantem motywu Fausta, samounicestwiającej się gry świadomości i woli. I to jest drugie pokrewieństwo tej poezji.

Faustem poezji Wirpszy, przeżywającym (trzeba przewyciężyć bezwład leksykalizacji tego słowa, by sens stał się w pełni plastyczny) swój dramat świadomości i woli jest — jak już było powiedziane — raczej gatunek ludzki niż jednostka. Świadomość bowiem człowieka obarczona jest biologiczną pamięcią gatunku, sięgającą zresztą aż poza jego początki. Stąd w *Don Juanie* centralna w pewnym sensie rola utworu pt. *Modliszka prorokini*

głodu — którego pomysł zrodził się z eseistyki Rogera Caillois. Koncepcja „pamięci biologicznej”, która w pokładach podświadomości gatunkowej przechowuje tendencje rozwojowe, zrealizowane w pełni tylko w dalekich, bocznych gałęziach rozwojowych wielkiego pnia, z którego wywodzi się i gatunek ludzki — uruchamia bogatą sferę mitu jako wyrazu tej pamięci. To z kolei inny — a właściwie ten sam, przetworzony — motyw *Don Juana: Nubarpiartetak*, temat z ludowego eposu grenlandzkiego, skonstruowany na podstawie zapisu w książce Fernanda Lechat. I to jest trzecie pokrewieństwo tej poezji; freudowska i postfreudowska psychologia głębi, lecz wzbogacona o koncepcję „pamięci biologicznej”. Nadaje to freudowskiej metafizyce płci kolosalną głębię perspektywiczną, gdzie rzeczywistość ludzka gubi się w otchłaniach czasu.

To przeszłość, z której wywodzi się człowiek. Przyszłość — to śmierć. Co zaś poza nią? Czy cokolwiek?

Daremnie szukać na to odpowiedzi. Nie dają jej *Rzeczy ostateczne*, poemat w *Małym gatunku*, zawierający m.in. część pt. *Śmierć*; to, co następuje po tej części — mówi tylko o nadziejach i lękach. *Piekło* następuje po *Niebie*, nie na odwrót, jakby powinno być według po chrześcijańsku zhierarchizowanej kolejności z dantejskiej tradycji. I to jest czwarte pokrewieństwo tej poezji, wynikające głównie z fascynacji Nicością, z Trwogi (bo nie ze scholastycznych ustaleń prymatu egzystencji przed esencją i tym podobnych spraw) — pokrewieństwo z egzystencjalizmem, a przede wszystkim z jego artystycznymi manifestacjami.

Trudno — zdawałoby się — o bardziej ponurą i pesymistyczną koncepcję człowieka, zawieszzonego między dwiema otchłaniami czasu — i czerpiącego z nich pełnię świadomości i podświadomości, trwogę i lęk. Tymczasem to właśnie nie jest w pełni oczywiste. To prawda, że właśnie trwoga, śmierć, poczucie bezsensu egzystencji towarzyszą tej poezji od początku do końca. Ale ciekawe, że jest to nie tylko (a może i nie tyle) przyjęcie jedynej możliwej dla poety prawdy o świecie, lecz i świadomy wybór wartości. Autor *Don Juana* i *Małego gatunku* nie tylko tak właśnie widzi, czy tak konstruuje wizję świata i człowieka, lecz również tak wybiera.

W poezji tej widoczne jest ostre przeciwstawienie motywów „słodkich”, miękkih, łagodnych, tych, które tradycyjnie bywają niekiedy nazywane lirycznymi — i motywów gorczy, rozpaczy, trwogi. To program, wyrażony we wstępnym wierszu *Małego gatunku* pt. *Wierszopisarstwo*, potwierdzony przez poetę wielokrotnie. I widzimy, że nie chodzi tylko o to, iż pierwszy sposób

widzenia, „liryczny”, słodki — uważa on za kłamstwo, uproszczenie, upiększenie — a drugi za manifestację prawdy — ale i o to, że poeta sam wybiera gorycz i trwogę, nienawidzi zaś spokoju i słodyczy. Z cyklu *Wierszyków o czasie wiecznej szczęśliwości* wзира nie tylko sceptycyzm, ale przede wszystkim nienawiść do świata, w którym „*Smrodów nie ma, cierpienie nie ma, / A zamiast zwątpień jest higiena*”. Z wiersza do heinowskiego cytatu „*Ein lachender Gang*” — odczytujemy wrogą ironię wobec PANACEUM, tak różniącą Wirpszę od wszystkich naiwnych i nienaiwnych Wellsów naszego wieku, tak wykluczającą u niego inną utopię — niż zironizowaną lub negatywną. Te motywy są trochę jakby udoskonalonym echem starej młodopolskiej nienawiści do filistra, bogatszym jednak w treść metafizyczną. Jako program pozytywny zaś: wybór cierpienia, jego pożądanie. Stąd poezja ta jest w równej mierze masochistyczna i sadystyczna. Mechanizm tego najpełniej może objawił się w wierszu do innego cytatu z Heinego: „*Ich sah einen Wolf, / der leckte an einem gelben Stern, / bis seine Zunge blutete (nota bene wiersz wyjątkowo piękny)*”. Metafizyczne pożądanie skojarzone tu jest bezpośrednio z motywami sadystyczno-masochistycznymi: metafizyka miesza się tu z seksem. I tu piąte pokrewieństwo — z romantycznym nurtem poezji europejskiej, wybierającym heroicznie gorycz i cierpienie, pogardzającym spokojem i ciszą.

Poezja ta jest antyestetyczna, neguje estetyzm. Nie przez przekorę jednak dla tradycyjnego podziału rzeczy na „piękne” i „brzydkie”, choć jest tu i coś z tego, lecz raczej przez konsekwencję heroicznego wyboru między łagodnością i zgrzytem, między szczęściem i cierpieniem. To, co „ładne”, estetyczne, harmonijne — budzi tu nie aprobatę, lecz bunt, płynący z pożądania cierpienia, konfliktu.

Ciekawe, jak często ta „metafizyczna” (można to pisać zresztą i bez cudzysłowu) poezja odnosi się do historycznych doświadczeń epoki i pokolenia. Przecież nawet struktura *Don Juana* ma służyć określeniu dramatu współczesnego człowieka (historyczny punkt widzenia nie jest fikcją: umieszczenie człowieka w tak długim łańcuchu ewolucji świadomości nadaje rangę historycznemu momentowi: nie jest bowiem obojętne, czy określa się świadomość pierwotniaka, chełbi czy człowieka, mimo że skupia się je w nadrzędnej wspólnotcie biologicznej pamięci; a jeśli już tą drogą następuje awans historii — obowiązuje on niemniej i na krótszych odcinkach czasu). A co krok zjawiają się też motywy o realniejszych jeszcze punktach odniesienia, jak np. w wierszach *My, pokolenie* lub *Wenus z Amorem*. Są one konkretnym his-

torycznie dramatem sumienia, obsesji — i samotności, człowieka w nurcie historii. Towarzyszy im żółciowy, zjadliwy, gorzki sarkazm, autoironia. To szóste pokrewieństwo tej poezji: Heine, którego rola nie sprowadza się zresztą do tego jednego tonu.

Skojarzenie problematyki wyrosłej z doświadczeń historycznych pokolenia — i ambitnej wizji (lepiej tu może pasuje „wizja” niż „koncepcja”) metafizycznej — mało ma precedensów. Z tego skojarzenia, którego śmiałość i oryginalność da się mierzyć, jak sądzę, nie tylko skalą polskich osiągnięć — powstała autentyczna, głęboka poezja, w równej mierze poruszająca emocje i intelekt czytelnika. Mit Fausta - Don Juana okazał się znowu żywy.

Twórczość nr 11/1960

PAMIĘTNIK Z OKRESU DOJRZEWANIA

Pamiętamy znakomitą wystawę fotografiki *Family of Man*. Kilka dzieł, które tam można było ujrzeć — posłużyło autorowi *Don Juana* za pretekst do poematu pt. *Komentarze do fotografii**.

Komentarze do fotografii są poematem obsesyjnym: kłamstwo i pozór czyhają zewsząd. „Spryciarzem, cwaniakiem, alfonsem, falsyfikatorem” jest artysta wprowadzający rytm w świat przyrody: przyroda rytmu tego nie zna, to artysta fałszuje ją, odnajdując jedyny punkt widzenia, z którego zdać się może, iż mamy do czynienia z rytmem jako obiektywną rzeczywistością. Udają farmerzy upozowani przed fotografem: naprawdę są inni; najlepiej kłamią (grają) dzieci. Aktorem, komediantem jest prawnik, z zatroskaną miną kładący ręce na tomach kodeksów. Spracowane ręce starej kobiety też może kłamią, itd., itd.

Ta obsesja kłamstwa, pozorów, nadająca ton całemu poematowi — a i na jego rozwiązanie formalne wywierająca znaczny wpływ — nie ma nic wspólnego ze spokojnym wątpliwością. Jest w niej zaciekłość, właściwa raczej wiekowi młodzieńczemu niż dojrzałemu. Bo też i cały poemat jest wielką inwektywą przeciw... pedagogom. Z pewnością nazwa ta ma zakres znaczeniowy znacznie szerszy niż w języku potocznym. Pedagogów wymienia się tu jako *pars pro toto*.

Ciekawa to dla historyka literatury najnowszej postawa symbolika. Bez pewnych rozważań genetycznych — nie sposób się tu posunąć ani o krok.

Konflikt ucznia i nauczyciela (często: syna i ojca) był ulubio-

* Witold Wirpsza, *Komentarze do fotografii. The Family of Man*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, str. 40, ilustr.

nym motywem ekspresjonistów (choć nie oni wymyślili problem „ojców i dzieci”) i od ich czasu wszedł do repertuaru literatury światowej, spełniając różne funkcje i pojawiając się w różnych poetykach, zawsze jednak będąc wyrazem lub sygnałem ostrego konfliktu jednostki z konformistycznym i konformizującym środowiskiem. (Nie od rzeczy będzie przypomnieć tu Gombrowiczowską „gębę” i „pupę”). Jednostka ta bardzo często przemawiała w imieniu pokolenia — co i Wirpszy nie jest obce.

Nie miejsce tu na rozważania o adekwatności bądź nieadekwatności takiego sposobu ujęcia spraw ideowych, gdyż temat to zbyt obszerny i zbyt zasadniczy. Opuszczając więc z konieczności wywód — zdążam do konkluzji: sporo było racji w tych głosach, które krytycznie odnosiły się do mitologii pokolenia w twórczości tzw. niegdyś „pryszczatych”. Potem mitologia ta wzbogaciła się o subiektywnie uczciwe, lecz nieco groteskowe poczucie, że było się oszukanym. Przez kogo? Przez „starszych” oczywiście (tak przynajmniej pseudonimuje się sytuację, ale przecież ile w tym dosłowności!). Jest to oczywiście pewna taktyka samoobronna, znana szczególnie dobrze specjalistom-psychoanalitykom, zajmującym się m.in. mechanizmami kompleksu winy. Rezultaty tej taktyki są w rozważanym wypadku infantyilizujące. Wirpsza sam zapędza się do szkółki profesora Pimki, siada w ławce — i wybrzydza się na pedagogów.

Jeśliby ująć motywy i podstawy dochodzące do głosu w poemacie według ich stosunku do tej zinfantylizowanej postawy — można by wymienić nie tylko motyw „pedagoga” i młodzieńczą w tonie obsesję kłamstwa i prawdy. Konstrukcja tak pomyślanego „ja” lirycznego mieści i inne motywy infantylnie (czy też: właściwie infantylnie wyobraźni), jak np. swoiście ujmowane i swoiście funkcjonalne wyobrażenia seksualne lub specyficzny rodzaj sadyzmu, znany psychologom okresu dojrzewania.

Ad 1 można przytoczyć część pt. Dołek w piasku:

W środku zaś tunelu

Odbywać się może (w środku: w 1/3 ich (wydłużenia)

Akt dający (idylla) początek (miłosna) następnym

Pokoleniom family of man.

Ta naturalistyczna aluzja (brutalność jej sprowadza się zresztą do precyzji pomiarowej) do aktu kopulacji — to jeszcze jeden wariant demaskacji, szukania prawdy, wyraz obsesji kłamstwa i pozoru. „Demaskacja” jest możliwa w tym wypadku tylko dzięki

infantylnej konstrukcji „ja” lirycznego. Ta zaś konstrukcja była niezbędna jako opozycja przeciw „pedagogom”.

Wykorzystanie niektórych motywów przez Wirpszę jest tu znamienne. Wspomniany wyżej brutalizujący kontrast do „idylli miłosnej” — sąsiaduje bezpośrednio z obrazem... piekła. A więc wraca problem grzechu i kary — w tradycyjnej co do sensu, lecz nowej raczej co do sposobu przedstawienia scenerii piekła. Śmierć, a nawet rozkład — również należą tu do narzucających się motywów (np. *Koto pieca*). Nie kusząc się o charakterystykę już bardzo wyraźnie kształtującej się poetyki — można jednak wskazać, idąc za niedawną sugestią Janusza Maciejewskiego, na jej najbliższy odpowiednik historyczny. Będzie to z pewnością barok ze swą obsesją śmierci, piekła, grzechu, rozkładu — często mistyczny (przy czym mistycyzm ten bardzo podszyty jest erotyzmem), lecz i w pewien sposób schematyczny, konceptystyczny.

Ponieważ kręgosłupem poematu jest obsesja kłamstwa i pozoru i dążenie do przewycięzania kłamstwa — wewnętrzna dialektyka relacji protokolarnej i relacji interpretującej odgrywa w poemacie zasadniczą rolę. Jest zagadnieniem zarówno formy, jak i filozofii utworu. Znamienny jest pod tym względem wiersz *Pragnienie*. Jest to zrazu relacja protokolarna, bardzo czysta, pedantyczna. Jak w całym poemacie, tak i tu okazuje się, że protokół nie wystarcza. Potrzebna jest interpretacja — uogólniająca wnioski, które zresztą odsłaniają symboliczny mechanizm sytuacji. Protokół jest dla Wirpszy tym, od czego się wychodzi, lecz co trzeba porzucić, ba — czemu trzeba się często przeciwstawić, bo protokół w swym pozornym obiektywizmie bywa męcznikiem kłamstwa i pozoru.

Waga, jaką mają w *Komentarzach do fotografii* te dwa rodzaje relacji — protokolarna i interpretująca — odgrywa zasadniczą rolę w ukształtowaniu językowym wypowiedzi lirycznej. Inaczej kształtowany jest materiał językowy reistycznego — można rzec — protokołu, inaczej — części interpretacyjnej. W pierwszym wypadku mamy np. do czynienia ze scjencyficzną leksyką, wyliczeniami itd., z parataksą. W drugim wypadku — język wyraźnie psychologizuje się, skomplikowane konstrukcje hipotaktyczne budowane są za pomocą całego zawilego systemu wtrąceń, nawiązań, nawiasów itd. Linearność budowy zdania wyraźnie tu nie wystarcza — szuka się sposobów jej przełamania.

Cała ta technika wiąże się bezpośrednio z pozycją, którą w poemacie zajmuje „ja” liryczne, podmiot poetycki, ów odpowiednik narratora epiki. Mamy tu nadzwyczaj bogaty repertuar chwytów — tak że poemat mógłby stać się ewentualnie łupem

seminarium polonistycznego. Przytoczenia, elementy monologu i dialogu, mowa pozornie zależna — wszystko tu się znajdzie. Najciekawsze jednak i najoryginalniejsze jest to, że ów „narrator” *Komentarzy do fotografii* podporządkowany został pewnym rygorom, które kształtują się na wzór rygorów muzycznych. Części poematu noszą m.in. tytuły: *Pierwsze studium kontrapunktyczne*, *Drugie studium kontrapunktyczne*, *Trzecie studium kontrapunktyczne*. Powracają motywy i frazy, przeplatając się wzajemnie, modyfikując się formalnie — i tworząc zupełnie nowe układy semantyczne. Czytelnik ma jeszcze w pamięci ich pierwotny kształt — więc obydwie płaszczyzny nakładają się niejako na siebie, tworząc zupełnie nieoczekiwane układy. Efekt artystyczny tego eksperymentu jest świetny, podobnie zresztą, jak dobre wyniki dały podobne próby „umuzycznienia” wiersza w takich wierszach jak np. *Praca*, gdzie technika kontrapunktyczna jest zastosowana jakby w miniaturze.

Komentarze do fotografii są w pewnym sensie eksperymentem. Wzbogacają z pewnością warsztat poetycki. Są też bogate problemowo i intelektualnie, chociaż dostatecznie chyba został już wyżej zaznaczony dystans, jaki mam do postawy w tym tomiku zaprezentowanej. Muszę się przyznać, że wolałem *Don Juana* Wirpsy. Do jednego z *Komentarzy* czuję w ogóle awersję (*Niedorozwinięte*). Ale który z tych tomików okaże się z pewnej perspektywy istotniejszy dla rozwoju poety i dla współczesnej poezji polskiej, na to trudno odpowiedzieć.

Twórczość nr 6/1963

AUTOTEMATYZM, EKSPRESJA I KONCEPT

Poezję Witolda Wirpszy należałoby właściwie omawiać z jego własnymi wypowiedziami teoretycznymi w rękę, gdyż autor *Don Juana* uprawia również oryginalną i niezwykle interesującą refleksję estetyczną. Ale na skutek pewnej dozy sceptycyzmu, nabytej podczas obcowania z utworami poetów o tzw. dużej autoświadomości artystycznej, wołę tymczasem unikać posługiwania się tekstami Wirpszy-teoretyka dla interpretacji Wirpszy-poety, póki specjalnie urządzona konfrontacja nie usprawiedliwi takiego zabiegu. Niech tymczasem jego wiersze mówią same za siebie. Jeśli coś się tymczasem nie będzie zgadzać — będziemy udawali, że niczego nie zauważamy i o niczym nie wiemy.

W poezji Wirpszy jest pewna (jakaś) precyzja, nie, mglistość, i przemyślna konstrukcja, nie, chaotyczność. A jeśli powyższe zdanie wyda się czytelnikowi znającemu *Przesady** parodystyczne przez powtórzenie jednej z ulubionych z tomiku konstrukcji — będzie miał słuszość: w tym tropie poetyckim objawia się, jak sądzę, dość istotna tendencja artystyczna Wirpszy, i na nią chciałbym przede wszystkim zwrócić uwagę.

„Maska / Boga, nie demona, pustynna, nie, z / Mórz koralowych, naczynie na wodę, na / Piasek”; „wilka, nie, baranka; „orta, nie, papugi”; „przyciągające nie, odpychające / Działanie kolców”, „Zrobione z drewna, nie, z / Blachy, nie, z liści, nie, z kory” — itd., nie w jednym wierszu. Można rzec, iż podmiot liryczny jest najbardziej niezdecydowanym stworzeniem na świecie spośród wszystkich ten świat interpretujących, że cechuje go po prostu chorobliwa chwiejność empirycznych kryteriów po-

* Witold Wirpsza, *Przesady*. PIW, Warszawa 1966, str. 70

znawczych. Coś, co zostało uznane przed chwilą za wilka, okazuje się barankiem, orzeł — papugą, drewno — blachą; wszystko — czymś innym, i to też, jak widzimy, bez gwarancji na ostateczność rozpoznania i nazwania. Czy świat przedstawiony w tej poezji jest aż tak mglisty, nieokreślony, wieloznaczny, czy może raczej migotliwy, błyskawicznie zmienny, oscylujący między biegunami sprzeczności i przeciwieństw?

Te mikrostruktury, oryginalnie zastosowane, przez swe wielokrotne użycie awansujące z roli kolokwialnością podszytej konstatacji do roli aż proszącego się o sklasyfikowanie i nazwanie spetryfikowanego tropu stylistycznego — mają coś wspólnego z oksymoronem, są właściwie jego nową, może skuteczniejszą odmianą. Świat, fragment tego świata (zostawmy tu na boku kwestię: świat o pełnej autonomii bytowej wobec podmiotu — czy też jakoś wobec tego podmiotu wtórny), rzecz — są, jak się okazuje, poza możliwością nazwania, gdyż język jest wobec nich nieadekwatny. Coś jest przyciągające, ale jeśli za chwilę dowiadujemy się, iż odpycha — nie znaczy to, by nie przyciągało jednak razem, by tamta diagnoza była zupełnie bezpodstawna; nie, raczej niewystarczająca. Obydwa słowa są nieadekwatne, obydwa częściowo prawdziwe. Można tu mówić o dialektyce — lub o próbie wyrażalności niewyraźnego — lub o oksymoronicznej strukturze wszelkiego myślenia i czucia mistycznego.

Słowo redukuje tu nieomal do minimum swe znaczenie, gdyż cóż znaczy „odpychający”, jeśli jest synonimem (przynajmniej prawie synonimem) „przyciągającego”? No, ale nie zostaje przecież zredukowane do roli ornamentu dźwiękowego! Technika tej poezji i jej zagadki ukryte są z pewnością w sferze semantyki, nie eufonii, ledwie mgliście ewokującej nieuchwytnie ślady znaczeń i obrazów — tylko że nie o znaczenie tu chodzi. Funkcją dominującą jest tu oczywiście wypowiedanie — przy czym w danym wypadku można nawet dość dokładnie określić treść tego, co wypowiedziane: mowa tu o trudności artykułowania świata, co wiąże się z trudnością poznania go. Zarazem jednak jest to poezja nastawiona w pewien sposób na świat, a nie tylko na podmiot: dla autora poznawalność świata nie jest problemem, nie zaprzątały sobie nią głowy. I w ten sposób poezja ta ukazuje swój charakter autotematyczny: jest to poezja o poezji, i to o tej właśnie konkretnie poezji, szukającej kontaktu poznawczego ze światem i nie znajdującej go.

Rozważania te mają za punkt wyjścia analizę jednej figury stylistycznej — charakterystycznej, lecz przecież nie wyczerpującej formalnej strony tej poezji: to zaledwie drobny fragment

bogatego arsenału środków. Sądzę jednak, że punkt wyjścia mógłby też być inny, konkluzja zaś wciąż ta sama. Rzecz w tym, iż ogromna większość środków technicznych Wirpszy, tu w tomiku stosowanych — jest służebna wobec celu podstawowego: autoanalizy wypowiedzi poetyckiej jako aktu poznawczego, autoanalizy przy tym tego rodzaju, w którym funkcją dominującą jest wypowiadanie, nie znaczenie, w którym to, o czym się *expressis verbis* mówi, odgrywa rolę wtórną, szczerą, w jakimś sensie nawet dekoracyjną, podczas gdy ważna jest raczej samoświadomość podmiotu jako wypowiadającego określone treści.

Oto przykład, inny „chwyt” stosowany tu przez Wirpszę — nie mniej funkcjonalny (można by od niego ewentualnie zacząć analizę): nazwę go tu roboczo „leksykonizacją”. Polega on na tym, że słowa umieszcza się w sytuacjach typowych dla słowników, gdzie znaczenia konstituowane są przez przykładowo podane typowe uwikłania w prostym kontekście. Tak więc słownik zamiast definiować słowo „krzesło” — podaje użycia: „krzesło drewniane, metalowe, plastikowe; usiąść na krześle, zajrzeć pod krzesło, stać obok krzesła; noga krzesła, oparcie krzesła; krzesło w stylu Ludwika XIV” itp. Przypomina to nieco definicję przez postulaty, definicję aksjomatyczną. To samo robi Wirpsza: „*Ręka w złym guście, w / Dobrym guście. Ręka obdarza / Wszystkich we śnie. Styl ręki. Ręka / gustu*” itd., w wielu miejscach, z tym jednak, że *Przesady* mają chyba inną ambicję niż słowniki i czytelnik to wie, to zakłada. Bo ów chwyt słownikowy stosowany tu, poza słownikiem, pełni funkcję tę samą, co oksymoroniczne korekty, wyżej analizowane: ukazuje słowo jako coś, czego znaczenie nie jest dane, czego znaczenie ma być przedmiotem dochodzenia, rekonstrukcji — przesuując w ten sposób akcent na proces konstituowania sensów, z upośledzeniem wagi ich merytorycznej zawartości; znowu więc wypowiadanie się podmiotu jest funkcją górującą nad znaczeniem, znowu dominuje aspekt autotematyczny. Przykłady także można by mnożyć.

Wiemy już dziś mniej więcej, jaką rolę odgrywa autotematyzm w literaturze XX wieku — i jaki nastąpił w związku z tym awans funkcji autotelicznej języka, co szczególne znaczenie ma dla liryki. Poezja Wirpszy zdaje się być w związku z tym częścią tego wielkiego nurtu, który we współczesnej kulturze umysłowej (nie tylko w literaturze) cechuje się wzmoczoną refleksją nad narzędziem, z pewnym nawet upośledzeniem uwagi dla efektów pracy narzędzia.

Pośród różnych jednak sposobów uprawiania tej refleksji

Wirpsza wybrał, co jest dość znamienne i ciekawe, nie mówienie poetyckie o języku (jak to robił np. w *Trzech poematach* Zb. Bieńkowski), ani też funkcjonalne demonstrowanie złożoności języka (jak to robił niejednokrotnie Białoszewski) — lecz mówienie podmiotu lirycznego o sobie, jako doznającym, przeżywającym zjawiska językowe (zresztą w sytuacji próby określenia świata, co zbliża to rozwiązanie raczej do wariantu Białoszewskiego niż Bieńkowskiego). W Witkacowskich kategoriach estetycznych byłby to przecież jednak wybór „bebeczowatości”, a więc ekspresji (choć mocno zakamufłowany rygoryzmem, oschłością uporządkowania elementów językowo-formalnych), co — marginalnie tylko rzucając tę dygresję — nie wydaje się być w zgodzie z teoretycznymi przesłankami Wirpszy.

Myślę zresztą, że jakoś opisana tu i zanalizowana tendencja autotematyczna *Przesądów* nie wyczerpuje zbioru, choć niewątpliwie w nim dominuje. Ale np. poza tą tendencją znajduje się parę wierszy o charakterze parabolicznym, które nie zajmując w zbiorze wiele miejsca — dużo w nim mimo to ważą: mam na myśli *Stój*, *Urojenie*, *Koło czasu*, *W hotelu*, do pewnego stopnia też dramatyzowany wiersz *Granice*. Są to wszystko utwory o dużym walorze artystycznym, a przy tym niedalekie tradycyjnemu łączeniu filozofowania z poezją (co uważam za ich walor). Dominuje jednak znakomity, bogaty cykl *Próby pisma* — lub takie utwory, jak tytułowe *Przesądy*.

W szczególności ten ostatni wymieniony tu wiersz (a pierwszy w zbiorze) jest znamienny. Czysty autotematyzm niekiedy tylko dochodzi do głosu w analizowanym tu zbiorze. Parabole filozoficzne, będąc same w sobie pewnymi autonomicznymi osiągnięciami — znajdują się wyraźnie poza traktem intensywnych poszukiwań formy poetyckiej. Natomiast wiersz (czy też słusznie będzie nazwać go poematem) *Przesądy* jest właśnie reprezentatywny: tendencje autotematyczne łączą się tu z filozoficznością, a w dodatku utwór przesycony jest jakżeż charakterystyczną dla Wirpszy niecierpliwą, agresywną obsesyjnością i doraźnie stwarzaną symboliką, którą rozwija się, przetwarza, konfrontuje w sposób maniakałny. Tak jest właśnie z „gotowalnią”. Więcej tu domyślamy się z uporczywego obsesyjnego nacisku na ów motyw — niż odczytujemy. Forma językowa też tę uporczywość podkreśla — co w sumie jeszcze bardziej przechyla tomik w stronę ekspresyjnej estetyki „bebeczów”.

Obecność tendencji autotematycznych zawsze aktywizuje i musi aktywizować autonomiczne mechanizmy językowe. Różnie to wygląda: jest to i automatyzm słowotwórczy („*Nalot*, *przyłot*.”

odlot”), i asocjacje brzmieniowe („*To opór oparu, opal spaleni-
ny*”) i efekt chropawego collage’u *Składanki*, złożonej wyłącznie
z drobnych całości, z których każda sugeruje inny kontekst,
z jakiego została wyrwana, inny krąg tematyczny. Przeważnie
nie jestem zbudowany efektem tych eksperymentów. *Cienie
miasta* mimo swego namaszczenia nie są chyba dobrym wierszem,
m.in. dlatego, jak myślę, że eksperyment kontrapunktu współ-
brzmiających wtrąceń nawiasowych jest przez swe niedyskretne na-
tręctwo — przede wszystkim pretensjonalny. Pretensjonalna jest
też *Kraina ekscesu*. Pretensjonalne jest też *Błoto* — a to przez
swój sztubacki konceptyzm. Sporo tu niestety wierszy i fragmen-
tów pretensjonalnych — co przykro wypominać poecie, któremu
zawdzięczam niejedno przeżycie (i kiedyś, i teraz).

Jałowość *Cieni miasta* wynagradza jednak znakomity *Balet*
(pozorne tylko podobieństwo techniki wtrąceń nawiasowych),
którego tytuł jest zarazem jednym z największych zgrzytów to-
miku, zgrzytów, o które może się i ubiega ten jakżeż barokowy
poeta? I tak wrażenie po każdym słabszym wierszu czy fragmen-
cie jest z nawiązką zrównoważone przeżyciami, które dają
utwory takie, jak *Balet*, jak większość *Prób pisma*, jak *Granice*,
Stój, a nawet nierówny poemat *Przesady*. Bo w liryce ceni się
chyba nie tylko doskonałość, lecz i tę chropowatość, tę szarpa-
ninę, które zdają się nam być śladem żywego człowieka.

Twórczość nr 12/1967

SŁOWA ZMIENIAJĄ ZNACZENIE

Dla naszych antenatów słowo „promień” miało zdecydowanie dodatni walor emocjonalny. „Piękność — promień dobroci Bożej” — powiada Górnicki; „Gdzie promień bije — tam żywsza i cnota” — czytamy w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”, czasopiśmie sprzed 200 lat; „zesał promień Bóg na lud sarmacki” — pisał Mickiewicz, gdy chciał uczcić zasługi Czackiego. „Słownik Warszawski” notuje przed pół wiekiem: „Promień radości, szczęścia, łaski. Promień nadziei”. Nie słyszano jeszcze o radioaktywnym promieniowaniu, którego natężenie z niepokojem odnotowują gazety po każdej nowej serii eksplozji jądrowych, nie czytano też o „promieniach śmierci”, którymi jeszcze przed wojną brukowa prasa (jakże przewidująca!) straszyla swych czytelników, ani o promieniach kosmicznych, opasujących obręczami van Allena ziemię i grożących zniszczeniem wszelkiej żywej istocie, która by próbowała się przez nie przedrzeć. Słowa zmieniają walor — i wiele z tych, które jeszcze niedawno znaleźć można było w sielankach, dziś odnajdujemy w poetyckich apokalipsach.

Sześć poprzednich tomików Słuckiego (z częściowym tylko wyłączeniem przedostatniego, *Dzwonów nad Wisłą*, 1958 r.) zbudowanych było przeważnie ze słów, którym autor nadawał inne znaczenie i walor emocjonalny niż czytelnicy. Z powodów, które nie mnie tu sądzić i rozszczebiać — została zdradzona w ten sposób jedyna niewątpliwa, niezbędna, cudowna funkcja społeczna poezji: porozumienie językowe pomiędzy twórcą i odbiorcą, za którym stoi ogromne bogactwo wspólnych doświadczeń historycznych, kultury, światopoglądu (w znaczeniu jak najdalszym od „filozofii” lub „ideologii”: raczej chodzi tu o zbliżony typ reak-

cji na zasadnicze problemy życia, niż o jednakowe sądy i akty wiary).

Nie można być po malajsku poetą Eskimosów. Trzeba wiedzieć i czuć, co znaczy dla współczesnych słowo „promień” i co znaczą wyrazy „światło” i „uśmiech” w zakończeniu *Małej kantaty*, w ostatnim utworze tomiku *Słońce nasz towarzysz*. Dopiero potem może przyjść cała reszta. I to ignorowanie walorów użytych słów jest chyba dla dawniejszej twórczości Słuckiego bardziej zabójcze, niż to, że słowa te aż nazbyt często jeśli dziwią się swemu spotkaniu, to dlatego, że spotykają się znowu — i niż to, że ze słów tych układają się banalne, konwencjonalne plakaty.

W nowym tomiku* zaszła przemiana: ów cytowany już „promień” znaczy dla poety to właśnie, co i dla współczesnych. To jeszcze nie rozstrzyga o wartości poezji — lecz z pewnością jest tej wartości niezbędnym warunkiem. Trzeba zresztą dodać, że ewolucja waloru emocjonalnego tego właśnie słowa, zaawansowanego przez poetę do roli zasadniczego komponentu tytułowej metafory — określa dominujące w nowym tomiku treści i jego atmosferę. Cóż za przebudzenie: po euforii *Małej kantaty* — znaleźć się w ponurej Dolinie Jozafata, naświetlonej promieniami gamma! Obok Sądów Ostatecznych Herberta, Grochowiaka i innych poetów współczesnego nam pokolenia — oglądamy teraz *Historię angielską* Słuckiego. Katastroficzny niepokój, tak częsty w poezji XX wieku — w Polsce ciągnący się długim pasmem od Kasprowicza, poprzez ekspresjonizujące poematy skamandrytów po pierwszej wojnie, katastrofizm poetów z kręgu „Zagarów” i niektórych z kręgu „Kwadrygi” a potem katastrofizm pokolenia AK (Gajcy), wreszcie poprzez obrazy Sądu Ostatecznego w najnowszej twórczości lirycznej — jest faktem.

Skąd się bierze? Pytanie bez odpowiedzi, której nie podjąłbym się tak doraźnie konstruować. W każdym razie kto by wzruszeniem ramion zbył problem np. tytułu „kuszeń św. Antoniego” w sztuce flamandzkiej — a malowali to i mistrzowie i partacze — nie postąpiłby mądrze. Jeśli sztukę łączą jakieś rzeczywiste, choćby najbardziej skomplikowane i zawiłe, trudne do prześledzenia związki z życiem epoki — nie można lekceważyć wyrażających się w niej obsesji.

Obsesja *diei irae* — tak częsta w dzisiejszej poezji — zajmuje w nowym tomiku Słuckiego naczelne miejsce. Mówi już o tym tytuł zbioru, którego egzemplarz można znaleźć w wierszu pod tym samym tytułem. Ten sam motyw — lub jego wariacje — znaleźć

* Arnold Słucki, *Promienie czasu*. PIW, Warszawa 1959, str. 92.

można w *Przygodzie w mikrokosmosie*, *Wieży*, *Historii anielskiej* (przede wszystkim!), *Nowym Picassie*, *Atlantydzie*, *Pożegnaniu ziemi*. Nastrojem — i lękiem — należą tu też takie wiersze jak świetny, bo lapidarny, gnomiczny wiersz bez tytułu:

*Ci, których zepchnięto w głąb planety
w skałandrach snu wychodzą na powietrze.
Zbyt wielu ich zza drugiej strony Lety.
Skąd ziemi dla nich choć po centymetrze?*

Gdyby szukać sygnałów, wskazujących trop, po którym można by prześledzić tę ewolucję poetycką, łączącą — czy też oddzielającą — bardziej odległe punkty, niż u któregośkolwiek chyba z poetów tego samego pokolenia — trzeba by, jak myślę, zwrócić uwagę na dwa wątki tematyczne, na pozór może mniej ważne od innych, bardziej natarczywych, lecz być może rozstrzygające o mechanizmie tych zmian. Kryje się za tą operacją hipoteza dość niebezpieczna, bo jakoś zahaczająca o psychologię twórczości, a więc mało (jeśli w ogóle!) sprawdzalna, tym niemniej jedyna, którą uważam tu za prawdopodobną.

Motywami tymi są: motyw ojca i matki we wcześniejszej twórczości Słuckiego, kojarzony w sposób naturalny ze wspomnieniami dzieciństwa — i motywy, podkreślające w jego ostatnim tomiku i poprzednim (w *Dzwonach nad Wisłą*) związek emocjonalny z kulturą „narodu Żydów polskich” (jeśli można tu użyć terminu Adolfa Rudnickiego). Tak dziwnie się składa, że motywy te występują rozłącznie. Najprawdziwsze i najszczerze — nie, przepraszam, raczej te, które czytelnik odczuwa jako takie, bo przecież nie nam sądzić najsztubtelniejsze sprawy poetyckiego sumienia — w pierwszych tomikach wierszy Słuckiego były właśnie te utwory, w których pojawiali się jego rodzice i jego dzieciństwo. Widoczny był nawet mechanizm funkcjonalny tych wierszy w kontekście zbiorów: one miały być uzasadnieniem (powiedziałbym nawet: usprawiedliwieniem) postaw tam wyrażanych. Ciekawe, że nie odgrywa to jeszcze żadnej roli w tomiku z 1950 roku a w *Spotkaniach* i *Poranku* (1952 i 1953) — to już sprawa bardzo ważna. Nic dziwnego: istotne problemy moralne rozwiązuje się przeważnie na tle określonej kultury etycznej, a tej najtrwalszą ostoją jest przeważnie wspomnienie domu rodzinnego — jeśli ma się co wspominać. I naturalna to rzeczy kolejność: od na wprost biologicznego poczucia związku z matką i ojcem — do poczucia związku z kulturą moralną, która atmosferę domu rodzinnego kształtowała. Dlatego za wiersz-zwornik, łączący całą tę trudną drogę

w jedną całość — uważam utwór pt. *Perec Markisz w Dzwonach nad Wisłą*. Enigmatyczny, metaforyczny — a mimo to jakże jasny: to odkrycie nowej postawy, nowej sytuacji moralnej — w której nie trzeba już szukać usprawiedliwienia dla tego, co uważa się w sobie za cenne, gdzie nie trzeba już prześlągiwać własnego dzieciństwa i tego, co się z niego wynosi na całe życie.

Muszę powiedzieć, że niezależnie od funkcji motywów żydowskich (należy tu i wiersz *Perec Markisz*) jako czynników ewolucji twórczości Słuckiego — widzę w nich jeszcze inną ogromną wartość, po części pozapoetycką, chociaż... czy można tak to porozdzielać? To sprawa bardzo dla mnie osobiście ważna i droga, a istotna dla polskiej kultury — już choćby ze względu na jej dzieje: sprawa współżycia obok siebie przez wieki dwóch wielkich kultur, polskiej i żydowskiej, zbyt przez wieki odizolowanych, lecz mimo to jakże często wymieniających się wartościami, krzyżujących się, stwarzających drogę dla jednych i dla drugich, wspólne obydwu kręgom pogranicza. Szczególnie zaś tam, gdzie w grę wchodzi wartości moralne, prawie zawsze pokrewne, jeśli nie te same, w wielkich kulturach — sprawa ta staje się tym ważniejsza i istotniejsza.

Ten splot problemów i motywów kulturalnych i moralnych, z którego powstała poezja *Promieni czasu* — jest zjawiskiem bardzo cennym. Na tle zaś ewolucji autora — sprawia wrażenie czegoś bardzo autentycznego, mimo antynomicznej rozpiętości postaw reprezentowanych przez niego kiedyś i dziś — i mimo zbieżności tendencji, postawy, a nawet motywów w tym tomie występujących — z podobnymi zjawiskami współczesnej, przeważnie młodszej poezji.

Nowa Kultura nr 35/1960

SYMBOLE ŚMIERCI

Zbyt uporczywie, obsesyjnie wracają w tej poezji wciąż te same motywy, by się nad nimi nie zatrzymać. Co w tej liryce znaczy „morze”, „ciąża”, „ręka”, „wodospad” (lub „potok”)?

Na zawiłej, skomplikowanej mapie kierunków i tendencji współczesnej poezji polskiej — kiedyś, po latach, będzie to może potomnym wydawać się nieco prostsze niż nam, ale też przecież tylko do pewnego stopnia — można, jak się zdaje, zauważyć i ten, który jest chyba jednym ze specyficznych odgałęzień wielkiego prądu symbolistycznego. To odgałęzienie charakteryzuje się bardzo dużą rolą kilku lub kilkunastu słów-symboli, bogatych w treści co prawda wieloznaczne, lecz układające się mimo to w stosunkowo konsekwentne systemy semantyczne w poezji poszczególnych twórców, co pozwala interpretować je w konkretnych kontekstach jako konstytutywne czynniki wizji przedstawianego świata. Kluczem do tej interpretacji może być na ogół dostosowana do użytku krytyczno-literackiego aparatura, wywodząca się z koncepcji stworzonych przez „psychologię głębi”: tak już zwykle bywa, że ta symbolika poetycka blisko ociera się o symbolikę Freuda lub Junga, a przynajmniej tworzy układy o narzucającej się interpretatorowi analogii do pomysłów zrodzonych w tej szkole. Nie wyczerpuje to nigdy możliwości interpretacyjnych — jest przede wszystkim pierwszym impulsem, pozwalającym wejść się w gąszcz poetyckiego konretu.

Jak u bardzo wielu poetów naszego okresu głównym „tematem” poezji autorki *Źródeł** jest śmierć. Ma ta obsesja swoje uzasadnienie historyczne: powstaje w epoce, której przeszłość bezpośrednia — to druga wojna światowa, a przyszłość i jedno

* Anna Kamińska, *Źródła*. PIW, Warszawa 1962, str. 124.

z ewentualnych zamknięć — to możliwość jednej z największych w historii katastrof. W dodatku autorka *Źródeł* należy do pokolenia, któremu doświadczenie osobiste nie pozwoli zapewne nigdy zapomnieć o szkole śmierci sprzed dwudziestu lat.

Tak wygląda uzasadnienie — czy też usprawiedliwienie — historyczne tej poetyckiej obsesji, nie wyczerpujące zapewne problemu, lecz chyba podstawowe. W immanentnej jednak zawartości treściowej tej poezji cała sprawa nabiera perspektyw bardziej metafizycznych: jest raczej poetycką teorią egzystencji ludzkiej niż przetworzeniem realiów dziejowych, choć i one bez przerwy powracają jako uzasadnienie postawy i jej empiryczne oparcie.

W tej filozofii życia dwa punkty biografii ludzkiej mają w liryce Kamińskiej szczególny walor poetycki: urodziny i śmierć. Stąd rozbudowana symbolika, głównie o charakterze biologicznym; ciąża, poród, niemowlę, matka i jej stosunek do dziecka, morze — to jedna grupa symboli; w drugiej grupie będzie przede wszystkim sen, ciemność, nagość. Pośrodku — grupa symboli mających określać kondycję, los człowieka: przede wszystkim symbol ślepca i symbol ręki.

Bardzo mocno jednak spójone są z sobą te grupy symboli. Nic dziwnego: śmierć odgrywa tu rolę dominującą, śmierć stwarza perspektywę, która pozwala zrozumieć i ocenić we właściwych kategoriach narodziny. Jak to się jednak dziwnie spleta — świadczy np. wiersz *Słowo* z cyklu *Moje stworzenie świata*.

„Stworzenie świata” — to synonim narodzin. Na wstępie cyklu znajduje się *Inwokacja* do *Almae Veneris*, zaś narodziny w sensie biologicznym i narodziny świadomości są zasadniczym przedmiotem obrazów tego cyklu i ich sensem. Otóż w wierszu *Słowo* narodzone dziecko jest od razu samotne, opuszczone; jest to jak gdyby negacja macierzyństwa w jego funkcji opiekuńczej. Że dziecko reprezentuje tu cały ludzki rodzaj — to oczywiste, gdyż jest ono bohaterem zbyt wielu sytuacji, by wydarzyć się one miały jednostce („*W koszyku z wikliny płynąłem*”, „*W beczie puszczonej na morze podrzucony*”, „*po szyjkę, po paszki zakopywali mnie w ziemi*” itd.). W wierszu tym następuje wymiana symbolów, matkę zastępuje lwica:

*Lwica stała nade mną
i podawała mi czarne sutki*

Symbol lwicy oznacza tu nie tylko macierzyństwo, lecz i śmierć:

*Ona mnie karmi mądrze,
aby rosta jej pasza.
Sam jej oddam dojrzałe
mięśnie, nerwy i kościec.*

Ta dwuznaczność symbolu macierzyństwa i śmierci jest częstsza. Na przykład w wierszu *Przestrzeń owocująca* czytamy o „nasionach wszystkich dzieł”, które „opadają dojrzałe w macierzyński jej grób”. Z tą symboliką łączy się też, jak się zdaje, w *Zaśnięciu* pierwszym obraz ziemi „uciekającej na skrzydłach”, i „pozostawiającej nas owiniętych w płótno lub w drzewo, samotne niemowlęce mumie”.

W kontekście filozofii *Źródeł* pełne uzasadnienie ma cykl epitafiów, przypominający w jakiejś mierze, nie bezpośrednio zresztą, cykl Edgara Lee Mastersa *Spoon River Anthology*.

Natura wyraża siebie „grząskim macierzyństwem” i „obżarstwem śmierci” oraz „słowem niespodzianym — nagość!”. Ten zaś nowy sygnał leksykalny prowadzi poprzez swe asocjacje, zawarte w innych wierszach, do ciekawych konkluzji: „*Leżała doskonale naga. — Rozebrana — do kości*” (*Muzeum*) i „*wyciąwane do kości*” ręce (w *Zaśnięciu czwartym*). To już *danse macabre*, raczej barokowy zresztą (motyw częsty w plastyce i poezji XVII wieku) niż średniowieczny:

*zakochani tulą się,
patrzą sobie w oczodoły,
ściskają palców garsteczki!*

Charakterystyczne jest tu owo wplątanie się symbolu w symbol, ich skrzyżowania, wymiennność, pokrewieństwa i powinowactwa. W dodatku motywy mają niekiedy i funkcję niesymboliczną, choć jednak kontekst narzuca im pod tym względem pewną dwuznaczność. Symbolizacji towarzyszy zwykle mitologizacja rzeczywistości. Tak jest i w *Źródłach*.

*Oto z mgły i chaosu
wielkie żółwie-łądy
wypetniają na brzegi wód,
wznoszą dymiące skorupy.
Wyłania się pierwszy łąd —
podłoga.*

(*Podłoga*)

W *Białej lasce* ślepiec „stuknie raz. Wzlatuje ptak. Stuknie dwa. Wytryska źródło”. I przede wszystkim mitologizacja religijna. W *Zaśnieciu* czwartym „on”: „Nie ukrywał się więcej małostkowo — w kropielnicy — w płomieniu świecy — w klocku drewna” — dalej przemienia się jednak w staruszkę „podającą mi na czarnej rączce — tę jedyną, co mi się należy — bryłkę ziemi”. A więc jeszcze jeden symbol śmierci. Na str. 68 poetka pisze, dając paradoksalny wyraz ciekawej dialektyce metafizycznego, religijnego zachwytu dla wielkości natury — i sceptycyzmu: „potężny jego niebyt”, co jednak w kontekście symboliki całego tomiku nabiera specyficznego zabarwienia: niebyt — śmierć.

Można by wskazać na wiersz w tomiku zawierający kwintesencję tej poetyckiej filozofii: jest to wiersz bez tytułu w cyklu *Źródła* (*Trudził się...*). Pięknu natury, dziełu fikcyjnego Artysty — przeciwstawiony jest cel ostateczny człowieka, deprecjonujący cały wszechświat i jego piękno (pomysł zresztą kapitalny poetycko: cały kosmos, wielkość przyrody — to tylko dzieło sztuki, tak dysproporcjonalne wobec ważnych ludzkich spraw):

*To wszystko są obrazy, poematy, koncerty,
wymysły imaginacji.*

A my musimy umrzeć.

Po prostu umrzeć.

Liryka ta jest moralistyczna. Nie w tym sensie jednak, by agitowała za określonymi wartościami. Nie. Wyraża tylko bunt przeciw obojętności porządku historii i natury dla naszych pojęć o ładzie moralnym. Buntowi towarzyszy jednak poczucie bezsilności: „*Za późno! — Otwarcie ciemne słuzy. — Rozdarło się łono ciemności, — aby urodzić ciemność*” (*Ciemność*).

Styl refleksji filozoficznej *Źródeł* pozwala umieścić je w pobliżu tego obszaru na mapie współczesnej poezji polskiej, który zajmuje Herbert (niektóre wiersze wskazywałyby, że istnieją pewne pokrewieństwa, nie ograniczające się do najogólniejszej zbieżności postaw i typu uprawianej liryki; można tu przytoczyć *Wrota cudów*, *Ukrzyżowanie*, *Wiatr*, *Spotkanie*, *Sierpień Warszawy*). Jest to oczywiście uwaga tylko orientacyjna. Świat poetycki Kamieńskiej jest jej własnym światem, zarówno w płaszczyźnie intelektualnej, jak i artystycznej. Jego walor poetycki jest oczywisty. Złożyło się na to sporo czynników, z których nie najmniej ważny jest ton i temperatura swoistej intymności, nie dającej się chyba ukazać w analitycznym wywodzie.

DIALEKTYKA NATURY I KULTURY

W twórczości Anny Kamińskiej zawsze (a może ostrożniej będzie powiedzieć: prawie zawsze) zasadniczą rolę odgrywała dialektyka natury i kultury. Nie upatrywałbym w tym zresztą wyraźnej, bezwzględnej dominanty myślowej jej liryki i sądzę, że taka koncentracja uwagi interpretacyjnej przynieść by musiała zubożenie tej poezji. Chodzi jednak o taką obecność zagadnienia, o takie jego przeżywanie i czucie, które zabarwiają swoiście prawie każdą myśl i prawie każdy obraz, chociaż idea, o którą chodzi, jest ukryta bardzo głęboko w podtekście, nurtuje podskórnie zdania, komunikujące o czym innym. Ale w poezji właśnie, gdzie rzadko kiedy mówi się wprost to, co ważne — taka utajona po części obecność waży niekiedy bardzo wiele.

Dialektyka ta przeważnie przybierała w twórczości Kamińskiej określony wyraz: naturę reprezentowały najczęściej motywy biologiczne, kulturę — odwołania się do wielorakich, różnorodnych tradycji. Trzeba jednak stwierdzić, że zasadniczą tendencją tej dialektyki nie była polaryzacja wartości, wyraźne przeciwstawienie, ostry konflikt — raczej przeciwnie, przenikanie się motywów, ich wzajemne oddziaływanie i wzajemne uwypuklenie. To zmienia zaś niejednokrotnie możliwą interpretację symboliki, przede wszystkim uwieloznacznia ją. Tak więc np. zdarzające się w liryce Kamińskiej nakładanie się na siebie obrazów narodzin i śmierci może mieć podwójną interpretację — po pierwsze w porządku natury, jako symbolizacja dialektycznej tożsamości początku i końca cyklu biologicznego, po drugie w porządku kultury, z naciskiem wówczas nie na treść rzeczową przedstawienia, lecz na jego subiektywny walor interpretacyjny i oceniający. A właściwie to obydwie te możliwości odczytania realizują się w twórczości Kamińskiej, stąd wspomniana gra przeciwstawień

natury i kultury ma charakter dynamiczny, niejednoznaczny, zmieniający się niejako, dialektyczny.

*Odwołanie mitu**, nowy zbiór liryki Anny Kamińskiej (ósmy, jeśli nie liczyć wyboru oraz przekładów), pozostaje w zasadzie wierny temu sposobowi ujęcia materii lirycznej i myślowej przez poetkę, który już znamy z jej twórczości wcześniejszej. Zresztą zawsze tak było w poezji Kamińskiej, że następowało periodyczne przesuwanie akcentu z jednego porządku dialektycznej opozycji natury i kultury na drugi. Tym razem dominuje, jak mi się zdaje, porządek drugi.

Ma to poważne następstwa dla zbioru. Nawet wiersze, w których proporcja jest inna, lub nieco inna, ulegają pewnemu naciskowi kontekstu. W liryce bardzo liczy się kontekst i miejsce, zajmowane przez utwór w zbiorze! W opozycji zaś kultura — natura, takiej, jaka da się zauważyć w poezji autorki *Odwołania mitu*, poważną rolę odgrywa towarzyszący tej opozycji aspekt inny: orientacja na przeżycia estetyczne bądź egzystencjalne. I znowu, jak i z innych punktów widzenia tę poezję rozważając, dwa sposoby widzenia nie są zorganizowane na zasadzie ostrej opozycji i wyraźnej polaryzacji. Niemniej łatwo się wyróżniają i odznaczają się wyraźnymi cechami jakościowymi.

Dla mnie, jako recenzenta tomiku *Odwołanie mitu* — najbliższym i zasadniczym układem odniesienia jest tomik *Źródła* z roku 1962. W międzyczasie (niech Czytelnicy i Redakcja wybaczą, że nie zastąpię tego wyrażenia żadnym fałszującym sens „tymczasem” lub tp.) ukazały się co prawda *Rzeczy nietrwale* (1963 r.), ale ponieważ analizowałem kiedyś, również w „*Twórczości*”, właśnie *Źródła* — więc mam poczucie, że ten właśnie tomik znam i rozumiem ze szczególną dokładnością. Otóż gdybym miał najzwyczajniej, syntetycznie, narażając się na zarzut upraszczania, podać cechy różniące te dwa zbiory — w granicach zresztą określonej wyżej jedności — powiedziałbym, iż *Odwołanie mitu* nie tylko bardziej jest skoncentrowane na przeżywaniu kultury niż natury, lecz ponadto większą rolę odgrywają w nim elementy stylizacyjne, niekiedy pewien konceptyzm, a również czynniki erudycyjne. Wszystko to są pochodne — niekoniecznie wybrane z wielu możliwości — dominowania aspektu estetycznego nad egzystencjalnym w tych okresach (czy po prostu w tomikach i cyklach, bo niewiele w gruncie rzeczy wiemy o faktycznej chro-

* Anna Kamińska, *Odwołanie mitu*. PIW, Warszawa 1967, str. 100.

nologii wierszy) twórczości poetki, w których porządek kultury budzi w niej większą uwagę niż porządek natury.

Bardzo nie chciałbym być źle zrozumiany — o co łatwo, biorąc pod uwagę nieadekwatność terminologii i zasadniczą trudność takiego sformułowania różnic między *Źródłami* i *Odwolaniem mitu*, które by nie było napiętnowane *a priori* założoną wyższością aspektu egzystencjalnego nad estetycznym. Otóż wyżej przedstawione zestawienie cech różniących mogłoby nasuwać skojarzenie ze swego rodzaju aleksandryzmem, ową charakterystyczną wtórnością poezji erudycyjnej, która nie zna już innych wzruszeń, jak tylko wywołane przez inne wiersze, przez literaturę, przez sztukę. I rzeczywiście jest tu pewne podobieństwo, nawet zasadnicze. Chciałbym jednak zastrzec się przeciw akcentom negatywnym, deprecjonującym, które zwykle pojawiają się, gdy mowa o zjawiskach pokrewnych jakoś aleksandryznowi (sam ów termin miewa niezasłużenie lekceważący walor). Wzruszenie towarzyszące przeżywaniu sztuki było już nieraz w dziejach źródłem wielkiej miary osiągnięć artystycznych, nie ma więc powodu, przez demagogiczne przeciwstawianie go przeżywaniu „życia”, zakładać jego bezpłodności. W *Odwolaniu mitu* zaś zasadniczo nie dochodzi nigdzie do zupełnego rozerwania dwóch wspomnianych wyżej aspektów: estetycznego i egzystencjalnego; stanowią one przecież nieustanną dialektyczną jedność, o zmiennych jednak proporcjach czynników antytetycznych.

Stylizacją w każdym razie jest *Molitwa do Andrzeja Rublowa świętego ikonotwórcy* i *Bizancjum*, należące do niewyodrębnionego cyklu wierszy inspirujących się kręgiem kultury bizantyńskiej. Pokrewieństwu sytuacji wyjściowej, co tyczy częściowo tematu, jak również nastawienia stylizacyjnego i form czerpanych z liturgii — przypisuję to, że wiersze te nasuwają na myśl *Ballady rzeszowskie* Białoszewskiego. Są to zresztą bardzo różne rzeczy, interesujące jednak, iż pewne ich zbliżenie było w pewnym stopniu nieuniknione o tyle, iż określony krąg tematyczny inspiruje formę. Już inna jest jednak *Ballada kijowska*, z kręgu tych samych inspiracji bizantyńskich, przypowieść, apolog raczej niż ballada, z klasycznym aforystycznym morałem w zakończeniu; inny *Klasztor w górach*, skoncentrowany wokół zaskakującej, ciekawej i mądrej koncepcji myślowej, skojarzonej bezbłędnie z właściwymi obrazami, jakościami nastrojowymi („*I klasztor stoi wśród gór martwy i obojętny*”), parabolami.

Do najczęstszych w zbiorze form stylizacyjnych należą trawestacje modlitewne. Wiersz skierowany do Andrzeja Rublowa ma słowo „modlitwa” już w tytule; wiersz bez tytułu *Święty*

*kamieniu okaleczony... ma formę litanijną, podobnie Inwokacja; wiersz nawiązuje do Pozdrowienia anielskiego; wiersz bez tytułu Modliła się śmiertelnym ciałem... zawiera, oczywiście, elementy formy modlitewnej; podobnie wiersz Do Tychona. Sądzę, nota bene, że gdyby dokładnie przewertować współczesną lirykę polską — okazałoby się, że wielu poetów uważa te tradycyjne formy za bardzo nośne poetycko. W konkretnym wypadku chodzi jednak nie tylko, nie wyłącznie o to przeświadczenie i o ewentualną adekwatność zamierzonej przez poetę treści oraz formy odpowiednio znaczącej. Kamińska w Odwołaniu mitu niejednokrotnie konstruuje inne formy organizujące wiersz, które z formami modlitewnymi, przez nią użytymi, mają jedno wspólne: stanowią same w sobie swego rodzaju koncept, zarówno formalny jak i treściowy, określający sytuację podmiotu lirycznego i w ogóle sytuację poetycką, a zarazem stwarzają rygorystyczne ramy dla całości. Poza formami modlitewnymi można wymienić cały szereg analogicznych przez swój zamiar stylizacyjny form, zastosowanych przez poetkę. A więc np. Łyżka — to niezwykle rygorystycznie zbudowany dialog, złożony z 7 dystychów (spojonych zresztą nie rymami, lecz na zasadzie metrycznej i syntaktycznej), z których sześć pierwszych układa się w pary złożone z kwestii i repliki, o ścisłym paralelizmie wyrażeń otwierających każdy dystych, a dystych siódmy składa się z krótkiej kwestii i krótkiej repliki, stanowiących punkt podsumowującą myślowo całość. Rygoryzm tej konstrukcji jest tak wyraźny, że považam się zwrócić uwagę na błąd: jestem pewny, iż piąty dystych ma zaczynać się od słów „To ręce”, nie zaś „To drewno”. Może to błąd korekty, może *lapsus calami*, zawiniony przez autorkę. Jeśli miałbym rację — większą satysfakcję mieć z tego będzie poetka niż krytyk: rzadko zdarza się we współczesnej poezji, by nie można było bezkarnie w gruncie rzeczy (bo niedostrzegalnie) zastąpić jednego słowa innym, co zdaje się przeczyć estetycznemu założeniu o koniecznościowym charakterze przyjęcia określonego rozwiązania; dopiero gdy pomyłka może być wykryta — mamy do czynienia z prawdziwie matematyczną konsekwencją konstrukcyjną. A powiedzieć tu trzeba, że wiersz, którego formie tyle miejsca tu poświęcam, jest wierszem, moim zdaniem, znakomitym, łączącym w jedną, nierozzerwalną całość ideę poetycką, tzn. pomysł, koncept, z celnością, precyzją poetyckiego słowa i obrazu, z lapidarnością właściwą prawdziwej poezji, z oryginalną myślą, z żywiołem dyskursywnym, który moim zdaniem nie jest *ex definitione* heteronomiczny wobec liryki, co najwyżej bywa takim przez nieudolność. Wiersz — powtarzam — znakomity.*

Wymienić by tu można dalej wiersze zbudowane na rygorystycznie traktowanych paralelizmach (*Definicje, Sto wiosen pracowało*), wyliczeniach, o logicznej, wyczerpującej konstrukcji (*Ogłuchłem*); jest niezwykle konceptystycznie i zarazem precyzyjnie zbudowany epigramat *Amfion gra na lutni*, którego analiza mogłaby stać się przedmiotem ćwiczeń na seminarium polonistycznym.

Wiele razy użyte tu zostało słowo: „konceptyzm”, „konceptystyczny”. Zapewniam, że bez negatywnej intencji oceniającej. To tendencja częsta we współczesnej, jakżeż barokizującej poezji — i niejednokrotnie dająca znakomite rezultaty. Ów konceptyzm daje rezultaty i tak znakomite, jak w *Łyżce*, i tak interesujące, choć dyskusyjne, jak w epigramie o Amfionie, i tak wątpliwe, jak w otwierającym zbiór wierszu *Ilekróż bardziej*, który stanowi, moim zdaniem, nierozwiązywalną praktycznie łamigłówkę („praktycznie” — mam na myśli praktyki czytelnika poezji, choćby najnowocześniejszej, bo być może, iż wysiłek analityczny poza taką praktykę wykraczający przyniósłby skutek), która robi zresztą wrażenie bardzo przemyślanej w swej zawiłej budowie.

Konceptyzmowi form towarzyszy niejednokrotnie konceptyzm treści. Do utworów zbudowanych na tej zasadzie zaliczyłbym na przykład *Rzecz o literze* — pod względem rozmiarów i konstrukcji poemat raczej niż liryk; koncept polega tu na baśniowo-mitologicznym ożywieniu liter, w których gąszczu rozgrywa się również zmitologizowana akcja podmiotu lirycznego; poemat pełen świetnych pomysłów, dowód bogatej inwencji poetyckiej i wrażliwej wyobraźni — a zarazem leżący na skrzyżowaniu owych wspomnianych wyżej dwóch dialektycznie ścierających się aspektów poezji Kamińskiej: estetycznego i egzystencjalnego.

Tego rodzaju tendencje odgrywają w ostatnim tomiku Kamińskiej dużą rolę. Nie uważam tego — powtarzam raz jeszcze — za jakikolwiek mankament tej liryki. Do dialektycznych opozycji, dostrzegalnych w poezji autorki *Źródła*, dodałbym jeszcze jedną: opozycję liryzmu spontanicznego i liryzmu konceptystycznego, zastrzegając się, że nie należy tego rozumieć psychologizacyjnie; w przeżyciu twórczym charakter tych jakości może być odwrócony o sto osiemdziesiąt stopni. Rozstrzygają o zaklasyfikowaniu wiersza jednak nie czynniki psychologii twórczości — lecz forma w liryce konceptystycznej zorganizowana wokół logicznie rozwijanego pomysłu i uwypuklająca fikcję, w liryce spontanicznej zależna raczej od mechanizmów emocjonalnych, psychologicznych, obrazowych niż logicznych, dążąca raczej do nadania

obrazowi charakteru bezpośrednio wyrazu na miejsce fikcji autonomicznej. Nie trzeba chyba dodawać, że w liryce obydwa te typy są równouprawnione, obydwa mają swych mistrzów i genialne osiągnięcia, obydwa też mają swe potencjalne płycizny.

Ale te cechy konceptystyczne nowego tomiku Kamińskiej nie wyczerpują go bynajmniej. Owszem, odgrywają znaczną rolę, szczególnie w stosunku do *Źródeł*. Ale nurt drugi odgrywa w zbiorze znaczną rolę, i nic właściwie nie stałoby na przeszkodzie, by skupić uwagę właśnie przede wszystkim na takich wierszach, jak *Odchodzimy* i *Dziadkowie*, skoncentrowanych raczej na aspekcie egzystencjalnym niż estetycznym, zbudowanych również na koncepcie, który jednak zmienia tu swój charakter, staje się czynnikiem wtórnym i służebnym wobec przeżycia egzystencjalnego, i zdobywa rangę symbolu, czyli obrazowej funkcji myśli, idei. Można by skupić uwagę na tak charakterystycznej dla Kamińskiej grze myśli i obrazów, tyjących śmierci (choćby dwa ostatnio wspomniane wiersze, ale i wiele innych) — i narodzin (charakterystyczny dla biologizmu Kamińskiej wiersz *Młoda poetka*, konkretny nie tylko dzięki realistycznej, można tak rzec bez obawy, obserwacji poetyckiej realiów, lecz i dzięki dużej sile ekspresji, narzucającej czytelnikowi wyobrażenie stanów psychofizjologicznych). Byłaby tu do zauważenia ciekawa sprawa, że narodziny i śmierć mają w tej liryce pokrewną funkcję symboliczną wobec treści światopoglądowych — i zupełnie różny status poetycki. Narodziny są konkretne biologicznie i nawet fizjologicznie, ziemskie i doczesne, że tak powiem — śmierć już sama w sobie symboliczna i metafizyczna, niekonkretna przez to, nie ograniczona też do siebie samej, lecz jakby rozszerzająca się, swą jakością, na każdą sprawę, którą się skojarzy choćby mimochodem. Bardzo ciekawe zresztą jest to, że dla poetki „mit”, a więc coś dającego się skonkretyzować, zobrazować — ma charakter wyjątknie łagodny, radosny, można rzec swojski. W bardzo dobrym wierszu tytułowym *Odwołanie mitu* — mowa o dzieciątku na sianie, świętym Florianie gaszącym pożar wodą ze skopka, Agnieszce wypuszczającej skowronka. Nie bez przyczyny jeden z tych mitów oparty jest na motywie narodzin. Śmierć bodajże kojarzy się poetce z abstrakcją (toteż w *Odchodzimy* podkreślony jest ów aspekt „odchodzenia od rzeczy”, swego rodzaju alienowania się przez śmierć; że motyw ten mocno zapadł w poetycką świadomość autorki — o tym świadczy wiersz *Do Tychona*).

Szczególnie wdzięczny jestem poetce za dwa wiersze, które może nie należą do wierszy najwybitniejszych w zbiorze, znajdując

się na przeciętnym jego poziomie (tzn. dość wysoko na jakiejś ewentualnej skali bezwzględnej), lecz są niezbędne. Mam na myśli *Dwanaście lat i XX wiek*. Ich niezbędność nie ma nic wspólnego z wymogami kompozycji lub tp. — jest raczej postulatem sumienia i owej *humanitas*, bez której sztuka musi umrzeć.

Twórczość nr 7/1967

ZYCIE SNEM

Może wydawać się, że chodzi tu o uchwycenie chwili. Poezja jest wówczas jakby fotograficzną kliszą, utrwalającą na wieczność moment, w którym „piękna dziewczyna ustanawia nowy rekord świata na stadionie w Halle”: „Jej nogi z obłokami w tle przecinają niebo” (jest to ujęcie fotografika, który zna właściwość obiektywu i piękno zestawień, wyrywających człowieka z praw grawitacji). Smak i niepowtarzalność impresji może być przecież sensem absolutnym sztuki, którego nie trzeba już sprowadzać do niczego poza tym: ani do tak czy inaczej rozumianego sensu świata, ani formuły siebie samego, ani historii bądź Boga.

Kto by z tego punktu widzenia chciał interpretować *Piękne zmęczenia** Międzyrzeckiego — miałby w bród cytatów na poparcie swej tezy. W *Pożegnaniu Brukseli* płyną obrazy i wrażenia: „W lewo dom gotyckiego króla kłuje kamienną wieżę niebo północy”. — „Wiatr morski spod Knokke-le-Zoute aż tutaj przywiewa zapach alg i ryb”. W *Porcie* „Kobieta w czerwieni wspinała się po kamiennych stopniach ku ludziom pracującym w winnicy” i „Kupowałem naszyjnik z muszli, szklanekę wina, paczkę papierosów” (jakżeż to inaczej tu wygląda, bez mistrzowsko stosowanej przerzutni, na której potyka się tok zdania zawsze tam właśnie, gdzie to nastąpić powinno! Jak inaczej wygląda rytm i tempo prostego wyliczenia, gdy porozcinać je, czego słusznie nie robi autor, przecinkami!) Itd., itd. Można by tu wypisać motto: „chwilo ulotna utrwalona przez Pourbusa, żegnaj!” — bo sztuka utrwalania impresji jest zarazem sztuką mówienia o tym, co przemija, i to, co zostało uchwycone, jest zarazem tym, co

* Artur Międzyrzecki, *Piękne zmęczenia*. „Czytelnik”, Warszawa 1962, str. 32.

nigdy już dane nam naprawdę nie będzie; w tej ambiwalencji tkwi urok wszelkiego impresjonizmu.

Z pewnością coś z tego, a raczej dużo z tego — z owej impresjonistycznej dialektyki utrwalenia i przemijania — jest w liryce Międzyrzeckiego. To zresztą tylko w pewnej mierze jest sprawą poetyckiego obrazu. Bardziej jeszcze to sprawa owych zawieszonych głosu, które czynią frazę jakby urwaną, przez to ułamkową i niedopowiedzianą, jak w *Posągu gladiatora*, gdzie jeszcze na parę linijek poza ostatnie słowo trwa wściekłość, w połowie tylko wypowiedziana obelgami i pogrózkami: „Zwycięzę jeszcze tę biennę tę sforę kojotów”. Ale chodzi tu jednak o coś więcej (czy poety: o coś innego) niż tylko o zatrzymanie chwili. Ta jest dla poety istotna i ważna nie sama dla siebie, lecz raczej jako poszczególny wypadek czegoś szerszego, ogólniejszego.

Zaczyna się to od tego, że Międzyrzecki mnoży chwile. Nie po to, by ułożyć z nich czas. Kto jak kto, ale poeci znają, jak nikt inny, pozornie paradoksu Zenona z Elei, i żaden z nich — chyba że byłby kompletnym prymitywem — nie będzie próbował nas przekonać, że upływ czasu to łańcuch nieruchomych chwil. Autora *Pięknych wzruszeń* interesuje nie tyle kolejność chwil — ile ich równoczesność. Zbyt wiele wierszy w tym zbiorze ma symultaniczną konstrukcję obrazu, by uznać to za przypadek. „Równoległy” do dziewczyny ze stadionu w Halle jest samolot spadający nad Kingsleyville. „Równoległa” do konferencji znawców broni jądrowej w wierszu *Zamiast manifestu* jest sprzedaż na raty telewizorów Cristal — i *knock-out* (mniej tu istotne, że struktura symultaniczna w tym akurat wypadku służy krytyce jakichś określonych modeli cywilizacyjnych, i to dokładnie według receptury ekspresjonistów, z domieszkami groteski i obniżeniem tonu: „Ruszejmy na bigos!”; to rzecz zwykła w poezji, że te same fragmenty bywają wielofunkcyjne, zależnie od tego, czy odczytuje się je w węższym, czy szerszym kontekście).

Ale symultanim to jeszcze nie wszystko. Wskazuje on tylko pewien trop: podpowiada, że chwila jest w tej poezji ważna nie sama dla siebie (lub dokładniej: nie wyłącznie sama dla siebie; myślę bowiem, że owa impresyjność liryki *Pięknych zmęczeń* jest też istotnym faktem, lecz tylko faktem powierzchni). To tylko szczególny wariant sprawy, która w różnych wersjach i ujęciach należy do naczelných obsesji artystycznych naszej (szeroko ją licząc) epoki (obsesji czasu. Można też mówić ewentualnie o przemijaniu, choć to przecież nie to samo. Ale ostatecznie tematem liryki rzadziej staje się fenomenologia czasu (ta raczej przy okazji) — niż lęk śmierci. Bo o cóż innego chodzi? Nie jestem

aż na tyle mocny w teologii, by wykluczyć jako temat liryczny (ale dla jakiego poety?) tragizm przemijania, przeżywany przez Boga (tego przez duże B), ponieważ jednak liryka, z jaką mamy do czynienia, jest pisana przez śmiertelnych dla śmiertelnych, nie innego jak śmierć właśnie jest jej tematem ostatecznym.

Nie wiem, czy egzemplifikację należy zaczynać od *Spotkania w czasie umownym*, czy na nim kończyć, bo mamy tu do czynienia właściwie już z syntezą problemu — i techniki poetyckiej. Wszystko tu jest jakby naraz („jakby”, bo ciągle nie udaje się naprawdę uzyskać tego w poezji): całe właściwie życie. Nie mówi się co prawda o śmierci, ale chyba wystarczy nam do zrozumienia się bardziej powściągliwe słówko „późno”, „za późno” (które pozwala poza tym wymierzyć dystans tej liryki od ekspresjonistycznej grandilokwencji).

W wierszu *W głąb*, w którym brniemy przez czas aż w zamierzchle epoki geologiczne — poeta dokopuje się aż do... własnych pustych rąk ubielonych kredą. I tu znajdujemy nowy klucz do sprawy czasu w *Pięknych zmęczeniach*: czas jest cały kategorią podmiotową, nie przedmiotową; istnieje w podmiocie, nie w rzeczach. Co więcej: i rzeczy same istnieją tylko w świadomości podmiotu. Co poza nim? *Ignoramus et ignorabimus*.

Już impresjonizm powierzchni nowej liryki Artura Międzyrzeckiego nasuwał nam sporo do myślenia. Analiza teoriopoznawczych założeń impresjonizmu prowadzi do idealizmu subiektywnego. Autor *Pięknych zmęczeń* nie poprzestaje na chwytności w siatkę słów „chwili ulotnej”, niemniej jednak pozostaje przy konstrukcjach właściwych solipsystycznej wizji świata. Wszystko w podmiocie doznającym jest jakby częścią jego samego: epoki geologiczne, czas przyszły i przeszły, wizja miasteczka. Oczywiście, nie musi to być solipsyzm radykalny, ze wszystkimi jego konsekwencjami ontologicznymi, lecz łagodniejsza jego wersja, metodologiczna raczej, która każe filozofowi brać w nawias swe wątplenie o adekwatności świata przedmiotowego i wiedzy o nim — a pocie ujmować świat jako własny krajobraz wewnętrzny, w którym minarety, jak jońskie strzały lub jak rakiety międzyplanetarne, wzbijają się z kosmodromów bazylik — by lądować następnie na swych poprzednich miejscach w zgodzie z dynamiką nastroju poety, który umie zatrzymać i przyspieszać czas, jest zarazem i greckim miasteczkiem, i Brukselą, i posągiem gladiatora, i dziesiątkami innych rzeczy, gdyż one są w nim tak samo, jak jest w nim jego sen.

Najczęściej powtarzające się słowo na kartach *Pięknych zmęczeń* to „sen”. „*Podróże w śnie gdzie umiera się naprawdę*”,

„sen pustoszeje umieram”, „sny zmęczeń”, „Tutaj śnię zastuzony mój i niespokojny sen ocalały w którym nierealność szuka swej baśni groźnej”, „Panie spałem już dosyć”, „Czas już śpiących w dolinie pożegnać”, „w mieście ze snu”. I co prawda poeta deklaruje: „Nasza kompletna poezja powstaje ze snu i jawy” (*Zamiast manifestu*) — ale czy potrafi on je porozdzielać? Samo życie jest tu snem, pełnym niezrozumiałych symboli i mitów, podpowiadanych to drugim obcym głosem, to znów zjawiających się na prawach fantastyki marzenia sennego. Jeśli do czego odwołuje się to poetyckie widzenie świata przede wszystkim, to chyba do tradycji symbolistycznych (mimo że symbolizm, zarzucający się na absolut, daleki jest na ogół od solipsystycznej teorii poznania), tradycji rozszerzonych, nie ograniczonych do magii słownej Mallarmé’go, zakorzenionych aż w romantyzmie, a wybiegających ku nowym tendencjom mitotwórczym w poezji XX wieku. Wiersz *Pracownik biura podróży* przypomina coś z Nerval’a i coś z Micińskiego. Magia liczb — i mitologia, której sens wymyka się spod palców. Wiersz ten jest bardzo niezwykły, chociaż jego stylizatorsko-pastiszowa podszełka ma wiele odpowiedników historyczno-literackich, których szukać należy właśnie w liryce symbolistycznej i modernizmie przełomu XIX i XX wieku (nie zdziwiłby u Micińskiego w jego zbiorze *W mroku gwiazd*). Ale z pewnością wiersz jest świetny. Pastisz zaś jest tu nie czymś przypadkowym, lecz czymś bardzo istotnym dla *Pięknych zmęczeń*.

Liryka ta jest bowiem bardzo literacka. Słowo to zwykle używane bywa w krytyce i publicystyce w kontekstach raczej dla pisarzy niekorzystnych. „Literacki” znaczy zwykle tyle, co „papierowy”, „atramentowy”, „wtórny”, „nieautentyczny”. Skąd tyle pogardy dla odgłosów sztuki w sztuce? Ostatecznie komu by poezja była potrzebna, gdyby nie stawała się czasami źródłem najistotniejszych i najgłębszych przeżyć? Toteż nikt nie użyje pejoratywnie np. słowa „muzyczny”, jak to się stale robi ze słowem „literacki” (bo „poetycki” znaczy już coś zupełnie innego: określa zwykle jakość, a nie wskazuje źródła inspiracji). Autor *Pięknych zmęczeń* uważał zaś, że przeżycie artystyczne, wyniesione z kontaktu z poezją, sam cytat poetycki jako akumulator potencjalnych przeżyć — mogą stać się materią wiersza. Doprowadził to do mistrzostwa. Cytat stał się organiczną częścią jego własnej liryki w sposób doskonały i w aspekcie technicznym, i poetyckim. Nadał jej w ten sposób swoisty ton.

Poeta daje do jednego z wierszy przypis: „Fragmenty cytowane pochodzą z utworów Adama Mickiewicza, Cypriana Norwida, George’a Herberta, S. T. Coleridge’a, Johna Keatsa, Baude-

laire'a, R. M. Rilkego, Aragona". Jak na dwustronicowy wiersz — to niemało (ale jaką jedność ten wiersz stanowi!). Czytając tomik — słyszy się ciągle cytaty, aluzje, stylizacyjne napomknienia. Byłem wobec nich jednak bezradny: przeważnie nie potrafię ich rozpoznać. Być może liryka ta stawia zbyt wygórowane wymagania w tym zakresie. Wymaga bowiem niebywałej erudycji dla pełnego jej zrozumienia — bądź przypisów (których autor nie ma powodu unikać: autokomentarz to coraz częstsza praktyka współczesnej poezji), jeśli poecie zależy na porozumieniu. W każdym jednak razie ów użyty czy też niekiedy sugerowany tylko środek artystyczny stosowany jest bezbłędnie i z korzyścią dla poezji. Liryka działa nie tylko tym, co czytelnik w lot chwytą, ale i sugestią, napomknieniem, samą możliwością nawet.

Podobnie jak słowo „literackość” nie ma tu pejoratywnego znaczenia, tak w tym wypadku nie będzie miał tego znaczenia i termin „sentymalizm”, wprowadzony dlatego, że trudno znaleźć inny, bardziej pasujący do sytuacji. By wyjaśnić, o co chodzi, wystarczy odwołać się do tytułu zbioru. Ów zwrot, czyniący jedno doznanie („zmęczenie”) przedmiotem innego doznania („piękne” — jest to określenie doznania estetycznego, szczególnie na gruncie poetyki tak silnie związanej z postawą subiektywistyczną) — jest charakterystyczną, fundamentalną konstrukcją sentymalizmu, szczególnie wówczas, gdy człon podstawowy, ku któremu kieruje się doznanie wtórne, zawiera ton cierpienia, melancholii, zadumy itp. Człon drugi, formułujący treść doznaniową, ma zaś tu — i w innych przypadkach — charakter oceny estetycznej, co jest charakterystyczne dla pewnej grupy zjawisk poetyckich, z którymi ostatnio dość często mamy do czynienia. Tej samej konstrukcji, też w tytule, użył niedawno Jastrun (*Piękna choroba*). Schemat w ogóle nie jest dziś rzadki. Świadczy on o jakichś neosentymalistycznych tendencjach we współczesnej literaturze.

W tym szczupłym tomiku znaleźć można i motywy, stanowiące jakby drugi biegun solipsyzmu: jest to nurt, który nazwałbym, niedokładnie być może, krytyką współczesnej cywilizacji. Odwołuje się ona do realiów społecznego życia. Pomijam już to, że postawy ukazane przez poetę można by poddać interpretacji na tle kontekstu społecznego, bo to zupełnie inny problem. Chodzi mi tu przede wszystkim o symultaniczne migawki, przedstawiające w wierszu *Zamiast manifestu* fragmenty naszej epoki, ironiczny ustęp w wierszu *Błyskawica*:

Mamy
*komentarze karuzele magazyny narzeczoną adapter skarbonkę
wykopaliska los na loterii sobotę wieczór*

konstrastujące z sobą wiersze *Rudy* i *Pierwszy z brzegu*, przy czym w pierwszym z nich zawiera się jakaś solidarność — w drugim zmieszane: odraza, pogarda i zarazem współczucie. Tu Międzyrzecki jest bardzo bliski historycznych konkretów epoki, ujętych jednak metaforycznie.

*Otwiera im staję w drzwiach
bezbronny i sam w ciemności
słyszy łoskot walących się balustrad
buczące powietrze mitów*

(Pierwszy z brzegu)

To sceneria złęgo snu, nocnego koszmaru. I on minie. Życie jest bowiem snem, mówi poeta. Tyle tylko, że snem, z którego to boimy się obudzić, to znów tego obudzenia pragniemy.

Twórczość nr 1/1963

ANTYNOMIE POETYCKIEGO ŚWIATA

Myszę, że zupełnie inaczej odczyta ten tomik ktoś, kto nie zna twórczości Międzyrzeckiego, a w szczególności jego przedostatnich prób i poszukiwań, zawartych w zbiorze pt. *Piękne zmęczenia*, niż czytelnik zżyty już do pewnego stopnia z tą twórczością. Reprezentuję raczej ten drugi typ odbiorcy, ale wydaje mi się, że umiem wyobrazić sobie siebie w skórze czytelnika pierwszego i „zapominając”, wyobrażając sobie przynajmniej własną niepamięć w celu dokonania swego rodzaju eksperymentu krytyczno-literackiego, przyjąć ten tomik* jako sam w sobie, nie uwarunkowany uprzednim kontekstem twórczości poety. Rezultat tego eksperymentu w wyobraźni nie jest, trzeba to powiedzieć, dla autora *Selekcji* zupełnie pomyślny, gdyż sens, kreowany świat poetycki jego ostatniego zbioru, zuboża się w ten sposób bardzo znacznie, a nawet niekorzystnie deformuje. Można na to rzec, iż nie ma powodu, by tak właśnie czytać, by izolować to, co jest integralnie związane — i zasadniczo nie w takiej perspektywie chciałbym *Selekcje* oceniać, ale problem nie jest bynajmniej nieważny, dotyczy bowiem pośrednio bardzo istotnych zagadnień strukturalnych liryki.

Poeci zbierają co pewien czas swe nowe wiersze, rozproszone po czasopiśmie bądź w ogóle jeszcze nie publikowane — by sprezentować je miłośnikom poezji w tomiku. Więź łącząca więc taki zbiorek jest do pewnego stopnia formalna i przypadkowa, choć oczywiście tylko do pewnego stopnia: związek w czasie bywa przeważnie i związkiem w jakiejś mierze merytorycznym, pewne sprawy, ujęcia, tematy, język poetycki wreszcie kształtują

* Artur Międzyrzecki, *Selekcje*. „Czytelnik”, Warszawa 1964, str. 28.

się w granicach takiego etapu z mniejszą lub większą konsekwencją, lecz na ogół jednolicie; nawet sprzeczności mają zwykle jakiś jednoczący je sens dialektyczny. Nie mniejszą jednak rolę w percepcji unifikującej zbiór w całość, w nadrzędną strukturę — odgrywa ukształtowana od dawna tradycja, do której powstania i utrwalenia niemało zapewne przyczyniliśmy się my, recenzenci, interpretatorzy poszczególnych tomików. Tak jednak czy inaczej to się stało — fakt pozostaje faktem, że również i zbiór pt. *Selekcje* nie jest po prostu sumą utworów poetyckich, że to nie *Inwestycje plus Defekt plus Ciemność* itd. aż do wiersza *Selekcje*, lecz jest utworem, całością. O tym zapominają niekiedy twórcy. Powstają więc kompozycje w swej genezie przypadkowe, niemniej jednak kompozycje; a że uboższe niekiedy lub nawet artystycznie mniej celne, niż mogłyby być w szerszym kontekście — tego nie zawsze domyśli się czytelnik. I w ten sposób na pozór techniczna decyzja wydawnicza poety: czy wydać dwa tomiki, każdy objętości trzech czwartych arkusza, czy jeden półtoraarkuszowy (a wówczas może inaczej ułożony — a może zresztą i nie półtoraarkuszowy, lecz np. dwuarkuszowy) — urasta do rangi rozstrzygnięcia o wadze artystycznej.

Selekcje traktowane w izolacji — to zbiór o wyraźnej dominacji technik wzorowanych na *stream of consciousness* i *écriture automatique*. Wzorowanych — bo mamy tu do czynienia z dość wyraźnymi rygorami kompozycyjnymi, scalającymi to, co według zasad pierwowzorów winno być bardziej bezkształtne, magmowate. Oczywiście krytyka już od dawna przestała brać na serio mit o absolutnej spontaniczności tych technik, o ich nieselektywności, braku w nich dyrektyw celowych itd., niemniej jednak, przy wszelkich możliwych tu zastrzeżeniach i ograniczeniach — obydwie wspomniane techniki odznaczają się brakiem symetrii, gradacji itp. porządkujących schematów. Być może, iż symulują one raczej chaos, niż są chaotyczne — niemniej jednak są pewne granice kompozycyjnego ładu, poza którymi mamy już do czynienia z inną jakością artystyczną; wówczas można mówić co najwyżej o podstylizowywaniu na „strumień świadomości” i „automatyczne pisanie”.

Z taką stylizacją mamy właśnie do czynienia w otwierających zbiór *Inwestycjach*. Mają one, wbrew pozorom, mocną, zwartą konstrukcję, motywy poetyckie zawężają się z sobą, wzbogacają wzajemnie, ich następstwo ma wyraźną logikę, zamącaną jednak to swobodnym pobiegnięciem przez parę liniiek po ogniwach luźnych asocjacji (ale nie dajmy się zmylić: są style w architekturze, w których nie każda linia fasady ma sens konstrukcyjny: ten

trzeba rekonstruować spod nich, domyślać się go: i w tym m.in. ich wdzięk), to znów *collage*'em jednego, lecz rozbudowanego w samodzielny obraz przeskoku wyobraźni, to zatartymi na swych granicach przemianami monologu w dialog i odwrotnie, to zmiennością nastroju, to po prostu zatartą przez brak interpunkcyjnej interpretacji składnią. Nie jest to, oczywiście, logika fabuły nadążającej się do opowiedzenia, do streszczenia. Elementami tej budowy są różne struktury poetyckiej narracji — i różne typy rzeczywistości przedstawionej w dających się wyróżnić cząstkach narracji. Te różne struktury poetyckiej narracji — to przede wszystkim monolog i dialog, lecz również i nieustanne zmiany adresata, a więc szczególnie aktywność tzw. funkcji fatycznej (tj. tej funkcji wypowiedzi, dzięki której w samym materiale językowym znajdują odbicie relacje zachodzące między narratorem i jego słuchaczem czy czytelnikiem); typy rzeczywistości przedstawionej zaś — to sen, wspomnienie i „dziś”, „teraz” lub „wczoraj” sytuacji poetyckiego „ja”. Jeśli wyodrębnione przez poetę cząstki tego poematu prozą nazwiemy roboczo rozdziałami i ponumerujemy je, w celu łatwiejszego porozumienia się, będziemy mogli wówczas mówić o swoistej symetrii tej budowy: „teraz” rozdziału I (Rotterdam) koresponduje wówczas z „teraz” w rozdziale V (Zadkin, Holandia), groteskowo-niesamowite motywy w końcowych częściach rozdziałów II i IV (rozmowa z umrzykiem i z gnomem) symetrycznie układają się wokół ekspozycji snu w rozdziale III, piękne liryczne zamknięcie rozdziału V jest pozytywną odpowiedzią na „nie” wstępnego fragmentu rozdziału I itd., itd. Zmiany zaś funkcji fatycznej organizują w tej zasadniczo symetrycznej strukturze — choć symetria ta jest tylko przybliżona — miejsca większej lub mniejszej, zamąconej koncentracji lirycznej; w przybliżeniu można rzec, że przeplatają się one kolejno: im wyraźniejsze jest akcentowanie adresata — a również im szybsza zmiana adresatów — tym dalsi jesteśmy od liryzmu, przeważa ton ostentacyjnej, czasem szczeniackiej nonszalancji; struktura monologu zmienia się wówczas niekiedy w dialogową, akcentom groteski towarzyszą przeskoki luźnych asocjacji; im mniej zaakcentowany jest adresat — tym bardziej wypowiedź nabiera charakteru czystego monologu lirycznego.

Investycje, utwór umieszczony na czele tomu, bardzo określają percepcję dalszego ciągu zbioru — ale utwory następne są bardziej zwarte, mniej stawiają oporu czytelniczej strukturalizacji schematyzującej kompozycję. Żeby więc już móc porzucić to autonomiczne odczytywanie *Selekcji* — jeszcze tylko garść uwag: jeśli ta stylizacja ma wiele z mechanizmów charakteryzujących

stream of consciousness i *écriture automatique*, to najwięcej przypomina nie majak senny i nie paranoiczne rozkojarzenie — lecz raczej bełkot pijacki; w tę stronę kierują w każdym razie wyobraźnię interpretacyjną czytelnika takie cechy monologu, jak wyraźny kontrast między akcentowaniem funkcji fatycznej języka a rzeczywistością szansą kontaktu między podmiotem monologu i wpisanym w utwór słuchaczem (bardzo typowe dla pijackiego bełkotu!), jak wspomniana już ostentacyjna nonszalancja, widoczna szczególnie w warstwie językowej, nonszalancja objawiająca się poprzez nagłe wulgaryzmy („... i widzę w panu dziedzica mrocznej fali romantyzmu i niech pan o tym z łaski swojej nikomu nie mówi basto nasze gęba na kłódkę”), emocjonalnie naładowane zniekształcenia językowe i frazeologiczne („... i naprzód panowie wersyfikusowie z trzech awangard i czwartej prostowniczej”) etc., jak wreszcie charakterystyczna dążność do autodefinicji (taki jestem, taki mam charakter itp.): „ma czterdziestkę, krzyż walecznych i bibliograficzne tytuły”.

Ale wszystkie te konstrukcje są jakoś zawieszane między niebem i ziemią. Czego tu się poszukuje, rezygnując zarówno z konstytutywnej roli postsurrealistycznych środków wyrazu, jak i z klasycyzujących przejrzyistości konstrukcyjnych? Nieprawda, że na to pytanie nie ma odpowiedzi, ale nie znajdzie jej czytelnik, który zna tylko *Selekcje*.

Jeśli pokusić się o możliwie najlapidarniejszą formułę dla poprzedniego tomiku Międzyrzeckiego, dla *Pięknych zmęczeń*, wygładałaby ona mniej więcej następująco:

Powierzchnia tej poezji jest impresyjna, więcej: impresjonistyczna, jest to próba uchwycenia „chwili ulotnej”. Ale symultaniczne konstrukcje złożone z tych znieruchomiłych chwil — wykraczają poza impresjonizm i jego możliwości. Są wyrazem charakterystycznej dla sztuki dwudziestego wieku obsesji czasu, czasu *nota bene* traktowanego jako rzeczywistość podmiotowa. Tu nie ma już granic między snem i jawą, świat, życie — mają charakter finalny, zmierzający ku śmierci, dominującej nad ludzką i uniwersalną zarazem rzeczywistością, a ich sensory wyrażane są poprzez symbole i mity.

Jeśli tak, to *Selekcje*, tomik bardzo niepodobny do *Pięknych zmęczeń*, mają jednak sens bezpośrednio związany z tą wizją poetycką; są po prostu nowym, zmodyfikowanym wariantem tych samych poszukiwań. Jeśli co radykalnie się zmieniło — to właśnie powierzchnia, która zresztą i tam, i tu jest w jakimś sensie impresyjna; tylko że tam chwytać chciała świat (to nic, że świat solipsysty, ale przecież nawet w swej solipsystycznej jednorod-

ności ontologicznej — jakoś odrębny od rdzenia świadomości, nazwanego „ja”) — tu chce uchwycić tylko „ja” liryczne od wewnątrz. W *Selekcjach* świat jest chyba bardziej nieobecny niż w *Pięknych zmęczeniach* i bardziej pozorny, gdy zdaje się przeświatywać przez ów strumień świadomości, który jest wszystkim: kosmosem, innymi, samym podmiotem wreszcie — ale to nie jest bynajmniej różnica ontologiczna, raczej różnica punktu widzenia, ostro podkreślona decyzją rozdzielenia tych utworów na dwa tomiki. Ale gdy zacząć uważnie patrzeć — to tak, jak z perspektywy *Pięknych zmęczeń* zmienia się wygląd *Selekcji*, tak też z perspektywy *Selekcji* widać, ile elementów wcześniejszego tomiku nie chciało się zmieścić w interpretacji zbudowanej tylko z myślą o nim. *Spotkania w czasie umownym z Pięknymi zmęczeniami*, tak niezbędne dla zrozumienia tomiku, mogłyby znaleźć się (i zdaje się, że byłoby to dla nich naturalne miejsce) w *Selekcjach*.

Jak więc będzie brzmiała ta ogólna formuła, w którą mielibyśmy próbować ująć obydwie tomiki? (Nie bójmy się formułek: groźne one są wtedy, gdy przesłaniają rzeczywistość i usiłują ją zredukować. Gdy natomiast są tylko uproszczeniem, dzięki któremu wprowadzamy ład nie do sztuki, bo ma go ona bez tej naszej pomocy, lecz do naszej percepcji, niezdolnej objąć jednym spojrzeniem i jednym błyskiem rozumiejącej intuicji całości i jedności dzieła sztuki — wówczas nie tylko niczemu nie grożą, lecz są pozytywne. To tak jak ze stosunkiem do Boga u wierzących: w doznaniu mistycznym Bóg objawia się bez pośrednictwa intelektu wybranym, ale mądry chrześcijanin wie za doktorami Kościoła, że nie powinien na to liczyć).

Myślę, że formuła ta będzie tyczyć antynomii między powierzchnią a głębią, między zjawiskiem a istotą, między tym, co akcydentalne, przypadkowe, doraźne, zmienne — a czymś, co trwałe. Jest to zarazem antynomia wzruszeń: bo to, co przypadkowe — jest nie tylko bardziej znane, lecz i bardziej ukochane; naprawdę wzrusza wspomnienie. To zaś, co trwałe — jest mimo to bardziej pożądane. I teraz zależnie od tego, na czym skupia się uwaga poety, który aspekt przeważa w jego świadomości w danej chwili — mamy bądź wstręt do tego wszystkiego, co przez nas przepływa i ginie gdzieś, wstręt zrodzony z pragnienia przewyciężenia zmienności, bądź też przeciwnie, miłość do tego, co ulotne, a niekiedy tylko sentyment; i bądź dążenie do tego, by przedrzeć się przez osaczające nas fenomeny — bądź przeciwnie, lęk przed tym. Jest to lęk przed śmiercią: wynika to właśnie ze wspomnianej już finalnej istoty skończonego czasu. Zdąża się ku śmierci. Póki przepływa przez nas ów potok feno-

menów (czy też, by nie zapominać o innym, skrajniejszym wariantcie: póki istniejemy my, będący niczym innym, jak tylko owym strumieniem...) — żyjemy; gdy osiągniemy to, co istotne — staniemy się martwi, choć wyzwoleni.

Takiego widzenia człowieka i świata dopatruję się w dwóch ostatnich tomikach Międzyrzeckiego. W dwóch razem, nie w każdym z osobna. I jak zwykle w takich razach — jestem pełen obaw: czy to tkwi immanentnie w tekście — czy też jest wnoszone do niego dowolnie, przy słabym tylko upoźorowaniu argumentacji? Oczywiście, można się też pomylić, ale generalnie rzecz biorąc — gdy obcujemy ze sztuką w ogóle, nigdy nie możemy być pewni jej odczytania. Jest zbyt wieloznaczna — i zbyt w swej wieloznaczności nastawiona na najściślejszą symbiozę z odbiorcą i z jego częściowo ujednoznaczniającym popędem interpretacyjnym.

Selekcje zamyka utwór, który jest poetycko mniej pewnie doskonały niż znajdująca się wewnątrz *Kołysanka* — a jest również i mniej skomplikowany w swej intelektualnej zawartości, niemniej jednak należy do wierszy szczególnie wbijających się w pamięć; mam na myśli wiersz tytułowy. Powstał on nie z miłości do tego, co przemijające, lecz ze wstępu. Jest to wiersz raczej satyryczny niż liryczny. To zresztą jedna z cech ostatnich tomików Międzyrzeckiego — i sporego nurtu naszej poezji ostatnich lat — że liryzm i satyra mieszają się w nich, stwarzając utwory jakby dwuaspektowe. Jest to zarazem wiersz świetny, cokolwiek by powiedzieli o nim jego przeciwnicy. Uderza mnie w nim nie tylko pomysł, koncept, w jakimś sensie barokowy, i nie tylko koncentracja motywów, która mu wyznacza miejsce w zbiorce — lecz przede wszystkim niezwykła jego pasja, ukryta w drwinie, szyderstwie, sarkazmie, nawet w zwykłym wygłupie. Dzięki tej pasji rzeczywistość przez wiersz kreowana jakby polaryzuje się: na jednym biegunie jest właściwie to wszystko, co w wierszu znajdziemy bezpośrednio, dosłownie („naprawdę?”); na drugim biegunie — świat wartości, dzięki którym można tak szydzić, domyślny (w znacznej mierze dzięki kontekstowi zbioru). Muszę powiedzieć, że taki tryb w zasadzie mi odpowiada: rysować to, co trwałe, przy pomocy tego, co zmienne; i to, co wielkie — przez to, co małe; i to, co ma wartość — przez to, co wartości jest pozbawione. Nie dzięki podobieństwu, oczywiście: przez kontrast raczej. To właśnie nie pozwala nazwać Międzyrzeckiego symbolistą, choć struktura jego poetyckiego świata i sposób jego ewokowania są symbolizmowi bliskie.

INTYMNOŚĆ I ZAGROŻENIE

*Amulety i definicje** są szóstym już tomikiem wierszy poety, który debiutował przed dwunastu laty — i odtąd uważany jest zarówno przez krytykę (rzadko zresztą poświęcającą mu uwagę) jak i przez niepisaną opinię literacką za jednego z czołowych i ciekawszych reprezentantów artystycznych swego pokolenia. Ocena *Amuletów i definicji* musi się dokonać na tle całego dorobku poetyckiego Ficowskiego; zbyt wiele jest tu nawrotów do motywów i postaw, znanych czytelnikom jego wierszy już od lat kilkunastu, to znów przewyciężeń (a raczej poszerzeń) innych motywów — by można było nie wracać co i raz wstecz.

Gdyby trzeba było koniecznie przedstawić najwięźlejszą formułę, określającą (choćby za cenę nadmiernego uproszczenia) dominującą w tej liryce potrzebę poetycką, dla której artysta stwarzał swój świat — powiedziałbym, że była to potrzeba intymności, tęsknota za nią, wreszcie — jej obrona. Zapewne nie wyczerpuje to jeszcze wszystkiego w tej poezji, takiej jaką można było śledzić od 1948 roku. Nie wyczerpuje przede wszystkim treści pierwszego tomiku, *Ołowianych żołnierzy* — a jest to tym bardziej istotne, że już w *Moich stronach świata* (1957), a tym bardziej w *Amuletach i definicjach* poeta wraca jakby do punktu wyjścia, podejmując na nowo dawne wątki treściowe i formalne. Tym nie mniej od *Ołowianych żołnierzy* po *Moje strony świata* ta właśnie potrzeba intymności była chyba najsilniejsza, najbezpośredniej decydująca o ostatecznym kształcie tej poezji, zarówno w tym, co było w niej urzekające — jak i w tym, co budziło opór. Z tego pożądanego intymności, z szukania w jej sferze rów-

* Jerzy Ficowski, *Amulety i definicje*. „Czytelnik”, Warszawa 1960. str. 64.

niez i inspiracji na skalę kosmogonii powstały *Bajki z Ołowianych żołnierzy*, a więc mitologia zwęglonych zapalek, kropelek wody i kamyków, która rozszczepiona potem na kilka mitologicznych, magicznych lub po prostu metaforycznych wątków — zapełniła karty następnych tomików Ficowskiego, stwarzając urzekającą i jakże bogatą wyobraźniową metodę metaforycznej interpretacji przyrody. Stąd kult Makowskiego, wyrażony w *Makowskich bajkach* (1959) — i bardziej ukryty, lecz za to nieomal bez przerwy wyczuwalny kult Schulza, wielkiego mitotwórcy. Stąd poszukiwanie intymnych, z siebie samego i swych bliskich branych miar dla świata — mówienie o nim tymi samymi słowami, którymi mówi się o rodzinie, mieszkaniu, ba — domowym gospodarstwie. Stąd potrzeba sielanki, tęsknota za sielanką — i niekiedy, jako wyraz tej tęsknoty, owo infantylne zdrabnianie, które kiedyś wypominałem Ficowskiemu, pisząc o jego zbiorze *Po polsku* (1955) — jeśli mają tu być odnotowane nie same tylko pozytyw.

Potrzeba intymności, tęsknota za sielanką... W tym rzecz jednak, że nacisk trzeba tu położyć na słowa „potrzeba” i „tęsknota” — a jeszcze lepiej „dążenie” — gdyż one określają dynamikę tej liryki. W wyborze środków wyrazu, w wielu poszczególnych wierszach to dążenie zdawało się osiągać swój cel — jednak kontekst całych zbiorów nigdy nie pozwalał przyjąć takiej diagnozy. Poczucie zagrożenia zawsze dawało o sobie znać w ten czy inny sposób, dramatyzowało tę lirykę, stwarzało napięcia o dużej sile ekspersji. W *Amuletach i definicjach* jest to silniejsze niż kiedykolwiek przedtem, a co więcej — źródła zagrożenia leżą już nie tylko na zewnątrz, po drugiej, wrogiej, i obcej poecie stronie świata — lecz i w nim samym.

Źródłem tego zagrożenia jest teraz przede wszystkim czas, jego mijanie. Oryginalnością zarówno ontologicznej konstrukcji poetyckiego świata *Amuletów i definicji*, jak i metaforyki oraz obrazowania, odnoszącego się do fenomenu upływu czasu — jest ujmowanie kategorii czasu i przestrzeni jako dwóch — różnych co prawda — aspektów tej samej rzeczywistości, które jednak pozostają w związku funkcjonalnym.

Mijanie czasu, odchodzenie w przeszłość ludzi, po których zostają puste miejsca, rozrastające się według praw własnej dynamiki i posiadające własne, pozytywne istnienie — to jedno z zagrożeń i jedna z konieczności, którym ulegać musi — zdaniem Ficowskiego — człowiek. Inna konieczność, związana z czasem i jego strukturą — to współobecność całej przeszłości w każdym

momencie trwania osoby, niemożność oderwania się od siebie samego, zdefiniowanego przeszłością (por. *Mumifikacje*: „splęceni z każdym byłym gestem, powtarzalni, reprodukowani, nie do zdarcia”). A i uwięzienie w przestrzeni (np. wiersz *Dziękuję mucho*: „sam jestem w sieci powietrza”), stanowiącej przecież w tym poetyckim świecie jedność funkcjonalną z czasem — ma charakter podobny. Zagrożenie, które odczuwa poeta, jest więc zagrożeniem wolności, rozumianej przede wszystkim metafizycznie. Schronieniem zaś może tu być — sielanka.

Tak, w tym dramatycznym świecie konfliktów — co więcej, w świecie tragicznych konieczności — pozostał jednak i na nią skrawek miejsca. To — jak i dawniej, w poprzednich tomikach — intymny krąg własnego domu i bliskich: ci sami też, co i dawniej, sprzymierzeńcy: świerszcz, pasikonik...; wreszcie mitologia dzieciństwa.

Funkcję czystej sielanki najlepiej ilustruje tu wiersz pt. *Świerszczowi, którego spotkałem w moim domu nocą z dwunastego na trzynastego sierpnia 1954 roku*. Po wstępnym obrazie, który mógłby służyć za ilustrację wyżej już omawianego motywu uwięzienia w przestrzeni:

*Miały mnie szczęśliwy izb,
byłem uwięziony
przez oschłą geometrię,
przybity do krzyża
jej poziomów i pionów.*

— następuje sielankowa pointa:

*świerszczyku, muzyczko pokątna;
od ciebie zaczyna się d o m.*

Wraz z motywem świerszcza — wchodzimy w świat mitologii i mitologizacji, ukochany przez Ficowskiego od początku jego twórczości świat, w którym patronuje autorowi co prawda dwóch mistrzów, Schulz i Tuwim — ale który jest mimo to jego własnym, urzekającym tworem.

Ten świat mitów dostrzegalny jest w prawie każdym (a może w każdym) wierszu tomiku. Granica jest tu oczywiście płynna — bo nie chciałbym mówić o mitologizacji tam, gdzie mamy do czynienia raczej z rozbudowanymi, często nawet autonomizującymi się metaforami i symbolami, lecz jednak z metaforami i symbolami. Mitologizacja to raczej specyficzna fantastyka, animi-

zująca świat przedmiotów martwych, zaludniająca realne pomieszczenia i przestrzenie wytworami fantazji, wzbogacająca rzeczywistość o trzecie i czwarte, zaledwie domyślne dna, wprowadzająca w świat przedmiotów elementy magii. Zaliczyłbym tu i tradycyjne opowieści, wyjaśniające genezę przedmiotów i zjawisk od kosmogonii i teogonii, po baśnie o powstaniu roślin, kwiatów, drzew itp. A więc w tym szerokim i, niestety, niezbyt precyzyjnym znaczeniu — pomieściłby się może i cytowany już wiersz *Rdzeń i początek*, opisujący narodziny dębu, a na pewno — schulzowski ze swej genezy, bo nie z filozofii nastroju — *Odlot wieszaków*, oraz tuwimowski w metodzie tworzenia asocjacyjnych równań i w kalamburystycznym słowotwórstwie $K+M+B$ itd.

Tu mała uwaga: dostrzegając rolę wspomnianych wyżej mistrzów i patronów Ficowskiego w jego twórczości — nie przeceniałbym siły ich aktualnej inspiracji. Bardziej obecny z nich dwu jest tu dziś chyba Schulz i wyraźne echa jego mitologizującej fantastyki, mniej, wbrew narzucającym się pozorom — Tuwim, choć stąd czerpie zapewne po części Ficowski wiarę w magiczną wartość słowa i jego etymologicznych źródeł, oraz zamiłowanie do amuletów.

Najcharakterystyczniejsze są jednak w tym świecie mitów poetyckich — i może najistotniejsze artystycznie — miniatury. Z *mitologicznej encyklopedii*. Jest to po trosze powrót do pomysłu i formy *Bajek z Ołowianych żołnierzy*, ale jakże wzbogacony! Metaforyka idzie tu tropem wyraźnie asocjacyjnym, ale skoncentrowana stale na przedmiocie — stąd żelazna konsekwencja konstrukcji tych miniatur. Są one zresztą — wszystkiego jest ich sześć — bardzo zróżnicowane, tak że trudno byłoby je ująć jedną formułą, a jeśli — to tylko zbyt ogólnikową i niejasną, bo z konieczności metaforyczną: są to liryczne studia, które mówią o nierozzerwalności związków mikrokosmosu z makrokosmosem, o czytelności symboli, jakimi mogą być nawet banalne, oswojone przedmioty codziennego użytku, jeśli umie się je czytać. One mogą dać klucz do zrozumienia świata, do znalezienia tego, co jest jego „początkiem” i „istotą” zarazem, czyli „rdzeniem” — do znalezienia *arche* najwcześniejszych filozofów.

Jak się powiedziało — formuła, którą tu przedstawiam, jest ogólnikowa. Ale niestety — ogólnikowe jest też w znacznej mierze to, co udało się tu powiedzieć o *Amuletach i definicjach* jako całości. Powód zaś tego obiektywny — obok niewątpliwych subiektywnych, obciążających krytyka — jest przede wszystkim następujący: bogactwo. Ten raczej szczupły objętościowo

tomik wyróżnia się wielką różnorodnością, której w recenzji nie sposób wyczerpująco zanalizować.

W tym bogactwie wątków intelektualnych i artystycznych widzę pasjonujące możliwości perspektywy rozwoju poety. A przecież realizacje, to, co jest dokonaniem, nie zaś dopiero propozycją i nadzieją — stanowią już jedno z ciekawszych osiągnięć liryki polskiej ostatnich lat, bynajmniej nie ubogiej.

Nowa Kultura nr 47/1960

PALIMPSEST LUDZKICH SPRAW

Biorąc do ręki nowy tomik wierszy Ficowskiego — wkraczamy w świat już nam znany, jeśli czytaliśmy zbiorki poprzednie. Najbardziej może zmieniło się w tym świecie to, że stał się jakby surowszy w swym filozoficznym kształcie. W liryce Ficowskiego widziałem zawsze twórczość o ambicjach nie tylko emocjonalnych i sensualnych — lecz i intelektualnych. Zarazem jednak charakterystyczne dla tej liryki tendencje do obwarowywania się przeciw zagrożeniom z zewnątrz w świecie prywatnej, rodzinnej intymności, skłonność do sentymentalnej sielanki, infantylizowanie wizji świata — spychały ten intelektualizm, nie pozwalały mu w pełni dojść do głosu.

Już tomik poprzedni, *Amulety i definicje*, zdradzał swym tytułem zainteresowanie i przywiązywanie wagi do problemu słowa, języka poezji. W *Piśmie obrazkowym** już tylko ten element jest w tytule eksponowany. Kluczem do filozofii poetyckiej Ficowskiego jest zagadnienie słowa, semantyki — nie jako czynników *sensu stricto* językowych, lecz określonych ekwiwalentów struktury świata.

Sposób ujęcia tej problematyki pozostaje bardzo bliski tradycji symbolizmu, lecz odpowiedzi, które daje Ficowski — są akurat przeciwne tym, które dawał Mallarmé i inni przedstawiciele teorii tego kierunku.

Dla symbolistów słowo poetyckie było instrumentem poznania. Poznanie miało charakter symboliczny i sama struktura świata była symboliczna: jak w jaskini platońskiej cienie, tak w poezji symbolistycznej świat przedstawiony miał być tylko fenomenalnym znakiem idei. Celem było osiągnięcie poznania, poznanie

* Jerzy Ficowski, *Pismo obrazkowe*. „Czytelnik”, Warszawa 1962, str. 73, 3 nlb.

idealne Absolutu, utożsamianego z pięknem. Dla Mallarmé wszelka prawdziwa poezja była w swym dążeniu do Absolutu — zarazem dążeniem do czystej abstrakcji.

Poemat tytułowy tomiku — nie bez powodu awansowany do tej roli — wskazuje na to, że Ficowski ma pełną świadomość tej problematyki; co więcej — nie odrzuca jej, lecz jej się przeciwstawia pozostając na gruncie stworzonym przez symbolizm. Próbuje więc jakby skonstruować symbolizm *à rebours*: zadaniem artysty jest nie szukanie abstrakcyjnej idei — lecz konkretności. Cały poemat zbudowany jest na odwróceniu symbolistycznej dyrektywy tworzenia: symbolem trzeba przywrócić ich konkretność. („*Wszystko jest hieroglifem*” — pisał Baudelaire, z czego wynikała mu dyrektywa zauważania rzeczy jako hieroglifów właśnie). „*Zanim stałem się zgłoską, byłem*” — mówi litera hieroglificznej inskrypcji. A więc byt jest konkretny, nie idealny (hieroglif zastępuje tu wszelki symbol). To konkret jest, w egzystencjalnym tego słowa znaczeniu. „*Dozwolone mi były i barwy, i zmienność. Uwięziono mnie w znaku*” — mówi dalej litera, czekając na moment, „*gdy znów będzie*”.

Symbole idealne mają metaforykę linii prostej i geometrycznej abstrakcji prostokątów, uwięzienia; konkrety im przeciwstawiane — metaforykę linii krzywej, witalnego indeterminizmu, wolności. „*Znałem drogi gadzie i pokrętne. Dziś trwanie na linii prostej*” — mówi (skarży się) inna litera. Można więc powiedzieć, że konsekwencje filozoficzne tego symbolizmu *à rebours* — to woluntarystyczny witalizm, przeciwstawiony symbolizmowi, interpretowanemu jako abstrakcyjna, idealistyczna wizja świata, rządzonego prawami abstrakcyjnej konieczności.

Motyw to nienowy w liryce Ficowskiego. Przypomnę chociażby wiersz pt. *Swierszczowi z Amuletów i definicji*. Ale dopiero w *Piśmie obrazkowym* staje się to w pełni konsekwentnym systemem, wiążącym się z całą filozofią tomiku i ogarniającym wszystkie jego istotne elementy, z metaforyką, obrazowaniem itd. łącznie.

Inne ujęcie tej problematyki znajdziemy w wierszu *Czytaj motyle*. Można by rzec, że tu konstytuuje się jednak jakieś symboliczne rozumienie świata rzeczy, przyrody. Jeśli jednak tak jest — to w każdym razie jest to symbolizowanie nie symbolistyczne: nie świat idei jest bowiem jego desygnatem, lecz sama przyroda jako całość, której fragmentem jest motyl. Z czastki poznaje się całość — i tylko tyle. Że to jest jednak możliwe — wynika to z przekonania poety o harmonijności przyrody. Przyroda — to wartość, harmonia i zarazem utopia.

Utopia. To ważny punkt. Recenzji z *Amuletów i definicji* dałem przed trzema laty tytuł *Intymność i zagrożenie*. Ta dominanta nie straciła na znaczeniu. Nadal dochodzi do głosu w tej liryce poczucie zagrożenia — i nadal szuka się przed tym zagrożeniem schronienia. W intymność, w erotykę. Świat żywej przyrody, zawsze obecny w poezji Ficowskiego — i zawsze obecny w podobnej funkcji, tym razem nabrał jednak szczególnego znaczenia. To już nie sielskie tło dla intymności — ale w ogóle zasada określająca porządek ontologiczny świata. Widać to chyba wyraźnie nawet z powyższej skąpej egzemplifikacji, czerpanej z poematu *Pismo obrazkowe*.

Zwróćmy jednak na chwilę uwagę na drugą stronę przedstawionego w tej liryce świata, na tę jego część, która budzi poczucie zagrożenia. Wiemy już, że jest to świat idealnej abstrakcji i deterministycznej konieczności, której przeciwstawieniem jest wolność („nieprzypadkowość” motyli w wierszu *Czytaj motyle* jest czymś innym: w ten sposób mówi się o ładzie przyrody i jej doskonałości), wolność przyrody, a więc jakiś indeterministyczny witalizm (bergsonowski)? Ale taka interpretacja może prowadzić na manowce, Ficowskiemu bowiem nie tyle zapewne chodzi — jak przeważnie poetom — o odpowiedź na pytanie: „jaka jest przyroda w swej istocie”, ile raczej: „jaka jest ona dla mnie (dla człowieka)”. Dlatego tak właściwe było słowo „utopia” (tak jak utopią można nazwać od wieków powtarzające się w naszej kulturze wizje arkadyjskie).

Zagrożenie zaś — to świat Abrakadabrii, „zmyślony kraj”; to zarazem (jakby dopełnienie obrazu) bezruch, inercja *Nowego Prometeusza* („leży przywykły, więc przykuty”); to też i dalszy ciąg, nie zdezaktualizowany, starego problemu „filistra” (*Simia omnivora erecta*), w tym kontekście przedstawiający się bynajmniej nie „młodopolsko”, lecz zupełnie współcześnie; to problemy winy i alienacji, (*Ryba na piasku*: „Zabijmy ją / ... / Aby nas nie budziła” — i *Przyśniłem się, Całe wszystko*, „tłum bezludny” w *Znakach rozpoznawczych*). Człowiek traci poczucie tożsamości („jestem kształtem obcego dźwięku” — *Pismo obrazkowe*: „mój własny cień udawał, że mnie potwierdza” — *Przyśniłem się*) — i poczucie jedności świata (*Całe wszystko* — jako o mieszczanach w znanym wierszu Tuwima). To trzeba czytać na tle Abrakadabrii:

W Abrakadabrii
salut poległych,
Werble bełkoca

chwale poległych
W Abrakadabrii

(Jeśli *Pieśń o bębnie* Herberta tak przypomina ten obraz z *Abrakadabrii* — w żadnym razie nie przypisałbym tego wpływu Herberta na Ficowskiego).

To z *Abrakadabrii*, czy w *Abrakadabrii*, ucieka się w intymność i w erotykę. „Tylko ty jesteś cała” — pisze poeta w wierszu *Całe wszystko*, przepelnionym obsesją dezintegracji. Tak zyskuje też nowy kontekst i nowe uzasadnienie stara problematyka liryki Ficowskiego — znalezienie ludzkiej, wymiernej własnym ciałem, miary dla ludzkich doznań — i wraca stare obrazowanie („patrzac przez palce twoich rąk” w wierszu *To słowo*; „jej najdłuższy cień — od pięt po widnokrąg — jest drogą po której idę” — *Pięć aktów*; „Niech olbrzymieją małe rzeczy, niech się kryje spłoszony świat za plecami ziarnka fasoli” — *Co dzień w dniu końca świata*).

Zastanawiające jest w tym, że poeta tak walczący o konkret przeciw abstrakcyjnej idealizacji — bardzo często ujmuje owo tak dla niego charakterystyczne schronienie w erotykę — nie jako indywidualną historię, lecz gatunkową. Kobieta — to Ewa („Ewo o tylu twarzach” — *Wniknięcia*; „Ewa. Jabłko w jej zębach twardnieje”), Wenus (*Erozje Wenus* w cyklu *Pięć aktów*). Jeśli miłość, ta miłość, w której szuka się schronienia, przedstawiona jest jak akt kulturalnego i estetycznego doskonalenia się gatunku (przemiana Wenus z Willendorf), jeśli pszczoła też staje się przekazem wartości kulturalnych, humanistycznych (*Scheda*, z tym wierszem łączy się zresztą cały po-tuwimowski kompleks spraw i środków wyrazu, jak „słowiańskie” mitologizacje, penetracja do korzeni słów, a również „persje” — str. 25, „hawaje” — str. 57 itd.), jeśli to *Abrakadabria* jest tym, przed czym trzeba się schronić — może w ogóle mamy do czynienia wyłącznie z bezpośrednio humanistyczną i historyczną problematyką, pseudonimowaną i mitologizowaną?

Zapewne!

Twórczość nr 1/1964

LIST Z DANII

Zżyłem się z liryką Ficowskiego. Zauważyłem ją w czasopi-
mach literackich jeszcze nim w roku 1948 ukazał się pierwszy
zbiór jego wierszy, *Ołowiani żołnierze*. Czytałem wszystkie
jego książki: kolejne tomiki poetyckie, przekłady Federica Garcii
Lorki, cygańskiej poetki Papuszy, ludowej poezji żydowskiej; po-
krewną poezji prozę; eseje etnograficzne (o Cyganach) i literac-
kie (Schulz!); znakomicie i pracowicie komentowane listy Schul-
za — wszystko. Nigdy nie było nam trudno rozumieć się, bo-
wiem wszystko prawie nas łączy. Należymy do tego samego po-
kolenia, o którym mówi się czasami, może upraszczająco i niepre-
czyźnie, lecz jednak sensownie: pokolenie akowskie. Konspiro-
waliśmy obok siebie, nie znając się, w tym samym batalionie —
i walczyliśmy jako jego żołnierze w Powstaniu. Połączyła nas jako
studentów miłość do Brunona Schulza, która stała się początkiem
i fundamentem przyjaźni. Przeżyliśmy razem trzydzieści przeszło
trudnych lat pełnych goryczy, zagrożenia, rzadko przelotnych ra-
dości — zawsze w poczuciu zaufania do siebie i we wzajemnej
solidarności. Nic dziwnego, że dziś znów, jak w 1944, choć zara-
zem inaczej, jesteście współkomatantami: znaleźliśmy się obok
siebie w KSS „KOR”. Byłem kilkakrotnie recenzentem tomików
poetyckich autora *Grypsu**, czasami nie szczędząc mu dosadnie
sformułowanych zastrzeżeń, zawsze z podziwem dla jego talentu
i wdzięcznością za jego twórczość. Minęło sporo już lat, podczas
których czytelnicy poezji Ficowskiego, dotkniętego dyskryminacją
i zakazami, nie mieli możliwości jej czytania. Gdy siadam dziś do
pisania o *Grypsie* — niech mi czytelnicy recenzji wybaczą ten

* Jerzy Ficowski, *Gryps*. Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa
1979, str. 64.

osobisty wstęp. Nie mam jako krytyk w zwyczaju takich zwierzeń. Subiektywizm emocji kierujących się nie tylko na przeżycie omawianej twórczości, lecz i na osobę twórcy — nie uchodzi za gwarancję obiektywizmu. Domagam się jednak właśnie tu na wstępie zaufania czytelniczego: że i tym razem nie sprzeniewierzę się obowiązkowi krytyka, szukającego sensu artystycznego i ideowego poetyckiego słowa — uzbrojony jednak dodatkowo w szansę najpełniejszego zrozumienia, jaką daje wspólnota przeżyć i wartości.

Nie jest łatwo jednoznacznie wskazać dominantę twórczości poety, który ma tak bogaty dorobek i tak już długą linię rozwojową, jak Ficowski. Zaczynał, jak wielu z jego pokolenia, przytłoczony ciężarem doświadczeń wojennych i porażony straszną klęską naszej bitwy o Warszawę. Należał do twórców korzystających w sposób umiarkowany z doświadczeń awangardy, choć zresztą jednym z mistrzów jego warsztatu poetyckiego był też Tuwim. W okresie późniejszym szukał też inspiracji w folklorze polskim i cygańskim. W żadnym wypadku nie można jednak określić go jako eklektyka: uczył się co prawda w różnych szkołach, stworzył jednak własny obraz świata i własny język poetycki. W okresie pełnej już dojrzałości, w latach popaździernikowych, wyklarował się ostatecznie obraz świata jego poezji. Można go scharakteryzować przez trzy opozycje: 1 — poczucie zagrożenia — i potrzeba bezpieczeństwa, które daje intymność (sprzymierzeńcami są otaczające człowieka na codzień przedmioty domowe, owady reprezentujące Arkadię: pasikonik, świerszcz; miary dla świata szukał w ciele własnym i osoby bliskiej, zamykając np. przestrzeń między palcami jej dłoni); 2 — lęk przed abstrakcją — i pożądanie konkretności (występuje tu swego rodzaju antysymbolizm, tj. adaptacja odwróconej struktury symbolistycznej: na miejsce dążenia do idei poprzez fenomeny — odszukiwanie konkretności przesłoniętej abstrakcją); 3 — metaforyka i obrazowanie przeciwstawiające geometrii krzyżujących się linii prostych — nie dające się narysować przy pomocy linijki i ekerki kształty i ruchy istot żywych.

Historia, zawsze obecna w tej poezji, była tym, co zagraża człowiekowi. Jest to bowiem historia najnowsza, w której żyjemy już od dziesiątków lat, nieludzki kraj Abrakadabrii. Nazwa ta wraca znowu w *Grypsie*.

Postawą dotychczas dominującą w tej liryce było szukanie schronienia, azylu przed naporem historii, przed zaborczością Abrakadabrii, przed niosącą zniewolenie abstrakcją geometrycznych sześciątów i kwadratów, symbolizujących nieludzki świat

zagrożających wolności doktryn. Umilkły teraz w liryce Ficowskiego świerszcze, rozwiła się wizja maleńkiej, prywatnej Arkadii. Poeta, podmiot liryczny — stoi teraz bez chwili przerwy i wytchnienia twarzą w twarz z historią; z prześladowaniami religijnymi, narodowymi, z poniewieraniem godności człowieka, z zagrożeniem jego życia, z kłamstwem. Przyszedł widać taki czas dla poety — i dla nas — że nie chcemy dłużej godzić się na to wszystko, że nie chcemy zadowalać się półkłamstwem: „w danii dzieje się dziś lepiej” (Neoklasycyzm).

Zawsze bałem się — dla poezji i dla siebie — publicystyki, która wdrze się w organizm wierszy, przetworzy je w wstępniaki i felietony. Zawsze też bałem się — dla poezji i dla siebie — obojętności poetów, ich ucieczki na łąki i leśne polanki, złudnych nadziei, że ćwierkanie świerszczyka odgrodzić może magicznym kręgiem swojskości od złego świata, w którym pozostaną już na zawsze bici i więzieni bliźni, ludzie, którym wyrwa się bez znieczulenia ich tożsamość. Trzeba dodać, że Ficowski-poeta nigdy nie znalazł się w tym magicznym kręgu pozorów, z którego nie widać już niczego poza arkadyjskim samozadowoleniem. Cytować mógłbym długo jego wiersze, w których krzyczał lub szepotał swoje „nie”. Czasami nawet ukazywały się w druku: był taki czas, 1956-1957 rok, gdy w prasie literackiej ukazywać się mogło przez parę miesięcy to, co ani przedtem, ani też potem nie było do publikacji. Wiersze te nie wchodziły w rezultacie do tomików później się ukazujących. Niektóre umiem wyliczyć, np. *Uśmiech* („Nowa Kultura”, początek 1957 roku), *Niech będzie pochwalona* („Życie Literackie”, lato 1957), *Rehabilitacja* („Tygodnik Zachodni”, lipiec 1957), *Plwocina* („Życie Literackie”, marzec 1957). Ale i później udawało mu się — rzadko jednak tak jasno i wprost, bo w dobrze znanej wszystkim ludziom pióra powszedniej grze z cenzurą — powiedzieć niejedno. Nigdy nie była to poetyzowana dziennikarszczyzna. Tak się stało, że dziś, gdy poeta z determinacją bijącą w oczy z każdej linijki jego wierszy zrezygnował z wszelkich prób szukania prywatnego azylu („*Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w Ojczyźnie*” — można by te słowa przytoczyć jako niewypisane motto nowego tomu jego wierszy) — właśnie dziś osiągnął szczyt swej dotychczasowej twórczości lirycznej.

Ponieważ poezja nie przegrywa tu z popychającą ku wypowiedzi publicystycznej „treścią” — pomówmy o „warsztacie”. Specjalnie piszę również ten ostatni wkrótce w cudzysłowie: nie chodzi bowiem o rejestrację chwytów, z których coś się układa lub nie układa w poetycką całość, lecz o ten żywy splot języka poetyckiego

i kreowanej przezeń wizji świata, który rozstrzyga o wszystkim w liryce; nie tylko w liryce — lecz w liryce przede wszystkim. Warto by odpowiedzieć na pytanie, jak „zrobiony” jest wiersz *Bóg się rodzi*, jak „zrobiony” jest *Neoklasycyzm*, jak *Cieśle*, jak ten cały *Gryps*? Nie łudzę się, że odpowiem (kwestia, czy to w ogóle możliwe, ale zresztą miejsca na to w recenzji nie staje). Dlatego jednak właśnie, że z poezją mamy tu do czynienia, na tym trzeba skupić uwagę. Ale i „o czym” nie jest obojętne. Poeta, zapowiadając w pierwszej linijce tomu: „*Opowiem ci historię / nim się wynurzy oczyszczona z nas / więc z piasku*” — prowadzi czytelnika przez szeroko zatrysowaną panoramę tej historii, od jej katyńskich korzeni (*Archeologia profetyczna*), przez wspomnienie pamięci Kazimierza Moczarskiego (*Epitafium*) i *Dworzec Gdański* 1968 — do spraw i realiów dzisiejszych: po *Modlitwę za Stanisława Pyjasa*, po *Noc Listopadową* 11. XI. 1978, po wiersz *Cygan milczy inaczej*, poprzedzony przejmującym powołaniem się na oświadczenie Karty 77 o prześladowaniu Cyganów w Czechosłowacji, zaczynającym już być eksterminacją (sterylizacja Cyganek); po wiersz *Bóg się rodzi*, uobecniający los Ukraińców za wschodnią miedzą; po *Soveto* — wiersz poświęcony męczeństwu Murzynów południowoafrykańskich (dobrze, że i ten wiersz znalazł się w tomie: nadaje on panoramie wymiar uniwersalny).

Historia jawi się poecie aż tak często w na pół baśniowym krajobrazie, że warto może od tego zacząć: to kreowanie mitu, żywego mitu. W wierszu *Bóg się rodzi* — krajobraz „*uduszonych dzwonnicy*”, zimowy krajobraz Pokucia, w którym „*po lasach wnyki / na bieżeniach świętych / wilcy ich ostrzegają / śnieg ich tropy gładzi / czeremosz szeptem podpowiada drogę*”, krajobraz, w który wtapiają się fragmenty okaleczonych cerkiewnych rzeźb i ikon, przejmujący krajobraz prześladowania, niszczonej religii, tępionej kultury, wszystko to zawarte i powiedziane w języku symbolicznych obrazów. Przyroda uczestniczy w tej walce po stronie Człowieka (stąd antropomorfizująca forma „*wilcy*”, stąd uczłowiczenie Czeremoszu). Obok symboliki zniewolenia i zagrożenia (znanej z wcześniejszej liryki poety, a tu reprezentowanej na przykład przez „*więzadła krat*” w wierszu *Ta klatka*; „*ukrzyżowali boga taborów / na krzyżu / czterech stron*” w *Cygan milczy inaczej*; „*krat krzyż wielokrotny*” w wierszu *Gryps*) — pojawia się symbolika nowa: szubienica, stryżek, duszenie (*Hryhory i Daniło / wiszą na złotych strykach / aureoli*) — *Bóg się rodzi*; „*zaciągają pętlę widnokregu*” — *Z rzeszowskiej ziemi*; „*po utaskawieniu / od węzła krawata*” — *Post factum*; „*zwięzłość strycz-*

ka" — Z kroniki wydarzeń; „szubienica obrotowa" — Po polsku), oraz realiów więziennych, policyjnych... Obok krajobrazu pokuckiego — dosłownie obok, bo na sąsiedniej rozkładowej stronie, krajobraz rzeszowski, też przekształcający się w symboliczno-mitologiczny:

a tam już
zaciągają pętlę widnokręgu
żeby wyrwać to drzewo
chłopa jak snop związać
i wykurzyć ptaka

choć ani on duch święty
ani orzeł biały

więc czekają we troje
chłop drzewo i trznadel
a jest ich nagle
tłum i las i chmara

Jak już wspominałem — prawie zawsze przyroda jest, jak w tym cytacie, sojusznikiem człowieka, chociaż w wierszu *Cygan milczy inaczej* niezupełnie tak: i tego sojusznika już nie mają prześladowani; przyroda jest tu — póki „*Bóg Mrodel kędzierzawy*" nie ustanowi znów czterech stron świata — domem publicznym, scenarią dogorywania ludu wykorzystanego ze swego obyczaju i moralności. Niekiedy przyroda utożsamia się symbolicznie z człowiekiem, jak w niezwykle pięknym, patetycznym wierszu *Neoklasycyzm*, gdzie ryczący z bólu — wbrew prawom swego gatunku — łos jest „ucztowieczony naszym bólem". Sojusznikami są też w jakimś sensie zmarli, ale w ich powrocie, w tym swego rodzaju świętych obcowaniu, jest zawsze przede wszystkim ból i gorycz („przez styksy rojsty czeremosze / w czarkach szyszakach rogatywkach / przyjdą krwiodawcy nasi" — *Przeprawa*; „ugodzi w nas kość naszej kości / z nas wylamana nam odjęta / wróci aby się zrastać / z kikutami kalectwa / aż poczujemy w niej nasz ból" — *Archeologia profetyczna*, wiersz o Katyniu).

Do pewnego stopnia nowością w poetyce Ficowskiego — tylko do pewnego stopnia, bo był zawsze wrażliwy na pokrewne kalamburowi potencjalne możliwości języka, ucząc się tego zapewne w tuwimowskiej szkole — jest niezwykle bogactwo środków przyswojonych liryce polskiej w ostatnich kilku latach głównie

przez młodsze pokolenie adeptów tzw. „poezji lingwistycznej”. Swego rodzaju żonglerka językowa, wykorzystywanie wieloznaczności słów, rozbijanie i łączenie na nowo całości frazeologicznych i idiomów — szybko przestało być zabawką, okazało się niezwykle funkcjonalną metodą dla tych poetów, których podstawową obsesją stały się problemy zniewolenia świadomości przez orwellowską nowomowę, przez slogan i frazes polityczny, przez manipulację werbalną. Nurt zainteresowania tymi sprawami okazał się niezwykle płodny zarówno w naukach humanistycznych (m.in. warto tu wskazać bardzo udaną i wzbogacającą wiedzę o tych sprawach książkę TKN, wydaną przez Niezależną Oficynę Wydawniczą: *Język propagandy*) — jak i w poezji. To objaw pogłębiającej się samoświadomości społecznej, wrażliwości na mechanizmy manipulacji. Zastosowania tej wiedzy bywają niekiedy odległe od przyczyn, które wzbudziły zainteresowanie tymi sprawami, zautonomizowane, niemniej jednak bardzo harmonizujące z atmosferę i treściami społecznego i intelektualnego buntu, którego jesteśmy świadkami. Ficowski używa tej metody przy różnych okazjach, szczególnie zwraca ona uwagę w wierszach, które najbardziej zbliżają się do publicystyki przez swe dążenie do dosadnego scharakteryzowania sytuacji społeczeństwa. Tak jest więc np. w *Komendzie bezruchu* (Komenda ruchu — komenda bezruchu; skojarzenie z instytucją policyjną ujednoznacznia interpretację wiersza, zbudowanego *nota bene* kunsztownie z cytatów literackich). To zbliża go również warsztatowo do zbuntowanych poetów młodszego niż on pokolenia.

Szczególnie blisko publicystyki znalazł się Ficowski w cyklu wierszy *Z notesu*. Tytuł ten uchyla ewentualne pretensje czytelnika, gdyby się przy nich upierał: wskazuje na pewną okazjonalność, dorywczność jakby tych wierszy, każe je umownie traktować raczej jako materiał jeszcze surowy niż jako skończone dzieło sztuki. Niemniej jednak jest to tylko konwencja, wiersze te mają w tomiku te same prawa, co pozostałe. Tu można dostrzec również zarówno niebezpieczeństwa jak i sukcesy zbliżenia się do publicystyki na odległość już ryzykowną. Nie jestem wielbicielem wiersza I z tego cyklu (inc.: „w imię braterstwa ludów”) ani III (inc.: „realne dochody”) — mimo, że doceniam ich finezję, precyzję, warsztatową sprawność. Mają w sobie coś z dobrego felietonu; kto wie, czy nie czułyby się najlepiej wśród wiadomości i komunikatów prasowych jako komentarz pisany odmiennym językiem, odwołujący się do innych konwencji. Ale właśnie między te dwa wiersze wcisnął się trzeci (inc.: „O o frrr ptaszek leci”) tak znakomity w koncepcji i brawurowej realizacji, że

chciałoby się cofnąć wszelkie obawy dotyczące łączenia poezji z publicystyką. Teza o odwracaniu przez propagandystów uwagi obywateli od spraw istotnych wówczas, gdy sytuacja staje się groźna („*kiedy Nic schwytane w garść / staje się pięścią*”) — została wyrażona obrazem zarazem autonomicznym jak i bardzo czytelnym. By taki wiersz napisać — trzeba nie tylko mieć coś do powiedzenia, lecz rozporządzać też bardzo sprawną poetycką wyobraźnią, nieomylnie narzucającą obraz, sytuację, ton — i mieć poetyckie poczucie humoru; przede wszystkim: być wirtuozem języka (kapitalny anakolot — nieranakolot: „*O już troszkę go nie ma*”).

Niezwykłe rezultaty osiąga Ficowski na tym właśnie skrzyżowaniu zonglerki autonomizujących się mechanizmami języka — oraz poczucia humoru. Jest to w ogóle metoda, której bez poczucia humoru stosować nie można i która chyba w poczuciu humoru ma swoje korzenie. Majstersztykiem, olśniewającym i zarazem nieco żartobliwym pokazem sprawności prestidigitatora słów jest nostalgiczna trochę, a trochę groteskowa *Ballada o trzech mociumpańskich*, podszyta gorzką wiedzą o historii narodowej, spointowana sarkastycznie: „*gawron ich powita / ptak jeszcze jednogłowy*”.

Poezja polska znowu — nic w tym nowego — towarzyszy narodowi w jego walce o niepodległość i wolność. „Znowu” może nie jest dobrym słowem: nigdy chyba nie przestała; były to prawda lata, gdy jej głos niepodległy dochodził do kraju raczej z zewnątrz, z emigracji, słabo słyszalny, zagłuszany — lecz znów budził się i tu u nas, na miejscu, gdy lody zdawały się tajać. Tym razem znowu wzbiera fala. Tomik Ficowskiego, który do tej fali należy, jest szczególnie dobrym znakiem: to najlepszy tomik tego dojrzałego i wysoce utalentowanego poety. Widać służy poezji nowa atmosfera ostrej walki o prawdę, o ludzką godność, o życie dla wolności i w wolności.

Zapis nr 13/1980

MIĘDZY HISTORIĄ I ARKADIĄ WYOBRAŹNI

Pudełko zwane wyobraźnią, wiersz otwierający *Studium przedmiotów** — znamy już z *Hermesa, psa i gwiazdy*. Jeśli awansował teraz do spełnienia roli wprowadzenia, wstępu — może w nim należałoby szukać klucza do tej liryki?

Sprawa wyobraźni stała się jednym z naczelných i autonomicznych — to ostatnie trzeba szczególnie podkreślić — problemów liryki od stosunkowo niedawna, chociaż od dawna (wcale nie „od zawsze”) wysoko ją ceniono. Zbadanie dziejów postulującego i oceniającego stosunku do wyobraźni byłoby jednym z płodniejszych przedsięwzięć, jakie mogliby podjąć historycy krytyki. W każdym razie zdaje się niewątpliwe, że mimo przeróżnych wahań i skrętów — mamy tu do czynienia z rosnącym trendem. M.in. okres bezpośrednio powojenny, a potem lata po 1956 roku wykazują wyraźny w proporcjach wzrost wysokiej oceny wyobraźni jako czynnika rozstrzygającego dla oceny estetycznej. Nie jest zapewne przypadkiem tytuł jednego z bardziej interesujących tomików lat tuż-powojennych, *Sprawa wyobraźni*, ani też powrót po 1956 roku zapomnianego już od dawna (czy nie od czasów Frydego?) terminu „kreacjonizm” wraz z całym kompleksem związanych z tym kryteriów i postulatów.

Pudełko zwane wyobraźnią jest pierwszym w kolejności, lecz nie jedynym wierszem w tomiku poświęconym tej sprawie. Zestawienie go z *Ptakiem z drzewa*, *Pisaniem*, *Nic ładnego*, *W pracowni* (są to kolejne wiersze w tomiku) — pozwala wyciągnąć istotne wnioski o poezji Herberta.

* Zbigniew Herbert, *Studium przedmiotów*. „Czytelnik”, Warszawa 1961, str. 88.

Wyobraźnia, o jakiej tu czytamy — nie jest czystym, swobodnym aktem kreacji. Jej treści są ściśle określone przez przedkreacyjny akt poznawczy. Są one to opozycją wobec wiedzy, danej przez ów akt poznawczy — to znów nową transpozycją tej wiedzy. Obydwie możliwości — choć prowadzące do sprzecznych rozwiązań, co stwarza ciekawą na tle całej twórczości Herberta dialektyczną grę postaw — mają jedną cechę wspólną: ich punktem wyjścia jest rzeczywistość, ta rzeczywistość, której Herbert poświęcił i w swej dotychczasowej, i w najnowszej swej twórczości niejedną katastroficzny wiersz.

Zdaje się temu przeczyć poemat tytułowy *Studium przedmiotu*, które można by nazwać teorią wyobraźni kreacyjnej. Konkret, krzesło, jedyny element rzeczywistości — istnieje tylko w cieniu „przedmiotu, którego nie ma”. „Przedmiot, którego nie ma” — to nie negacja bytu, lecz wyższa, idealna jego postać. Porządek więc jakoby platoński (wbrew pozorom jesteśmy więc o sto mil od surowego reisty, Białoszewskiego). Ale *Studium przedmiotu* należy też czytać raczej jako postulat poetyckiej tęsknoty, jako teoretyczny odpowiednik konkretnej, gdzie indziej wyrażonej tęsknoty za Arkadią.

Pudełko zwane wyobraźnią — to właśnie klasyczny wyraz tej tęsknoty. Motyw ten jest obcy większości współczesnych poetów z pokolenia Herberta — i młodszych. Jedni nie odczuwają tej tęsknoty, inni uważają za bezcelowe poświęcanie jej uwagi — a może są i tacy, którzy się jej wstydzą. U Grochowiaka, Białoszewskiego i innych — jak by nie konstruowali swego świata poetyckiego — nie ma rozdźwięku między tym światem i utopią, nie zawsze dlatego, by odpowiadał im ów świat, lecz przede wszystkim dlatego, że utopia ich nie obchodzi, nie tworzą jej, nie jest im potrzebna itd. Chyba tylko Ficowski jest tu wyjątkiem. Wiersz *Pudełko zwane wyobraźnią* mógłby wyjść spod jego pióra — gdyby sens nie był tu specyficznie określony m.in. przez kontekst wierszy następujących.

Twory wyobraźni, wywołane zastukaniem palcem w ścianę, zaświstaniem, chrząknięciem, zamknięciem oczu — noszą tu charakter sielanki. Las i kukułka, rzeka, malownicze, nieco konwencjonalne (umyślna stylizacja) i zdrobniałe („domki żółte jak kostki do gry”) miasteczko. Ale już *Ptak z drzewa* jest aktem niewiary. Niewiary podwójnej: przede wszystkim w szansę soteriologiczną, jaką dać miała wyobraźnia — lecz i w samą moc kreacyjną wyobraźni. By jednak nie było wątpliwości, czemu służyć miała tu wyobraźnia, wybiegnijmy nieco naprzód, do wiersza *W pracowni*. Malarz z „fantazją dobroduszną” — „poprawia świat”. Tworzy

malarski odpowiednik Arkadii z *Pudełka zwanego wyobraźnią*. I o to właśnie chodzi: poprawić świat. Ptakowi z drzewa, który ożywa w rękę dzieci (stare — i uzasadnione chyba — równanie: artysta-dziecko) — dziecięcy wybijają oczy. Las, w którym to się dzieje — w niczym nie przypomina Arkadii. I samo życie ptaka z drzewa okazuje się czymś niepewnym, niejasnym — zawieszonym w pół drogi między rzeczywistością a obrazem, aktem czystej kreacji.

Również obraz, na którego widok „oko mruczy — oko uśmiecha się — oko wspomina” — ma swoją antytezę w wierszu *Nieładnego*: tu świat stworzony w akcie kreacji jest już nie Arkadią — lecz specyficznym przetworzonym, zmetaforyzowanym światem, tym samym, od którego chciał przecież poeta uciec:

na szpilkach traw
baczki kwiatów
obłoki z drutu
ciągnie wiatr

Posępny, ubogi, nagi krajobraz, zrodzony w pracowni któregoś z adeptów „Szkoły śmietników”, Rauschenberga czy Oldenburga.

To właśnie stwarza ową wyżej wspomnianą „dialektyczną grę postaw”; utopia, tęsknota za sielankową Arkadią — i ich zaprzeczenie.

Sądę, że *Pudełko zwanego wyobraźnią* wprowadza na trop, który wiele wyjaśnia w poezji Herberta — pozwala przede wszystkim, w zestawieniu z dalszymi, wspomnianymi wierszami, ustalić funkcję wyobraźni w tej poezji (wyobraźni oczywiście jako swoistego elementu poetyckiej ontologii przedstawianego świata, bo co jasne i oczywiste — nie mówiło się tu przecież o wyobraźni jako czynniku psychologii twórczości; tej żaden poeta nie jest i nie może być pozbawiony, nie może też jej się wyrzec, choćby to deklarował — jest ona wobec poezji transcendentna, interesuje raczej psychologa twórczości niż krytyka *sensu stricto*). Ale w dualistycznej strukturze świata tej poezji — nacisk położony jest raczej na sferę daną w akcie poznawczym niż na sferę daną w akcie kreacyjnej wyobraźni, na rzeczywistość, nie na marzenie.

Obraz świata był zawsze w twórczości Herberta budowany dwójako: w sposób symboliczny i metaforyczny — ale i w bezpośrednim, można by powiedzieć „realistycznym” oglądzie. Dwa przykłady z tomiku poprzedniego, z *Hermesa, psa i gwiazdy*: pierwszy — *U wrót doliny*, Herbertowy *Dies irae*, którego wielowarstwowa i wielokierunkowa struktura ma jednak ostatecznie

charakter niedwuznacznie metaforyczny w stosunku do określonych doświadczeń historycznych; drugi, aż szokujący w swej reportażowej dosłowności — *Podróż do Krakowa*. Bez względu jednak na to, czy obraz świata jest zbudowany w pierwszy, czy w drugi sposób — jest to świat podlegający ocenom moralnym (por. *Kołatkę w Hermesie, psie i gwieździe*: „suchy poemat moralisty — tak-tak — nie-nie”). Największą oryginalnością Herberta w tym zakresie — oczywiście oryginalnością względną, na tle pokolenia, ale bardzo ostrą, aż szokującą — jest to, że w świecie jego ocen i wartości ważne miejsce zajmuje patriotyzm.

Ta sprawa jest dostatecznie zaskakująca dla czytelnika dzisiejszej młodszej poezji, by się nad tym zatrzymać. Herbert jest bodajże jedynym w Polsce poetą spośród swych rówieśników i twórców młodszych, dla którego jedną ze spraw najważniejszych i najbardziej osobistych jest los narodu i w ogóle problem narodu. Nie chcę przy tej okazji stawiać innym poetom trzydziesto-kilkuletnim i dwudziestokilkuletnim niemądrego zarzutu obojętności w tej sprawie. Po pierwsze bowiem — nie jest obowiązkiem poety akurat tym się zajmować, a pewna uniwersalizacja problematyki i tematyki liryki wydaje się dziś zrozumiała i nawet cenna. Po drugie zaś — kto potrafi wyważyć i rozgranaczyć, co w tej poezji pochodzi z tendencji uniwersalistycznych, a co z ukrytej emocji patriotycznej? Czy np. nie tu ma źródło ów zagadkowy nurt zainteresowań regionalnych tak zaskakujący u Białoszewskiego (linia wołomińska, Rzeszowszczyzna), Czachorowskiego (północne Mazowsze) i in.?

Herbert idzie tu po trosze śladem *Światła dziennego*: i typ postaw moralistycznych wydaje się być tu i tam pokrewny, i sposób koegzystencji postaw uniwersalistycznej i patriotycznej jest prawie ten sam — i poetyka realizacji wykazuje chyba pewną fascynację pierwowzorem.

Niedużo jest w *Studium przedmiotu* wierszy tego rodzaju, co *Rozważania o problemie narodu*. Tak daleko posuniętej programowości nie zniósłby w większej dawce żaden tomik. Ale właśnie w decyzji przedstawienia mimo wszystko swej deklaracji w tej sprawie — widzę bezprzykładnie dziś mocne zaangażowanie autora.

Ten nurt emocjonalny obecny jest w wielu innych wierszach tomiku. Ale ton przeważający — to uniwersalistyczna postawa moralna, poszukiwanie definicji epoki poprzez poetyckie drażnienie problemu władzy i jednostki uwikłanej (tak, uwikłanej) w historię. Herbert jest mianowicie lirykiem o wielkiej wrażliwości na problematykę polityczną — co wyraźnie wiąże się i z jego postawą

moralistyczną, i z jego zaangażowaniem w problem losu narodu. Do wierszy takich, jak *Jonasz, Powrót prokonsula, Tren Fortynbrasa* — należących z pewnością do najlepszych wierszy w tomiku i godnych pretendować do szczególnego miejsca we współczesnej polskiej poezji — wiedzie droga z jednej strony poprzez doświadczenia, będące zarazem doświadczeniami jednostki i narodu, o których czytamy w wierszu *Nasz strach*; z drugiej poprzez głębokie indywidualne przeżycie etyczne, jak w wierszu *Głos wewnętrzny*.

Sposób, w jaki Herbert kreśli postawy moralne współczesnego człowieka — postawy wynikłe z uwikłania we właściwy m.in. naszej epoce splot problemów politycznych i moralnych — jest przejmujący. Wynika to i z intelektualnej dojrzałości wyrażanych tu idei, i z tego, że Herbert jest mistrzem paraboli.

Świat konfliktów moralnych, który ukazuje ta liryka — jest właśnie światem, przed którym chciałoby się skryć do Arkadii; wiemy, razem z poetą, że daremnie. Ciekawe jest śledzić w tej liryce różne stopnie przerażenia, które budzi rzeczywistość i świat. Można by prawie wszystkie wiersze tomiku ustawić w szereg, od konkretnego *Naszego strachu* („nasz strach — to znaleziona w kieszeni — kartka — 'ostrzec Wójcika — locum na Długiej spalone'”), poprzez parabole, jak *Powrót prokonsula*, poprzez wiersze takie, jak *Apollo i Marsjasz*, destylujące już czystą sytuację nieludzkiej przemocy i doznawanego cierpienia — aż do tak symbolicznych, jak *Włosy* i — w innym typie — wiersz bez tytułu, w którym występuje Lavater — a więc aż do wierszy, których sens dopiero w tak ustawionym szeregu staje się jasny.

W wierszach takich, jak *Apollo i Marsjasz* i wspomniany dopiero co wiersz „z Lavaterem” Herbert prezentuje, co dygresyjnie warto tu jest wspomnieć, pewien specyficzny typ nadrealizmu poetyckiego. Już od dawna termin ten stał się dwuznaczny. Oznacza on bądź poetykę surrealistyczną *sensu stricto*, bądź stwarzanie ekwiwalentu poetycko-słownego, kojarzącego się z plastyką nadrealistyczną. Herbert tworzy niekiedy wiersze w tej właśnie drugiej konwencji. Szczególnie *Apollo i Marsjasz* jest tu mistrzowski. Odpowiednika dla niego szukać należy raczej w kanonie prekursorów nadrealizmu niż wśród twórców tego kierunku. Obraz pt. *Apollo i Marsjasz* mógłby namalować twórca Świętego Sebastiana z Galerii Drezdeńskiej, Antonello da Massina. Odpowiednikiem zaś plastycznym wiersza „z Lavaterem” mógłby być któryś z obrazów Boscha.

Pedantyczne uszeregowanie wierszy według kryterium coraz dalszego abstrahowania od konkretnych źródeł przestraszenia i grozy

— wydaje mi się nie pozbawione istotnego znaczenia nie tylko dla zrozumienia poezji Herberta. Sądzę, że wiele z przerażającej symboliki i przygniatającej atmosfery współczesnej młodej liryki dałoby się wyjaśnić, gdyby udało się za każdym razem skonstruować podobny szereg, jak w wypadku Herberta. To się jednak nie uda, gdyż stopień bezpośredniego udziału młodej poezji w sprawach społecznych i narodowych będzie za każdym razem nieporównanie mniejszy niż w wypadku autora *Studium przedmiotu*. Niemniej jednak sądzę, że tak właśnie należy interpretować niepokojące wielu krytyków objawy emocjonalne w młodej poezji. Wyjaśnienia zaś mechaniki, dzięki której dokonuje się ów przeskok — szukać by zapewne należało u psychologów, posługujących się m.in. takimi pojęciami, jak „frustracja” itp.

Poezja Herberta budzi niepokój wyraźną dysproporcją między oryginalnością stylu intelektualnego tej poezji — i brakiem własnej stylistyki poetyckiej. Herbert nie należy do poetów takich, jak Różewicz, Czachorowski, Białoszewski, Grochowiak, których pozna się bez trudu z nie podpisanego wiersza. Nie tyczy to może poetyckiej prozy Herberta — ale raczej dzięki oryginalnej technice konceptu konstrukcji niż dzięki jej stylistyce. To, co chciałoby się niekiedy uważać za specyficum poetyki Herberta — wywodzi się raczej z tradycji żagarystów, w pewien sposób zmodyfikowanej, oczywiście (i to zmodyfikowanej głównie przez wpływ Różewicza), lecz nie bardzo daleko odbiegającej od pierwotnego. Stan ten trwa zaś w tomiku na tomik, gdyż Herbert z całej czołówki naszej poezji „popaździernikowej” to twórca najmniej podlegający ewolucji.

Poezja Herberta należy z pewnością do najbogatszych intelektualnie osiągnięć artystycznych dzisiejszej liryki polskiej (nie ograniczając się tu do jednego tylko pokolenia). Jest to zarazem poezja o bardzo wysokim poziomie tzw. „warsztatu”, posługująca się ciekawą, bardzo operatywną wyobraźnią. Poezja angażująca czytelnika zarówno intelektualnie, jak i emocjonalnie.

Twórczość nr 1/1962

SŁOWA DODAWANE DO RZECZY

Po raz drugi bodajże w historii literatury polskiej notujemy fałę debiutów poetów, którzy przekroczyli już trzydziesty rok życia. Po raz pierwszy zdarzyło się to bezpośrednio po drugiej wojnie światowej, która opóźniła wystąpienie niektórych pisarzy, po raz drugi, na nie mniejszą na pewno skalę, w dziesięć lat potem. Są to wypadki bez precedensu: późne debiuty prozaików zdarzają się bardzo często, późne debiuty poetów lirycznych — rzadko; bywa, że osiemnastolatek kończy ze swoją twórczością, przechodząc tym, co zdążył napisać, na zawsze do historii literatury; bardzo rzadko zaczyna się tworzyć poezję po trzydziestce.

Oczywiście późny debiut w poezji nie oznacza, że poeta zaczął późno pisać. Łączy się to raczej z okolicznościami utrudniającymi publikację, z katastrofami kulturalnymi. Gdy przestają działać niesprzyjające okoliczności i życie kulturalne wraca do normy — powstaje wielka szansa wypełnienia luk i nadrobienia strat, doznanych w okresie ubiegłym.

Debiuty, które zaczęły się pojawiać w „kolumnach młodych” czasopism literackich — były zresztą w znacznej mierze debiutami pozornymi. Obok poetów po raz pierwszy pojawiających się na łamach prasy widniały tu nazwiska, znane czytelnikom prasy literackiej z lat czterdziestych. Potem, nie przypominane, uległy częściowo zapomnieniu. Nie wydaje mi się, by było szczęśliwym pomysłem prezentowanie tych „zapomnianych” jako młodych tuż obok osiemnasto- i dwudziestolatków. Tu zupełnie inny problem. W rezultacie nie bardzo rozsądni młodzi krytycy występowali z zabawnymi uogólnieniami, nazywając Białoszewskiego i Herberta „poetami spraw dozwolonych”, chociaż nikogo oni przez kilka lat swego pracowitego milczenia o zezwolenia nie pytali —

i mając do nich pretensję, że nie wyrażają spraw pokolenia, do którego nie należą.

Spośród licznej gromadki „debiutantów” — Białoszewski pierwszy doczekał się swego tomiku*.

By ocenić tę poezję, wywodzącą się niewątpliwie z kierunków awangardowych dwudziestolecia, należy przede wszystkim zdać sobie sprawę z pewnej odrębności polskiej awangardy w stosunku do awangardy francuskiej. Najlepiej ujął ten problem Zbigniew Bieńkowski przed dziesięć laty w swym świetnym szkicu o poezji francuskiej: „Twórczość Przybosia jest jednym z najciekawszych w Europie przedsięwzięć właśnie przez ukazanie w formie artystycznej człowieka zdyscyplinowanego, ograniczonego kształtem istnienia i nie poszukującego nieskończoności. Przyboś wydoskonała zmysły, by więcej doznawać, lecz zadowala się terenem naturalnie dostępnym, wyklucza możliwość istnienia — a tym samym możliwość doświadczeń — poza materią postrzeganą”.

Poezja Białoszewskiego, również mieszcząca się w tej charakterystyce — jest poezją w pełnym sensie tego słowa filozoficzną, to znaczy poezją, w której istotną i poważną rolę odgrywa określona postawa epistemologiczna i ontologiczna — ale postawa manifestująca się raczej wyraźną selekcją środków wyrazu poetyckiego, specyficznym widzeniem poetyckim itp., niż bezpośrednim wypowiedzeniem się o strukturze poznania i przeżywanej rzeczywistości. Stąd zapewne pochodzi opinia, którą zdarza się słyszeć o poezji Białoszewskiego, że jest to poezja „bez filozoficznego dna”. Nasycenie poezji problematyką filozoficzną bardziej jednak chyba jest zależne od konsekwentnie konstruowanego widzenia świata i od leżących u podstaw tej konstrukcji założeń filozoficznych — niż od refleksji filozoficznej bezpośrednio wypowiedzianej ustami poety.

Jest to poetyka bez hipostaz. W liryce Białoszewskiego mamy tylko świat rzeczy, prawie jak w reizmie Kotarbińskiego — i doznającego poetę: Białoszewski nie zna przedmiotów ogólnych ani pojęć ogólnych. Dla niego ogólne są tylko nazwy, którymi chrzci konkretne przedmioty. Nie podaje żadnych składników swego lub czyjegokolwiek doznania, ani przypisuje skrótom językowym właściwości nazywania jakiejś jeszcze jednej, pozarzeczowej sfery rzeczywistości. Jak uczył Ockham — nie mnoży bytów poza niezbędną potrzebę, podporządkowuje poetyckie widzenie świata ostrym rygorom ockhamowskiej ekonomiki metodologicznej, po-

* Miron Białoszewski, *Obroty rzeczy. Wiersze*. PIW, Warszawa 1956, str. 138, 2 nlb.

stępuje pod tym względem z konsekwencją częstszą u filozofów niż u poetów. Jest to jedyna chyba — i już przez to urzekająca — manifestacja postawy nominalistycznej przez poetę. Ta konsekwencja i rygorystyka, która poezji w tym wypadku wychodzi na zdrowie, a nawet ją wzbogaca — nie pozwala widzieć w Białošzewskim epigona. Wnosi on własne, oryginalne, specyficzne wartości poetyckie choćby przez to, że znalazł piękny, jednolity konstrukcyjnie, posługujący się wyłącznie środkami specyficznymi dla poezji wyraz postawy światopoglądowej. Dlatego sędzę, że nie ma np. racji Kijowski, który funkcję poezji Białošzewskiego widzi jedynie na tle luk i zapóźnień powstałych w ubiegłych latach, które są powodem atrakcyjności anachronicznych i przebrzmiałych wartości. Gdyby w tej diagnozie było nawet sporo racji, jeśli chodzi o ocenę ogólną sytuacji kulturalnej — to w stosunku do liryki Białošzewskiego jest to uogólnienie na pewno niesłuszne. To moje twierdzenie nie jest zresztą sprzeczne z dopatrywaniem się u Białošzewskiego istotnych cech polskiej awangardy: każdy poeta ma swoich antenatów, poezja to nie Atena wyskakująca z głowy Zeusa już w zbroi i z włócznią w ręce, każdy poeta terminował w jakiejś szkole, bez której — wbrew przesadom poromantycznym o funkcji talentu i natchnienia, mogących artystycznie zastąpić wszystko poza tym — byłby tylko partaczem.

Poezja Białošzewskiego — to „słowa dodawane do rzeczy”, jak autor chciał zresztą pierwotnie zatytułować swój tomik. W formule tej kryje się, jak już powiedziałem, nominalistyczna koncepcja filozoficzna — ale Białošzewski nie zadowala się tym; chciałby swój świat zinterpretować ontologicznie. Tu dla czytelnika wyczulonego na filozoficzne i światopoglądowe czynniki liryki — widoczne jest jakieś wahanie i niejednolitość koncepcyjna. Nadaje ona całemu tomikowi cechy bardzo dramatycznego dialogu dwóch postaw: raz do głosu dochodzi przekonanie o możliwości przedarcia się przez zjawiskową sferę rzeczywistości aż do jakiejś *Ding an sich*, do rzeczy w sobie, takiej, jaką jest niezależnie od procesu poznawczego — to znów poeta daje wyraz postawie minimalistycznej, w której poprzestaje na charakterystyce zjawisk danych mu w doświadczeniu wewnętrznym. Dla pierwszej postawy typowy jest wiersz *Studium klucza*, w którym poeta poprzez opis wrażeń zmysłowych chce dotrzeć do definicji określającej „istotę rzeczy”, jak zwykli mawiać dawnymi czasy teoretycy definicji:

Klucz

ma

*zapach wody gwoździowej
smak elektryczności
a jako owoc
to on cierpki
niedojrzały
będący cały sobie
pestką*

Dla postawy drugiej charakterystyczny jest wiersz *Zielony: więc jest*, gdzie poeta jako jedyną podstawę dla rozwiązania problemu egzystencji — widzi odwołanie się do doświadczenia zjawiska zieleności:

*Jesteś... nie jesteś...
wierzyć w siebie czy wątpić
z czego byś nie był —
albo gdybyś nawet
z niczego był
— zielonyś —*

Przy tym wszystkim — rzecz niemal nie do uwierzenia — Białoszewski przy całym rygoryzmie swej postawy filozoficznej zarówno w jej części już ustalonej jak też dopiero będącej przedmiotem dramatycznego dialogu — to poeta fantazji. Jest to jednak fantazja specjalnego typu: przypomina ona fantazję badacza, który dzięki bogactwu dalekich, pośrednich skojarzeń — odnajduje w rezultacie najważniejsze określenie rzeczy. To fantazja poznawcza, definiująca świat raz dany, rozporządzająca przy tym niepowszednią wrażliwością kolorystyczną, muzyczną, wzruszeniową. Jest to fantazja, która pozwala poecie mówić o sprawach szczególnej doniosłości światopoglądowej — patrząc na durszlak, klucz lub kolorowe pasy materaca, fantazja posługująca się syntetycznym spozrzeganiem podobieństwa rzeczy odległych, to znów podporządkowana autonomicznej mechanice asocjacji, działających automatycznie, w sposób niekontrolowany. Białoszewski częściej poddaje się działaniu tego pierwszego mechanizmu swej wyobraźni — niż drugiego. To wyznacza jego dystans w stosunku do poetyki surrealizmu. To, wbrew licznym pozorom, poeta bardzo odległy od tego kierunku. Chwilami tylko, gdy melodia słów, ich mechanika fonetyczna zapanuje nad strumieniem asocjacji — zarysowuje się jakby u Białoszewskiego skłonność do *écriture automatique*, podporządkowania się autonomicznym pracom swobodnie płynącego strumienia świadomości, aż do rezy-

gnacji z sensu (w zakończeniu wiersza: *Podtogo błogostaw!*). To jednak zdarza się rzadko.

W porównaniu z tymi cechami poezji Białoszewskiego mniej ważna wydaje mi się jej zawartość tematyczna, ale tej warstwie swej twórczości zawdzięcza Białoszewski szczególnie dużo w bezpośredniej, pierwotnej percepcji utworu, decydującej może nawet o ocenie jego poezji już wtedy, nim refleksja analityczna dojrnie do spraw bardziej podskórnych i skomplikowanych. To poezja prowincji i peryferji, małych miasteczek Rzeszowszczyzny, podwarszawskich Wołominów, drobnomieszczańskich makat i secesyjnych abażurów, durszlaków, kluczy i pieców, odosobnionego od świata pokoju w którym przeżywa się samotność i „*lirykę sprzed zaśnięcia*”. To poezja kurzu (ciekawa obsesja, motyw kurzu, pyłu, brudnych pajęczyn powtarza się niemal przez wszystkie utwory tomiku), zapomnianych kątów, jakiejś starzyzny ze strychu i jarmarcznej tandety. Co z tym zrobić w poezji — o tym wiedział dotychczas tylko Tuwim. Jest też w tym wiele, jak słusznie zauważył Sandauer, z atmosfery prozy Brunona Schulza, wielkiego poety małego miasteczka. Tomik Białoszewskiego — to najciekawszy chyba debiut poetycki od czasu Różewicza. To znaczy bardzo wiele. Wieleletnia zabawa w „czarnego luda”, dzięki której dopiero dziś czytamy Białoszewskiego — skończona. Ukażą się zapewne inne tomiki jego rówieśników. Nie tylko nie boimy się już czarnego luda — ale okazuje się, że istniał on tylko w chorej wyobraźni kapłanów „Czarnego Mzimu”, mających swe powody, by dać nam mniej prawdy, niż chcieli nam dawać nasi uczeni, i mniej piękna, niż mogli nam ofiarować nasi artyści. Tak kończy się rozdział dzieła *Dzieje głupoty w Polsce* pt. *Sprawa Białoszewskiego i jego rówieśników*, sprawa milczenia poetów, prozaików, historyków i socjologów.

REKONSTRUKCJA POETYKI

*Owoc z moich piasków** jest już czwartym tomikiem liryków poety, który słusznie zdobył sobie opinię jednego z najoryginalniejszych i najciekawszych przedstawicieli tej fali awangardowej poezji, którą obserwujemy od kilku lat. W swoim czasie, na skutek skomplikowanego zbiegu okoliczności i przyczyn, debiut Czachorowskiego podwójnie się opóźnił i nastąpił dopiero w 1958 roku, co stworzyło krzywdzącą i fałszywą perspektywę dla percepcji jego poezji. Mimo to jednak krytyka od początku zwróciła baczność i na ogół przychylną uwagę na tę twórczość — a oddalenie się w czasie od lat 1956-1958 spowodować musiało odrywanie się sądów od przypadkowych w tym wypadku sugestii dat bibliograficznych. Wśród odgłosów krytycznych, które nastąpiły po *Białych semaforach* (1960) nie brakło opinii, umieszczających lirykę Czachorowskiego wśród najwybitniejszych osiągnięć współczesnej poezji polskiej (mam na myśli przede wszystkim recenzję Jacka Trznadla).

Liryka Czachorowskiego — to chyba zgodnie przyznają i jej miłośnicy, i wrogowie — jest bardzo trudna. Poeta posługuje się swoistymi środkami wyrazu i często przekracza ów próg komunikatywności, do którego przywykli już miłośnicy nowej liryki. Sądzę w związku z tym, że wysiłek krytyki, zajmującej się twórczością Czachorowskiego, powinien w tej chwili zwrócić się przede wszystkim ku analizie mechanizmu powstawania w wierszach autora *Owocu z moich piasków* całościowych struktur semantycznych, ku sprecyzowaniu metody odczytywania tej liryki.

Pisząc przed dwoma przeszło laty o pierwszych tomikach

* Stanisław Swen Czachorowski, *Owoc z moich piasków*. PIW, Warszawa 1961, str. 92.

Czachorowskiego (*Echo przez siebie i Ani litera ani ja*) — musiałem zatytułować recenzję: *Poezja na krawędzi* — mając na myśli krawędź owego minimum komunikatywności, poza którym poezja staje się szyfrem zrozumiałym wyłącznie dla swego twórcy, traci wszelki walor intersubiektywny i tym samym przestaje być sprawą społeczną. Recenzując później *Białe semafor* zmuszony byłem przyznać się do niemożności zrozumienia niektórych wierszy. Może dlatego odczuwam szczególną potrzebę podstawowych ustaleń, dotyczących warstwy znaczeniowej liryki Czachorowskiego.

Jak się zdaje, Czachorowski posługuje się równolegle dwiema podstawowymi dla siebie technikami konstytuowania warstwy semantycznej (mam na myśli zarówno funkcję znaczenia, jak i wyrażania). Dla łatwiejszego porozumienia się, pierwszą z nich nazwę roboczo „techniką sygnałów asocjacyjnych”, drugą — „techniką symbolu ekspresywnego”.

Dobłą ilustracją „technik

„technik

Również poszczególne linijki stanowią całości syntaktyczne o charakterze części zdania. W poezji tej na ogół bardzo rygorystycznie przestrzega się korelacji między budową syntaktyczną zdania a rozczłonkowaniem wersyfikacyjnym (na linijki bądź *quasi*-strofy) — podczas gdy np. w poezji awangardy krakowskiej i ogromnej rzeszy jej spadkobierców z reguły np. rozrywano okoliczniki miejsca, izolując przyimek od rzeczownika (np. w najnowszym tomiku Przybosia, *Próbie całości*, w pierwszym wierszu pt. *Początek* poeta rozrywa: „... poza nawias...”). Różnica tylko pozornie błaża i odnotowana li-tylko dla zadośćuczynienia polonistycznej pedanterii. W rzeczywistości zaś, jak się okaże, bardzo zasadnicza, zdecydowana przez podstawowe różnice poetyk.

mazowsze na złotej belce
kolysze księgi strych zupełny

Jaki sens mają te dwie linijki?

Czytelnik poezji wie zwykle, że gdy napotyka takie zestawienie wyrażeń, które zgodnie z regułami danego języka stanowią określoną, funkcjonalnie związaną całość semantyczną (rozstrzyga o tym na ogół składnia), a które zarazem na gruncie języka potocznego, w związku ze swymi użyciami i przywiązanymi do nich znaczeniami (jest to suma pewnego doświadczenia społecznego)

całości semantycznych tworzyć nie mogą — to jest to „metafora”. Metafora modyfikuje bowiem sens i dzięki temu usuwa pozorną sprzeczność, pozwalając stworzyć nadrzędną, syntetyczną całość znaczeniową. Poezja awangardowa od dawna przyzwyczała czytelników do kojarzenia coraz odleglejszych wyrażeni i do wyczuwania sensu metaforycznego w złożeniach o skrajnie niejednorodnej treści, w których *tertium comparationis* metafory staje się już iluzją, tajemniczym znakiem jakichś trudnych do zdefiniowania potencji. Między odległością wyrażeni skojarzonych w metaforze a jej konkretnością pojęciową bądź wyobraźniową zachodzi bowiem stosunek odwrotnej proporcjonalności (co jeszcze nie mówi o nośności poetyckiej takich metafor). „*Księgi strych zupełny*” jest taką właśnie metaforą — o odległych członach, braku *tertium comparationis* i znikomej konkretności wyobraźniowej oraz pojęciowej. Z kolei relacja między wyrażeniem „*księgi strych zupełny*” a „*kotysze*” (składniowo: relacja orzeczenia do dopełnienia) tworzy nową strukturę metaforyczną, co potęguje charakterystykę daną wyżej. W rezultacie całe zdanie związane jest w ten sposób, tworząc strukturę niemożliwą do przybliżonej nawet realizacji w wyobraźni wytwórczym czytelnika i pozbawioną przekładalnego sensu. Co więcej, w owych relacjach metaforycznych poszczególne proste wyrażenia modyfikują częściowo swój sens: jeśli „*strych*” może być czymś należącym do „*księgi*” — to choćbyśmy sens wyrażenia odczuwali jako metaforyczny — słowo „*księga*” wyraźnie modyfikuje swe znaczenie; a im odleglejsze są człony metafory i im mniej przez to sprecyzowany jest sens metafory i jego wyobraźniowy ekwiwalent — tym modyfikacje te są silniejsze.

W rezultacie okazuje się, że dwuwiersz cytowany jest złożoną strukturą metaforyczną, której najprostsze człony uległy bardzo znacznej modyfikacji semantycznej, a całość odznacza się małą konkretnością pojęciową i wyobraźniową. „Całość” — nie mówi się tu bowiem o bogactwie pojęciowym i wyobraźniowym sygnałów słownych, w jej skład wchodzących.

Co więcej — nawet relacje syntaktyczne okazują się w tych warunkach wieloznaczne. Składnia bywa źródłem wieloznaczności, co najmniej w tym samym stopniu, co inne aspekty języka. Część tych wieloznaczności bywa usuwana na drodze interpretacji semantycznej, eliminującej pewne możliwości. Wraz z rozluźnieniem semantycznym staje się wyraźna wieloznaczność składni. Czy „*mazowsze... kotysze księgi strych*” („*na złotej belce*”), czy też „*kotysze księgi*” (dopełnienie; liczba mnoga) *strych* (podmiot)?

W rezultacie struktura zdania okazuje się wieloznacznym i

niejasnym pozorem — dlatego też wolałem pisać o „całostkach” niż o zdaniach. Związki semantyczne posłużyły nie do syntezy znaczenia, lecz do rozmazania znaczeń poszczególnych wyrazów. Pozornie zdanie okazuje się raczej ciągiem sygnałów dla wyobraźni czytelnika.

Między całostkami wiersza nie widać tych spojeń, dzięki którym np. narracja tworzy oczywistą dla czytelnika nadrzędną strukturę: ani spojeń semantycznych, ani syntaktycznych. Łączy je co innego. Tak jak w geometrii dwa punkty wyznaczają prostą — tak w poezji dwa sygnały, narzucające czytelnikowi jakies wyobrażenia odtwórce, wyznaczają kierunek asocjacji. Otóż „technika sygnałów asocjacyjnych” Czachorowskiego polega na organizowaniu wyobraźni czytelnika na drodze narzucania mu zakresu i kierunku asocjacji za pomocą opisanych wyżej struktur semantycznych i syntaktycznych. „Kapliczki”, „mazowsze”, „pyza” — to znów „inicjał”, „labirynty”, „maluteczkie kotwice” itd., itd. — sygnały percypowane jako przeróżne krzyżujące się, nachodzące na siebie, pozostające w różnych relacjach ciągi stanowią właściwą materię poetycką liryki Czachorowskiego. Czytelnicy *Białych semaforów* pamiętają zapewne *Tryptyk alabastrowy*, w którym ciąg sygnałów w ogóle wyzbywał się wszelkiej komplikacji syntaktycznej:

filippino
lippi tura
simone

Jest to kwintesencja tej techniki. Na dłuższą metę jednak monotonia prostej melodii haseł zastąpiona być musiała bardziej bogatą w możliwości instrumentacją złożen i relacji składniowych.

Teraz może stać się zrozumiałe, co wyżej zostało napomknięte o poważnych przyczynach, dla których Przyboś stosuje przerzutnię, rozrywając okolicznik miejsca — podczas gdy Czachorowski tego nie robi. Otóż liryka Przybosia jest ukształtowana na zasadzie intelektualno-racjonalnej, podczas gdy liryka Czachorowskiego na zasadzie asocjacyjno-wyobrażeniowej. Analiza języka, właściwa twórczości Przybosia, może oddzielić przyimek — traktowany jako swojego rodzaju funktor — od rzeczownika; jest to w zasadzie podobny tryb postępowania, jakim posługuje się logistyczna abstrakcja. Czachorowski zaś nie może rozrywać całości wyobrażeniowych — nie niszcząc swej poetyki.

O „technice symbolu ekspresywnego” nie będę się tu rozwodził równie szeroko, gdyż częściowo pisałem już raz o tej sprawie w związku z recenzją *Białych semaforów* we „Współczesno-

ści" w 1960 roku. Powtórzę tu tylko, że właściwe poetykom ekspresjonizującym tworzenie rozległych konstrukcji o charakterze fantastycznego krajobrazu lub narracji, konstrukcji, które pełnią funkcję symboliczno-ekspresywną — jest jedną z cech charakterystycznych liryki Czachorowskiego. Utwory Czachorowskiego, zbudowane przy pomocy tej techniki — odznaczają się większą dyscypliną wewnętrzną i zwartością niż wiersze oparte o technikę sygnałów asocjacyjnych. Prawie cały cykl *Sonetów Kobyteckich* tu da się zaliczyć.

Sonetu te są czymś bez precedensu: jeden z najsakrajniej, zdawałoby się, antytradycyjnych poetów współczesnych — i regularna na ogół budowa sonetu z zachowaniem całego istotnego *specificum* poetyki Czachorowskiego. Ale przecież ani regularna strofika nie jest czymś zupełnie nowym u Czachorowskiego — ani nie jest dziwna ta wersyfikacyjna manifestacja estetyzmu, odwołującego się do tradycji, u poety, który z estetyzującej leksyki, czerpanej z historii sztuki, kultury, mitologii, liturgii itp., uczynił jeden z głównych narzędzi swej ekspresji.

Co innego jest może w tych sonetach zaskakujące: ich regionalizm (nuta bardzo dziś częsta, i to w połączeniu z dość ekstremalnymi poszukiwaniami poetyckimi) — w skojarzeniu z ekspresywną funkcją całej tej poetyki. Przypomnijmy sobie fantastyczne, ekspresywne, baśniowe Tatry z *Nietoty* Tadeusza Micińskiego, jednego z pierwszych w Europie ekspresjonistów. Mazowsze Czachorowskiego łączy w podobny sposób konkretność inspiracji — z ekspresywną fantastyką. Chociaż jest i różnica — a to w tak obcym ekspresjonizmowi estetyzmie Czachorowskiego, jego żywiołowym przeświadczeniu o specyficznym walorze pojęć i słów, związanych ze światem sztuki.

Nowy tomik Czachorowskiego znacznie rozszerzył zakres jego możliwości i osiągnięć. Wiersze te w zasadzie nie są następnymi, lecz współczesnymi poprzednim tomikom (mówią o tym daty) — nic więc z nich nie można sądzić, ani przewidywać, jeśli chodzi o dalszy rozwój poety. Potwierdzają one jednak jego wybitne i zupełnie własne miejsce we współczesnej poezji — i każą niecierpliwie czekać na ciąg dalszy.

Twórczość nr 4/1962

ASOCJACJE I SENS

To już piąty tomik Czachorowskiego*. Od poprzedniego, *Owocu z moich piasek*, dzieli go aż pięć lat. Niewiele co prawda ważnego działo się w tym czasie w poezji polskiej, w każdym razie nie wydarzyło się nic rewelacyjnego, zmieniającego istotnie jej obraz. Nic dziwnego, że miłośnicy liryki z dużym napięciem i zainteresowaniem czekali na nowe odezwanie się jednego z najoryginalniejszych i najbardziej interesujących w swym pokoleniu artystów tego literackiego rodzaju.

W tym oczekiwaniu było, prawdę mówiąc, tyleż nadziei, co i obawy. Recenzując przed ośmiu laty pierwsze dwa tomiki Czachorowskiego, dałem omówieniu tytuł *Poezja na krawędzi*. Poeta bowiem, który zresztą miał już za sobą w momencie debiutu długą drogę ewolucji i doświadczeń, nieznanych czytelnikom, uplasował się od razu na tej niebezpiecznej i wąskiej granicy, która dzieli sztukę od ekspresji już pozaartystycznej, bo absolutnie niekomunikatywnej. Poza pewną granicą bowiem zapis, złożony co prawda z rozpoznawalnych słów, lecz jako całość zrozumiały tylko dla twórcy — jest zarówno z punktu widzenia estetycznego, jak i historyczno-literackiego równie obojętny, jak marzenia improduktywa: może genialne, lecz niesprawdzalne społecznie.

Otóż Czachorowski całymi latami utrzymywał się na tej wąskiej granicy nie tylko z talentem artysty, lecz i ze zręcznością ekwilibrysty — nie przekraczając jej na ogół, a w najgorszym razie wracając znów do swej poprzedniej labilnej równowagi. Obawy więc, które obok nadziei towarzyszyły oczekiwaniu na nowy to-

* Stanisław Swen Czachorowski, *Planeta cykuty*. PIW, Warszawa 1966, str. 56.

mik, polegały bądź na dostrzeganiu niebezpieczeństwa ostateczności przez poetę, bądź na zdawaniu sobie sprawy z tego, iż brak nowych propozycji, trwanie w pozycji kiedyś zajętej — oznaczać będzie tym razem regres, wyjałowienie, autoplagiatowość.

Trzeba tu jednak dodać, że z faktu dość długiego pozostawania liryki Czachorowskiego na tych samych w przybliżeniu pozycjach wynikała zwiększona szansa przybliżonego skodyfikowania jej poetyki, co w wypadku pisarza tak trudnego było po prostu warunkiem *sine qua non* odczytania go. Nie twierdząc, że do liryki tej znaleźć można uniwersalny i wyłączny klucz interpretacyjny i w związku z tym nie polemizując tu z innymi jej odczytaniem — sądzę dziś, że dwie podstawowe techniki, które kiedyś wyróżniłem w twórczości Czachorowskiego, rzeczywiście tę poezję kształtują. Jest to „technika sygnałów asocjacyjnych”, a więc organizowanie pola skojarzeniowego — i „technika symbolu ekspresywnego”, w swej istocie nie różna od praktyk, znanych już ekspresjonistom przed pół wiekiem, lecz zastosowana z dużą świeżością, pomysłowością i skomplikowaniem samej zasady. Dwie te podstawowe w liryce Czachorowskiego techniki — plus charakterystyczne dla niego mikrostruktury składniowe, wymagające poprzedniego opisu — plus upodobanie w leksyce i rekwizytorni związanej z historią sztuki i kultury — określają dość wyczerpująco tzw. „warsztat” poety.

Łatwo zauważyć, że są to w zasadzie techniki operowania na mikroelementach utworu poetyckiego. Ale ambicje Czachorowskiego (nie chcę tu przesądzać, ile w tym jest świadomego programu, a ile intuicji artystycznej) szły od początku znacznie dalej — i dlatego właśnie nie można powiedzieć, iż jego technika sygnałów asocjacyjnych nie była niczym nowym po brodatym już wynalazku *écriture automatique*.

Różnica polega na tym, iż praktyki surrealistów w tym zakresie wprowadzały co prawda jednorodną mechanikę rozwijania się utworu, natomiast nie narzucały mu określonej struktury — podczas gdy uśłowianiem Czachorowskiego było co innego: konstruowanie; konstruowanie jednak nie za pomocą znaczeń, lecz materiału potencjałów asocjacyjnych, dostarczanych przez język. Dla surrealistów każdy element sekwencji strumienia świadomości należał do zbioru, zdeterminowanego po części przez element poprzedzający, i determinował w jakiejś mierze zbiór, z którego wybrany zostaje element następny, lecz związek z elementami dalszymi był już luźny, praktycznie nie istniał, a to zarówno ze względu na to, iż szybko rosnący postęp geometryczny kombinacji wyklucza percepcyjne chwywanie nieco odleglejszych

związków — jak i dlatego, że zasady kojarzenia w *écriture automatique* nie były zasadniczo poddane regułom ograniczającym.

Inaczej dla Czachorowskiego: w jego technice sygnałów asocjacyjnych zdają się obowiązywać bardzo określone reguły. Po pierwsze: odrzuca on psychologizycznie uzasadnioną dowolność asocjacji, operuje na materiale asocjacyjnym sprawdzalnym intersubiektywnie, a efekt ten uzyskuje przez ukierunkowanie percepcyjnych mechanizmów asocjacyjnych czytelnika, powtarzając sygnały należące do jednej sfery zjawisk. Trzeba dodać, że tą sferą zjawisk jest przeważnie kultura. Po drugie (a punkt ten wynika już po trosze z poprzedniego): istotne dla niego są nie związki asocjacyjne między kolejnymi elementami sekwencji słów-sygnałów, bo następstwo to przeważnie może być w jego poezji interpretowane też i nieasocjacyjnie — lecz związki, tworzące strukturę z materiału skojarzeniowego (scharakteryzowanego już w punkcie pierwszym, nie zaś jakiegokolwiek bądź) towarzyszącego sygnałom słownym.

Stosowanie takiej techniki ma bardzo poważne następstwa dla struktury tej liryki. Najważniejszą konsekwencją jest to, że warstwa znaczeń zostaje usunięta — w stosunku do stanu rzeczy panującego na ogół i w liryce — na plan dalszy, pomocniczy, a na planie pierwszym pojawia się warstwa zwykle drugorzędna, spełniająca co najwyżej funkcję dyskretnego akompaniamentu: warstwa intersubiektywnie danych przez język asocjacji. Konsekwencja druga, prawie równie ważna: to, co na ogół jest w poezji co najwyżej fenomenem psychologicznych percepcji, słabo lub wcale nie uorganizowanym poetycko, tzn. asocjacje — awansuje do roli nowej, samodzielnej funkcji semantycznej.

Tu najwyższy czas, by po bardzo abstrakcyjnych i zawiłych wywodach — uczynić wyznanie nieco impresyjne, lecz jakoś usprawiedliwiające te wywody. Piszący te słowa jest przede wszystkim recenzentem, tzn. kimś, kto pisząc o poezji najbardziej lubi (a chyba i lepiej to umie niż co innego) analizować jeden zbiór, nawet jeden utwór. Przy takiej postawie szczególnie dobrze rozumie się niebezpieczeństwo wnoszenia do utworu poetyckiego interpretacji z nim niesprzecznych, ale nie usprawiedliwionych materiały poetycką wiersza, czasem też po prostu i banalnie: jego dosłownością. To, co wyżej zostało powiedziane o poezji Czachorowskiego — chwilami robi wrażenie, nawet na proponującym taką interpretację, konstrukcji, której braknie jednego choćby tylko, lecz niewątpliwego punktu oparcia, gwarantującego realność koncepcji. Rzecz jednak w tym, że nie od takiej abstrakcyjnej i może nawet konceptystycznej konstrukcji zaczynałem tę pracę

— lecz od spontanicznego i naiwnego kontaktu z tą liryką: gdy podoba się, nawet bardzo — lecz nic się nie rozumie; gdy odczuwa się jedność wiersza, jest się jej pewnym, „widzi się ją” — lecz przy próbie analizy rozsypuje się on bardziej niż garść piasku; gdy czuje się, że nie wolno tego czytać jak reportażu, lecz wszystko popycha do takiej analizy składni, relacji znaczeniowych itp., jaką byśmy robili, natrafiwszy na niezupełnie zrozumiały wiersz sprzed stu lat.

Widząc nieadekwatność doznania estetycznego i rozumienia — można by powiedzieć, że poezja jest to wytwór irracjonalny ducha ludzkiego, natchnienie bogów lub Boga, erupcja niepojętych głębin podświadomości lub tp., i zrezygnować. Recenzja stałaby się wówczas garścią impresyjnych zwierzeń. Ale myślę, iż nawet gdyby poezja była tym wszystkim, co wyżej wyliczono — to i tak jakoś by była zbudowana i temu „jakoś” zawdzięczałaby iż przynosi swe te czy inne treści. Obowiązkiem recenzenta jest to „jakoś” opisać. Musi próbować, musi szukać. Obowiązuje go przynajmniej hipoteza.

Jeśli hipoteza wyżej wyłożona (że z niezadowolającą jasnością i precyzją — wina recenzenta, ale też i złożoności problemu, a również i bezprecedensowej sytuacji faktycznej) okazała się trafna — Czachorowskiemu przypadłaby rola rzadka w historii literatury: rola nowatora, odkrywcy nowych szans poezji, wynalazcy nowego systemu widzenia świata. Czy słusznie mu się ją tu przypisuje? Zobaczymy. Dopiero z pewnej perspektywy czasowej weryfikuje się tego rodzaju diagnozy.

Można zaryzykować jednak przypuszczenie, iż odkrywczość, nowatorstwo tej poezji dlatego nie jest mimo wszystko tak oczywiste, by każdy, komu się je palcem wskazało musiał je potwierdzić — iż nie jest ona jeszcze w pełni skonsolidowana, nie osiągnęła swej dojrzałości. I znów wracamy do sprawy „poezji na krawędzi”. Jeśli niekiedy stajemy bezradni wobec wierszy Czachorowskiego, jeśli zdaje się nam, że przekroczyły już one granicę, poza którą znajdują się już tylko nieprzenikalne manifestacje indywidualne — to niekoniecznie dlatego, że jeszcze nie umiemy czytać nowego kodu. Być też może, iż sam nadawca nie poznał jeszcze wszystkich jego właściwości, szans i pułapek. Jedną z tych ostatnich była z góry do przewidzenia: materiał intersubiektywnie danych asocjacji, związanych z określonym wyrażeniem, jest mniej sprecyzowany niż znaczenie — a w dodatku składnia, w przybliżeniu sprawnie artykułująca sensy — jest wobec tego niezwykle dla siebie tworzywa raczej bezradna, zostaje zredukowana do roli modulatora toku sygnałów asocjacyjnych, który

byłby zbyt monotony w swym najprostszej kształcie. Rezultat często nie daje na siebie czekać: wewnętrzna więź jednocząca utwór staje się iluzoryczna i mgławicowa.

Otóż — gdy czas już przejść od tego, co wspólne *Planecie cykuty* z dotychczasową twórczością poety, do tego, co nowy tomik różni — można stwierdzić, że Czachorowski zdecydował się na krok dość ważki dla swej twórczości: nie rezygnując z tego, co jest w jego liryce bezwzględna oryginalnością — sięgnął, ostrożnie i z obawą, po niezawodny, lecz tradycyjny czynnik scalający wiersz, awansując zdegradowane uprzednio znaczenie.

Jest to kompromis, ale moim zdaniem kompromis szczęśliwy, a bodajże nawet nieunikniony. Przynajmniej ja nie widzę żadnej innej szansy wyjścia z sytuacji poetyckiej, którą stworzył sobie Czachorowski, ciekawej jako artystyczna przygoda, lecz grożącej impasem, jeśliby jeszcze dłużej trwała. Sądzę zaś, że przy całej płodności dotychczasowych eksperymentów Czachorowskiego — nie mogły one wyeliminować jednego: struktury tworzywa artystycznego, w której znaczenie jest funkcją fundamentalną. Każda sztuka próbuje od czasu do czasu przełamać swe ograniczenie przez tworzywo, wzbogacając zwykle w ten sposób wachlarz swych możliwości, by w następnym etapie wrócić do tworzywa, do jego specyficznych form i możliwości, i w tym upatrywać swój sens. Czachorowski, ostrożnie przywracając znaczeniu rolę konstrukcyjną, scalającą — istotnie wzbogacił swą poezję i osiągnął niewątpliwy sukces.

Autor *Planety cykuty* należy do artystów, którzy niechętnie wracają, jak mi się zdaje, do samych siebie, jeśli to miał być powrót do siebie z okresu już dawno przewyżzonego. Toteż *Pożegnanie z Nauzyką*, wiersz z roku 1947, otwierający zbiór, jest jak deklaracja i jak wyznanie. Ten piękny dialog poetycki wytrzymał próbę dwudziestu lat. Nie sądzą jednak, by Czachorowski zapowiadał nim powrót do punktu wyjścia. Nie byłoby to ani możliwe, ani po dokonanych cennych odkryciach wskazane. To spirala, po której jakby się wraca, będąc jednak w rzeczywistości już wyżej niż niegdyś. Ta sama, lecz jakżeż przetworzona muzyka fletu, ulubionego instrumentu Czachorowskiego i zarazem jednego z jego najbardziej charakterystycznych symboli ekspresyjnych.

Są wiersze w tomie, które zdają się być bliższe jeszcze tomikom poprzednim, jak np. *Wiolonczeli dwie równoległe* (choć i tu widać żelazną dyscyplinę tematu — a więc kategorii *par excellence* znaczeniowej — jego dominację), są takie, jak *Kamień lotu*, wyraźniej zwiastujące nowe tendencje. Sądzą, że jeśli

okazało się nawet, iż ich kolejność chronologiczna jest odwrotna (tylko pod niektórymi wierszami autor umieścił daty) — nie zmieni to ich logicznego porządku.

Nowy okres, w który zdaje się wkraczać poezja Czachorowskiego, charakteryzuje się nie tylko awansem znaczenia, lecz również i zwielokrotnieniem roli kompozycji, scalających wiersz konstrukcji, w jakimś sensie statycznych, rzutujących diachroniczną rzeczywistość linearnie rozwijającego się w czasie utworu — na synchroniczną płaszczyznę wykresu różnorodnych symetrii i asymetrii, nawiązań i powtórzeń, łącheń szeregowych itp. Oczywiście jest, że ta możliwość otworzyła się przed poezją Czachorowskiego dopiero wraz z awansem funkcji znaczeniowej, chociaż trzeba dodać, że w *Planecie cykuty* więcej znajdują wierszy, w których temat, nawroty motywu itp. budowane są m.in. przez powtórzenia, refrenowo. Na przykład w bardzo pięknym wierszu, w *Wielkiej fudze orfickiej*, Czachorowski najpierw wprowadza refren „na siedmiu strychach / hiacynt tańczy”, „na siedmiu strychach hiacynt szkleje” itd., by po siedmiu powtórzeniach odrzucić go, lecz powrócić do niego jeszcze po raz piąty, w zakończeniu, spajając w ten sposób wiersz w przejrzystszą całość. Oczywiście byłby to zabieg czysto mechaniczny i niedostateczny, gdyby inne czynniki, istotniejsze w gruncie rzeczy, chociaż mniej rzucające się w oczy niż ów refren, nie były w stanie wytworzyć szkieletu wiersza.

Przykładem tego może być *Karp świętej wigilii*, wiersz wyraźnie tematyczny, co u Czachorowskiego było dotąd raczej rzadkie. Śmierć karpia — wiersz zresztą w ogóle o śmierci, a więc jakoś symboliczny. Konfrontacja zaś tematu z ewangelicznymi cytatami wprowadza jeszcze jeden czynnik, który też był chyba obecny w dotychczasowej twórczości Czachorowskiego, lecz mniej był dostrzegalny: ironię. Wraz ze wzrostem integracji liryki Czachorowskiego, integracji, jak widać, podporządkowanej teraz przede wszystkim czynnikom znaczeniowym, po części tematycznym — poezja ta wyraźnie intelektualizuje się. I znów można tu zauważyć to samo, co przy rozważaniu innych czynników: intelektualizm, którego jednym z sygnałów jest ironia, obecny był zawsze w tej poezji, lecz nie jako element scalający większe konstrukcje, ale w mikrostrukturach związków i zderzeń słownych.

Sygnały przemian w *Planecie cykuty* są zresztą względne. Można by twierdzić również, posługując się cytatami i przykładami z wcześniejszych tomików, iż wszystkie te cechy obecne były w poezji Czachorowskiego już dawniej. Zapewne. Różnica polega jednak na czymś głębszym, istotniejszym niż po prostu więk-

szy lub mniejszy stopień integracji znaczeniowej i tematycznej. W najnowszej liryce Czachorowskiego pojawiają się zapowiedzi wzbogacenia barwnego i pięknego świata tej poezji, niepodobnego do niczego poza sobą — o filozofię. W *Kamieniu lotu* czai się pytanie: „dokąd?”; *Karp świętej wigilii* przypomina swą symboliką schopenhauerowską etykę powszechnego, solidarnego współczucia; *Stosy* są przede wszystkim pytaniem o moralną istotę człowieczeństwa; *Ekskomunie* dają zupełnie nową, poetycko oryginalną deklarację sceptycyzmu; *Mity nieobecne* to nieoczekiwana u Czachorowskiego w swej czytelności i jednoznaczności ekskursja w problem sensu życia, symbolizowany „*malutką kulą w małpich rękach*”.

Swoisty estetyzm liryki Czachorowskiego, widoczny i w tym, co nazwać by można upodobaniem w charakterystycznej rekwizytorni (po części przez niego samego skodyfikowanej) i w wyraźnym prymacie jednej funkcji konstrukcji słownych — funkcji kreowania świata, który by był zarazem piękny, egzotyczny i dziwny — zostaje w *Planecie cykuty* częściowo przełamany przez myśl, przez czynnik refleksyjny, ukryty co prawda, nie autonomiczny, lecz już bardzo ważny. Był to, jak sądzę, niezbędny warunek znalezienia drogi dalszego postępu tej liryki, uniknięcia grożącego jej impasu.

Czachorowski — jak wierzę — może być nie tylko artystą subtelnych asocjacji estetycznych, kojarzących nowe światy poetyckie, lecz również lirykiem filozofującym, łączącym znaki i symbole doznań egzystencjalnych człowieka w całości zarówno fantastyczne, jak prawdziwe. To wzbogacenie doznawania piękna i ewokowania go o rozległą sferę myśli dokona się w przyszłości, mam tę nadzieję, bez zubożenia oryginalnych zdobyczy dotychczasowej poezji Czachorowskiego, natomiast w zgodzie z coraz powszechniejszą i widoczniejszą od niedawna tendencją urefleksyjnienia liryki. *Planeta cykuty* zdaje się być tego zapowiedzią — wiele już spełniająca. Jest też samoistnym, autonomicznym spełnieniem i wartością niezależną od takiego czy innego kierunku ewolucji poety.

Twórczość nr 6/1967

LONDYŃSCY POECI

Fenomen socjologiczny, jakim jest twórczość poetów nie tylko żyjących poza swym narodowym środowiskiem językowym, ale nawet dojrzewających w warunkach daleko posuniętej izolacji od niego — przede wszystkim przyciąga uwagę każdego, kto zetknął się, choćby pośrednio i ze słyszenia, z grupą londyńskiego „Mercuriusza Polskiego” i później „Kontynentów”. Nie byłoby oczywiście o czym mówić i nad czym się zastanawiać, gdyby nie chodziło tu o garść ludzi z talentem i poetów z prawdziwego zdarzenia. Zainteressowanie, z jakim bierzemy do ręki tomik z wierszami Andrzeja Buszy, Bogdana Czaykowskiego, Adama Czerniawskiego, Jana Darowskiego, Zygmunta Ławrynowicza, Jerzego Niemojewskiego (słabiej związany ze środowiskiem, reprezentowanym w antologii), Floriana Śmieci, Bolesława Taborskiego* — jest nieco inne, niż gdybyśmy mieli do czynienia z grupą pisarzy krajowych. To przecież swego rodzaju naturalny, nie zaplanowany eksperyment kulturalny. Hipoteza robocza, którą by stawiał ktoś planujący taki eksperyment, zakładałaby, że w wąskim środowisku, odciętym od naturalnego zaplecza językowego, a podlegającego nieuchronnym naciskom języka kraju, w którym to środowisko istnieje — należy spodziewać się istotnych modyfikacji języka poetyckiego, powstania jego nowego wariantu, uwarunkowanego przez wszystkie czynniki, które z takiej sytuacji wynikają. Zarówno autor wyboru i wstępu do omawianej antologii, jak i autorzy dwóch wstępów do prawie jednocześnie wydanej w Londynie antologii grupy, Julian Przyboś i Adam Czerniawski — tą właśnie sytuacją i jej rezultatami są szczególnie zafrapowani.

* *Opisanie z pamięci. Antologia poetycka londyńskiej grupy „Kontynentów”*. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył Andrzej Lam. PIW, Warszawa 1965, str. 180.

Muszę się przyznać, że jestem dużo bardziej sceptyczny niż wymienieni krytycy w ocenie stopnia weryfikacji tej hipotezy przez materiał dostarczony w obydwu antologiach. Sądzę, że inny eksperyment, który polegałby na przetarasowaniu tych wierszy z podobną lub większą ilością wierszy krajowych i następnie na wybraniu z tej próbki wierszy przypisywanych „londyńczykom” — przy czym, oczywiście, selekcji dokonywałby czytelnik nie poinformowany o autorstwie — wykazałby, w granicach różnic indywidualności twórczych, jednorodność tej twórczości, świadcząca o dominacji nad całą współczesną literaturą polską, bez względu na to, gdzie i w jakich warunkach powstaje, jednorodnej mimo wszystko sytuacji historyczno-literackiej, na którą składają się zarówno dalsze, jak i bliższe tradycje literatury polskiej, czynniki pokoleniowe — a nawet zbliżone tendencje, jeśli chodzi o orientację na te czy inne zjawiska w literaturach obcych.

Wydaje się, że zrozumiała koncentracja uwagi na rezultatach specyficznej sytuacji społeczno-literackiej „londyńczyków” dopiero wówczas znajduje usprawiedliwienie, gdy wyjdziemy poza sferę i problemy języka poetyckiego. Temat wyobcowania, izolacji, nieprzystosowania, rozdwojenia kulturowego, psychologia tych sytuacji — to dopiero w pełni uchwytne czynniki, wiążące się niewątpliwie z sytuacją bycia polskim poetą na obczyźnie, i to bycia na obczyźnie, nim stało się poetą; a i to — dodajmy — czynniki, których interpretacja wymaga znajomości kontekstu biograficznego, a przez ten kontekst całej sytuacji. Sądzę, że dane biograficzne są prawie zawsze nieodzownie potrzebne do adekwatnej interpretacji poezji, że w pewien sposób „tkwią” one w samym dziele, gdyż związek twórcy i wytworu jest w naszej kulturze niezmiernie istotny, aktywny i nade wszystko integralny, że nie jest więc błędem metodologicznym opierać się w jakiejś mierze na tych danych; niemniej jednak fakt, że bez tej aparatury pomocniczej pozatekstowych informacji niewiele mielibyśmy do powiedzenia o odrębności socjopsychologicznej i kulturalno-literackiej „londyńczyków” — ma duże znaczenie. Świadczy, że istnieje tendencja do przeceniania czynników dezintegrujących ją na rzecz innych integracji — i zarazem tendencja do niedoceniań jej względnej jedności.

Ale problem — choćby jako szersze zagadnienie socjologii i psychologii kultury, świadomości kulturalno-narodowej i ideowej, a również pewnego zagęszczenia motywów, „wpływów” i tematów związanych z kulturą brytyjską i kręgiem literatur anglosaskich — z pewnością istnieje. Z tego punktu widzenia przedmowa Andrzeja Lama, duży nacisk kładąca na dramat, jakim dla

„londyńskich” twórców jest pisanie po polsku, jest nie tylko świetnym komentarzem do tej poezji, ale ma też autonomiczną wartość poważnego, istotnego studium na temat o wielkiej doniosłości. Z kolei zaś to studium każe nam potem pod określonym kątem widzenia czytać i same poezje. Taki jest los humanistyki i humanistów, że jeśli już coś wiemy lub zdaje się nam, iż wiemy (np. o warunkach i konfliktach, w jakich tworzą „londyńczycy”), wówczas umiemy to jakoś *ex post* uzasadnić i wytłumaczyć, uczynić to tłumaczenie osią nowych krystalizacji, uwierzyć w nie i innym tę wiarę narzucić, interpolować, by interpretować według tego, co interpolowane; „strukturalizować rzeczywistość” — jeśli chce się nazywając to być eufemistycznie eleganckim i niezbyt staroświeckim. Wszyscy tak postępujemy, nie jest to więc zarzut. Przeciwnie: uznanie dla bardzo dobrej roboty.

Studium Lama może budzić powyższe refleksje, gdy pisze on o sytuacji „londyńczyków” i jej skutkach:

„Działanie na przekór całemu otoczeniu, ujawnienie i sprawdzenie własnej odrębności mogło się w tej sytuacji powieść tylko poprzez tak sugestywną sublimację estetyczną własnych doznań, aby stworzona została odpowiednia przeciwwaga dla wszystkiego, co należało oddalić. Ponieważ bunt sentymentalny zamieniłby się zaledwie w bezsilną skargę, a od pocucia goryczy uwolnić się jednak nie było można, pozostawało równocześnie przyjąć krąg własnego doświadczenia — i oderwać się od niego w poszukiwaniu nowych perspektyw poznawczych i artystycznych. Stąd częste zderzanie motywów ulotnych i wieloznacznych z brutalnymi i konkretnymi. Przykładem niech służy wiersz Czerniawskiego o polowaniu na jednorożca”.

Ten związek między budową kontrastowego obrazu poetyckiego a sytuacją socjologiczną poety ustalony został, oczywiście, trybem właściwym eseistyce, która tyleż interpretuje, co współtworzy. Natomiast sama owa charakterystyka sytuacji socjologicznej, która w powyższym wywodzie jest empiryczną przesłanką — przedstawiona jest przez Lama nie tylko wytrawnym piórem eseistycznym, lecz i z dokumentującym aparatem świetnie użytego dowodowego cytatu, ujętym w konstrukcję, która ukazuje sugestywnie rzeczywisty, głęboki dramat i konflikt przedstawionych w antologii poetów. I już bez świadomości tego dramatu — przedstawianego również z innej perspektywy, przez Czerniawskiego w *Rybach na piasku* — nie potrafimy nigdy odczytywać tej poezji.

Jakie są podstawowe czynniki tego dramatu? Po pierwsze:

akt wyboru statusu emigranta (nie można tu zresztą mówić dziś — i od długiego już czasu — o emigracji politycznej, bo stosunek tego środowiska do PRL jest znacznie bardziej „koegzystencyjny” niż pozostałych) — i chęć oraz wola utrzymania się przy polskości, nie tylko polskości samookreślenia się narodowego, lecz i polskości twórczych aktów kulturalnych (niezwykle ciekawe są w tym aspekcie uwagi Czaykowskiego o „schizofrenii językowej”, cytowane przez Lama) i pozostanie na emigracji — lecz krytyka środowisk emigracyjnych za ich skostnienie i anachroniczność: konieczność codziennego wchodzenia w życie obcego narodu, adaptowania się do jego życia i kultury — i wola zachowania swej rodzimej kultury; świadomość potrzeby przełamania tych barier w rodzimej kulturze, które czynią ją zamkniętą, zaściankową — i poczucie niebezpieczeństwa rozplynięcia się w bezpostaciowym uniwersalizmie; konieczność wyboru między Polską taką, jaka żyje już tylko w świadomości emigracji politycznej, i Polską realną, żywą w świadomości narodu, zamieszkującego w konkretnej sytuacji zwarty obszar etniczny, itd., itd. Każdy zaś z tych węzłów konfliktu ma bezpośredni związek z żywym ciałem poezji, z językiem. To wszystko zostało we wstępie świetnie, sugestywnie wydobyte i scharakteryzowane. W rezultacie wiersze antologii czytamy głównie jako dokument tego dramatu (nie umniejsza ich to; wszelka poezja jest dokumentem ludzkich dramatów, ludzkich zachwyty, ludzkich pożądań, ludzkich lęków! i tylko o tyle nas obchodzi). Nie ma takiej konieczności, lecz jest taka możliwość.

Jaka jest właściwie ta poezja? Wiemy, że dramatyczna, że jakoś rozdarta i wypełniona poczuciem wyobcowania, o jeden — ale istotny — motyw bogatszym niż to, które odnajdziemy dziś w liryce poczuć alienacyjnych, charakterystycznej dla całego globu. Ale językiem jakich obrazów i grą jakich konstrukcji słownych, przede wszystkim zaś — jakimi strukturami kreowanych światów poezja ta swe dramaty wyraża?

Przede wszystkim trzeba powiedzieć — nim spróbuje się ustalić cokolwiek wspólnego, łączącego tych poetów — że są dostatecznie różni, by ich nie mylić, rozpoznawać, wyczuwać odrębność twórczych sylwetek. To jeszcze nie ocena, nie warunek wystarczający poezji rozumianej jako tworzenie indywidualnych, niepowtarzalnych wartości, lecz w każdym razie warunek konieczny. Jacyż oni są?

Andrzej Busza jest wśród nich najmłodszy (1938). Do Anglii przybył jako 9-letnie dziecko. Dla niego więc Anglia jest już nie mniej „naturalną” ojczyzną niż Polska. Sądząc po wy-

borze, Busza jest poetą jednego właściwie motywu i tematu: śmierci. Poeta w pewnym sensie barokowy, jeśli śmierć i miłość (jak nam poddaje w swej „małej antologii poezji według tekstów angielskich mistrzów, przyjaciół, rywali, wrogów i naśladowców Jana Donne'a” Jerzy Sito) są charakterystyczne dla tej epoki, tej postawy, tej poetyki. Jak poeta barokowy kocha się w demaskującym kontraście (*Malvern Hills*: miękka kołyska wrzosowisk — i kamienny grobowiec), odślaniającym nie co innego, jak znamiona śmierci (*Piosenka*: motywy kościotrupa). Okropna jest miłość (*Szachy miłości* — z obsesyjnym motywem przedmiotów ostrych, raniących; tu i gdzie indziej — obok ostrości, kolczastości, jest jeszcze uwierająca, żelazna twardość), okrutniejsza od śmierci (ta może być po prostu „*jak zatrzaśnięcie otwartego okna*”; tortura *Operacji* ma sens specjalny: komuś przypisuje się jej zadawanie; są więc jakby dwie różne śmierci w tym świecie, jak w życiu). Konstrukcje tych wierszy są przeważnie konceptystyczne, obrazem zaś rządzą prawa retoryki (*Malvern Hills*: obraz „*wzgórz słanych wrzosem*”, ale: „*to złudzenie*”, jest to „*grobowiec otwornic*”).

Bogdan Czaykowski jest poetą bardziej wielostronnym, trudniejszym więc do wyczerpania w jednym określeniu. Wśród tych kilku wierszy znajdziemy i gnomiczny *Wiersz dydaktyczny*, i ekspresyjno-refleksyjne wyznanie (*Bunt wierszem*), i kreacyjną arkadyjską utopię (*Ogród*), i symboliczno-mitologiczne hieroglify (*Widok*), i wiersze przechylające się ku biegunowi „solipsystycznego nadrealizmu” (jak tę tendencję — mniejsza o to, czy przy pomocy właściwie sugerującego słownictwa — określa w przedmowie do *Ryb na piasku* Czerniawski, egzemplifikując zresztą fragmentem jednego z wczesnych wierszy Jerzego S. Sito). Ale swego rodzaju kluczem do tych wierszy jest utwór pt. *Metaforyzacja dzieciństwa*; uczy on, jak zaszyfrowany został tekst autobiograficzny (przynajmniej intencjonalnie autobiograficzny) i jakiego rodzaju mitologizacją i symbolizacją poeta chętnie się posługuje. *Nota bene* mitologizacja i symbolizacja, która nasuwa na myśl przede wszystkim polską tradycję, mianowicie Micińskiego i Leśmiana, Czaykowski w swych poezjach — nie nowy to w polskiej tradycji poetyckiej paradoks — jest zarazem artystą o szczególnym nasileniu tendencji solipsystycznych, w którego twórczości dużą rolę odgrywa mit osobisty, prywatny, i takiż symbol — i artystą o szczególnej potrzebie określenia się w stosunku do narodu; i tu można jeszcze raz przytoczyć Micińskiego na dowód, że nie jest to bez precedensów. Ten stan rzeczy zaś każe widzieć w tendencji solipsystycznej nie tyle koncepcję świata, co postulat.

Jeśli tak, to *Bunt wierszem* ma w tym wyborze niezwykle doniosłe znaczenie: określałby on w takim razie konflikt między „tam” (Kraj, naród, łańcuch patriotyzmu, obowiązku etc.) — a prywatnym, nie geograficznym „tu”. Jakby nowa wersja starego, z Żeromskiego, konfliktu z urodą życia.

Czerniawski i Czaykowski są do siebie pod wielu względami podobni. Podobnie dręczy ich problem solidarności jako ciężaru. Obydwaj tęsknią ku wyzwalającej (choć różnej u każdego z nich) Arkadii. Zdziwiająco, ile istotnego podobieństwa znaleźć można np. w *Biegu na granice* Czaykowskiego i *Polowaniu na jednorozca* Czerniawskiego! I to podobieństwa niepokojącego: nie takiego, jakie mamy wówczas, gdy jeden poeta ulega wpływom drugiego (czy też wzajemnie na siebie oddziałują), lecz takiego, jak gdy dwóch ludzi bliskich sobie odczuwaniem, lecz tylko tyle, obejrzy ten sam krajobraz (bo może i są intersubiektywne, ukryte „gdzieś poza” krajobrazy wewnętrzne, które tylko się odkrywa?). Czerniawski ma mniej przy tym skłonności do „solipsystycznego nadrealizmu”, jest konkretniejszy, bardziej uprzedmiotowiony, bogatszy w realia. *Osa w piwie* — to wiersz, który może być u Czerniawskiego, lecz nie u Czaykowskiego. Nie są więc w żadnym razie bliźniakami (a gdyby nawet nimi byli — nie byłoby mądrze kwestionować autentyczność któregośkolwiek).

Jan Darowski jest tym poetą z grupy „Kontynentów”, który mówił kiedyś: „Zdaję sobie sprawę, że żyjąc tak dwutorowo, jak większość z nas zmuszona jest żyć, kiedy językiem, przy pomocy którego zarabiam, z którym żyję przez 9 godzin dziennie w tygodniu, jest język obcy, trzeba robić duży wysiłek, aby później się cofnąć i znaleźć tę przekładnię na tor języka polskiego”. I Darowski jest tym, który szczególnie kocha się w ekwiwokacjach, homonimach, grze słów („wspólny język” w *Graeae*; „*Na koturnach-nokturnach*”, „*Były strofy — antystrofy — katastrofy*”, „*klucz jest do kluczenia i do wykluczania*”, „*Orient — zdezorientowany*” itd.). Tu też słyszy się nieraz bliższe i dalsze echa Białoszewskiego — *nota bene* Lam wspomina obok Białoszewskiego również Herberta i Karpowicza jako tych poetów krajowych, którzy „budzili żywą reakcję” w grupie „Kontynentów” — ale nie przygłuszają one indywidualności poety. Darowski jest bardziej jednolity od swych poprzedników w antologii — lecz przez to może i bardziej monotony.

Julian Przyboś w słowie wstępnym do *Ryb na piasku* użył siedem razy słowa „sentymentalizm” i pochodnych, by tyleż razy powtórzyć, że „londyńczycy” są antysentymentalni, za każdym

razem kryjąc w tym aluzję do sentymentalizmu „Skamandra” i jego epigonów. Zostawiając tu na boku problem, w jakim stopniu „Skamander” jest sentymentalistyczny, a Awangarda i Przyboś nigdy i wcale, trzeba zauważyć, iż Zygmunt Ławrynowicz zupełnie nie potwierdza diagnozy Przybosia, inni zaś tylko niekiedy i częściowo. Nie piszę tego, by przyganić Ławrynowiczowi. Przeciwnie. Wzywanie od sentymentalistów wydaje mi się bardzo śmieszne, a tropienie i tępienie sentymentalizmu — przesadne. Postawa sentymentalna polega przecież nie na czym innym, jak na upodobaniu w emocjach wtórnych, których przedmiotem jest własne życie emocjonalne. Oczywiście silne, wzburzające przeżycia nie dopuszczają tej postawy. Człowiek mordowany lub mordujący nie doznaje aktualnie wtórnych emocji. Ale tępienie wzruszania się wzruszaniem wydaje mi się równie nonsensowne, jak np. zakazywanie myślenia o myśleniu albo mówienia o mówieniu. Inna rzecz, że sentymentalizm nie da się pogodzić z gigantomanią, ale wiadomo przecież, że nie każdy jest gigantem — i prawdę mówiąc jeden poeta na pokolenie, który roi sobie, że jest gigantem, zupełnie wystarczy. Sentymentalizm Ławrynowicza bardzo mi odpowiada, tym bardziej że sentymentalny jest on tylko od czasu do czasu, przede wszystkim zaś jest rzeczowy, wrażliwy sensualnie.

Jerzy Niemojewski, który pierwsze kroki literackie stawiał — jak widać z noty biograficznej — jeszcze przed wojną (rocznik 1918), chodził drogami nieco odmiennymi od reszty „kontynentowców”, jest poza tym o siedem lat starszy od Śmieci, najstarszego z nich. Jak widać — słabiej więc tu pasuje. I wiersze jego, przynajmniej w części, starsze są niż jego współtowarzyszy. Żaden z poetów tej antologii nie jest reprezentowany wierszami tak „paseistycznymi”, jak stare wiersze Niemojewskiego — i właściwie dopiero dwa ostatnie mają prawo dziś sprawiedliwie reprezentować autora *Koncertu na głos kobiety*. Nie bez racji Niemojewski nie jest reprezentowany w antologii Czerniawskiego. Po prostu w każdym sensie jest z innej parafii. Sądzę, że nie należało go tu prezentować. Nie wypadł tu według swej rangi.

Florian Śmieja jest chyba najmniej eksperymentującym spośród swych kolegów. Poezja jego robi takie wrażenie, jakby najmniej podlegała dramatowi i konfliktom, o których była mowa na początku. Może dlatego jest jakby mniej dynamiczna; jest rzetelna, pełna poetyckiej i moralnej powagi, na tle poezji niektórych współkolegów niemal klasycystyczna, dojrzała — i nie porywająca.

Wreszcie Bolesław Taborski... Znany najlepiej krajowemu

czytelnikowi, autor dwóch wydanych w Polsce zbiorów wierszy (*Ziarna nocy*, Warszawa 1958; *Przestępując granicę*, Kraków 1962), szkiców drukowanych w „Dialogu”, „Życiu Literackim” etc. I już nawet z tematu niektórych wierszy widać, że najbliższe dziś związany z krajem, znający go z autopsji. Liryka jego jest w pewnym sensie najmniej może liryczna spośród wierszy zawartych w *Opisaniu z pamięci*. Jeśli jest jakaś wymierna proporcja liryczna spontaniczności w poezji i intelektualnie kontrolowanej pracy kompozycyjnej — to poezja Taborskiego sprawia wrażenie, jakby ten drugi czynnik odgrywał w niej rolę rozstrzygającą. Mniej czy bardziej ukryta refleksja, przede wszystkim jednak konsekwencja idei konstrukcyjnej i myślowej wierszy, dominująca nad funkcją atomów liryki: słów; tak że nigdy nie wolno im zwieść wiersza na manowce — powodują pewną statyczność linii lirycznej tej poezji. Tyczy to również i erotyki, a więc tematu z natury swej nieomal predestynowanego do królowania w liryce. „Londyńczycy” są w erotyce raczej powściągliwi i oszczędni, temat ten po prostu rzadko absorbuje ich poezję. Taborski jest wyjątkiem — lecz jego erotyka nosi te same cechy, co i reszta jego liryki: cechy braku spontaniczności, poznawanej po tych zdawałoby się przypadkowych spięciach słów — sensów — brzmień, które burzą nieoczekiwanie logikę konstrukcji, zmiękczają jej ostre kontury, by odślonić żywą, dynamiczną i nieco kapryśną kreskę intuicyjnego rysunku. Taborski jest chyba lirykiem-mózgowcem. Znane to w poezji zjawisko: nie wątpimy w zetknięciu z poetą tego rodzaju o autentyczności jego przeżyć ani nawet o autentyczności wyrażających je słów, lecz wyłączenie o konieczności związku między nimi. Tę uzyskują ci poeci wówczas, gdy wyrażają emocje, nakierowane na procesy i doznania intelektualne. Taborski-liryk, i właśnie liryk, jest najlepszy wówczas, gdy przemawiają przez niego ironia, sarkazm, nieliryzowana refleksja.

Ale co ich łączy, tych ośmiu poetów (antologia londyńska Czerniawskiego zawiera trzynaście nazwisk; są w niej jeszcze Maria Badowicz, Ludwik Buyno, Ewa Dietrich, Janusz Ihnatowicz, od paru lat przebywający w kraju, Mieczysław Paszkiewicz, Jerzy S. Sito, dziś już krajowy poeta — brak zaś Niemojewskiego), tak różnych? Myślę, że wyłącznie sytuacja, w której dokonywał się ich eksperyment artystyczny. To bardzo dużo! I chociaż sędzę, że trudne, a chyba nawet niemożliwe byłoby podanie formalnych wyznaczników, które by rejestrowały jakoś przebieg ich dramatycznych walk o własną polską poezję — to przecież czytając antologię jesteśmy nieustannymi świadkami tej walki

i tak się w nią angażujemy, jak tylko czytelnik w dzieło zaangażować się potrafi. Jeśli zaś powie mi ktokolwiek, że to, co w *Opisaniu z pamięci* znajduję, jest nie „w dziele”, a „poza dziełem” — prawdopodobnie wzruszę ramionami. Dramat, o którym była wyżej mowa i o którym trafnie i pięknie pisali autorzy wstępów do obydwu antologii — rozgrywa się bowiem w poetyckiej, ludzkiej, konkretnej i „pozaliterackiej” rzeczywistości — w tych wszystkich „rzeczywistościach” jednocześnie.

Twórczość nr 8/1966

W MROKU GWIAZD

Cała dotychczasowa metafizyka opada z twórczości Grochowiaka jak kostium czy maska — pozostaje goła obsesja, coraz natrętniejsza, nie pozwalająca zapomnieć o sobie ani na chwilę, wciskająca się w każde zdanie poetyckiej tkanki. To ona kształtuje nowy tomik autora *Ballady rycerskiej* i *Menueta z pogrzebaczem*. A przecież w *Lamentnicach* — różnice rodzaju literackiego nie są tu istotne — postawa filozoficzna była czymś nadzwyczaj ważnym, a na pewno nie można by w niej widzieć tylko dekoracji. Augustynizm, z prawie całą jego rozległą problematyką (nadal jestem o tym równie przekonany, jak przed rokiem, gdy próbowałem poddać analizie ten nadzwyczaj ciekawy tom prozy) — kształtował istotnie strukturę poetycko kreowanej rzeczywistości, był jej generalną koncepcją i interpretacją, szkieletem, ideą. W *Rozbieraniu do snu** człowiek jest bardziej nagi i bardziej samotny. Nie wiadomo, gdzie znikł świat zbiektywizowanych idei i wartości, do niedawna obecny w twórczości Grochowiaka. Eschatologia — jedyny optymistyczny czynnik tego poetyckiego świata — została zastąpiona nie zneutralizowaną już przez żadną nadzieję obsesją śmierci. Teraz ta obsesja właśnie określa ostateczne cele, a właściwie już tylko ostateczne kresy drogi. Pozostał tylko ten sam, co dawniej, niepokój, bardziej jeszcze sugestywny niż przedtem.

Nie znaczy to, by z postaw, charakterystycznych dla *Lamentnic*, niczego już nie można było odnaleźć w *Rozbieraniu do snu*. Nawet przeciwnie: niektóre motywy filozoficzne stały się dobitniejsze, bardziej istotne. Pozostało więc nadal poczucie dualiz-

* Stanisław Grochowiak, *Rozbieranie do snu*. PIW, Warszawa 1959, str. 64.

mu świata, i ono, obok obsesji śmierci, najczęściej dochodzi do głosu na stronach nowego tomiku.

Dualizm ten ma parę aspektów: po pierwsze jest to dualizm ciała i duszy; zmysłowej — i tej jakiejś innej, wyższej natury człowieka; po drugie — dualizm brzydoty i piękna, pospolitości i niezwykłości; wreszcie — dualizm ziemi i nieba. Ten ostatni najmniejszą jednak gra rolę: odrzucając prawie wszystko ze swej dawnej metafizyki — poza ową dualistyczną wizją człowieka i świata — poezja ta pozostawia przeciwstawieniu ziemi i nieba już tylko walor tęsknoty, by zobiektywizowało się jakoś, potwierdziło poza człowiekiem to wszystko, co dla poety jest wartością w samym człowieku. „Niebo”, o którym mowa w wierszu *Introdukcja* — to już tylko projekcja owej drugiej, „wyższej” natury ludzkiej, symbol całej owej sfery wartości i wynikających z nich postulatów, które najistotniej tę naturę określają.

Że dualizm „ciała” i „duszy”, czy też (by być wierniejszym analizowanemu tekstowi) zwierzęcości oraz istotniejszego, wyższego człowieczeństwa, ma genezę w dualizmie etycznym — o tym świadczy wiele. Przytoczę tu tylko werset „*Rozmyślać co wstyd*” z *Centaura*, charakteryzujący (obok innych, w których mowa o funkcjach intelektualnych i estetycznych) istotę drugiej, ponadzwierzęcej natury człowieka — oraz piękny ustęp wiersza *Szekspir*, zaczynający się od zdania: „*Jest świat przedmiotów czysty i szlachetny*”, z którego widać, że według koncepcji poety skazona jest nie cała materia, lecz tylko ta jej część, której zawdzięcza swą zwierzęcą, niższą naturę człowiek.

Najdobitniej, programowo wyraziło się to ostre poczucie dwoistości natury ludzkiej w wierszu pt. *Centaur*, wykorzystującym tradycyjny symbol, od wieków już zrosnięty z tą treścią.

Ale przeciwstawienie dwóch ludzkich natur, genetycznie wywodzące się z manichejskich pierwiastków, tak łatwych do wykrycia jeszcze w *Lamentnicach*, traci teraz cały swój sens etyczny wraz z utratą oparcia o augustyńską ontologię, odrzuconą już prawie bez reszty, chociaż nie było to logiczną koniecznością. Coś z tego zapewne zresztą pozostaje — i to „coś” niebłahego z punktu widzenia poetyckiego: ostry, wyraźny walor pejoratywny, o zabarwieniu pokrewnym ocenom moralnym, ilekroć mowa o zwierzęcej naturze człowieka. Ale to już tylko zabarwienie emocjonalne, nic więcej. Dualizm dobra i zła przestał istnieć w tym świecie. Jest „niższa” i „wyższa”, zwierzęca i (nazwijmy to tak roboczo) duchowa natura człowieka, ale nie jest to zło i dobro moralne. Z tego punktu widzenia dwoistość wyrażona symbolem Centaura, bolesna skądinąd dla poety, stanowiąca źródło jego roz-

terek i problem do załatwienia — jest obojętna. I trzeba tu zauważyć, że wraz z odrzuceniem prawie całego zrębu metafizyki augustyńskiej nastąpiło w twórczości Grochowiaka w ogóle odrzucenie problematyki moralnej. Jego nowa poezja jest w gruncie rzeczy immoralistyczna i nie powinien tu wprowadzać w błąd jej niepokój, który zdaje się dotyczyć problemów etycznych: tłumaczy się on raczej obsesją śmierci, lękiem, a przede wszystkim kryzysem celowości, teleologicznego nastawienia, nieuniknionym przy tej ewolucji.

Wobec tego — dualizm dwóch istot natury ludzkiej oraz dualizm piękna i brzydoty nabierają bardzo pokrewnego charakteru. To właściwie główna baza wartości, które ocalały: wartości estetyczne. I stąd waga programu estetycznego, głoszonego z kart *Rozbierania do snu*.

Dualizm w świecie wartości pociąga za sobą kilka możliwych postaw. Jedną z nich jest postawa wyboru, drugą — postawa zgody na dwoistość. Zgoda też może być dwojaka: bądź zrezygnowana, a wtedy pełna ukrytej rozterki — bądź afirmująca, upajająca się bogactwem, wielością przeciwieństw i kontrastów.

Gdyby nie immoralizm *Rozbierania do snu* — wybór byłby chyba nieunikniony. Liryka ta byłaby wtedy zapewne ascetyczna, jej patronem byłby może Sęp-Szarzyński. Ale wobec wartości estetycznych — i im pokrewnych — kompromis, synkretyczne dążenie do syntezy przeciwieństw, były jednak możliwe:

*Tak mnie ugadzam, bo nie tylko z niebem,
Ale z odbiciem nieba w całej nafcie,
A teraz weźcie, teraz wy potrafcie
Tyle zachwytu połączyć z pogrzebem.*

(Introdukcja, str. 7).

Więcej tu rezygnacji niż triumfu... I raczej żal za rajem utraconym niż afirmacja. Lecz zarazem dumą z osiągniętej pełni:

*Nie cały minę, choć zostanie owo
Kochanie ziemi w bajorku i w oście
I przeświadczenie, że śledź bywa w poście
Zarówno piękny, jak pod jesień owoc,
Bo kochać umiem kobietę i z rana,
Gdy leży cicha z odklejoną rzesą,
A jak jest moja, to jest całowana
W puder i w słońce, w zachwyty i w mięso*

(Introdukcja, str. 7)

W imię tej pełni właśnie następuje rehabilitacja brzydoty, zrównanie śledzia w poście z owocem pod jesień. Można by tu dodać: śledzia — ale w poście, z owocem — ale pod jesień. Dopiero w takiej stylizacji widać, ile w tym manifeście kapitulacji wobec konieczności, wobec tego, co niesie z sobą czas, chwila. Każda rzecz i każda wartość znajdują swe miejsce w akceptującej świadomości, lecz raczej na zasadzie zgody na fatalną rzeczywistość — niż niczym nie skrępowanego wyboru. Jak u Eklezjasty jest czas dojrzewania i czas śmierci — tak tu czas piękna owocu i czas piękna śledzia.

Wbrew bowiem pozorom wyżej cytowanego fragmentu — cała ta akceptacja brzydoty — lub pospolitości — jest przede wszystkim systemem stopniowych kapitulacji, który ma opóźnić nadejście napawającego strachem końca. Brzydota jest bowiem ostatnim ratunkiem przed śmiercią, gdy już stać tylko na nią i tylko ona łączy jeszcze z życiem — lecz zarazem i towarzyszką śmierci:

*Wolę brzydotę,
Jest bliżej krwiobiegu
Słów, gdy prześwietlać
Je i udrećzać.*

*Ona ukleja najbogatsze formy,
Ratuje kopciem
Ściany kostnicowe,
W zziębłość posągów
Wkłada zapach mysi.*

(Części, str. 18)

Nawet ów dopiero co wspomniany śledź, rekwizyt charakterystyczny dla nowej poetyki Grochowiaka (termin „rekwizyt” nie ma tu pejoratywnego znaczenia: to częste zjawisko, spotykane u największych poetów, że pewne przedmioty czy też ich określony rodzaj — cieszą się szczególnymi względami, jako niezastąpiony wyraz specjalnych treści lub nastrojów) — zjawia się i w innym, jakże charakterystycznym kontekście mówiącym o śmierci:

*... co czyhała w drzwiach
ze śledziem ogromnym na srebrzystej tacy*

(Śledź, str. 39)

Obsesja motywu śmierci panuje nad *Rozbieraniem do snu* nie-

podzielnie. Tej obsesji podporządkowane jest właściwie wszystko. Śmierć ma w tej poezji wymiar uniwersalny, jest nie tylko indywidualnym lękiem, lecz dominantą struktury tego poetyckiego świata. To strach katastroficzny, w apokaliptycznych obrazach przedstawiający koniec rodzaju ludzkiego:

Surowość fauny lamentującej

Przerasta majestaty

Sądu Eklezjastów

Cyklopów

I trąb

I długa

Nieludzko żółta

W swym śmiertelnym smutku

Stoi ta krowio-wielorybia widownia

Wobec nas

Ubranych w noże

Żelaza

I histeryczne werble

Gdy w przepaść

Podążamy

Na rozkraczonych nogach

(Widownia, str. 29-30)

Dopiero w tym kontekście (potwierdzają to i niektóre inne wiersze, np. *Hamlet*) możemy właściwie odczytać to wszystko, co w *Rozbieraniu do snu* powiedziane jest o śmierci: najbardziej indywidualne — lub najbardziej abstrakcyjne — lęki są tylko poszczególnymi przypadkami lęku przed możliwością historycznej katastrofy. Komuż, jak nie poetom, przystoi wyrażać ten niepokój i troskę?

Skala tej obsesji jest niepokojąco bogata. Od Apokalipsy *Widowni* — po enigmatyczne, zhieratyzowane i tajemnicze obrazy, jak w pięknym wierszu tytułowym. (To ciekawa sprawa: wiersz ten jest bardzo daleki od praktyki poezji surrealistycznej, głównie z powodu żelaznej logiki swej konstrukcji, a zarazem jest jakby idealnym ekwiwalentem — bo i nie opisem — najbardziej interesujących obrazów surrealistycznych; nasuwa na myśl przede wszystkim de Chirico, do pewnego stopnia może i Magritte'a). Jak w *Widowni* za podążającym w przepaść rodzajem ludzkim

patrzyła w śmiertelnym smutku krowio-wielorybia widownia — tak w *Skazańcu* płaczą ściany, dziurki od kluczy i gwoździe. W *Rozstaniu* pod metaforyczną polarną gwiazdą „*Zapach północy leży w uszach zmarłych / W nozdrzach psów pokostniałych / Na bezkresnym śniegu / W porcelanowych medalionach dzieci / Co wreszcie są cicho*”. W *I jest szczęśliwy* — trumna z fajansu, w której pływa żółta ryba z celuloиду, czeka na „określony czas”. Wiersz *Gdy już nic nie zostanie* mówi o daremnym wysiłku zatrzymania przez sztukę odchodzących w śmierć. W wierszu *Z Verlaine'a* pointa: „*Tymczasem w pani duszy stoją niebotyczne drzewa / I gdzieśgdzie stopy Wisielca dyndają*”. W *Malarstwie* — obrazy to „*deseczki trumien*” i „*Grobowców tapety*”. W kelnercie „*O niebezpiecznie zjeżonych wąsikach*” z wiersza *Jedzenie lodów* — rozpoznajemy śmierć, itd., itd.

A obok motywów śmierci — pokrewne im motywy sadyzmu-masochizmu (też w każdym niemal wierszu), nekrofilii (*Piersi królowej utoczone z drewna, Akt błogostawiony*).

To skojarzenie motywów ma w literaturze polskiej rodzimą tradycję. Słowacki-Miciński... Pierwszy z nich jest bliższy z pewnością autorowi *Rozbierania do snu* niż cytowany w motcie tomiku Norwid. Na tę parantelę już wskazywałem, analizując *Lamentnice*. Jeszcze bliższe są pokrewieństwa łączące Grochowiaka z Micińskim. Aż do podobieństw poetyckiego obrazu, komponującego ekwiwalenty malarstwa surrealistycznego, aż do takich samych u Micińskiego i Grochowiaka „czarnych gwiazd” (*Rozbieranie do snu*, str. 9).

Nie ma to być dowód wtórności — lecz ustalenie genealogii. Bo poezji tej z pewnością nie wyczerpie wskazanie na jej bliższych i dalszych antenatów. To sprawa ciekawa i istotna, zapewne, lecz nie wyjaśnienie ani nie definicja. Liryka Grochowiaka należy do poezji nam współczesnej, do drugiej połowy XX wieku, tylko tu można ją umieszczać. Ma tu już swoje własne, oryginalne miejsce, utrwalone ponad wszelką wątpliwość przez *Rozbieranie do snu*.

Twórczość nr 4/1960

DIALOG Z CISZĄ

Autor *Papierowego dzwonu** jest rzadkością wśród debiutantów: całą swą lirykę skupia wokół jednego, wyraźnie określonego centrum tematycznego. Nie, właściwie nie tematycznego, gdyż tematy (w sensie anegdoty, obrazu) — są tu różne; chodzi raczej o wciąż jedną i tę samą sprawę, ku której wiedzie każdy temat. Jest to więc liryka monoideocentryczna, co częstsze u poetów raczej starszych, w pełni dojrzałych, gotowych do przeprowadzenia ostatecznego rozrachunku ze swą twórczością i ze sobą. U poetyckiej młodzieży mamy do czynienia raczej z obsesjami, co dać może niekiedy rezultaty zbliżone, ale tylko przy powierzchownej obserwacji. Obsesja — to przeważnie nieświadome, a w każdym razie spontaniczne fobie, lęki, urazy, pożądania etc., podczas gdy postawa monoideocentryczna jest kwestią wyboru, aktem świadomości, nastawieniem angażującym nie tylko sferę emocjonalną, lecz w stopniu co najmniej równym sferę intelektualną twórcy. Nie przesądza to jeszcze o poetyckim rezultacie: liryka obsesji bywa niekiedy genialna, liryka monoideocentryczna — schematyczna i scholarska. I jeszcze jedno, by usunąć możliwość nieporozumień: monoideocentryzm charakteryzuje się tylko jedynością, wyłącznością najistotniejszego hierarchicznie problemu — lecz nie jedynością, wyłącznością dróg wiodących do jego rozwiązania. Wahanie i zwątpienie są tu równie częste, jak w liryce pozbawionej takiego wyraźnego bieguna magnetycznego.

Jaka idea znajduje się w centrum liryki Skwarnickiego? Pierwsza odpowiedź, narzucana i przez biograficzne informacje o autorze (członek redakcji „Tygodnika Powszechnego”), i przez dane bibliograficzne (wydawca: „Znak”), i przez liczne tropy w samym tomiku (dla przykładu: obraz przedstawiający chrzest

* Marek Skwarnicki, *Papierowy dzwon*. „Znak”, Kraków 1961, str. 60.

Jezusa w wierszu *Poza czasem, Trzej królowie* itd.) — brzmi: jest to poezja teocentryczna. Okazuje się jednak, że sprawa jest bardziej skomplikowana.

Nawet pobieżna lektura tego szczupłego tomiku pozwala nazkicować prostą konstrukcję składających go tematów i motywów: początek — koniec; początek świata — i jego koniec, początek człowieka — i jego koniec; cisza, milczenie — są zarówno narodzinami, jak i śmiercią; światło i cień — to symbolika pozaczasowości, wieczności — i czasu, doczesności.

W tym uproszczonym schemacie nie ma jeszcze Boga, choć można znaleźć już nań miejsce. Wydaje mi się jednak, że autor *Papierowego dzwonu* świadomie nie dopowiada na ogół do końca podjętych przez siebie wątków, zawiesza głos w tym momencie, gdy jeszcze możliwe jest więcej niż jedno rozwiązanie. To wzmacnia akcenty niepokoju, intonację pytania bez ostatecznej odpowiedzi — natomiast nie pozwala na ogół jednoznacznie kwalifikować „wyznaniowo” poszczególnych wierszy. Pytanie, czy nie miał racji Prokop, wzneciając niedawno na łamach prasy katolickiej dyskusję swą tezę, że poezja religijna jako poezja spełnienia, osiągnięcia celu i ostatecznej odpowiedzi — jest postulatem wewnętrznie sprzecznym (tezę Prokopa formułuję tu zresztą zupełnie swobodnie; być może nawet jej twórcy trudno byłoby przystać na to sformułowanie, w którym widzę jednak sedno koncepcji).

Spójrzmy bowiem konkretnie na tę poezję. O ciszy, milczeniu — mówi się w niej dostatecznie często w sposób bezpośredni, by nie było wątpliwości, że mamy tu do czynienia z zasadniczymi komponentami metafizyki, konstruowanej przez lirykę (tak, tak — liryka nie tylko wyraża uczucia, ale i stwarza swój świat, jest jedynie pochodną założeń, że poezja swój własny świat stwarza — i że cokolwiek on nas obchodzi; czy oznacza to traktowanie poezji jako „traktatu filozoficznego”? Oczywiście nie: ktokolwiek zechce przymierzyć do jakiegokolwiek rzeczywistości pewne narzędzia poznawcze, np. wytworzone przez filozofów, ten nie potraktuje owej rzeczywistości na prawach „traktatu filozoficznego”, lecz jak rzeczywistość, którą chce się ująć w kategoriach filozoficznych; podobnie z poezją). Jak ta poezja „widzi” ciszę? Oddajmy jej głos:

*Ciszo nieruchomy lesie na dwóch krańcach polany
z jednego wyszliśmy w drugi się pogrzamy*

(Urodzeni z ciszy)

Cisza rodzi człowieka, słońca i księżyc (*Urodzeni z ciszy*), cisza jest „*matką skupienia*” (*Milczenie*), cisza jest czymś, czego się pragnie najbardziej organicznie, jak powrotu do łona matki [zaskakujący motyw freudowski w wierszu *Dialog z Ciszą*: (Cisza): „*czy nie jestem od niej piękniejsza — czy moje ciało nie jest jak matka*”... itd., („ja” liryczne): „*mówię chodź — położę się w tobie*”]. Czyżby pod symbolem ciszy mówiło się tu o Bogu? Być może, ale ta interpretacja, dopuszczalna, a nawet prawdopodobna — jest tylko jedną z wielu. Bez większego kłopotu można by tu zaproponować natychmiast inną: „cisza” jest np. nieosobowym, przyrodniczym porządkiem świata, od którego człowiek odrywa się, by znów do niego wrócić; nie musiałby to być nawet panteizm.

Nie mniej ciekawą symboliką (o symbolikę tu bowiem raczej chodzi niż o metaforykę) — jest symbolika ognia i cienia. Tradycje neoplatońskie stały, być może, u kolebki owej ikonografii, którą w wierszu *Poza czasem* wspomina poeta — natomiast raczej z *Dziejami Apostolskimi* kojarzy się pierwsza połowa wiersza *Milczenie*. W obydwu wypadkach mamy do czynienia z tradycją symbolizowania Ducha Świętego. Ale na tym koniec poszlak: wątki tradycji, kojarzących motywy liryki Skwarnickiego z teologią chrześcijańską, pozwalają tu na zbudowanie prawdopodobnej, lecz też nie jedynej interpretacji. Natomiast z pięknego wiersza *Poza czasem* wynika tylko tyle, że płomień — to przeciwstawienie doczesności, ujętej w symbol mrówki, która wlecze za sobą tren cienia („*tylko mrówka cień ma — płomień nie*”).

Nawet wiersze bezpośrednio sięgające do tradycyjnych motywów poezji religijnej — niczego nie rozstrzygają. *Trzej królowie* to wiersz, który łatwo mógłby zostać przypisany poecie, ujmującemu pewną problematykę historiozoficzno-moralną za pomocą tradycyjnej, lecz nieautonomicznej paraboli. To samo można powiedzieć o bardzo ujmującym, ładnym *Apokryfie*.

Jest jednak w tomiku wiersz, który może sprawę rozstrzygnąć: to *Wielki Piątek*. W dodatku — wiersz wyraźnie wskazujący na szczególne napięcie emocjonalne twórcy.

Czy poprawne jest traktowanie zbioru wierszy jako integralnej całości? Jeśli tak — należałoby przyjąć nie tyle tezę o teocentryczności tej liryki, lecz tezę bardziej szczegółową: jest to poezja chrystocentryczna, tzn. taka, która wybiera z całego ogromnego zakresu spraw, wiążących się z chrześcijańską wiarą w Boga, tylko jeden aspekt: aspekt zbawienia. (Warto zwrócić uwagę, że ten punkt widzenia jest w ogóle charakterystyczny dla nowych tendencji w katolicyzmie, koncentrujących się na osobie Chrystusa

i zagadnieniu zbawienia z wyraźnym upośledzeniem tradycyjnych, typowo katolickich kultów do Marii i świętych; i w tomiku Skwarnickiego nie znajdziemy ani jednej aluzji do kultu maryjnego!)

Przy takim, nieuniknionym chyba odczytaniu liryki Skwarnickiego na drugi plan schodzą motywy katastroficzne, które dzieli on z całym swym pokoleniem: mają one tu bowiem inne znaczenie i inną, mniejszą rangę światopoglądową. A sporo tego w *Papierowym dzwonie*: wiersze *Elektronowy kur*, *Czytając Dantego*, *Obóz kontemplacyjny* (jeden z najciekawszych utworów w tomiku — i jedyny prozą) itd.

Poezja ta odznacza się dużym napięciem emocjonalnym, nie ulegającym wątpliwości zaangażowaniem osobistym. To pozwala czytelnikowi przechodzić do porządku nad niektórymi słabościami tomiku. Autor tak szczupłego zbioru — bywa jednak niekiedy rozgadany, co np. niepotrzebnie rozděło świetny wiersz *Poza czasem*, bywa też banalnie sentymentalny, gdy biada np. „siostró — była wojna — i zabawki zostały spalone” (*Drzwi*), gdy w ostatniej strofie dobrego wiersza *Przyczynek do historii najnowszej* buduje groteskową, lecz wbrew intencji sentymentalno-groteskową scenę (sentymentalizm w groteskowej szarży na sentymentalizm! Rzadkie spiętrzenie!), gdy rozrzewnia się w *Tryptyku atramentowym* nad losem ludzi pióra w epoce rakiet kosmicznych.

Ale to wyjątki, nie reguła. Środowisko, z którym jest związany Skwarnicki — uzyskało coś, czego od początku swego kilkunastoletniego już istnienia nie notowało: poetę o niewątpliwym, autentycznym talencie — tak istotnie i głęboko związanego ideowo z filozoficzno-religijnymi podstawami światopoglądu katolickiego. Nie był takim poetą w swoim czasie Herbert, nie jest też takim poetą Chrzanowski. Ale co z tego możemy mieć my, ideowo tu nie zainteresowani? To, co zwykle w zetknięciu z poezją: wzruszenie bardzo starą, ludzką historią zwycięstw i upadków, zwątpień i tryumfów człowieka, niezależnie od tego, czy dzielimy jego wiarę.

Twórczość nr 5/1962

JACY ONI BĘDĄ?

Spóźniona to recenzja, choć *Lekcja liryki** ukazała się przed paru zaledwie miesiącami, ale właśnie sam tomik się spóźnił. Nim zdążył ukazać się w księgarniach — już wielu czytelnikom (oczywiście tym szczególnie zainteresowanym młodą poezją i mającym na dodatek możliwości środowiskowe) znany był zbiór następny, *Wam*, dziś co prawda szukający jeszcze wydawcy, lecz mimo to już, w bardzo ograniczony jeszcze co prawda sposób, funkcjonujący w naszym życiu literackim. Dystans zaś między tymi dwoma zbiorami jest znaczny: dzieli je nie tylko pauza (pokolenie inteligenckie urodzone w tym czasie, co autor *Lekcji liryki*, a więc gdzieś około 1947 roku, ma to, czego brakowało rocznikom ich starszych kolegów: biografie i przeżycia pokoleniowe), lecz również — związane z tym zresztą — bogacenie się i męźnienie poezji, a zarazem zdobywanie samoświadomości. Patrząc zaś pod nieco innym kątem widzenia, bez trudu dostrzega się też, że rozwój dokonywał się przez wyciągnięcie konsekwencji, nie zaś przez zaprzeczenie. Tak więc *Lekcja liryki* reprezentuje już miniony szczebel rozwoju poety, niemniej jednak jest nadal aktualna, jak prolog nie traci ważności w miarę rozwijania się akcji.

I o *Lekcji liryki* właśnie, a nie o *Wam* ma tu być mowa.

W tytule recenzji popełniłem co najmniej nieostrożność: pytam „jacy oni będą?“, deklarując jakby w ten sposób chęć potraktowania *Lekcji liryki* jako objawu tendencji pokoleniowej — co może być zrozumiane jako przejście do porządku spraw ogólnych procesu literackiego ponad indywidualnością poetycką

* Jacek Bierezin, *Lekcja liryki*. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1972, str. 60.

i osobowością autora. Nie jest to moim zamiarem, gdyż Bierezin ma już dziś zbyt wyraźnie zarysowaną fizjonomię twórczą, by takie postępowanie było usprawiedliwione, ale zarazem wydaje się konieczne, by właśnie omawiając debiut jednego z najzdolniejszych na pewno przedstawicieli nowej generacji i nowych tendencji — widzieć go nie tylko jako indywidualność, lecz również jako reprezentanta nowego „ducha czasu”.

Że coś się wykluwa i zarysowuje — krytyka zauważa już od pewnego czasu (świadcstwo samych twórców, manifestacje ich autoświadomości są dla mnie mniej rozstrzygające, gdyż źródłem ich bywa — wiemy o tym z historii literatury — często nieświadoma automatyzacja). Najdokładniej i najwięcej wypowiedział to Jerzy Kwiatkowski (cytuję jego wcześniej wyrażoną myśl za *Felietonem poetyckim* z „Twórczości”):

„Abstrakcji zostaje tu przeciwstawiony konkret; ponadczasowemu wiecznemu teraz — szczegółowe tu i teraz polityczne, obyczajowe; poetyckiemu autotelizmowi — poetycki heteroteizm; językowym analizom i kulturowym syntezom — społeczna pasja” (tu cytuję przerywam, gdyż zbyt dla mnie jest wątpliwa teza o ekspresjonizujących tradycjach tej poezji; jeśli poetą, który może pretendować do roli patrona tej nowej fali i jako taki bywa nawet niekiedy przez samych zainteresowanych wskazywany, jest Herbert — gdzie indziej w takim razie należałoby szukać określeń generalnych dla tej postawy artystycznej), „w pewnym sensie i w pewnym uproszczeniu: filozofii [zostaje tu przeciwstawiona] — publicystyka”.

Porzuciłbym jeszcze od siebie tyle do tej znakomitej a oszczędnej charakterystyki — że etyzm i orientacja na wartości moralne zaczynają być coraz częściej przesłanką światopoglądową liryki młodych i że nie tylko publicystyka, lecz i eseistyka zaczyna ważyć na formie tej poezji. Coraz częściej wiersze, które są zarówno ideową, jak warsztatową manifestacją młodych — są po prostu spoetyzowanymi (w dobrym słowa tego znaczeniu, a więc: skróconymi, ściągniętymi do minimum dzięki kondensacyjnej sile poetyckiego skrótu) esejami, jak np. *Zewnętrzne — wewnętrzne* Krynickiego, wiersz, który zdobył wielkie uznanie na ostatniej kłodzkiej Wiośnie Poetyckiej.

Lekcja liryki Bierezina jest pełna tego *hic et nunc*, o którym pisze Kwiatkowski; jest poezją, która nie chce mówić o sobie samej; jest — użyję tu dwóch słów, z których każde brzmi niestety po swojemu fałszywie, a mimo to są tu potrzebne — zaangażowana i kontestująca, chwilami wręcz publicystyczna.

Pierwsze więc, zaraz na wstępie, zdziwienie: jak na „kontestatora” zbyt wyraźnie, i to zaraz na początku, zasygnalizowano nam, że konflikt pokoleń nie odgrywa żadnej roli w tej postawie. *Modlitwa* — drugi wiersz w tomiku — dedykowana jest „ojcu, partyzantowi AK”. Tym samym mitologia konfliktu pokoleń, którą karmi się dziewięć dziesiątych wszystkich ruchów kontestatorskich, tu nie obowiązuje. Można powiedzieć nawet, że jest przeciwnie: dedykacja ta jest jakby solidarnym wyciągnięciem dłoni do cieniów historii już dziś nie najnowszej, mimo że tak jeszcze bliskiej dla tych, którzy ją przeżywali — ponad czasem. Ten sam sens — może wyraźniejszy myślowo, bo zwolniony od ładunku emocjonalnego stosunku syna do ojca — ma *Elegia I*, poświęcona „Pamięci Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Gajcego i Andrzeja Trzebińskiego”, jeden z najpiękniejszych wierszy poświęcony Poległym, a tym bardziej wzruszający, że padają tu nazwiska już wieczne w naszym micie młodych twórców, którzy przecież, gdyby przeżyli, byłiby zapewne ojcami rówieśników poety. Wobec tego poetyckiego i ideowego zarazem gestu — odsuwam na bok żmudny i trudny, choć nieunikniony spór o to, co chcemy wziąć ze spadku po Poległych, nie wytyczając tu zarzutu o uproszczenie. Tu mamy symbole.

Pewnym *pendant* do tych wierszy jest również w elegijnym tonie utrzymany krótki, zwięzły, z ośmiu zaledwie wersów a czterech dystychów złożony ważki liryk *Egzulowie*. Bierezin jest — dziwne to u młodego, tu jeszcze długo nie dwudziestopięcioletniego liryka — poetą o dużej wrażliwości na tragizm historii. Gdyby w jakiś sposób tamte sprawy, o których mowa była w poprzednim akapicie, i te, zasygnalizowane tytułem omawianego wiersza, był tylko historią i tylko dystansem — nie mógłby powstać wiersz — tak piękny, doskonały i — co najbardziej zdumiewa — mądry w sposób dostępny zwykle doświadczeniu ludzi, którzy Historię przeżyli na własnej skórze.

Twarz tej poezji nie jest jednak zwrócona ku przeszłości. Nawet nie ku teraźniejszości, co już mogłoby stanowić istotną różnicę w stosunku do raz ekspresywnych, raz impresywnych, lecz przeważnie uwikłanych w egocentryczne „dziś” wierszy nieco starszych kolegów autora *Lekcji liryki*. Właśnie w *Zbliżeniach*, cyklu dedykowanym żonie, a złożonym głównie z subtelnych, przyciszonych i trochę melancholijnych erotyków — znajduje się wiersz *Jutro...*

*Jutro pójdziemy śladami pożarów,
gdzie inni doszli, ale zawrócili,*

jutro znajdziemy gorejącą głownię
i podpalimy lodowate żyły

— „O rany boskie, jakie to naiwne!” — chciałoby się wykrzyknąć (a do tego regularny 11-zgłoskowiec!). Pamiętajmy jednak o dwóch rzeczach, mniej ważnej i ważniejszej: ta mniej ważna — to fakt, że cytowana strofa wyszła spod pióra poety nie dwudziestopięcioletniego, lecz młodszego o parę lat, a więc mającego prawo do pewnej naiwności; ważniejsza — że gdy my, starzy cynicy, przestaniemy zupełnie rozumieć, jak można być aż tak naiwnym, będzie to znaczyć że zaczyna się coś nowego. Mnie raczej ujmują i wzruszają te cztery linijki, tym bardziej, że biorąc je pod lupę, dostrzegam w nich różne jeszcze, poza naiwnością, lecz jednak powtarzające się w związku z nią cechy — np. skłonność do podejmowania mitów, potrzeba brania gotowych toposów jako szansy prostego porozumienia się itd. — nie zauważam jednak ani nieporadności, ani retorycznej sztampy, choć przy tej postawie — blisko do niej. Tuż, tuż...

Wydaje mi się też, że Bierezin, wraz z niektórymi innymi swymi rówieśnikami, jest już zupełnie poza zaklętym kręgiem sporów o sens i spadek Awangardy. Nikt żadnymi odczynnikami nie zneutralizuje już tego, co do krwiobiegu polskiej poezji dostało się z Awangardy i ze Skamandra. Ale czas już, by przestać robić z tego problemu pępek oceny i centralny punkt orientacyjny. Mam nadzieję, że najmłodszy okażą się pierwszymi wolnymi od tego o tyle akurat, o ile to w ogóle możliwe.

Bardzo serio jest ta poezja. Ciekawe, że gdy autor *Lekcji liryki* chce sobie pofolgować — pisze *Prozy poetyckie*. Są one jeszcze jednym dowodem, że Bierezin jest uczniem Herberta, ale uczniem bardzo zdolnym i już jednak, mimo zbieżności poetyki, samodzielny. W nich dochodzi do głosu poczucie humoru, ironia, tu poeta pozwala też sobie na bezinteresowne igraszki (uprzedzam, że w *Wam* będzie już inaczej, cechy te nie są hodowane tam w rezerwacie — i również pod tym względem jest to zbiór dojrzały). Toteż te miniatury prozą najwięcej może mówią o skali kreacyjnych możliwości Bierzina. Mówią — dobrze.

Już od dawna dosyć mam debiutów, które pozwalają być zrównoważonym, sprawiedliwym, mierzyć metaforometrem stopień poetyzacji tekstu, choćby to skądinąd był kulturalny i niezły tekst. Wbrew częstym biadaniom w młodym pokoleniu poetów (a liczę tolerancyjnie, do trzydziestki lub nawet jeszcze odrobinę wyżej) mamy niemało ciekawych talentów, interesujących obietnic, kulturalnych osiągnięć. Potrzeba mi było — i chyba nie

jestem wyjątkiem — czegoś innego. Bierezin — i spora już dziś gromada najmłodszych — są inni głównie dlatego, że gdy może najwinnie pisać o „gorejących główkach”, wiemy, iż nie myślą o podkładaniu ich pod strukturę języka poetyckiego; choć chyba struktur tych nie lekceważą i nie pogardzają ani ich analizowaniem, ani świadomym budowaniem.

Jacy oni będą? Ba, dziś nikt tego jeszcze nie może powiedzieć. Mogą się po prostu zmanierować, co byłoby najgorsze, bo okazałoby się wówczas z pewnością, że na co jak na co, ale na manierę byłoby to, z czym przychodzą, jeszcze za ubogie. Mogą też raz jeszcze nasycić poezję namiętnościami i konfliktami wobec niej zewnętrznymi, transcendentnymi. Zwykle wychodziło to poezji na dobre.

Twórczość nr 5/1973

JA — MIASTO

Klucza do rozeznania się w tej poezji szukać trzeba tropiąc sygnały, które pozwolą określić typ wyobraźni rządzącej jej światem. Jest to bowiem twórczość zdominowana przez swoistą kombinatorykę imaginacji, której prawdziwe znaczenia, sensory głębokie (a w każdym razie głębsze, niż migotliwa powierzchnia słów) — są gdzieś ukryte poza warstwą bezpośrednio danych znaczeń. A więc może coś, co przypomina szyfr.

Pod tym względem *Miasto** jest inne, niż znaczna część poezji tego pokolenia, do którego należy i jego autorka. Mam na myśli formację, której reprezentantami są m.in. Barańczak, Bierezin, Krynicki — by ograniczyć się do paru zaledwie nazwisk w celu porozumienia się z czytelnikiem, który — jeśli interesuje go poważniej nowa poezja — wie, że lista jest bogatsza. Ich twórczość bywa paraboliczna, figuralna, sekwencje słów i obraz czyta się nieraz jak metafory sensów właściwych, nie mniej jednak jest to zarazem twórczość szukająca możliwie najkrótszej drogi do odbiorcy, gdyż niecierpliwa w potrzebie przekazania swych osądów i myśli. Wyobraźnia jest dla tej tendencji głównie instrumentem, pozwalającym wytworzyć nowy kodeks retoryki, którą dałoby się pogodzić z poezją, po wszystkich dotychczasowych klęskach takich prób. Pasjonujące zadanie! Tu chodzi o coś innego: wyobraźni przyznano rolę nieporównanie bardziej autonomiczną, taką samą mniej więcej, jakiej prawodawcą dla jednego z dominujących nurtów w poezji stał się Rimbaud — pozwolono zarazem domyślać się jednak (co zresztą też charakterystyczne dla tego nurtu) twarzy, wewnętrznego portretu poety za kreatywną grą coraz to nowych, a zawsze nieoczekiwanych (no, po-

* Małgorzata Baranowska, *Miasto*. „Czytelnik”, Warszawa 1975, str. 68.

wiedzmy — często nieoczekiwanych) zestawień. Jest więc w tym założeniu poetyckim pewien egotyzm, zawsze jakoś towarzyszący, choćby potajemnie, poezji — lecz jednak mniej konstytutywny (a i mniej dostrzegalny) w poezji wymienionych wyżej rówieśników niż u autorki *Miasta*.

Tomik nie dzieli się na części, cykle lub tym podobne elementy. Dzieli się na dzielnice: „Dzielnica I — Wieża”, „Dzielnica II — Wojna”, „Dzielnica III — Miłość”. Zaczniemy od I wiersza Dzielniczy I, *Homo omnis creatura*:

*blagam rozwalcie mur
moich oczu — baszt
wyłamcie kamienne mosty moich zębów*

Pomijam tu — choć może trzeba będzie do tego wrócić — przewrotną metaforykę: „*oczy — baszty*”, którą za łatwo byłoby skrytykować (ewokuje się tu obraz gałek ocznych na potężnych szypułkach z muru; metafory nie należy może aż tak udosławiać i realizować, ale też nie miałyby sensu wyłączać akurat w tym miejscu asocjacji wyobrażeniowych), podczas gdy i ona ma tu swój sens i dające się wyjaśnić miejsce. Istotne jest co innego: to właśnie „*ja*” liryczne wyobrażane jest jako miasto. „*Ja*” — miasto... „*Ja*” składam się, jak miasto, z dzielnic. Można by pytać: i z domów? z okien? z kominów? To nie pedanteria: odpowiedź jest istotna dla kształtu artystycznego poezji. Ale odpowiedź podstawowa jest już dana nawet bez tego.

To wyobrażenia manierystyczna. Używam tego terminu nie jako „przewy” (tak mawiał Przyboś; dla niego i słowo „symbolistyczny” było „przewwą”), lecz jako terminu od około już dwudziestu lat używanego powszechnie przez historyków sztuki na określenie tendencji, której przedstawicielami w malarstwie byli m.in. Pontormo, Parmigianino, Arcimboldi. Właśnie — Arcimboldi. Ten autor cyklu *Czterech pór roku* (najsłynniejsze jego obrazy), który od kilkunastu lat zdobył sobie po stuleciach zapomnienia ogromne zainteresowanie i wysoką notację u konserwatorów sztuki — jest m.in. autorem obrazu, przedstawiającego ludzką twarz, będącą zarazem fragmentem krajobrazu. Stąd już nie krok nawet do wyobrażenia człowieka — miasta (nie powinno nas zmylić w innej funkcji występujące organicystyczne przedstawianie miasta jako człowieka wraz z jego wszystkimi funkcjami biologicznymi, np. w *Lalce* Prusa).

Co prawda gdyby wypisać nazwiska plastyków, które odnaleźć można w *Mieście*, nie znalazłoby się tam Arcimboldiego, byli-

by natomiast Rubens, Piranesi, Magritte, Bosch, Rodin, Cranach. Trzeba przyznać, że w sumie to sekwencja niewiele mówiąca, ale zawiera jednak wyraźny trop: to głównie fascynacja surrealistycznym kanonem. Dzięki szkole surrealizmu przecież odkryto wczoraj Arcimboldiego. I taki właśnie, manierystyczno-surrealistyczny, z naciskiem jednak na pierwszy człon złożenia, jest obraz poetycki w większości wierszy *Miasta* (w żadnym jednak aż tak dobrze tego nie widać, jak w *Belgii*).

Egotyzm manierystycznej (surrealizmem zabarwionej) wizji poetyckiej jest — przede wszystkim — neurotyczny. To chyba najoczywistsza cecha podmiotu lirycznego *Miasta*, od pierwszego wiersza, pełnego egzageracji wezwań, już cytowanych bądź podobnych — i przede wszystkim lęku („*Nic nas nie uchroni*” itp.), poprzez wszystkie kolejne, a więc *Przestrzeń* (neurotyczne uwrażliwienie zmysłowe: „*nerwy w końcach palców*”, *Gniazdo* („*lilowe nerwy oplatają skały*”), *Minotaur* (jako całość!), *Miecz* („*winda na trzeciej / miasto podjeżdża do gardła / /kiedy ognisty Anioł bierze w rękę miecz*”)... Stop. Tu widać znakomicie, jak bardzo ten neurotyczny lęk jest katastrofizmem. Chodzi o jedno z najbardziej interesujących zjawisk w polskiej literaturze: od ostatnich lat XIX wieku (a więc od pierwszych hymnów Kasprówicza) fala za falą — przez ileż to już pokoleń poetyckich? — uderza ono w świadomość zbiorową wizjami jakiegoś uporczywego przeczcucia. Cóż to byłoby za pasjonująca antologia! A do tej antologii aż by się prosiło dać z połowę wierszy z *Miasta* — tak są charakterystyczne. A więc i *Zaklęcia* („*Zegary toczą miasto*” — znakomity horror poetycki!), i *Odłot syren* („*Beznogie gruzy czasu...*” itd.) i *Wieża* (nowa poetycka wersja mitu o Wieży Babel) itd., itd. Ze względu na konstrukcję dałbym do tej antologii wiersz poetycko słabszy od wielu innych, ale za to bardzo znamienity: *Na śmierć Prometeusza*. Jeśli poeta pisze: „*Prometeusz umarł*” — to z pewnością chce nam przekazać swe przekonanie o kryzysie (co najmniej!) wartości. Nie dziwią więc dalej (nawne może) sarkastyczne wtręty w wizję końca świata: „*jeśli wątroba boli to tylko z przeżarcia*”, „*jeżeli głowa ciężka to z przepicia*”: oczywiście, jest też znowu neurotyczny strach.

Powtarzam, że wiersz jest znamienity i słaby; słaby, bo naiwny i aż infantylny w swej sarkastycznej moralistyce (przeciwstawienie prometeizmu — i bólu wątroby z przeżarcia), ale przez to zdradzający cechę gdzie indziej bardziej ukrytą: moralizm. To jedna z dominant zbioru. Gdy raz jeszcze przebiegniemy tomik, od *Homo omnis creatura* do *Żrenicy*, zobaczymy, iż zarówno katastrofizm zbioru, jak i neurotyczne lęki, tu właśnie, w tym

motywie ideowym, znajdują ostateczny sens: świat bez wartości jest skazany na zagładę, lęk i neuroza są już tylko konsekwencją. Saldo takie zostało tu przeze mnie wyciągnięte bardzo prymitywnie, w poezji, w *Mieście*, jest to znacznie subtelniejsze — ale w generalnym zarysie o to przecież chodzi. Nie przyrównałbym *Miasta*, mimo talentu autorki, do apokalipsy Izajasza (Janowa ma inną funkcję moralną!) — nie mniej jest w tych utworach jakieś pokrewieństwo, co tyczy zresztą i wielu innych przejawów katastrofizmu jako nurtu zarówno polskiego jak i światowego.

I ta cecha z kolei zbliża Baranowską do tych rówieśników, dla których poezja jest uboga, jeśli wyczerpuje swą całą istotną treść w szrankach wartości estetycznych.

Wyobraźnia moralisty głoszącego apokalipsę musi być mityczna. Inaczej nie da się tego wypowiedzieć. Musi tu być Prometeusz, musi być przywołany i mit Wieży Babel, i mit Potopu, i Sąd Ostateczny. Mogłoby nie być Minotaura, ale też jest przydatny. Język *Miasta* jest w znacznej mierze — jak język sporej części współczesnej poezji (bardziej, niż w poprzednich paru dziesięcioleciach!) — mityczny. Ale gdybym miał pisać rozprawę pt. „Funkcja mitu w poezji Małgorzaty Baranowskiej” — skupiłbym uwagę nie na Prometeuszu i Wieży Babel, lecz raczej na czterech (piąta słusznie została wyodrębniona) *Opowieściach N.* Tu można uchwycić moment, w którym prywatność i jednostkowość przerasta w mit — bez zwykłego pośrednictwa paraboli. I tu może okazuje się jedna z najmocniejszych stron sztuki poetyckiej Baranowskiej: ma ona wycucie konkretności. Umie, gdy trzeba, abstrahować, ale jej podstawową domeną jest konkret, dotykalność podstawowych elementów z których buduje większe struktury, plastyka obrazu. Ta nie zawodzi prawie nigdy. Nawet „oczy-baszy” mają (widać to dopiero teraz) usprawiedliwienie. To metafora z pierwszego wiersza zbioru. W ostatnim mamy „pusty pręt mojego oka”. To nie przypadkowość uporczywego obrazu metaforycznego. To cecha autodeformującej, dehumanizującej nawet anatomicznie wyobraźni pod patronatem Boscha. W innych wierszach i miejscach to mniej uderza, dominuje raczej trudna do zakwestionowania umiejętność rozłożenia malarskich akcentów w wierszu.

Tak się składa, że wszystko, co w powyższych analizach usiłowałem wydobyc z *Miasta* — znaleźć można w jednym z wierszy, i to tym, który najbardziej podoba mi się w zbiorze. *Drzwi* są może zresztą najbardziej „klasycystyczne” w tomiku, tzn. najbliższe pewnej tradycji, mianowicie nieco klasycyzującemu (tu bez cudzysłowu) modernizmowi. Sądzę, że modernizm jak zaczął się

gdzieś w roku 1890 w poezji polskiej, tak w niej trwa, mimo wewnętrznych przełomów. I całość strukturalna, która jest charakterystyczna dla *Miasta* — nie wyłamuje się z tego. Godne jest jednak podziwu bogactwo możliwości wciąż odkrywanych przez poetów w tej samej od dziesięcioleci strukturze podstawowej. *Miasto* wnosi tu swój indywidualny udział a jego autorka już w tej chwili odnalazła — obok tego, co jest pokoleniowe — swój własny ton.

Recenzja nie publikowana: akurat nastąpił jeden z kolejnych zakazów druku dla autora. Ukazała się później recenzja Ryszarda Przybylskiego, zawierająca te same tezy i koncepcje interpretacyjne. R. Przybylski nie należy do krytyków, których można by posądzać o plagiat, a to zarówno z przyczyny jego sylwetki moralnej, jak i wybitnej własnej inwencji. Jest to po prostu przykład, jak czasami u krytyków z tego samego środowiska myśli chodzą podobnymi torami — J.J.L.

PAJĘCZYNA DREŹWEJ MOWY — I ŚWIAT PRAWDZIWY

Od pierwszych słów tomiku* jesteśmy *in medias res* — i od pierwszych słów wiemy, że to *res publica popularis*, nasza codzienna rzeczywistość PRL. „Świat tych wierszy, to świat, w którym żyjemy naprawdę” — pisze w przedmowie przyjaciel poety, Adam Michnik. Niemniej jednak warto spytać, co to znaczy: „w którym żyjemy naprawdę”. Bo właśnie sensem nowego zbioru wierszy autora *Sztucznego oddychania* jest paradoks, że świat, w którym żyjemy naprawdę, to świat, którego nie ma naprawdę („nierzeczywistość” — ten brandysowski tytuł sam się narzuca), świat dany nam przez środki masowego przekazu i slogany. To świat, od którego dopiero trzeba się wyzwolić, by zza niego ukazała się rzeczywistość, świat prawdziwy, do którego trzeba dopiero dotrzeć za wszelką cenę, wyzwalając się z pajęczyny frazesów.

Gdy przed laty pojawiło się w krytyce nowe pojęcie „poezji lingwistycznej” — wydawało się, że wejdziemy tą drogą w ciekawą, lecz ideowo jałową, sterylną w swej abstrakcji zabawę w hocki-klocki, w burzenie językowych paradygmatów przez praktykę frazeologii, słowotwórstwa, itd., by składać następnie z uzyskanych elementów nowe kombinacje, zaskakujące i przez to zaskoczenie jakby odświeżające świat, jakby odkrywające nowy aspekt rzeczy, lecz zarazem nie zakorzenione w żadnej innej autonomii, jak tylko autonomia języka.

Ktokolwiek śledził drogi awangard poetyckich XX wieku, wiedział, co prawda, że żadne odkrycie dokonane na tym obszarze

* Stanisław Barańczak, *Ja wiem, że to niestuszne*. Biblioteka „Kultury”, Paryż 1977; Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1978.

nie chodzi sobie luzem i nie żyje samo w sobie i dla siebie. Wszystko co istotne w sztuce wiązało się zawsze i wiąże z potężnymi, choć często trudno dostrzegalnymi na chaotycznej powierzchni zjawisk kultury, prądami poszukiwań o zasadniczej wadze światopoglądowej. Wiek XX przyniósł i w nauce, i w sztuce, i w filozofii ogromny wzrost uwagi dla narzędzi poznania i narzędzi wyrazu — podczas gdy tradycja XIX wieku była bardziej merytoryczna, a mniej warsztatowa. Może zresztą nieściśle jest takie dzielenie: wiek XIX — wiek XX, jeśli już symboliści (by pozostać przy poezji) rozpoczęli tę tendencję w sztuce. Gdy więc wykwitła „poezja lingwistyczna” — dla bystrzejszych obserwatorów było widoczne, że ma ona swe miejsce w nurcie, którego sens historyczny nie pomieści się w dziedzinie rozrywek umysłowych. Ale na rozrywce umysłowej mogłoby jednak wszystko się skończyć, na kreacyjnych neokalamburach, o funkcji niekoniecznie zresztą humorystycznej (choć warto dodać, że praktyka poetycka Mirona Białoszewskiego, bez którego eksperymentatorstwa ten nurt byłby ubogi i kaleki, któremu zawdzięczają „poeci lingwistyczni” szczególnie dużo — ma właśnie niezwykle duży ładunek humoru; rzadko kiedy poczucie humoru tak przenika samą materię poetycką, jak u Białoszewskiego).

Barańczak, m.in. autor monografii *O języku poetyckim Mirona Białoszewskiego*, od początku swej twórczości był zafascynowany autonomiczną mechaniką języka. Jego to głównie będzie zasługą w historii literatury polskiej — jak się zdaje — odkrycie szczególnie płodnych możliwości „poezji lingwistycznej”, wyprowadzających tę technikę w świat rzeczywistych spraw ludzkich.

Już Orwell zauważył zjawisko „nowomowy”: planowego tworzenia przez totalitarną propagandę nowego systemu semantycznego, rozbijającego, a raczej zżerającego stary. Nowomowa fałszuje poznanie świata, wykoślawia i degeneruje etos ludzi poddanych jej działaniu, uzasadnia postawy pożądane przez jej twórców i zarazem je programuje, staje się rakiem kultury. Orwella interesowało to zjawisko jako wytwór totalizmu, który przedstawił w „idealnej” jego postaci — ale trzeba dodać, że analogiczne zjawiska mogą też powstawać poza zasięgiem totalizmu — i na to właśnie zwracają uwagę krytycy liberalnej w zasadzie i polimorficznej kultury Zachodu. To dwa odrębne problemy: totalizm wytwarzający konformizm — i konformizm, który może wytworzyć totalizm.

Sądzę, że nie jest zbyteczna ta wielka rozmiarami dygresja o korzeniach i uzasadnieniu tendencji, których szczególnie odkrywczym nosicielem jest w naszej literaturze Barańczak. Zrozu-

mieniu tego, jak logicznie jego poezja wyrosła z najbliższych tradycji poetyckich i z myślowych tendencji XX wieku — potrzebne jest do ocenienia jej oryginalności i funkcjonalności, do sprawiedliwego sądu o nieoczekiwanym jeszcze przed dziesięć laty połączeniu awangardyzmu z obecnością w życiu, co cechuje najbardziej liczącą się część tego pokolenia.

Barańczaka, który żyje *hic et nunc*, a nie w Paryżu, Londynie czy Nowym Jorku, interesuje wariant totalizmu wytwarzającego konformizm we współczesnym masowym społeczeństwie. Interesuje w wielu płaszczyznach, może przede wszystkim w płaszczyźnie poznawczej: zdefiniować istniejący stan rzeczy środkami poetyckimi, określić go, określić zarazem swoje emocje wobec tego stanu rzeczy (w poezji nie ma poznania pozaemocjonalnego); w rezultacie — szukać wyzwolenia. Jest to poezja soteriologiczna, choć nie utopijna. Woli pokazywać drogę ku wyzwoleniu, niż pokazywać, co znajduje się na końcu tej drogi. Dzięki temu nie jest naiwna, choć jest moralistyczna.

Wyzwolenie się z pajęczyny sloganów, z tego, co zwerbalizowane w propagandzie przez duże P — musi dokonać się m.in. na poziomie języka. Jedną z podstawowych metod języka poetyckiego Barańczaka jest zderzenie oficjalnych sloganów — z językiem kolokwialnym, codziennym. Wykorzystuje on w tym celu struktury frazeologiczne języka, by przez ukazanie, co mieści się w ciągu analogii frazeologicznych — nakazać czytelnikowi roztropną, krytyczną powściągliwość. Asocjacom narzuconym, wypracowanym — przeciwstawia rozbijające je asocjacje ciągów analogicznych, nie przewidzianych przez propagandystów, jako swego rodzaju konfrontację frazeologiczną. Korzysta z niewysychającego źródła potocznej inwencji frazeologicznej („*co jest grane*”; przypomina to *nota bene* rubrykę „Mowa trawa” w „Po prostu”; frazeologia potocznego języka niesie dziś w sobie mądrość narodów, jak kiedyś przysłowia). Wykorzystuje zresztą nie tylko frazeologię — choć tę przede wszystkim — lecz i słowotwórstwo, a nawet współbrzmienia nie wsparte przez znaczenie ani etymologię. Generalną zasadą tego mechanizmu jest paralelizm, od najmniejszych części słowotwórczych po często parozdaniowe człony konstrukcyjne wierszy.

Analiza tych technik warta jest obszernej rozprawy seminaryjnej lub magisterskiej, bądź rozdziałów przyszłej monografii. Tu nie jest dobre miejsce na tego rodzaju wivisekcję, więc tylko garść przykładów ilustrujących.

Wiersz *To nie jest rozmowa na telefon* — *nota bene* jeden z najznakomitszych w zbiorze — składa się np. z czterech paralel-

nych strof („Więc przypuśćmy, że tak” — „więc powiedzmy, że tak” — „więc zgódźmy się, że tak” — „więc niech będzie, że nie”, tu paralela kontrastująca); następnym członem paraleli każdej ze strof jest część zdania z użyciem różnych wariantów słowotwórczych zbudowanych na podstawie rdzenia — „— mowa” („to nie jest rozmowa na telefon” — „to nie jest wymowa na czasie” — „to nie jest umowa na zawsze” — „to nie jest odmowa na serio”); dominuje oczywiście całość frazeologiczna dana w tytule. W wierszu *Co jest grane* bieg kojarzeń jest taki, jakbyśmy tę całość frazeologiczną języka potocznego traktowali z całą dosłownością: „muzyka ludowa w radio, wojskowe marsze na ulicach, (...) na estradach piosenki młodzieżowe” itd., w długim ciągu paralelnych wycień, kojarzy się to zaś z *Odgrywaniem pantomimy* i „graniem w tę grę”. W wierszu *W zasadzie niemożliwe* jeśli z „odświętną szatą” świąt państwowych kojarzy się na zasadzie reakcji psa pawłowowskiego „a kolor jej jest czerwony” — to zasada paraleli z nieodpartą logiką po „wielkich portretach malowanych techniką wcierkową” podsuwa: „a kolor ich jest brunatny”. Czasami są to tylko asocjacje dźwiękowe (tytuł: *Tłum, który tłum i tłumaczy*; sugeruje to jakąś fantastyczną etymologię, jak w magicznym języku Chlebnikowa); przeważnie jednak skojarzenia mają wyraźną podstawę semantyczną.

Z punktu widzenia tej techniki i zarazem istotnego sensu poezji Barańczaka modelowym wierszem zbioru jest dla mnie *Co jest grane*. Z metaforycznej zbitki frazeologicznej poeta wyciąga maksimum konsekwencji przez udosłownienie metafory: jest to udosłownienie selektywne — buduje ono obraz jednego z aspektów ogłupiającej socjotechniki masowej kultury w wydaniu „socjalistycznym”: tu „lingwistyka” niewiele już mogłaby pomóc, gdyby nie wizja wynikająca zarazem ze znajomości realiów ocenianego świata, jak i z koncepcji intelektualnej ich sensu. Ale bez rusztowania stworzonego przez technikę „poezji lingwistycznej” byłby to nie tylko inny wiersz — lecz też wiersz mniej celny. Można w tym widzieć *adequatio rei et intellectus* uzyskaną specyficznie poetyckimi sposobami. Tylko poezja może nam to powiedzieć niezależnie od tego, czy analogiczne treści znamy lub umielibyśmy wyrazić jeszcze inaczej.

„Jeszcze inaczej” — chodzi tu po prostu o niebezpieczeństwo zatarcia granic między poezją a publicystyką. Nie życzyłbym tego ani poezji polskiej, ani Barańczakowi w szczególności, ani sobie, jako poezji miłośnikowi. Tu posunięto się dalej w kierunku „zaangażowania” poezji, niż to się zwykle bezkarnie dla sztuki udaje. Sukces poetycki ominięcia rafy publicystyki zawdzięcza

Barańczak właśnie tym rozlicznym wynalazkom, których sens da się sprowadzić do tezy, że w naszej epoce bardziej niż kiedykolwiek uwikłaliśmy się w język, że język bardziej niż kiedykolwiek w nas wrósł — i że wyzwolenie w jakiejś mierze musi być krytyką języka dokonaną w języku, tym samym i już innym zarazem. Przez tę sieć uwikłań i prób rozwikłań prześwituje dopiero nasz bogaty świat ubogiej codzienności.

Język poetycki Barańczaka jest więc z jednej strony barokowo bujny, wówczas gdy zongluje słowem, a nawet jego częstką, zlepkiem frazeologicznym, kolokwializmem, konstrukcją asocjacyjno-paralelną — z drugiej strony szary (ubogi?), bo adekwatny do naszej codzienności. To ten świat, któremu piękne świadectwo daje w drugiej części otwierający zbiór (*W zasadzie niemożliwe: „... ludzie którzy w zimowy przedświt — jadą tramwajem do pracy: ich ręce zbyt zajęte przytrzymywaniem teczek — z drugim śniadaniem, aby mogły sięgać po książkę, zresztą jest zbyt ciemno”* itd.). Metaforyka tu uboga (jeśli nie liczyć metafor o funkcjach związanych z frazeologią), za to olśniewająca celnością, gdy się pojawi (krew — „czerwony atrament śniegu”); obrazowanie — precyzyjne, oszczędne, podporządkowane funkcjom intelektualnym (widać to dokładnie w *Fotografii pisarza*: cały ten obraz jest tak znaczący w każdym elemencie, że aż wkracza w rejony pokrewne alegorii; nieautonomiczny do ostatnich granic; ascetyczny w ograniczaniu się do sensu — a widać to tym bardziej, że zaczyna się nieoszczędnie, bujnie, z metaforą rozbudowaną aż ku fantastyce, jak u Saint-Paul-Roux i u Schulza).

Ma rację Michnik we wstępie, gdy zwraca uwagę na realia polityczne tomu i traktuje poezję Barańczaka jako głos pokolenia zwiasztujący nadzieję. Może lepiej w takim razie byłoby pisać o tej warstwie, a nie aż tyle o warsztacie?

Ranga pisarstwa Barańczaka polega jednak m.in. na tym, że nie jest on, co prawda, poetą zupełnie nie potrzebującym komentarza i głosu (tyczą one sensu odniesień do tradycji intelektualnej i literackiej, co tu zostało zaledwie ruszone) — lecz w tym, co mówi bezpośrednio, nie potrzebuje komentarza swych współczesnych. Mówi jasno i czytelnie, uświadamiając nam tylko, że świat, który dobrze znamy, ma jeszcze i ten właśnie aspekt, który on chce pokazać. Wzbogaca naszą wiedzę o nim, pozwala obejrzeć go jeszcze raz swoimi oczyma, i liczy na to, że mówi o czymś, co już uprzednio jakoś w zasadzie przeżyliśmy wspólnie. Liczy, że mamy wspólny świat i wspólne wartości.

Wspólne wartości... Poezja Barańczaka jest moralistyczna. Na ogół nie wzywa wprost: to czyń — a tego nie czyń; ale

i nie ukrywa tego, co w tej sprawie miałby do powiedzenia. Miłosz i Herbert zdobywali się na patetyczne „ty” wielkiej retoryki moralistycznej — Barańczak, używając „ty” lirycznego, najczęściej sarkastycznie ironizuje (por. *Ugryź się w język*). Nie zmienia to w niczym faktu, że jego liryka jest zarazem i moralistyką, a np. wiersz *To mnie nie dotyczy* można wpisać bez obaw do antologii najlepszych tekstów polskiej poezji moralistycznej obok wierszy wymienionych wyżej wielkich współczesnych.

Na świat, który przedstawił Barańczak, zgadzam się bez oporu, że jest taki właśnie, jak go poeta pokazuje. Mam jednak jedno zastrzeżenie. Wiem, że najtrudniejszą rzeczą z trudnych jest uprawianie moralistyki, której nie wolno przekroczyć skąpo zakreślonych granic patosu. Miłosz i Herbert operują perspektywą całej epoki. Wynika to w znacznej mierze z ich perspektyw biograficznych. Stąd nie muszą hamować tonów patetycznych jeśli im są artystycznie potrzebne. Totalizm w pełnym wymiarze, a więc hitleryzm i stalinizm, stwarza warunki do takiego patosu. Tymczasem jeśli czytam *Autentyk* w zbiorze *Ja wiem, że to niestuszne* — jestem sceptyczny co do tego „trzasku drzwi od windy lub kroków na schodach” „podrywających nas ze snu”. To już nie to podrywanie. I nie o godzinie powrotu z dansingu. Piękny poetycko wiersz *Gdzie drwa rąbią* (II) (otwiera się w nim nagle rozległa panorama przypominająca Ustęp z *Dziadów* Części III i śmierć Mandelstama) — to też patos nie wzięty z życia *hic et nunc*. Trochę, na szczęście, niezupełnie *hic* i niezupełnie *nunc*. To już co innego. Zresztą odpukajmy w niemalowane drwa...

Może bezprawnie chcę odebrać poecie prawo do panoramicznej syntezy, wykraczającej poza ciasne szranki czasu i przestrzeni? Może. Wiem jednak, że patos wiersza *To mnie nie dotyczy* jest z innego arkusza historii niż patos wiersza *Gdzie drwa rąbią*.

Dobrze, iż tomik ten, jednolity w swym stylu i wymowie jak rzadko się zdarza — zawiera jednak również parę akcentów innych. Obecność wiersza *Chciałbym się raz dowiedzieć, co właściwie*, zadającego „bezinteresowne” pytania ostateczne — i podobnego w jakimś sensie wiersza *Całe życie przed tobą* — nadaje całości głębszą perspektywę. W zbiorze panuje atmosfera zdrowego rozsądku i potocznego doświadczenia. W wierszach tu przytoczonych otwiera się perspektywa inna, metafizyczna i egzystencjalna.

Barańczak podjął wielkie ryzyko. Ta poezja jest w pewnym sensie manifestem politycznym. Miejscami mówi prawie to samo, co publicystyka. Ale jednak niezupełnie to samo — i zupełnie inaczej. To sprawa, oczywiście, wielkiego talentu i dojrzałego,

świadomego warsztatu. Chodzi jednak nie tylko o to. Coś jest w naszym życiu takiego, co każe analogiczne ryzyko podejmować wielu innym: Krynickiemu i Zagajewskiemu, Bierezinowi i Sułkowskiemu, Dymarskiemu i Pawlakowi oraz nie wymienionym. Różnią się talentami, indywidualnościami, kulturą literacką itd., itd. Łączy ich znamieną więź pokoleniowa, której dominantą jest chyba głód wolności i autentyczności, a jedną z cech wspólnych — dyscyplina powściągliwego pisania (często związana z poczuciem humoru). W tym pokoleniu Barańczak ma swoje miejsce poczesne. Co więcej — ma już chyba trwałe miejsce w naszej literaturze, gdyż powiedział znakomicie to, co powiedziane być musiało.

SPIS RZECZY

Zap^{is} nr 7/1978

Wstęp	7
Jerzy Kwiśkiewicz: <i>Trzeba wydać tę książkę</i>	13
<i>Prawo murdnie</i> (przełożył Andrzej Walicki)	19
Zacznijmy słowem: „Dziękuję ci, mój panu”	23
<i>Noć ciemna</i>	27
<i>Katolizacja</i>	32
<i>Początek myśli</i>	38
<i>Bez hipotek</i>	44
<i>Katęże sferyczne</i>	48
<i>Podjęcie leżaczki</i>	53
<i>Nasza perspektywa poety i krytyki</i>	58
<i>Traktaty poetyckie Anakreona i Korymba</i>	65
<i>Fourdi melodii</i>	72
<i>Jeździec raz na tropie miła Don Juana — Falsza</i>	79
<i>Pamiętnik z okresu dojrzałości</i>	83
<i>Autobiografizm, ekspresja i koncept</i>	89
<i>Słowa zmiennej wartości</i>	94
<i>Symbolizm i mit</i>	98
<i>Diadetyka natury i kultury</i>	102
<i>Życie snem</i>	109
<i>Antynomie poetyckiego świata</i>	113
<i>Taryfarnik i stylizacja</i>	121

SPIS RZECZY

Wstęp	7
Jerzy Kwiatkowski: <i>Trzeba wydać tę książkę</i>	15
<i>Prawo moralne i gwiaździste niebo</i>	19
<i>Antoniego Słonimskiego „Dwugłos o wiosnie”</i>	23
<i>Noc ciemna</i>	27
<i>Kalokagathia</i>	32
<i>Poezja myśli</i>	38
<i>Bez hipostaz</i>	44
<i>Książę aforystów</i>	48
<i>Podtekst liryczny</i>	53
<i>Nowa perspektywa poety i moralisty</i>	58
<i>Traktaty poetyckie Anaksymandrejczyka</i>	65
<i>Powrót melodii</i>	72
<i>Jeszcze raz na tropie mitu Don Juana — Fausta</i>	79
<i>Pamiętnik z okresu dojrzewania</i>	85
<i>Autotematyzm, ekspresja i koncept</i>	89
<i>Słowa zmieniają znaczenie</i>	94
<i>Symbole śmierci</i>	98
<i>Dialektyka natury i kultury</i>	102
<i>Życie snem</i>	109
<i>Antynomie poetyckiego świata</i>	115
<i>Intymność i zagrożenie</i>	121
	197

<i>Palimpsest ludzkich spraw</i>	126
<i>List z Danii</i>	130
<i>Między historią i Arkadią wyobraźni</i>	137
<i>Słowa dodawane do rzeczy</i>	143
<i>Rekonstrukcja poetyki</i>	148
<i>Asocjacje i sens</i>	153
<i>Londyńscy poeci</i>	160
<i>W mroku gwiazd</i>	169
<i>Dialog z ciszą</i>	175
<i>Jacy oni będą?</i>	179
<i>Ja — miasto</i>	184
<i>Pajęczyna drętwiej mowy — i świat prawdziwy</i>	189

15	Jerzy Kwiatkowski: <i>Trzeba wydać tę książkę</i>
19	Prawo moralne i gwiazdiste niebo
23	Antoni Szonwajskiego „ <i>Drugor o miastach</i> ”
27	Noty
32	Kaligrafia
38	Poeta myśli
44	Bez diplo
48	Książki o sztuce
52	Podziękowania
58	Nowa perspektywa poety
62	Tłumaczenia poetyki
72	Formy melodyj
79	Wzrost i na tropie miła Don Juan — <i>Fante</i>
82	Pamiętnik z okresu dojrzałości
89	Autobiografia, eszperje i koncept
94	Słowa zmieniają znaczenie
98	Symbolizm i miłość
102	Diagnostyka kultury i kultury
109	Życie w mi
112	Antynomie poetyckiego świata
121	Intymność i zagrożenie



ACHEVE D'IMPRIMER
LE 20 MARS 1987
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE RICHARD
24, RUE STEPHENSON,
PARIS (XVIII^e).

Dépôt légal : 1^{er} trim. 1987.

N^o d'imprimeur 7995.

Outillage

11-1-1987

Inst. littéraire
Maison - La Fayette

1 0 1987 130

Odkwaszone

06-10-2008

Inst. littéraire
Maisons-Laffitte

1 O. KWIEL 1987

