

Przyboś dzisiaj

*Panu Profesorowi Edwardowi Balcerzanowi –
pierwszemu spośród przybosiologów, przewod-
nikowi i latarnikowi w krainie „linii i gwaru”
– w osiemdziesiątą rocznicę urodzin książkę tę
z wdzięcznością dedykują autorzy i redaktorzy*

Przyboś dzisiaj

pod redakcją

Zenona Ożoga

Janusza Pasterskiego

Magdaleny Rabizo-Birek



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Rzeszowskiego
RZESZÓW 2017

Recenzował
prof. dr hab. JACEK ŁUKASIEWICZ

Redakcja tekstu i korekta
BOGDAN STRYCHARZ

Tłumaczenie na język angielski i redakcja streszczeń
dr hab. ELŻBIETA ROKOSZ-PIEJKO

Opracowanie techniczne i łamanie
DOROTA KOCZĄB

Korekta techniczna
EWA KUC

Projekt okładki
MIKOŁAJ BIREK

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2017

ISBN 978-83-7996-453-6

1465

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel.: 17 872 13 69, tel./faks: 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I, format B5, ark. wyd. 39, ark. druk. 37, zlec. red. 85/2016

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Spis treści

Wykaz skrótów tytułów książek Juliana Przybosia	9
Słowo wstępne	11
EDWARD BALCERZAN	
„I – zachodząc – rysowałeś horyzont za horyzontem”	15

W KRĘGU AWANGARDY

BARBARA SIENKIEWICZ	
Przyboś w kręgu „mieszczańskiej utopii”?	25
ALINA ŚWIEŚCIAK	
Jeszcze o awangardyzmie Juliana Przybosia	43
MATEUSZ ANTONIUK	
Budowanie gmachu wiersza. Przybosiologia i krytyka genetyczna (uwagi wstępne)	60
MICHALINA KMIECIK	
Wychodzenie z materialności. Miasto w <i>Piórze z ognia</i>	76
PATRYCJA GARBOŚ	
Wiersze katedralne Juliana Przybosia. Między centrum pola gatunkowego ekfrazy a jego peryferiami	86
JOANNA ORSKA	
Życie słowa. Składnia wiersza (post)awangardowego	103
KAROLINA GÓRNIAK-PRASNAL	
Róże awangardowe. O trzech wierszach Juliana Przybosia, Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej	130
DAWID KUJAWA	
„Tylko oczami wierzę”. Poezja Juliana Przybosia w kontekście studiów wizualnych	144

TEMATY

PIOTR MICHAŁOWSKI	
„Od zaoczu do przedgwieździa”. Juliana Przybosia autoportret przelotny	153
BOGUSŁAWA LATAWIEC	
Dzikie kamienie Juliana Przybosia	166
WIESŁAW SETLAK	
Poeta w katedrze. Rzecz o miejscu antropologicznym w liryce Juliana Przybosia	175

MAGDALENA SUKIENNIK	
„Zdrowaś? Łąkiś pełna?”. Poetycki obraz matki Juliana Przybosia (toposy i afekty)	191
PIOTR PIETRYCH	
Przyboś wobec wojny	213
ZENON OŻÓG	
Wokół wiersza <i>Październik 1956</i>	230
ALICJA JAKUBOWSKA-OŻÓG	
Wiersze dla Uty	244
WŁADYSŁAW WŁOCH	
Uta-garuta, czyli moje zaklepywanie <i>Chowanki</i>	255
AGNIESZKA KWIATKOWSKA	
Poeta i róża. Julian Przyboś wobec cierpienia	272

DIALOGI

JACEK BRZOZOWSKI	
<i>Czytając Mickiewicza po latach</i>	287
BOGUSŁAW DOPART	
Juliana Przybosia dialogi z Mickiewiczem	295
MAŁGORZATA RYGIELSKA	
<i>Liryka i druk</i> Cypriana Norwida w interpretacji Juliana Przybosia	310
EDWARD BALCERZAN	
Przekład z biografii na biografię. Majakowski Przybosia	327
ALEKSANDER FIUT	
„Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”? Przyboś i Miłosz	337
KAROL MALISZEWSKI	
Mistrz Przyboś, uczeń Jachimowicz?	346
ELŻBIETA WINIECKA	
Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu, czyli Przyboś Karpowicza	357
JOANNA GRĄDZIEL-WÓJCIK	
„Zobaczone, dotknięte, pomyślane”. Przyboś i poetka, czyli o wierszach Bogusławy Łatawiec	380
IWONA MISIAK	
Miejsca/nie-miejsca w wierszach Juliana Przybosia i Ryszarda Krynickiego	397
MAGDALENA RABIZO-BIREK	
Przyboś w kręgu „Kontynentów”	407

PASAŻE I POWIDOKI

DOROTA WALCZAK-DELANOIS	
Belgijskie pasáže Juliana Przybosia	445

JAN WOLSKI	
Przyboś w Szwajcarii na szlakach romantyków (i nie tylko)	467
JANUSZ PASTERSKI	
Juliana Przybosia spotkanie z Ameryką	485
URSZULA KLATKA	
<i>Były dyrektor biblioteki. Materiały ze spuścizny Juliana Przybosia w Bibliotece Jagiellońskiej</i>	495
MIROSŁAW CZARNIK	
Jaka pamięć o Przybosiu? Strzyżowskie reminiscencje	506
ANNA JAMROZEK-SOWA	
Patron. Nadanie imienia Juliana Przybosia Szkole Podstawowej nr 12 w Rzeszowie	515
ANNA SPÓLNA	
Obecny – nieobecny. Twórczość Juliana Przybosia w zreformowanej szkole średniej (w świetle estetyki recepcji)	527

ŚWIADECTWA I GŁOSY

JÓZEF DUK	
Czego jeszcze nie wiemy o biografii Juliana Przybosia?	543
BOGUSŁAW KIERC	
Ja w nim. Jawnie	549
STANISŁAW DŁUSKI	
„Ja – świat”. Idee Juliana Przybosia	552
MAGDALENA RABIZO-BIREK	
O Przybosiu w Niebylcu, Gwoźnicy i Rzeszowie	557
UTA PRZYBOŚ	
Spotkanie w kraju Ojca	562
UTA PRZYBOŚ	
Życiorys	566
UTA PRZYBOŚ	
Znów Gwoźnica – 2015	567
JANUSZ PASTERSKI	
Rozmowa poety z córką	568
PIOTR MICHAŁOWSKI	
Julian Przyboś. Niebylec szczeciński	569
Skorowidz utworów Juliana Przybosia	571
Indeks nazwisk	577

Wykaz skrótów tytułów książek Juliana Przybosia

- CM65 – *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965
CM98 – *Czytając Mickiewicza*, nota o autorze D. Siwicka, Warszawa 1998
Lig1, Lig2 – *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, 2, Kraków 1959
L – *Liryki 1930–1964*, Warszawa 1966
Pz – *Poezje zebrane*, Warszawa 1959
Pz1 – *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984
Pz2 – *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 2, oprac. R. Skręt, Kraków 1994
Sl – *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, oprac. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989
Sp – *Sens poetycki*, Kraków 1963
Sp1, Sp2 – *Sens poetycki*, t. 1, 2, Kraków 1967
Up – *Utwory poetyckie*, Warszawa 1971
UpZ – *Utwory poetyckie. Zbiór*, Warszawa 1975
Wiz – *Wiersze i zapiski*, Warszawa 1974
Wio – U. i J. Przyboś, *Wiersze i obrazy*, Warszawa 1987
Zbd – *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970

Słowo wstępne

Tylko twórczość największych poetów pozostaje ciągłym, wciąż ponawianym wyzwaniem dla czytelników i historyków literatury. Ich idee oraz dzieła stanowią dostatecznie silny bodziec, aby do nich stale sięgać, aby je przemyśleć, konfrontować i weryfikować w różnych układach odniesienia. Takim twórcą był Julian Przyboś, od którego śmierci 6 października 1970 r. minie niedługo pół wieku. Ten czas potwierdził status autora *Równania serca* jako twórcy wciąż „żywego”, obecnego poprzez swoje dzieła nie tylko w dwudziestowiecznym kanonie literatury polskiej, ale również w dzisiejszym myśleniu o poezji, wyobraźni twórczej, estetyce słowa, roli idei artystycznych, wizualności i muzyczności języka. Jak z zestawienia słów w zdaniu wyłaniają się nowe sensy, tak i z oddaleń czasowych wypływają nowe spostrzeżenia i refleksje. Dlatego do Przybosia warto wracać i czytać go na nowo w przekonaniu, że od tego, co ówczesne, niedaleko przecież do tego, co dzisiejsze.

Dzieło Juliana Przybosia, integralne i całościowe, artystyczne i teoretyczne, pozostawało przez długie lata podstawowym punktem odniesienia zarówno dla badaczy i krytyków, jak i dla wielu młodszych poetów. Konstrukcjonizm i nowatorstwo, maksymalizacja estetyczno-poznawcza, ewokowanie „niemożliwego”, ujawnianie sprzeczności, szukanie napięć międzysłownych, tropienie „sytuacji lirycznych”, stwarzanie języka poetyckiego, eksponowanie jedyności metafory – wszystkie te kategorie są jedynie wybranymi ogniwami rozległej i złożonej teorii poezji Juliana Przybosia i cechami wyróżniającymi jego utwory. Znaczenie twórczości autora *Sponad* wynika przede wszystkim ze spójności jego oryginalnej, antytradycjonalistycznej i konceptualnej postawy pisarskiej. Jest bowiem Przyboś poetą późnego modernizmu, rzecznikiem sztuki rzeczywistości, przekształcającej świat i społeczną świadomość. Nie bez racji Jan Błoński wytyczył kiedyś biegun Przybosia w rozwoju dwudziestowiecznej poezji polskiej. Wpływ ten zresztą nigdy nie ustał, bezpośredni i pośredni, akceptowany i negowany, odradzał się w refleksyjnym podejściu do tworzywa poetyckiego i pracy poety.

Świadectwem obecności awangardowej myśli Przybosia po roku 1989 jest również zainteresowanie jego twórczością wśród badaczy literatury. Tymoteusz Karpowicz zorganizował w 1992 r. na University of Illinois w Chicago międzynarodową konferencję poświęconą twórczości poety. Z kolei w roku 2001 odbyła się w Poznaniu międzynarodowa konferencja naukowa „Julian Przyboś i jego epoka – w setną rocznicę urodzin autora *Miejsca na Ziemi*”, uwieńczona monografią *Stulecie Przybosia* pod redakcją Stanisława Balbusa i Edwarda Balcerzana. Miarą tego zainteresowania są także wydane w ostatnich kilkunastu latach monografie – m.in.

Barbary Sienkiewicz, Grzegorza Wołowca, Doroty Walczak-Delanois, Ewy Guderian-Czaplińskiej, Barbary Łazińskiej, Józefa Duka, Hanny Marciniak, Małgorzaty Rygielskiej, Agnieszki Kwiatkowskiej, Michaliny Kmiciek.

W tej perspektywie monografia zbiorowa *Przyboś dzisiaj* staje się kolejnym ogniwem refleksji nad fenomenem dzieła Juliana Przybosia. Autorzy zawartych w niej artykułów starają się spojrzeć na nie rzetelnie i krytycznie, bez uproszczeń, a raczej z intencją pokazania złożoności zjawiska. Dystans czasowy daje w tym względzie bezcenny oręż – szerokość patrzenia, znajomość najmniejszych nawet detali, zdolność uchwycenia cech dotąd mniej widocznych. Nie chodzi więc o to, by jeszcze raz potwierdzać istniejące rozpoznania, ale o to, aby wydobywać nowe aspekty, oświeślać je krytycznie, weryfikować tezy nazbyt kostyczne. Przyboś uschematyzowany i zamknięty w szablonowych formułach literaturoznawczych to zaprzeczenie jego własnych dążeń do ciągłego przekraczania ograniczeń i odkrywania nowych możliwości. Stąd bierze się potrzeba opukiwania ścian tego zjawiska, prowokacyjnego, lecz jakże ciekawego badania fundamentów jego awangardyzmu, estetycznych preferencji, jakości językowych, wizualnych, motywicznych czy gatunkowych.

Bywa i tak, że kwestie drugoplanowe czy zgoła marginesowe rzucają nowe światło na wiele problemów, odsłaniają sprzeczności, otwierają pole do kolejnych odczytań. Tego rodzaju odkrywanie Przybosia nieoczywistego, mniej znanego, horyzontalnego i fragmentarycznego, rozproszonego i scalonego – to pierwsze z zamierzeń autorów tej monografii. Drugie natomiast to pokazanie oddziaływania Przybosia na polską poezję współczesną, oddziaływania niezwykle, w pewnym sensie zrozumiałego i oczekiwanego, ale zarazem niesłychanie szerokiego. To dowodzi, jak ważna i potrzebna była lekcja awangardy, intelektu, uważności, świadomości języka, nowoczesnego sensualizmu. W tym oddziaływaniu mieści się także dialog, jaki z autorem *Miejsca na Ziemi* prowadzili inni poeci, na przykład Tymoteusz Karpowicz, Bogusława Latawiec, Marian Jachimowicz czy twórcy z londyńskiej grupy „Kontynenty”.

Układ książki obejmuje pięć zasadniczych kręgów zagadnień, wokół których skupia się duża część dzisiejszej przybosiologii. Poprzedza je refleksja Edwarda Balcerzana, podsumowująca i równocześnie wyznaczająca drogi współczesnemu badaniu dzieł poety. Głos wybitnego badacza jest nie tylko znakomitą wprowadzeniem do historii recepcji utworów i pism Przybosia, ale także metarefleksją literaturoznawcy i poety o roli horyzontów badawczych i kontekstów lekturowych, fascynacji osobistych i predylekcji czytelniczych oraz osobistym spotkaniu z myślą poety.

Część pierwsza, zatytułowana *W kręgu awangardy*, odnosi się do głównego problemu twórczości Juliana Przybosia, czyli jego udziału w powstaniu i rozwoju dwudziestowiecznej awangardy poetyckiej w Polsce oraz stosowanych przez niego nowatorskich idei artystycznych. To Przyboś klasyczny, pomnikowy, ale przez autorów potraktowany przenikliwie i uważnie, postrzegany poprzez antynomie i napięcia. Zgromadzone tu teksty dotyczą wielu szczegółowych zagadnień, pozostających wszakże w relacji z prymarnym doświadczeniem poszukiwań

awangardowych. Barbara Sienkiewicz bada Przybosiowski kult pracy w kontekście ideologii nowoczesności i społecznej użyteczności jako wspierający zastaną (mieszkańską w istocie) rzeczywistość społeczno-polityczną. Alina Świeściak weryfikuje formułę awangardyizmu poety za pomocą studium formy i ideowego zaangażowania. Mateusz Antoniuk, stosując narzędzia krytyki genetycznej, opisuje proces tekstotwórczy wybranych wierszy poety i prezentuje projekt „edycji genetycznej” utworów z szerokim zapleczem brulionowym. Michalina Kmiecik analizuje „przedliryczne” formy prozatorskie i włączoną w nie wizję miasta w cyklu *Pióro z ognia*, Patrycja Garboś rekonstruuje poetycki model ekfrazy Przybosia na przykładzie wierszy katedralnych. Joanna Orska kreśli rysy wiersza awangardowego i postawangardowego w nawiązaniu do poetyckiego modelu Przybosia oraz wierszy Krystyny Miłobędzkiej. Karolina Górniak-Prasnal przeprowadza studium porównawcze figury róży w awangardowym modelu wiersza (na przykładzie utworów Juliana Przybosia, Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej). Wreszcie Dawid Kujawa rozważa prekursorską rolę praktyki twórczej Przybosia dla rozwoju współczesnych studiów wizualnych.

W części drugiej pt. *Tematy* znalazły się teksty poświęcone charakterystycznym motywom poezji Przybosia. Wprawdzie to obszar być może najczęściej eksploatowany w badaniach tej twórczości, ale zarazem niesłychanie ciekawy. Zebrane tu prace to odczytania oryginalne, nierzadko odkrywcze i wiele wnoszące do standardowej Przybosiowskiej tematyki. Piotr Michałowski rekonstruuje ukryty i fragmentaryczny poetycki autoportret autora *Sponad*, Bogusława Latawiec analizuje „żywiół kamienia” jako drugi – obok zjawisk solarnych – ważny wektor poezjotwórczy. Wiesław Setlak z perspektywy geopoetyki pisze o antropologicznym rozumieniu toposu katedry w poezji Przybosia. Magdalena Sukiennik opisuje wizerunek matki w wierszach poety. Piotr Pietrych podejmuje próbę przewartościowania stereotypu ahistorycznego stosunku Przybosia do tragicznych wydarzeń z okresu II wojny światowej. Zenon Ożóg przybliży polityczne i biograficzne konteksty wiersza *Październik 1956* jako poetyckiego świadectwa ideowych wyborów poety. Alicja Jakubowska-Ożóg analizuje niezwykle pod każdym względem utwory dla córki Uty z tomu *Wiersze i obrazki*. Z kolei Władysław Włoch wykorzystuje wiersz *Chowanka* do refleksji nad kulturowym zakorzenieniem poezji Przybosia i rolę odbiorcy jako współautora tekstu. Agnieszka Kwiatkowska opisuje natomiast poetyckie obrazy cierpienia pojmowanego jako zaburzenie oczekiwanego ładu.

Część trzecią monografii stanowią *Dialogi*, czyli studia poświęcone problematyce ideowych i artystycznych relacji Juliana Przybosia z wielkimi poprzednikami, jak i rówieśnikami oraz poetami młodszych generacji. Ten wielki spłot zagadnień pokazuje literacką i kulturową formację poety, jak również jego oddziaływanie na rówieśnych zwolenników i przeciwników, a także twórców młodszych. Dział ten otwierają szkice Jacka Brzozowskiego i Bogusława Doparta o wielorakich dialogach poety z Mickiewiczem – oba odwołujące się do wielu przykładów i wskazujące oryginalność oraz wartość spojrzenia autora *Czytając Mickiewicza*. Małgorzata Rygielska przedstawia Przybosiowskie „czytanie” wiersza *Liryka i druk* Cypriana Kamila Norwida. Edward Balcerzan na podstawie analiz „polemicz-

nych” przekładów wierszy Włodzimierza Majakowskiego autorstwa Juliana Przybosia ukazuje krytyczny stosunek tłumacza do twórczości rosyjskiego kubofuturysty. Pozostałe „dialogi” odnoszą się z kolei do artystycznych „spotkań”, sporów, nawiązań czy filiacji twórczości Przybosia z poezją Czesława Miłosza (Aleksander Fiut), Mariana Jachimowicza (Karol Maliszewski), Tymoteusza Karpowicza (Elżbieta Winiecka), Bogusławy Latawiec (Joanna Grądział-Wójcik), Ryszarda Krynickiego (Iwona Misiak) oraz młodoliterackiej grupy „Kontynenty” z „polskiego” Londynu początku lat sześćdziesiątych XX w. (Magdalena Rabizo-Birek).

Część czwarta *Pasaże i powidoki* gromadzi natomiast szkice odnoszące się do podróży oraz dłuższych i krótszych pobytów Juliana Przybosia za granicą, ich literackiego pokłosia, a także świadectw pamięci o poecie w jego małej ojczyźnie. Pasaże wielkich miast, które miał okazję zobaczyć Przyboś jako żywą ilustrację jego wczesnych marzeń o nowoczesnej, industrialnej przestrzeni, zostały tu zestawione z „powidokami”, rozumianymi metaforycznie jako ślady pozostałe po człowieku. I tak spotkania z międzynarodowym środowiskiem pisarskim podczas belgijskich biennale poezji w Knokke-le-Zoute oraz aktywność Przybosia w świecie frankofońskim przedstawia Dorota Walczak-Delanois, pobyt poety w Szwajcarii i wiersze z tym związane – Jan Wolski, a poetyckie pokłosie jedyne go wyjazdu do Ameryki, czyli poemat *Wierzchołek imperium*, omawia Janusz Pasterski. Z kolei okres pracy poety na stanowisku dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej oraz zasoby Archiwum Przybosia zgromadzonego w tamtejszych zbiorach charakteryzuje Urszula Klatka. Barwny obraz dzisiejszej pamięci o Przybosiu w jego ziemi rodzinnej kreśli Mirosław Czarnik, zaś Anna Jamrozek-Sowa omawia państwowy rytuał nadania imienia Juliana Przybosia Szkole Podstawowej nr 12 w Rzeszowie w roku 1972. Całości dopełnia refleksja Anny Spółnej nad formą obecności i wpisana w projekty edukacyjne strategią odbioru poezji Przybosia we współczesnej, zreformowanej szkole średniej.

W ostatniej części książki – pn. *Świadectwa i glosy* – zamieszczone zostały szkice o charakterze glos badawczych i osobistych świadectw, wypowiedzi poetyckie oraz zapisy faktograficzne. Swoje postulaty badawcze w zakresie biografii Przybosia przedstawia Józef Duk, a Stanisław Dłuski pisze o metafizycznej wrażliwości poety i przywołuje jego repozytorium ideowe. O osobistych związkach z Przybosiem i jego wierszami pisze też Bogusław Kierc. Książkę zamykają: relacja Magdaleny Rabizo-Birek z konferencji naukowej „Przyboś dzisiaj”, zorganizowanej 6–8 października 2015 r. w Niebylcu, Gwoźnicy i Rzeszowie w 45. rocznicę śmierci poety, słowa powitania Uty Przyboś skierowane do uczestników sesji, a także powstałe wówczas utwory poetyckie poświęcone autorowi *Miejsca na Ziemi* (pióra Uty Przyboś, Piotra Michałowskiego i Janusza Pasterskiego).

Monografia *Przyboś dzisiaj* zainspirowana została spotkaniem konferencyjnym w ziemi rodzinnej poety w roku 2015, ale w ostatecznym kształcie jest publikacją poszerzoną o wiele różnych studiów, szkiców i materiałów. Dokumentuje aktualny stan badań i gromadzi kolejnych autorów, lecz ma być także po Przybosiowsku – jak pisał Edward Balcerzan – „odkryciem nowych sytuacji epistemologicznych”.

EDWARD BALCERZAN

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„I – zachodząc – rysowałeś horyzont za horyzontem”*

Jest to trzecia konferencja poświęcona Julianowi Przybosiowi, w której uczestniczę. Pierwszą zorganizował w 1992 r. w Chicago poeta, profesor Uniwersytetu Illinois, Tymoteusz Karpowicz. Druga odbyła się w Poznaniu w 2001 r. w stulecie urodzin poety. Wisława Szymborska przysłała nam wówczas zwięzłą, a jakże ważką wypowiedź: „Mogę tylko wyrazić ogromną radość, że poezja Juliana Przybosia zaczyna wracać powoli na należne sobie miejsce w poezji polskiej XX wieku. I miejmy nadzieję, że wieków następnych”.

Mija piętnasty rok owego „wieku następnego” i mamy prawo powiedzieć, że spełnia się oto nadzieja autorki *Ludzi na moście*. Dziś zaczyna się trzecia debata o Przybosiu – w jego małej ojczyźnie, „w rozstajnym krajobrazie, kędy / linie wywrózonych dłoni przechyliły pagórek” – jak pisał poeta w swoim podkarpackim, gwoźnickim liryku *Krajobraz*.

Przyboś konferencyjny to za każdym razem osobliwa kreacja, dynamiczna jak ruchoma rzeźba, stanowiąca dzieło zbiorowości znawców, bynajmniej niejednomyślniej, a przecież złączonej wspólną ideą poznania wielkiego twórcy, dotarcia do treści ukrytych, przeoczonych przez poprzedników. Dzisiejszy konferencyjny Przyboś przybywa do nas z daleka: z Ameryki przez Wielkopolskę do dawnej Galicji, powtarzając w ogólnych zarysach drogę ojca poety, Józefa, który trzykrotnie – w celach zarobkowych – wędrował na drugą półkulę, i trzykrotnie wracał. Jest to także trasa najdłuższa w życiu samego Juliana, który w 1966 r. wraz z żoną odwiedził Stany Zjednoczone; opisał to w *Wierchołku imperium*, sięgając do jakże rzadkiego w swym repertuarze poetyckim gatunku poematu.

W konferencji chicagowskiej uczestniczyło około dwudziestu osób. *Stulecie Przybosia*, poznańską księgę pokonferencyjną, napisało trzydzieścioro autorów. Do udziału w inicjatywie niebylecko-rzeszowskiej zgłosiło się czterdzieścioro znawców. Widomy znak, że zainteresowanie autorem *Równania serca* nie

* Jest to tekst wygłoszony 6 października 2015 r. w Zespole Szkół im. ks. Jana Twardowskiego w Niebylcu w czasie otwarcia konferencji „Przyboś dzisiaj” (w kilku miejscach redakcyjnie ulepszony i nieznacznie rozszerzony, pierwodruk: „Fraza” 2015, nr 4). Źródła cytatów: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976; J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984; J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 2, oprac. R. Skręt, Kraków 1994; *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002.

maleje, przybosiologów przybywa, a gdyby doliczyć tych, którzy o nim pisali książki, artykuły, wspomnienia, polemiki, dedykowali mu wiersze, i jeszcze do wspólnoty zajmujących się Przybosiem dodać magistrantów (sam miałem takich kilkoro), zebrałaby się setka, a może i więcej.

Czy w tej sytuacji nam, przybosiologom, grozi bezrobocie? Czy w horyzontach wyznaczonych przez dzieło Juliana Przybosia pozostało jeszcze coś – cokolwiek – do (roz)poznania? Żeby na te pytania odpowiedzieć, trzeba owe horyzonty bodaj z grubsza zarysować. Maria Delaperrière w referacie poznańskim analizowała arcyważne funkcje i znaczenia horyzontów (widnokręgów) wewnętrznych organizujących przestrzeń świata poetyckiego autora *Miejsca na Ziemi*. Ja chcę powiedzieć słów parę o horyzontach zewnętrznych, wyznaczanych przez twórczą biografię poety, w której spotykają się utwory literackie i zdarzenia życiowe.

Janusz Sławiński we wstępie do książki *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, która ukazała się 39 lat temu, pisał:

Nie tylko dzieła zmarłego, ale i zdarzeniowy przebieg jego życia – podlegają wielorakim reinterpretacjom, przeinaczeniom i przewartościowaniom w zmieniających się kontekstach społeczno-kulturowych. [...] Biografia wybitnej jednostki dzieje się nadal w tym sensie, że coraz to inne jej fragmenty lub pola stają się godne uwagi, doniosłe, wymowne czy wyraziste, przesłaniając sobą pozostałe. Żyje ona tak, jak żyje tekst powstały w przeszłości [...]: składa się wciąż z tych samych słów i zdań, a przecież jego semantyka ulega w nawarstwiających się odczytaniach radykalnym przeobrażeniom.

Mamy pierwszą odpowiedź: źródłem nowych idei badawczych są nowe odczytania utworów oraz epizodów życia twórcy. Odczytania nie tylko różne, ale często polemiczne wobec odczytań wcześniejszych, jak gdyby zgodnie z poetyckim aforyzmem Przybosia, że słowa „znaczą tyle, ile przeczą”. Dałoby się to porównać do kalejdoskopu: te same kolorowe szkiełka układają się w coraz to inne konfiguracje...

Rzecz w tym, że – nie do końca tak jest! A w istocie – jest nie tylko tak. Teza Sławińskiego zakłada istnienie kompletu utworów poety i kompletnej wiedzy o jego biografii. Tymczasem utwory Przybosia, jak i epizody jego życia, wcale nie są dostępne w komplecie. Wciąż są kompletowane.

W 1989 r., wydając BN-owski tom wierszy Przybosia *Sytuacje liryczne*, postanowiłem ocalić przed butwiejącym archiwum czasopiśmienniczym jego – drukowany jedynie w „Przeglądzie Kulturalnym”, w żadnej książce niewznowiony za życia autora – wiersz *Październik 1956*, świadectwo rozstania z komunistyczną utopią. Aliści okazało się po pięciu latach, że jest to wariant niekompletny, okaleczony przez cenzurę (o czym nie miałem pojęcia). Do pełnego tekstu, korzystając z rękopisów domowych poety, dotarł niestrudzony Rościszaw Skręt, dzięki niemu „odcenzurowany” *Październik 1956* ujrzał światło dzienne w drugim tomie monumentalnych *Pism zebranych* Przybosia (1994 r.). Opracowanie Skręta zawiera także redakcje – pozostawione w rękopisie – wielu innych utworów poety. Nadal jednak nie ma pewności, że obecnie dysponujemy zamkniętą całością „wciąż tych samych słów i zdań”. Zwłaszcza trudno dostępne

wypowiedzi rozproszone, recenzje, wywiady, zapisy wystąpień publicznych – umykają uwadze badaczy, a prywatne listy poety, jeżeli nie zostały zacytowane w tekstach wspomnieniowych, znajdują się daleko poza horyzontem naszej wiedzy. Jeszcze więcej niewiadomych kryje się w biografii Przybosia, która czeka na swojego Piotra Matywieckiego (badacza życia Juliana Tuwima).

W rozmyślaniach Sławińskiego znajduję jeszcze jedną sugestię – istotną dla wyjaśnienia fenomenu niegasnącej aktualności dzieła oraz życia nieżyjącego pisarza. Powiada badacz, że czas wspomnień o wybitnym człowieku „trwa dopóty, dopóki żyją ci, których ze zmarłym łączyły jakieś więzy, mogący o nim mówić: był moim mężem, był moim przyjacielem, był moim kolegą, był moim mistrzem”.

Święta prawda. Pisarz *n i c z y j* może bytować jedynie w jakiejś niewyobrażalnej, nieczłowieczej nierzeczywistości. Z kolei *c z y j s* pisarz „należy” nie tylko do naocznych świadków, pamiętających wygląd, głos, zachowania wybitnej osoby. Zaimek dzierżawczy „mój” wyróżnia każdego czytelnika dzieł danego twórcy. „Mój Przyboś” – tak ma prawo powiedzieć nie tylko ktoś, kto go znał osobiście, ale każdy, kto zetknął się już to z jego dorobkiem, już to z cudzą wypowiedzią o nim.

Im więcej gromadzi się psychologicznych prawd „własnościowych”, pozwalających powiedzieć „mój Przyboś”, „nasz Przyboś” – a także „twój Przyboś”, „wasz Przyboś”, „ich Przyboś” – tym bardziej naturalne okazują się wciąż nowe aktualizacje jego odczytań i ocen.

Na początku tego wystąpienia wspomniałem o drodze powrotnej „Przybosia konferencyjnego” do podkarpackiej ojczyzny. A skoro „Przyboś konferencyjny” przebył tak długą drogę, warto zacząć od najodleglejszych czasoprzestrzeni, w których pojawia się jego imię i jego dzieło. Są to czasoprzestrzenie literatur obcojęzycznych, współtworzonych przez tłumaczy, literatur oddalonych od nas nie tyle geograficznie, ile – za każdym razem inaczej – odmiennych językowo oraz kulturowo. Obok języków znanych polskim filologom: niemieckiego, rosyjskiego, włoskiego, czeskiego, bułgarskiego, węgierskiego itd., przekłady utworów Przybosia prowadzą nas ku gramatykom i słownikom zgoła egzotycznym, jak choćby język czuwaski. A przecież obcojęzyczne kształty utworów literackich zmieniają się zarówno w zależności od nurtów dominujących w literaturze przyjmującej tłumaczenie (w danym czasie), jak i od indywidualnej poetyki oraz talentu tłumacza. Przyboś Karla Dedeciusa, Josepha Retza, Jana Pilařa, Heleny Lahr, Carla Verdianiego, Mariny Cwietajewej, Władimira Britaniszskiego, Petara Vujićića, Dory Gabe, Giennadija Ajgiego wymaga – za każdym razem – specjalnych, osobnych rozpoznań. Czy ktoś zgromadził wszystkie świadectwa różnorodnej biografii Przybosia, spisał wszystkie przekłady jego dzieł – dokonane przez wszystkich translatorów świata? Nie ma pełnego rejestru dzieł Przybosia przełożonych na języki obce. A ponieważ trzeba liczyć się z przybywaniem kolejnych tłumaczeń, horyzonty obecności polskiego poety w literaturach niepolskich długo będą dla nas niecałkowite, częściowo domyślne, zaoczne.

Nadto jeszcze: wizerunki Przybosia obcojęzycznego zawdzięczamy nie tylko tłumaczom, ale także zagranicznym polonistom, autorom omówień twórczo-

ści polskiego awangardzisty, niekiedy także poetom innych narodów i kultur – zauroczonych kunsztem piewcy polskich wiosen. Na moją prośbę na konferencję poznańską z 2001 r. Giennadij Ajgi, genialny Czuwasz piszący po rosyjsku, urodzony na wsi, przysłał wiersz, który przetłumaczyłem, wiersz pod tytułem:

Przyboś

My, przybywający
boso, i, by tak rzec, „na przyboś”
chcieliśmy widzieć przyrodę
„doskonałą” i „harmonijną”
niczym – obrysowaną przez Boga.
A Dzieło Boże
kipiało, widocznie, najbardziej
na ulicach i placach Pasternaka
(w latach dziewiętnastych i dwudziestych):
w samej rzeczy, jakby sam Stwórca
był – obok – „w działaniu”,
wygląda, że wiały tam „tajemnice”.
To odeszło. Lecz pozostały
„szkielety konstrukcyjne” przyrody,
opalone: jakby – w Najwyższy Exodus,
tajemnicą były – ślady Odsunień,
i z każdego poematu, rzekłbyś,
wznosiły się szkielety owe właśnie,
w burzach i gromach Ziemi,
mocne jak konstrukcje Tatlina.
I to był – świat
poezji Przybosia.

Zauważmy: Ajgi chce widzieć polskiego awangardzistę w sąsiedztwie wielkich Rosjan, artystów nowatorów pierwszej połowy XX w.; w jego odczuciu „świat poezji Juliana Przybosia” był światem Borysa Pasternaka – poety debiutującego w kręgu rosyjskiego futuryzmu, i Władimira Tatlina – malarza, architekta, scenografa, współtwórcy monumentalnego rosyjskiego konstruktywizmu. Bezuzyteczne okazałyby się tu filologiczne dociekania prawdy o stosunku Przybosia do obu tych mistrzów, ważny jest bowiem stosunek Ajgiego, nazywanego niekiedy neoawangardzistą, do całej trójki reprezentującej tę samą tradycję, jej złotą legendę, tę samą epokę postrzeganą niemal religijnie, „jakby sam Stwórca / był – obok”.

Badając portrety Przybosia w pisarstwie obcojęzycznych autorów – badamy przenikanie horyzontów wielu estetyk – indywidualnych oraz kolektywnych. Niewiele w tej dziedzinie zrobiliśmy. Dopiero zaczynamy.

A widnokreśli krajowe? Tu milkną tłumacze i odzywają się donośnie wyraziste pojedyncze głosy, a nierzadko chóry osób pamiętających Przybosia jako człowieka i/lub obcujących z „Przybosiem tekstowym”, wyłaniających się ze słów, z międzysłowi, z kompozycji jego dzieł. Przyboś przyjaciół i nieprzyjaciół, rozumiejących i nierozumiejących jego dzieło. Przyboś zachwyconych i obojętnych.

Przyboś literaturoznawców: Karola Irzykowskiego, Artura Sandauera, Kazimierza Wyki, Janusza Sławińskiego, Jerzego Kwiatkowskiego, Danuty Zamącińskiej-Paluchowskiej, Marii Renaty Mayenowej, Jana Błońskiego, Bogusława Kierca, Zdzisława Łapińskiego, Andrzeja Cieńskiego, Pawła Dybla, Marii Delaperrière, Barbary Sienkiewicz, a także wielu nowych, młodszych badaczy i krytyków. Nie łudźmy się, że tożsamość kultury i mowy stanowi gwarancję ciągłości, a zwłaszcza spójności kontinuum myśli badawczej. Mamy tu raczej do czynienia z wielogłosem sterowanym dialektyką zgody i konfliktu. Podobnie jak w recepcji zagranicznej, tak i w krajowych rekonstrukcjach (niekiedy w agresywnych dekonstrukcjach) Przybosiowego dzieła odzywają się coraz to inne wrażliwości, lekturowe doświadczenia, szkoły badawcze, edukacje polityczne oraz światopoglądowe, w rezultacie korzystanie z dziedzictwa przybosiologii wymaga nie tylko czytania Przybosia, ale i studiowania języków badawczych oraz sytuacji komunikacyjnych każdej interesującej nas wypowiedzi. Prace o Przybosiu, z jednej strony, oświetlają jego twórczość, z drugiej – same wymagają oświetleń.

Przyboś poetów. Tych, którzy przez jakiś czas próbowali przemawiać jego językiem poetyckim, lub na swój sposób spełniali jego główne postulaty, i tych, którzy dedykowali mu swoje wiersze laudacje i wiersze pamflety (w tym pastisze lub jawne parodie). Przyboś Mariana Jachimowicza, Czesława Miłosza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza, Tymoteusza Karpowicza, Stanisława Grochowiaka, Ireneusza Iredyńskiego, Mirona Białoszewskiego, Teresy Ferenc, Adrianę Szymańskiej, Uty Przyboś, Piotra Michałowskiego...

Pisząc jakiś czas temu o tekstach związanych z osobą i twórczością Adama Mickiewicza, proponowałem ów dynamiczny, rozrastający się tekstowy zbiór nazwać Wielką Sylwą Mickiewiczowską. To, o czym mówię teraz, odnosi się do – skromniejszej, a przecież jakże żywotnej – Wielkiej Sylwy Przybosiowskiej.

Odnajmy jeszcze widnokrąg wyznaczany dla wizerunku Przybosia – przez samego Przybosia. Należał do twórców, którzy nie unikali autokomentarza i sukcesywnie szkicowali własny, literacki autoportret.

Wygląda, że Julian Przyboś nosił w sobie, nosił moralnie i nosił egzystencjalnie, autoportret samego siebie. Wygląda dalej, że wedle tego autoportretu był przez siebie ukształtowany – wysiłkiem własnej woli, wiernością wobec najbardziej prymarnych doznań i przeżyć. Pozostawał im wierny w sposób surowy i wymagający...” – pisał Kazimierz Wyka.

Jest w tej kategorycznej opinii sporo przesady, ale i ziarno prawdy – podobnie jak w słowach Jana Błońskiego (ucznia Wyki), że między programami a poetycką praktyką Przybosia nie było istotnych różnic. W refleksji Błońskiego zastanawia liczba mnoga. Skoro autokomentarz Przybosia, odnoszący się do nowych doświadczeń pisarskich, które z reguły wyprzedzały refleksję teoretyczną, składał się nie z jednego programu, lecz z przybywających programów, idee nowsze musiały rewidować idee wcześniejsze, a niekiedy wręcz je dyskredytować, jak na przykład w surowej (auto)ocenie poetyki *Śrub* i *Oburącz*.

Przyboś Przybosia – kolejne zadanie badawcze. Szukać go trzeba nie tylko w prozie krytycznej i wspomnieniowej, w *Sensie poetyckim* i *Zapiskach bez daty*,

ale także w poezji komentującej poezję. Szukać zarówno w tym, co dostrzegał we własnym piśmarstwie, jak i w tym, co znajdował u innych (Mickiewicza, Peipera, Różewicza, Białoszewskiego, Szymborskiej, w Nowej Fali). W obu obszarach pozostało niemało do sprawdzenia, rozszyfrowania, wyświetlenia.

Wszystkie wskazane przeze mnie dotychczas horyzonty wiedzy o bohaterze naszej konferencji, oplatające Wielką Sylwę Przybosiowską, wynikają ze społecznych ról, formujących się w komunikacji literackiej. Z roli tłumacza, krytyka, badacza, poety, naocznego świadka. Nierzadko ta sama osoba spełnia w tym kosmosie kilka ról. Tymoteusz Karpowicz był krytykiem poezji Przybosia, jej interpretatorem, poetą terminującym – w młodości – u autora *Śrub*, a pod koniec życia polemizującym z ideą miejsca na Ziemi – w imię miejsca w istnieniu.

A przecież – niezależnie od wspomnianych ról – w umyśle każdego, kto się zetknął z poetą i/lub z jego twórczością, kto zapamiętał bodaj jedną jego myśl, metaforę, międzysłowie, pozostaje osobisty wizerunek Przybosia.

Przyboś osobisty, subiektywny, intymny. Taki wizerunek trudno zracjonalizować, zakomunikować. Z reguły ma w sobie jakieś niedookreślenie, psychologiczną zagadkę.

Czternaście lat temu w Poznaniu czytaliśmy – skierowane do uczestników konferencji – listy Wisławy Szymborskiej, Tymoteusza Karpowicza, Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Janusza Sławińskiego, Jana Błońskiego, Jacka Łukasiewicza, Leonarda Neugera, a także Stanisława Barańczaka, który życzył nam owocnych obrad jako „jeden z wielu, którzy Julianowi Przybosiowi zawdzięczają więcej, niż chcieliby to przyznać”.

Co Barańczak zawdzięcza Przybosiowi? Na to pytanie odpowiedzą studia porównawcze wierszy i programów obu twórców, także wyjątkowo dociekliwe studium Barańczaka o *Katedrze Notre-Dame* Przybosia. Ale dlaczego Stanisław „nie chciałby przyznać”, ile Przybosiowi zawdzięcza? Kogoś się obawia? Ktoś lub coś mu zabrania? I dlaczego – mimo wszystko – zwierza się publicznie z tej zagadkowej blokady? Nie pytałem go o to nigdy, i już się nigdy nie dowiem. Wiem natomiast, że niejawne, nieupublicznione, prywatne, osobiste wizerunki poety – mają wpływ na jego wizerunek publiczny, wpływ trudny do uchwycenia, i do przecenienia.

Mój Przyboś osobisty – rodził się trzykrotnie. Lekturowo, audytoryjnie (na jego spotkaniu autorskim w Filharmonii Szczecińskiej) i na koniec w naszej bezpośredniej znajomości, w rozmowach i listach. Kończąc, jeden rys wizerunku „mojego Przybosia” chcę ujawnić. Ja – szczeciński licealista, początkujący wierszopis – zaczynając swój młodzieńczy pamiętnik, wynotowałem z jego wiersza *Grudka za grudką, bryły*, i wypisałem jako motto, dwuwiersz:

Jak ulotnię pierwsze słowo, jak udźwignę poemat
ja, który zamiast skrzydeł mam tylko powieki?

W tym dwuwierszu twórca polskiej awangardy poetyckiej nie był dumny, nie był heroiczny – był wątpliwy, pytający, ujawniający to, co w nim niepewne i słabe. Pomyślałem sobie wtedy: nie wiem, czy to jest o nim, wiem, że to jest o mnie.

**“And – while setting – you were drawing one horizon
after another”**

Summary

The article is an attempt to indicate the horizons set by Juliana Przyboś’s work, still requiring research and study. Those horizons are both distant and close. In each of them “a different Przyboś” is represented. The most distant can be found in foreign literatures, co-created by the translators, including the representations of Przyboś in foreign languages, emerging from the critical works of Polish studies specialists from abroad. The Przyboś of Polish literary studies scholars and the Przyboś of Polish poets who have tried to speak his language or to argue with him, are closer, but require revision. “Przyboś’s Przyboś” remains a particular inspiration, when examined through the prism of his auto-commentaries. And last but not least, there is the reader’s Przyboś: subjective, intimate, and invariably puzzling.

W kręgu awangardy

BARBARA SIENKIEWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Przyboś w kręgu „mieszczańskiej utopii”?

Chcę mówić o pewnym paradoksie, który stał się udziałem Awangardy Krakowskiej, w tym Przybosia, w czasie, gdy był z nią związany. W wierszu *Cztery piętra* czytamy: „Z dwóch stron na raz / drzwi: / «Dziadom wara!». Dalej zwiedzamy kolejne piętra: „– Tam, na pierwszym, nie drzwi – stół z nakryciem...”; na trzecim: „w drzwiach tłusci anieli”; na czwartym: „Błysk sygnetem” (UpZ 430). To dość wyraźna poetycka deklaracja postawy antymieszczańskiej. Czytelna jest ona w kilku wierszach z tomu *Sponad. W Mimochoodem o jednoookim* jednoooki żebrak zestawiany jest z reprezentantami mieszczańskiego społeczeństwa: księdzem kanonikiem ze służącą, za nim grosz wrzuca „zatroskany staruszek (z bródką)”, „panna Tekla (bez córki)”, „pan brzuchaty (bez obrazy)” (UpZ 431). W wierszu *Florian* subiekt, tytułowy Florian, staje się przedmiotem opresji ze strony „szefa”: „nie rozsypuj zapalek, gamoniu!” (UpZ 432). Intencja antymieszczańska widoczna jest także w kreacji ulicznego skrzypka, który „w czarnym lusterku kałuży” przygląda się „własnemu smutkowi” w wierszu *Skrzypek, ruch jego ręki* (UpZ 433), czy w sytuacji zarysowanej w wierszu *Koncert*, w którym na tle życia kamienicy prezentuje Przyboś dwóch „podwórzowych” grajków:

Zamykani raz po raz w ciasny potrzask trzepaczek,
w kiszkach domu z głodu grają marsza.

3.

Ujrzał: Z piskiem, rozdzierając ściany skórę,
otwarło się, zionąc spalenizną.
...jakaś Gruba poza próg z szurgotem na miotle!
Już, mięsiście zaskwierczawszy w misie,
na obłokach pary – kotlet!
Ze słodkim świergotem podfrunęły ptysie...

A dźwięk – nóż (a widelec) uderzył!... cichaczem.
(Tylko guzik elektryczny? Klawisz? Pisnął.)

(*Koncert*, UpZ 434)

Dostrzec ją można również w karykaturalnej kreacji gościa restauracji, który „w sto jam ustnych rozkopanych widelcami / wtaczał bryły mięs, / rozszerzał się, / trząsał, / pęczniał, wypacając porami / brzuszek” (*Jadłospis*, UpZ 429).

To, wydawałoby się, krytyka społeczeństwa mieszczańskiego, kapitalistycznego i jego beneficjentów, obrona tych, którzy sytuują się na jego margine-

sie, poddani są opresji, wyzyskowi, nie partycypują w wytworzonych dobrach; tych przeto, którym kiszki „z głodu grają marsza”. Krytyka zamknięcia w dostatnim świecie mieszczańskiej kamienicy, broniącym dostępu „dziadom”, przypominająca w intencji *Strasznych mieszczan* Tuwima, współbrzmi z antymieszczańskimi deklaracjami wszystkich właściwie orientacji awangardowych początku XX w. Czy jednak te – *expressis verbis* formułowane – postawy nie mają drugiego dna, podszezuki, która ujawnia co najmniej niekonsekwencje takich awangardowych autoprezentacji? Co ciekawe, wśród tak portretowanych przez Przybosią przedstawicieli miejskiej biedoty, „proletariuszy”, nie znaleźli się robotnicy.

W tym kontekście zastanawiać musi wiersz *Pochód*, sąsiadujący w tomie *Sponad* z przywołanymi powyżej. Zarysowana w nim sytuacja każe sądzić, że prezentowany jest pochód robotniczy. Na pierwszy plan nie wysuwa się jednak motywacja i charakter robotniczej manifestacji, ale kwestia organizacji przestrzeni miasta: „Tłum / przetkał miastem swój marsz”. W efekcie jej zdynamizowania przez pochód uruchomione zostają wszystkie jej elementy: „Przez most, nim zdążył wstać, / pędzącym kołom / gromada siebie z rąk do rąk podaje”; „Co drugi słup, który się był zastał, / przerzuca się po drutach nawzajem”; „Okna wyskoczyły z murów”; „po poręczach zsuwają się piętra” (UpZ 435). Równie znaczące wydaje się to, że reprezentantów miejskiej biedoty, których Przyboś uczynił obiektem w poprzednich wierszach, tu zastępuje „gromada”, oznaczająca słownikowo dużą grupę ludzi zebranych w jednym miejscu, ale konotująca też niekiedy znaczenie pokrewne „wspólnocie”, wewnętrznie spójnej społecznej całości zamieszkującej jedno terytorium. W wierszu „gromada” nie zostaje określona. Jaka więc jest to „gromada”? Robotnicza?

„Kwestia społeczna” – słuszności wystąpienia robotniczego czy miejskiej biedoty – pozostaje co najwyżej domyślna, nie jest jednak wprost artykułowana. Proletariat staje się, zgodnie z diagnozą z klasycznej już książki Guya Deborda *Spoleczeństwo spektaklu*, „przedmiotem” i zarazem „przedstawieniem”. Wedle Deborda proces ten zaczyna się „od ekonomicznego zwycięstwa burżuazji, a w sposób oczywisty od momentu, kiedy zwycięstwo to zostało przelożone na politykę”¹. Bycie przedmiotem konstytuowane jest przez pozycję „...myślenia będącego na zewnątrz”, która nie mogła „inaczej się zmanifestować, jak tylko utożsamiając się z wcześniejszym projektem Rozumu – absolutnego bohatera, który zrobił to, co chciał, i chciał tego, co zrobił, i gdzie spełnienie zbiega się z terażniejszością”². Podmiotem wszak „nie może być nic innego niż samotworząca się żyjąca istota, będąca panem i właścicielem swego świata”³, świadoma, ukazująca się poprzez „własne czynne istnienie”⁴. Czy Przybosiowa „gromada” spełnia te warunki?

¹ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska, współpraca L. Brogowski, posłowie A. Ptaszkowska, Gdańsk 1998, s. 30.

² Tamże, s. 40.

³ Tamże, s. 39.

⁴ Tamże, s. 40.

W szkicu *Sztuka a proletariat* Peiper pisze: „W każdym prawdziwym twórcy budzić musi sympatię już sama **twórcza wola zawarta w socjalizmie i pasja kształtowania tkwiąca w każdym prawdziwym socjaliście**”. Przy czym przez socjalizm – dodaje – „rozumiem ideę nowej budowy społeczeństwa, opartej na uspołecznieniu środków produkcji i zniesieniu różnic klasowych, a przez socjalistę – wyznawcę tej idei, nie zaś wyznawcę takiego czy innego programu politycznego”. I dalej: „Mówiąc o proletariacie, widzę przed sobą **jeden proletariat**, ten, który jest sobą mimo różnic partyjnych”⁵. „Jeden proletariat” zaś to w ujęciu Peipera wspólnota ludzi pracujących, co dla ujęć awangardowych wydaje się kluczowe, łączy się bowiem z konsekwentną afirmacją ludzkiej pracy.

Awangardowa, konstruktywistyczna idea pracy sytuuje się w ważnym punkcie dziejów społecznego stosunku do pracy. Wektor zmiany tego stosunku prowadzi od deprecjonowania pracy, jej wykluczenia „z obszaru właściwej działalności ludzkiej”, charakterystycznego dla starożytności⁶, kiedy to wolność od pracy była gwarancją wolności społecznej. Jak pisze Hannah Arendt:

Pogarda dla pracy, pierwotnie wyrastająca z namiętnego dążenia do wolności od konieczności i nie mniej namiętnego braku cierpliwości do wszelkiego wysiłku, który nie pozostawia po sobie śladu, pomnika, wielkiego dzieła godnego ludzkiej pamięci, szerzyła się na skutek narastających wymogów życia *polis*, zabierającego obywatelom coraz więcej czasu, oraz nacisku na powstrzymanie się (*skhole*) od wszelkich czynności poza publicznymi, aż wreszcie objęła wszystko, co wymagało wysiłku. [...] Arystoteles najpodlejszymi nazywał te zajęcia, „które powodują największe znużenie fizyczne”⁷.

Ta pogarda dla pracy, w szczególności fizycznej, utrzymywała się długo. Zasadniczy zwrot nastąpił pod koniec XVII w. W epoce, w której „do panowania gotowała się klasa pracująca, burżuazja”, człowiek zaczął być definiowany ze względu na pracę⁸. Zaczęła ona być gloryfikowana „jako źródło wszelkich wartości”; dokonało się – pisze Arendt – „wyniesienie *animal laborans* na stanowisko zajmowane tradycyjnie przez *animal rationale*”⁹. Nadało to pracy istotne znaczenie antropologiczne. Stała się ona mianowicie jednym z konstytutywnych składników kondycji ludzkiej. Tak ujmuje pracę Arendt, poświęcając jej osobny rozdział w książce *Kondycja ludzka*. Przywołuje tu radykalną tezę Marksa: „z pozoru bluźniercza myśl Marksa, że praca (a nie bóg) stworzyła człowieka, lub że praca (a nie rozum) odróżnia człowieka od innych zwierząt, była jedynie najbardziej radykalnym i konsekwentnym ujęciem tego, na co zgodnie przystała cała nowożytność”¹⁰.

⁵ T. Peiper, *Sztuka a proletariat* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, BN I 235, Wrocław 1979, s. 84.

⁶ G. Böhme, *Praca* [w:] tegoż, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przeł. P. Domański, przedmowa i red. przekładu S. Czerniak, Warszawa 1998, s. 134. Böhme zwraca uwagę na pewną zmianę, która nastąpiła „na skutek wpływu myśli hebrajskiej na świat chrześcijański”, oraz na istotne znaczenie etyki protestanckiej w kształtowaniu się zmienionego stosunku do pracy: „praca, pilność, staranność i oszczędność stały się wartościami ugruntowanymi religijnie” (s. 134).

⁷ H. Arendt, *Praca* [w:] tegoż, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodza, Warszawa 2000, s. 89–90.

⁸ G. Böhme, dz. cyt., s. 134.

⁹ H. Arendt, dz. cyt., s. 94.

¹⁰ Tamże, s. 95.

To antropologiczne znaczenie, ugruntowane w epoce, w której do władzy doszły klasy pracujące, zrozumiałe będzie – stwierdza Böhme – „tylko w ramach teorii związanych z nimi nowożytnych formacji społecznych, tj. w teorii mieszczańskiego społeczeństwa lub w jej krytyce”¹¹. Wśród teorii, które miały kluczowe znaczenie dla dowartościowania pracy w społeczeństwie mieszczańskim, wymienia Locke’a, dla którego praca legitymizowała własność, przede wszystkim zaś Hegla. W jego koncepcji „istnienie wolnej pracy najemnej i społecznej jedności na bazie podziału pracy przez wymianę obrazują przejście od społeczeństwa własności do społeczeństwa pracy”. Jakkolwiek więc dla Hegla „podmiot społeczny jest jeszcze przede wszystkim właścicielem, to widać u niego jednak skłonność do definiowania przynależności do społeczeństwa ze względu na pracę”¹². Ten wątek myśli Hegłowskiej podjął Marks, choć zarazem, wedle Deborda, dokonał pewnego „odwrócenia”. Wprowadzone „w celu «zbawczego przeniesienia» myśli rewolucji burżuazyjnych [wyróżnienie – B.S.], nie polega na trywialnym zastąpieniu materialistycznym rozwojem sił produkcyjnych Hegłowskiego Ducha idącego na spotkanie samego siebie w czasie – jego obiektywizacji identycznej z alienacją [...]. Historia, która stała się realna, nie zna już końca. Marks zrujnował pozycję Hegla oddzieleną od tego, co się zdarza oraz kontemplację najwyższego zewnętrznego czynnika, jakkolwiek by on nie był”¹³.

To, że jednym z kluczowych składników definicji człowieka staje się praca, a człowiek okazuje się istotą pracującą, ma źródło w zasadach rządzących społeczeństwem mieszczańskim. Równie ważna dla zmiany stosunku do pracy wydaje się jednak inspiracja tkwiąca w centralnym projekcie nowoczesności zbudowanym na idei postępu i racjonalności.

O kulcie pracy w programie Peiperowskim, i w konsekwencji w poetyckich realizacjach Peipera i Przybosia, pisano wielokrotnie¹⁴. Szczególnie cenna wydaje się konstatacja Stanisława Jaworskiego. Wskazuje on bowiem podwójną motywację afirmacji pracy w programie Peipera: to z jednej strony idee nowoczesności, z drugiej – program socjalizmu:

Upojenie cywilizacyjnym skokiem, jaki u początku XX wieku wykonała ludzkość [...], wykołysało optymizm, wiarę w postęp, w nieskończoność ludzkich możliwości. Skoro rozum ludzki zdolny był tak głęboko przekształcić codzienne życie, to potrafi także uwolnić ludzkość od zmory niesprawiedliwości społecznej. [...] Nieprawidłowości w funkcjonowaniu maszyny społecznej usunie ustrój przyszły, socjalizm, on nada robotnikowi rangę należną mu jako twórcy wartości, jako temu, który

¹¹ G. Böhme, dz. cyt., s. 134.

¹² Tamże, s. 135.

¹³ G. Debord, dz. cyt., s. 41–42.

¹⁴ Zob. choćby: J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 15 i nast.; E. Balcerzan, *Wstęp* [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. XV–XXII; S. Jaworski, *Wstęp* [w:] T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, BN I 235, Wrocław 1979, s. XXX–XXXIII.

swoją pracą nadaje światu jego kształt. To robotnik bowiem swoim fizycznym wysiłkiem stwarza rzeczywiste podstawy kultury¹⁵.

Kult pracy, włączony w Peiperowską koncepcję kulturotwórczą, „podobnie jak u Brzozowskiego, prowadzi do uznania szczególnej roli klasy robotniczej” – konkluduje Jaworski¹⁶.

Do kilku kwestii z tym związanych chciałabym jednak wrócić, wskazując pewne ambiwalencje zawarte w programie Peipera. Robotnik jest w nim „twórcą wartości”, a jednak wartości te sprowadzają się przede wszystkim do wykonywania pracy, a nie działań na rzecz przebudowy społecznego systemu, zgodnej z ideami socjalizmu. Idea – komentuje ten punkt programu Peipera Jaworski – „jest przywilejem sytych”, przeto realizować socjalistyczny projekt ma „przejęta socjalistyczną ideologią inteligencja”¹⁷. To zatem – wróć do konstatacji Deborda – oczywisty przykład „myślenia będącego na zewnątrz”.

* * *

Peiper buduje znaczącą opozycję:

Poezja przedwojenna miała już swojego robotnika, ale jakżeż innym był on od robotnika poezji dzisiejszej. Tam jeden z bólów życia, istota słaba, przedmiot litości, tu czynnik siły, twórca życia. **Opiewanie pracy fizycznej robotnika jest opiewaniem jego potęgi.** Jest nim nie tylko ze względu na muskularność ramienia robotniczego, ale i ze względu na jego siłę twórczą. Przetwarza świat wzniosła jego praca, która w kopalniach, odlewniach, fabrykach przemienia surową materię w twory służące natchnieniom ludzkim i ludzkiemu marzeniu. Praca robotnika daje naszej ziemi jej wygląd. I tym jest robotnik w dzisiejszej poezji. Już nie nędzarzem. Twórcą! [...] Te mięśnie wplecione w martwą materię stanowią świat, którym długo mogłaby żyć poezja, gdyby umiała go odtworzyć¹⁸.

Otóż poezja umiała go odtworzyć. I jest to poezja Przybosia, chociaż nie jest on w tym przedstawieniu konsekwentny. Przywołane powyżej wiersze prezentują przedstawicieli miejskiego „proletariatu” tak, jak wedle Peipera czyniła poezja przedwojenna – jako „istoty słabe”, dotknięte „bólami życia”, będące „przedmiotem litości”. I te są kontrastowane z karykaturalnie prezentowanymi „strasznymi mieszczanami”, „kapitalistami”. Ale są też w trzech pierwszych tomach ujęcia radykalnie inne, w których robotnik okazuje się „czynnikiem siły”, „twórcą życia”, nadto to one dominują. Kilka zatem wyimków z wierszy Przybosia, w których niejako wtóruje on Peiperowi, czy wręcz realizuje wytyczoną przez niego drogę artystyczną, ale też myślową, i ideową – społeczną i polityczną.

Najbardziej znaczące w tej perspektywie wydają się wiersze z tomu *Oburącz*, jak choćby kreacja Józefa Ręba z wiersza *Porwany przez przenośnię*:

¹⁵ S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper. Pisarz i teoretyk*, Kraków 1980, s. 14.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 16–17.

¹⁸ T. Peiper, *Sztuka a proletariat*, wyd. cyt., s. 87–88.

Puściwszy, przewężając, rzemienny nerw,
Józef Rąb, tokarz, marzy okoloną głową.

Nitowane zapieście, w odręczny wir,
palczastymi trybami, w transmisję przenika:
tokarz skaloną wolą w koło się wrył.

Ale myśl spod toczydła jak pas się wymyka.

[...]

Serce, jak tłok wybite z obrotności ramion,
stałą, dzwoniącą żądzą, w obręczę wkuć.

– Józef Rąb szybko dyszy zasapaną taśmą.

[...]

Wbrew kołującym wizjom, obłoki płyt
wprawna statyka ramion wytrwale roztrąca

(UpZ 418)

W wierszu Przybosa robotnik, tokarz, zostaje sprowadzony do ciała, oddzielonego od myśli, ciała pokazanego w procesie pracy, rozbitego na człony, eksponujące sprawność działania. To ciało silne, zręczne, „obrotne” i na tym polega jego wartość. Przybós akcentuje jego „organiczność”, z drugiej strony w poetyckiej metaforze ciało tokarza w akcie pracy zrównywane zostaje z pracą maszyny, nabiera zatem charakteru ciała-maszyny. W obu wypadkach eksponowany jest fizyczny aspekt pracy ludzkiej, siła, „twórcza” moc ludzkiego organizmu. Istotne są zatem mięśnie, żyły, „muskulatura”. Co ciekawe, taka prezentacja nie dotyczy tylko robotnika, ale także chłopca oracza, każdego wykonującego pracę, co – przynajmniej w stosunku do wczesnych wierszy – uchyla argument: poeta „chłopski”, a więc *ex definitione* nie-mieszczkański:

Z pleców ryjących bruzdę łopatkami na wywrót,
z barków zapadłych w ziemię, muskulaturę wypruł,
w cel – wytężony sobą jak drogowskaz sił: orczyk

Nogi wzdłużone w ciągu, przekroczone oraniem;
w glinie porozwalanej skrzyżowane na sworzniu
stopy, krążąc; postronkiem – wyrznięły się z korzeni
żył, mięśniami przerósłszy: pęciny opętane.

(Orka, SI 21)

Dla Przybosa nieistotne okazują się więc klasowe kwalifikacje, człowiek bowiem generalnie określany jest przez pracę. W tym kontekście szczególnie znaczące wydaje się, iż wiersze z tego okresu prezentują człowieka pracy, a jednocześnie pomijają efekt jego działania, to jest wytwór:

W rumowisku budulca obraca się na czopach –
wręcza się, wydłużony szczerbatym ramieniem, rzezak.

[...]

W wióry świetliste głową zaorany po hebel,
obrzezany w drzewinie, ku ożywionemu kołu,
które szorstkim rozruchem bioder złupionych meł był,
kielkuje żywym ciałem, odarty ze skóry, tołub.

(We dwóch, SI 20)

Czego wszakże podstawą ma być ów budulec – nie wiadomo. Niekiedy natomiast wręcz zaczyna zlewać się on z pracującym. To, zgodnie ze wskazaniem Peipera, „mięśnie wplecione w martwą materię” tak, że one i materia wydają się nie do rozdzielenia. Ciekawy kontekst myślowy dla takiego ujęcia, Marksowski, może właśnie w przypadku Przybosia zapośredniczony przez koncepcję Peipera, wskazuje Arendt. Marks – stwierdza – „zdefiniował pracę [*labor*] jako proces «wymiany materii między człowiekiem i przyrodą», w którym «człowiek przyswaja sobie materię przyrody w postaci przydatnej dla swego własnego życia», a «sam przedmiot przyrody staje się organem działalności robotnika, organem, który dołącza on do organów własnego ciała»”¹⁹. Jakikolwiek by jednak widzieć źródła takiego ujęcia relacji pracujący – materia, to dowodzi ono, iż dla Przybosia ważniejszy jest człowiek pracujący i wykonywana przez niego praca niż jej wytwór:

tracząc spilowaną szyję błyszczy w pochylni nośnej,
obolałym kadłubem upodobniony do łomu.

Wzdłuż belki pomroku wysuwa się powoli
korpus dłubany w głębi, na świecącej Kobylnicy,
czworonogim okrakiem spośród szczap się gramoli,
stygnie. Opada na zrąb łeb nastroszony księżycem.

(*We dwóch*, SI 19)

Po części tylko zmienia się to w kolejnym tomie – *Sponad*. I tu bowiem szczególnie eksponowana jest fizyczność robotnika, siła tkwiąca w jego ciele, służąca realizacji „twórczej woli”:

W stawach kości dźwigacie nowe kamienne stacje
pod niebo, nie wyższe od waszych podniesionych oczu.
Nasyp narósł garbem, niesionym przez was, którzy
chcielibyście być miejscem pospiesznym.
Uziemieni w czeluściach pracy,
tunelem zbliżacie odległości, stworzone z kroczeń.
Zmęczeni horyzontem, budowniczo wie podróży,
Kładąc się na spoczynek ze zmierzchem,
Skracacie zdobytą przestrzeń do własnego wzrostu:
Ciała bez cienia granic.

(*Wóz*, SI 26)

Effekt pracy – wytwór pozostaje odległy od jej „konkretności”. Jeśli pojawia się, to jako ogólna cywilizacyjna „zdobycz”: „gościńce”, domy, „kamienne stacje”, nasyp, tunel. W perspektywie Przybosia pozostaje „czyn” (co także zdaje się odsyłać do afirmacji czynu w pismach Brzozowskiego), jak w wierszu *Zmęczeni*: „a czyn nasz, tak cały, że obie ręce przepelniał” (UpZ 428). I głównie w takim aspekcie pojawia się dzieło pracy. Zapewne także dlatego Przyboś często prezentuje obiekt w budowie. „Z dwuramion zasianych w budującym się

¹⁹ H. Arendt, dz. cyt., s. 109.

domu / sięgając po zwieszone owoce czół...” – pisze w wierszu *W budowie* (z tomu *Sponad*, UpZ 424). Znaczący pod tym względem jest wiersz *Gmachy*:

Masy współtrzymane, z których budowniczy
uprowadził ruch: znieruchomiałe piętra.
[...]
Góry naładowane trudem człowieczym:
Gmachy.

Pomyśleć:
Każda cegła spoczywa na wyjętej dłoni.

(UpZ 436)

Wola działania objawia się w akcie pracy, a nie w jej produkcie, co odsyła do postulowanej przez Arendt konieczności odróżnienia pracy i wytwarzania²⁰. Pracę ujmuje ona jako aktywną realizację samego życia; nie ma ona aspektu przedmiotowego; wytwarzanie – ma, należy przeto do „światowości”, gdyż prowadzi do produkcji dóbr, z czym autorka *Kondycji ludzkiej* wiąże dwojakie rozumienie „produkcyjności”: tę, która tkwi w ludzkiej „sile roboczej”, oraz tę, która dodaje nowe przedmioty do zasobów świata²¹.

Nie wytworzone dobra interesują Przybosa, pozostają one w dalekim planie, ale ludzka „siła robocza”, jej „produkcyjność”, człowiek pracy i sama czynność pracy. W konsekwencji wspólną cechą wierszy trzech pierwszych jego tomów poetyckich pozostaje prezentacja fizyczności robotnika, cielesnego wymiaru ludzkiej pracy, która zdaje się nie mieć żadnych barier, żadnych ograniczeń. Jej horyzontem jest jedynie „ludzkie marzenie” (niejako wprost przywołane z cytowanego szkicu Peipera):

Zmęczeni, spoczawszy na posłaniu z dłoni,
czekamy,
aż parujący pot z ciała nas ulotni
i poniesie na marzeniach.

(*Zmęczeni*, UpZ 428)

Uwolnienie od ciała w istocie nie następuje, pot bowiem właśnie cielesność pracy obnaża, marzenie zaś wyznacza kierunek dążeń, który poprzez pracę zostanie zrealizowany. To kierunek wskazany bardzo ogólnie, zakładający jednak progresję, ludzką ekspansję cywilizacyjną – niejako w głąb i wwyż:

²⁰ Tamże, s. 87–88, 94–99 i nast.

²¹ Nawiązując do Marksa, Arendt pisze: „czynność pracy, sama w sobie, niezależnie od jej umiejscowienia na obszarze prywatnym bądź publicznym, rzeczywiście posiada własną «produkcyjność» [...]. Produkcyjność ta nie tkwi jednak w wytworach pracy, lecz w ludzkiej «sile», która nie wyczerpuje całej swej mocy, wytwarzając środki służące własnemu utrzymaniu się przy życiu i przetrwaniu, ale jest zdolna wytwarzać «nadwyżkę», to znaczy więcej niż jest konieczne do «odtworzenia» samej siebie”. Od tak rozumianej „produkcyjności” odróżnia „produkcyjność wytwarzania, która dodaje nowe przedmioty do świata tworzonego przez ludzi, produkcyjność siły roboczej wytwarza przedmioty jedynie ubocznie i przede wszystkim chodzi jej o środki odtworzenia samej siebie” (tamże, s. 97–98).

wspinają się, by wymiary nad siebie wynosić,
 toczą glob, grubo posrebrzany luną,
 odplątują przestrzenie,
 aż
 otyłą ciałami niebieskimi Ziemię, ziemię
 gwiazd,
 rozedmą przez szkło lunet
 [...]

 Drudzy:
 spadają w dół,
 wnikają w grunt.

(I, UpZ 421)

Wiersze te promują nadrzędną ideę nowoczesności – postęp, któremu podporządkowana zostaje idea pracy. Konsekwencją jest jej heroizacja, szczególnie wyraźna w *Śrubach*, gdzie najczęściej stosuje Przyboś zabieg hiperbolizacji tak samej pracy, jak i robotnika, co sprawia, że praca przybiera wręcz nieludzki wymiar, jak w wierszu *Perpetuum mobile*:

nad piętra drapaczy nieba w hal czarnej aureoli
 wyrasta robotnik-dźwigacz o rozpalonym tchu.
 [...]

 Znów się zrywa zapaśnik w nieustającym wysiłku,
 rozpędza koła rozmachów, popycha obroty sił,
 poganiamy wieże pod górę ciężarem
 Brył.

Kosmiczną dźwignią potrąca, podważa centrum oparcia
 Wpatrzony badawczym wzrokiem w radium promieniejące,
 Nagłym natarciem
 Podźwignie ziemię do słońca.

(UpZ 404)

Konsekwencje związania pracy z ideologią nowoczesności okazują się wielorakie. Po pierwsze, towarzyszy temu założenie użyteczności pracy – przyczyniania się do postępu cywilizacyjnego, do konsekwentnego podporządkowywania natury człowiekowi. „Dosięgnie gwiazd człowiek wzniecony skrå / słońca ognisty piec wypali sobą do dna” – pisze Przyboś w wierszu *Wrażenie z tomu Śruby* (UpZ 399). To praca wymagająca „oczu uważnych”, „ramion wytrwałych”, kierowana jednak zewnętrzną wobec niej myślą i ideą, Kartezjańskim „oderwanym rozumem”: „Samowładzą rozumu Człowiek, w tworzywo przyszłości / wniknąwszy, wydrze zasadę potęgi i wartości” (*O elektryfikacji z tomu Oburącz*, UpZ 413). Praca realizująca postulat racjonalności i użyteczności, służenia postępowi, to – po drugie – praca poddana bezwzględnej społecznej kontroli.

Już się dłuży, jak szyna, myśl społecznych uniesień,
 podbija koła pędu, w tor wtopiona i rącza:
 kłaść będziemy w oddale linie nowych połączeń.

[...]

wykreśliły przez morze parostatom marszruty.
Przeprowadzimy druty niepomiernej długości.
Nadamy telegramy nagłace do szybkości.

(*Na uskrzydłonych kołach*, UpZ 405–406)

W wierszu *Wrażenie* tym, który „wykreśla” kierunek i ramy „myśli społecznych uniesień” oraz „marszruty” działania, wykonawcą przeto społecznej kontroli okazuje się „stalowy inżynier”: „macha błyszczącą pałeczką” i „urzeczone tym taktem mas rojowisko olbrzymie / szereguje się i – krok dla rozpędu wstecz – / kąpie się w sobie: rusza!” (UpZ 399). Jego działanie zatem sprawia, że masy, tworzące bezwolne, bezkształtne „rojowisko”, stają się w akcie pracy uporządkowanym „szeregiem”, scalonym i kierowanym zewnętrzną wobec nich wolą.

To „tłum, pochwycony w rygor” (*Warsztaty* z tomu *Śruby*, UpZ 410), bo tylko „pochwycenie w rygor” zdaje się zgodnie z tą ideologią gwarantować użyteczność pracy, jej racjonalność, ocenianą nie w perspektywie indywidualnej, ale w ramach społecznej „ekonomii”; staje się pracą standaryzowaną i odindywidualizowaną. Jak pisze Arendt, podział pracy w wiekach nowożytnych sprawia, że „każdy wyspecjalizowany wykonawca potrzebuje minimum umiejętności [...]”. W rezultacie na rynku pracy kupuje się i sprzedaje nie indywidualne umiejętności, lecz «siłę roboczą», której każda żyjąca istota ludzka posiada mniej więcej tyle samo²². „Siła robocza” wszakże, nieświadoma ogólnospołecznych celów i potrzeb oraz sposobów ich sprawnego osiągnięcia, wymaga poddania rozkazowi. To dla realizacji tak rozumianych społecznych potrzeb – na przykład potrzeby budowy mostu na Wiśle w wierszu Przybosa tak zatytułowanym – murarze „tknięci raptownym rozkazem – staną – równymi nogami na tamach” (*Na budowie mostu na Wiśle* z tomu *Oburącz*, UpZ 409).

Praca społecznie użyteczna, służąca postępowi cywilizacyjnemu wymaga zatem karności, nieubłaganej dyscypliny, podporządkowania siebie, „poskromień”, wypełnienia rozkazu. Najlepiej chyba pokazuje to wiersz *O elektryfikacji*. Garść cytatów: człowiek, „nim w góry czynów się wgrzebie, / nieubłaganą karnością podporządkuje siebie”; „Komenda zdobywczej woli z daleka okrzykiem gminy / hasłem siły, rozkazem moralnej dyscypliny. // Jak prąd przeniknie do ludzi myśl i w wytkniętym świadomie / celu, urobi marzenia formą niezłomnych poskromień // [...] // Tęsknotę ujarzmi działaniem, osaczy wprawnymi barkami” (UpZ 412–413).

U podstaw takiego ujęcia zdaje się tkwić społeczna myśl Peipera, o której Jaworski pisze: „Jeśli naczelnym celem ludzkiej społeczności jest utrzymywanie i pogłębianie osiągniętej nad przyrodą przewagi, to podstawowym warunkiem musi być sprawne i bezkonfliktowe działanie społecznego mechanizmu. Każde rozdarcie wewnątrz społeczeństwa oznacza marnotrawstwo sił, które powinny być użyte na innym polu”²³. Wedle takiego trybu myślenia gwarancją osiągnięcia celu jest właśnie ofiarna, zdyscyplinowana praca, rezygnacja pracowników

²² Tamże, s. 99.

²³ S. Jaworski, dz. cyt., s. 15.

z prywatnych aspiracji, czyli zgoda na bycie przede wszystkim „siłą roboczą”, wykorzystywaną przez zewnętrzną wolę do realizacji wytyczonego celu, a zatem zgoda na „ujarzmienie”.

Peiper wręcz postuluje konieczność rezygnacji z wolności na rzecz idei współzależności:

Wraz z nią nową postać otrzymuje idea ładu, jako jednności zbudowanej na dalekich związkach międzyludzkich. [...] Także w wewnętrznym życiu państw ulega wolność ograniczeniom. Normy wywozu i przywozu dyktowane dzisiaj przez państwo, obecna kontrola państwa nad wewnętrzną działalnością prywatnych przedsiębiorstw gospodarczych, proces etatyzowania, ogarniający różne dziedziny życia, sprowadzają wolność do tych rozmiarów, w jakich może ona istnieć bez szkód dla społeczeństwa. Nawet w życiu politycznym pojawiają się charakterystyczne reakcje przeciw tej tak długo i tak słodko opiewanej wolności i ta czy inna racja usiłuje podporządkować ją sprawom uważanym za ważniejsze²⁴.

Ideę współzależności, wymagającą ograniczenia wolności, uzasadnia wedle niego potrzeba „budowania ładu na nowoczesnych funkcjach”:

Funkcjonalny związek, łączący życia ludzkie, oparty na ograniczeniach wolności, wiedzie ku dobrom, które przy przebudowanej i uporządkowanej gospodarce społecznej mogą stać się źródłem powszechnego szczęścia [...]. Idea współzależności wraz ze związaną z nią ideą nowoczesnego ładu to niewątpliwie najbardziej rozgrzewające idee naszej epoki²⁵.

I ta idea współzależności, podporządkowania, społecznej kontroli wpisana jest w wiersze Przybosia. Dlatego – niejako w imię skuteczności „gospodarki społecznej” – w akcie pracy w utworach Przybosia zjednoczeni okazują się robotnicy i inżynierowie, jak w wierszach *Na kołach*, *Wóz* czy *Na budowie mostu na Wiśle*:

Razem, spojonym torem wybiegając naprzód,
trwale śpieszą się ludzie przysadziści jak pnie.
Karki wczepili w wóz, pchają ze wszystkich sił.
[...]
Z belek żelaznych i sztab, naładowanych na wóz,
z mocą odłamał się monter, przypadł zdyszany na brzeg,
sus!
Przytwierdzonymi stopami na rusztowanie wbiegł.
[...]
Wprędce, na ostatnim wsporniku, wprost, sprężynami stóp
odbił się zamasyżycie, wzbił zahartowany inżynier, wspiął
się podrzutami korpusu i zahaczywszy o słup,
wetknął
sztandar triumfującego wysiłku – w wyprostowany most.
(*Na budowie mostu na Wiśle*, UpZ 409)

Świat „budowany ideą” (z wiersza *O elektryfikacji*), ideą nowoczesności, postępu i podporządkowanie im pracy paradoksalnie tłumaczy eksponowanie jej fizycznego aspektu i cielesnego wymiaru. Postępowi wszak najlepiej służy praca

²⁴ T. Peiper, *Droga rymu* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, wyd. cyt., s. 56–57.

²⁵ Tamże, s. 57.

wykonywana przez osoby sprawne fizycznie, silne. Na tym zasadza się gospodarczy potencjał społeczeństwa i szansa cywilizacyjnego rozwoju, którym sprzyja organizowanie zbiorowości na zasadzie dyscypliny, ścisłej zależności, wcielającej ideę ładu i społecznej ekonomii, znaczących dla ideologii nowoczesności. Zygmunt Bauman, powołując się na myśl Jeremy'ego Benthama i Michela Foucaulta, pisze:

Głównymi fabrykami ładu, a więc i fabrykami jednostek, które do owego ładu pasowały [...], były dla większości męskiej części społeczeństwa nowoczesnego zakłady przemysłowe i koszary wojskowe. Aby więc mógł popaść pod zbawienny wpływ ładu-twórczych procedur, dojrzały mężczyzna ery nowoczesnej musiał wykazać się zdolnością do pracy przemysłowej i służby wojskowej. [...] Obie czynności wymagały w pierwszym rzędzie siły fizycznej – a więc krzepkich mięśni, zwinnych kończyn, silnego ciała. Zaś typ zadań, jakie praca fabryczna i ćwiczenia wojskowe stawiały, określał sens silnego ciała, a wraz z nim i standard siły, i słabości, zdrowia i chorowitości²⁶.

I taki właśnie – posiadacz „krzepkich mięśni, zwinnych kończyn, silnego ciała” – jest robotnik Przybosa. Taki gwarantuje postęp, podporządkowanie przyrody człowiekowi, a zatem działanie na rzecz wspólnego pożytku i dobrobytu, realizację wymogów społecznej ekonomii. To robotnik-narzędzie, poddany rygorowi heroizowanej pracy, rygorowi służącemu interesom nowoczesnego społeczeństwa:

Czarny tłum, pochwycony w rygor,
ostatnim skurczem
z rur
wy-wrze
rzeczy kształtnego żelaza i wielokrotnych form.

O, wyrobiona męką mięśni napiętych i serc
krwią rozpędzonych, broni najszlachetniejszych bitw,
narzędzie! Uderzaj wręcz do niezdobytych twierdz
pracy, porwanej ręką w nieustający rytm
(*Warsztaty*, UpZ 411)

Temu ekonomicznemu rachunkowi nie podlega jedynie społeczna mniejszość, która – jak pisze Bauman – „wybiła się na wolność» i wymusiła zaufanie do swej wolności (lub skutecznie uniemożliwiła jej ograniczanie)”²⁷. Do tej mniejszości należał poeta, „wykrzyknik ulicy”, niepodlegający jednak prawom nią rządzącym – kształtowania ciała jako ciała robotnika czy żołnierza. Nie podlegał zatem zasadzie: „Być normalnym, zdrowym na ciele, znać tylko, co nadawać się do pracy w fabryce i służby wojskowej”²⁸. Poeta stoi tu w oczywisty sposób po innej stronie niż robotnik, po tej samej, co nowoczesne, uświadomione mieszczaństwo, wszyscy ci, którzy wykonują „pracę

²⁶ Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała* [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik i in., wstęp i red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 95.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

umysłową”²⁹, jakkolwiek, inaczej niż w młodopolskiej fazie modernizmu, nie manifestują słabości, fizycznej degeneracji.

Poeta Przybosia okazuje się bezcielesny, bo nie praca fizyczna jest przestrzenią jego działania. Co prawda jest „rzemieślnikiem”, ale „rzemieślnikiem słowa”, nie pracuje przeto w materii fizycznej; bliżej mu więc do bycia „funkcją” społeczną niż „siłą roboczą”. „Wybił się na wolność”; jego ciało należy do sfery głęboko intymnej. Ciało Przybosiewego robotnika natomiast, zgodnie z regułami nowoczesnej społecznej ekonomii, nie jest „własnością prywatną” – jest „uprawiane”³⁰ przez państwo i właścicieli środków produkcji.

* * *

Przedmiotem wiersza *Murarze* jest robotniczy wiec. Pojawia się sugestia, iż mówca wypowiada w jego trakcie niezadowolenie murarzy, niedostatecznie wynagradzanych, cierpiących nierzadko głód: „Domy kłapnęły bramami z głodu” (UpZ 437). To Przybosiewy odruch empatii dla robotniczego „trudu życia”. W wierszu pojawia się jednak dość zaskakująca propozycja rozwiązania rysującego się społecznego konfliktu. Oto mówca krzyczy: „– Waszymi pięściami nabity każdy kamień! / Nie trzeba bomb!”. A w konkluzji stwierdzenie, równie zaskakujące, negujące działania rewolucyjne: „– Prowadźcie mnie pod mur, / w który / biją salwami serca!” (UpZ 437). Ideę konfliktowego, rewolucyjnego zniwelowania problemów społecznych, usunięcia „głodu” i wyzysku odrzucał Peiper. Jego program, niewątpliwie przyjmowany ówczesnie przez Przybosia, zakładał, iż osiągnięcie „stanu społecznej szczęśliwości” dokona się bez gwałtu. Okres „przechodzenia do socjalizmu już się – zdaniem Peipera – rozpoczął” – pisze Jaworski. Do „celu prowadzi więc stopniowa ewolucja oparta na kolejnych zdobyciach cywilizacji” i „nie robotnik stanowić ma siłę napędową tego procesu”³¹.

Badacz zwraca także uwagę, że nie jest to mniemanie właściwe tylko Peiperowi czy Przybosiewi: „Złudzenie takie ogarnęło równocześnie umysły w wielu krajach Europy”. Wskazuje podobne wątki w ideach awangardy francuskiej. I konkluduje: „Była to więc solidarystyczna utopia mieszczańska”³². W Polsce jej wyraźne ślady odnajduje w pismach Stefana Żeromskiego i Stanisława Brzo-

²⁹ Podstawową więzią między nimi – stwierdza Hannah Arendt – jest „proces pracy, który dokumentuje się albo za pomocą głowy, albo jakiejś innej części ciała. Myślenie jednakże [...] jest jeszcze mniej «produktywne» niż praca; praca nie zostawia po sobie trwałego śladu, zaś myślenie nie zostawia w ogóle niczego namacalnego. Samo z siebie myślenie nigdy nie przybiera postaci materialnych przedmiotów”. Rozróżnienie to, mające źródła w średniowieczu, a nawet starożytności, „jest nowożytne” i wiąże się z „nowożytną gloryfikacją pracy”, a także z wykluczeniem pracownika umysłowego z klasy „wytwórców” i przypisaniem mu funkcji „konserwacji różnych machin biurokratycznych” (taż, dz. cyt., s. 102–103).

³⁰ Z. Bauman, dz. cyt., s. 100.

³¹ S. Jaworski, dz. cyt., s. 14.

³² Tamże, s. 17–18.

zowskiego³³. Do ich ideałów Peiper doda – stwierdza – głębokie przekonanie, iż „dziewiętnastowieczny mieszczanin był nie tylko, jak chciała jednostronna socjalistyczna propaganda, «pożeraczem nadwartości», lecz także «siewcą wartości» [...] Zespół wynalazków technicznych, jakie wymienia Peiper w artykule *Miasto. Masa. Maszyna* (kolej żelazna, tramwaj elektryczny, autobus, telegraf, telefon, światło elektryczne), to zespół najbliższych towarzyszy mieszczańskiego życia, ale już – w wieku XX³⁴. Skądinąd podobny „zespół wynalazków” włącza Przyboś w wiersze trzech pierwszych tomów.

Wedle Marksa konieczność pracy wynikała z dążenia do opanowania „przyrody w celu zachowania życia”. Pracujący „fizycznie, cielesnie, człowiek musi przy tym posługiwać się sam sobą jako środkiem [...], «wytresowaną siłą fizyczną». Używa więc własnego ciała jako narzędzia pracy³⁵. Taki obraz pracy i robotnika znajdujemy we wczesnych wierszach Przybosia. Ale są i znaczące różnice. Otóż u Przybosia nie pojawia się ani wątek przymusu pracy, ani sugestia wyobcowującego aspektu pracy charakterystycznego dla kapitalistycznych stosunków produkcji, ani – wreszcie, co najważniejsze – kwestia wyzysku. Przybosiowy robotnik zdaje się ochoczo włączać w proces pracy, w pełni akceptować jej konieczność i eksploatację własnego ciała. Pozostaje także nieświadomy jej uprzedmiotawiającego aspektu. Jakkolwiek więc źródła heroizacji pracy lokować należy niewątpliwie w teoriach mieszczańskiego społeczeństwa, to Przybosiowe jej ujęcia trudno byłoby pogodzić z ich krytycznymi wariantami, przeciwnie – bliższe okazują się afirmatywnym, co zdaje się wpisywać go, podobnie jak Peipera, w krąg zwolenników „reformistycznego socjalizmu”³⁶, ale zarazem „mieszczańskiej utopii”.

Jest i druga kwestia z tym związana. W wierszu *Rezolucja* z tomu *Oburącz* czytamy: „Rąbać Gromadzie prawo! / Serca na młoty nam zamień” (Sl 23). Czyje stanowisko reprezentuje Przyboś? Czy aby na pewno jest to perspektywa robotnika? W wierszu praca staje się prawem – „rąbanym”, czyli narzucanym Gromadzie. „Rąbane prawo” to prawo nakazujące obowiązek pracy fizycznej? Kto jest twórcą tego prawa, jego dysponentem, kto je przeto „rąbie”? Czy przypadkiem nie klasy panujące, „klasy próżniacze” – wedle głośniejszej książki Thorsteina Veblena *Teoria klasy próżniaczej*³⁷ – które obowiązek pracy przerzucały na innych? W czym zatem interesie i Przyboś, i Peiper eksponują „muskularność ramienia” jako oznakę siły robotnika i z tym wiążą jego wartość, sytuującą się przecież w polu jego eksploatacji?

W szkicu *Sztuka a proletariat* Peiper przenikliwie zauważa: „**Oko literackie jest uzupełnieniem oka politycznego**”³⁸. Czy jednak aby na pewno – powtórzę – jest to „oko polityczne” reprezentujące potrzeby robotników? Foucault

³³ Tamże, s. 18–19.

³⁴ Tamże, s. 18.

³⁵ G. Böhme, dz. cyt., s. 138.

³⁶ S. Jaworski, dz. cyt., s. 19.

³⁷ T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. i K. Zagórscy, Warszawa 1971.

³⁸ T. Peiper, *Sztuka a proletariat*, wyd. cyt., s. 86.

pisze: „najpierw ukształtował się biegun osadzony na ciele jako na maszynie: tresurę, doskonalenie sprawności, wydobywanie sił, wzrost użyteczności odpowiadający wzrostowi posłuszeństwa, integrację z systemami skutecznej kontroli ekonomicznej zapewnia anatopolityczna władza nad ciałem”. „Rozpoczyna się era «biowładzy»”, wspierana przez ideologię jako „doktrynę przyuczania”, ale także przez umowy i prawidłowe ukształtowanie organizmu społecznego³⁹.

W tym kontekście niewątpliwie lokować należy Peiperowską ideę solidarystyczną, organiczniczkową, wyrastającą z myśli pozytywistycznej – koncepcję społeczeństwa-organizmu, rozszerzoną o ujęcie społeczeństwa-maszyny. Obie odwołują się do tej samej centralnej zasady: jedności, współdziałania części, ich funkcjonalnego powiązania, co wyklucza możliwość rewolucyjnej zmiany. Społeczeństwo – powiada Peiper – „najcudowniejszy organizm [...]; złożony i precyzyjny w swym funkcjonowaniu jak maszyna; zbudowany na zasadzie jak najściślejszej zależności funkcjonalnej; powiększający ciągle tę zależność, a tym samym spajający coraz silniej jedność całości; wytwarzający ład najkunsztowniejszy, jaki można sobie wyobrazić; masa-społeczeństwo: cudowny, najbardziej organiczny organizm”⁴⁰. Koncepcja ta sytuuje się – jak przekonuje Jean-François Lyotard – w opozycji do drugiego „wpływowego” w nowoczesności modelu więzi społecznej, mianowicie Marksowskiego⁴¹. Charakteryzując pierwszy ze wskazanych modeli, Lyotard zwraca przede wszystkim uwagę na jego „sterujący” aspekt:

Teoria „tradycyjna” o tyle zawsze jest zagrożona wcieleniem do programowania całości społecznej jako zwykle narzędzie optymalizacji wydajności tej ostatniej, o ile pragnienie jednolitej i wszechogarniającej prawdy przenosi się na ujednolicającą i totalizującą praktykę tych, którzy sterują systemem⁴².

Koncepcja społeczeństwa-organizmu w XIX stuleciu wyrażała aspiracje postępowego mieszczaństwa. Przetrwała ona I wojnę światową i na początku XX w. w Polsce, po odzyskaniu niepodległości, wydawała się szczególnie aktualna i atrakcyjna. Widziano w niej polską rację stanu, toteż była wspierana przez siły polityczne sprawujące władzę w restytuowanym państwie polskim. Ten program budowy nowej ojczyzny podejmuje Peiper wprost w wierszu *Powojenne wezwanie*:

Dzisiaj biały działa brusiarz;
ostrzy dłoń świata i na ceglach ją kładzie,
aby oczy nie szukały ojczyzny na nożu czy na zębie;
nowe słowa lśnią na niebie, brzuchate gołębie.
Niech się ramiona, kaplice w mięsie, otworzą
i niechaj tka się w nich modlitwa ciężarowych koni.

³⁹ M. Foucault, *Prawo śmierci i władza nad życiem*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski [w:] tegoż, *Historia seksualności*, Warszawa 1995, s. 122–123.

⁴⁰ T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, wyd. cyt., s. 19.

⁴¹ J.F. Lyotard, *Natura więzi społecznej. Alternatywa nowoczesna* [w:] tegoż, *Kondycja nowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 47–55.

⁴² Tamże, s. 51–52.

Była niegdyś od morza do morza,
Dziś być musi od dłoni do dłoni⁴³.

Znaczące wszakże, iż jest to program, w którym dominuje motyw czynu, budowania, cegieł, ale zarazem taki, w którym gwarancją dokonania się czynu okazują się „ramiona” – „kaplice w mięsie”, o sile „ciężarowych koni”; z jednej strony zatem sakralizowane, z drugiej – ostentacyjnie odsyłające do biologii, do materialności ludzkiego ciała.

Ten program właśnie staje się źródłem Przybosiowej afirmacji muskularnych, „obrotnych” ramion, barków, pleców, mięśni, żył, dłoni „naładowanych trudem”, sprawnego ciała. „Bądźcie mężczyznami” – pisze Przyboś w szkicu *Człowiek w rzeczach* drukowanym w „Zwrotnicy” w 1926 r.:

Wiek żelazobetonu wyciąga ręce po wasze poematy. Bądźcie godnymi czynnej woli czasu, kształtującej człowieka wzmoczonego świadomością swej wielkości. Podejmijcie trudną poezję budowy, pieśń całkowitych wartości.

Wartości całkowite mówi nowa poezja bez armat na ustach (*Człowiek w rzeczach*, Ligł 16).

Peiperowe „gołębie” z *Powojennego wezwania* czy Przybosiowe „salwy sere” z wiersza *Murarze* stają się pożądaną alternatywą dla granatów, armat, bomb, pięści czy „pustych” słów oratorów wicherzycieli. „Zabronione są słowa bez rąk” – pisze Przyboś w *Rezolucji*, toteż jako poeta orator „napaść zdań przypasowuję do wręg, / spajam, puszczam tłum, jak parowóz, na tor”. Jego celem jest wszak nawinąć „gesty ludzi w kołobieg robot / na nawijadła” (Sl 22).

Heroizacja pracy obecna w twórczości obu poetów miała ówczesnie niewątpliwy pozytywny wymiar, zarówno w planie społecznym, jak i państwowym. Pomija jednak Przyboś – i Peiper – problem wyzysku, Marksowskiego wyobcowania pracy, jej odindywidualizowania, uprzedmiotowienia robotnika. W efekcie eksponowania jego cielesności, fizycznego aspektu jego pracy zostaje on wprowadzony wyłącznie do „siły roboczej”, toteż afirmacja tak ukazywanej pracy odsłania drugą, bardziej niepokojącą stronę – biowładzy i wydaje się znacząca dla opisywanego przez Foucaulta procesu jej kształtowania.

Biowładza była, próżno w to wątpić, niezbędnym elementem rozwoju kapitalizmu – mógł przetrwać jedynie za cenę kontrolowanego wtłoczenia ciał w aparat wytwórczy i dostosowania zjawisk populacyjnych do procesów ekonomicznych. [...] Osaczenie żywego ciała, jego szacowanie i rozdzielcze zarządzanie jego siłami były w owym momencie nieodzowne⁴⁴.

Wiersze Przybosia stają się świadectwem tej „nieodzowności”, czym wpisują się w ramy biopolityki państwa odrodzonego, już samoistnego, któremu w tym momencie w szczególności, choćby ze względu na program likwidowania „resztek” feudalizmu, traktowanych jako przejawy cywilizacyjnego „zapóźnienia”, ale też jak każdemu państwu nowoczesnemu, zgodnie z diagnozą Foucaulta, potrzebne były „metody władania, zdolne intensyfikować moc, sprawność,

⁴³ T. Peiper, *Powojenne wezwanie* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, wyd. cyt., s. 267–268.

⁴⁴ M. Foucault, dz. cyt., s. 123–124.

w ogóle życie, bez umniejszania zniewolenia; [...] rozwój wielkich aparatów państwowych jako instytucji władzy zapewniał utrzymanie stosunków produkcji, załączki anatomo- i biopolityki, [...] działały na poziomie procesów ekonomicznych, ich przebiegu, sił napędowych i wspierających”⁴⁵.

W specyficzny sposób „wspierające” w polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej okazywały się awangardowy program i związana z nim poezja. Idee ograniczenia wolności, współzależności, efektywnego działania dla dobra wspólnego, czynu zaczynają dominować w nich nad kwestią prywatnych aspiracji, realizacji potrzeb, także nad postulatem społecznej sprawiedliwości. Kult pracy, w szczególności w połączeniu z ideologią nowoczesności, opartą na idei postępu, kłóci się bowiem z postulowaniem innych działań niż „bicie salwami serc”, działań zmierzających do radykalnej zmiany statusu robotnika jako tego, którego siła fizyczna jest bezwzględnie eksploatowana. Poeta awangardowy paradoksalnie staje się zwolennikiem pewnego społecznego *status quo*, w istocie więc także poplecznikiem nowoczesnego mieszczaństwa i zastanych stosunków produkcji.

W późniejszych tomach, wydanych tuż przed wybuchem wojny, Przyboś w pewnym stopniu odchodzi od tak zarysowanego programu; przede wszystkim tematyka pracy przestaje być pierwszoplanowa. Nie ginie jednak z jego wypowiedzi okołoartystycznych, a z większą mocą powraca w latach pięćdziesiątych, co wskazuje – po pierwsze – że ten sposób myślenia w przypadku Przybośa okazał się głęboko uwewnętrzniony. Stał się pewną myślową matrycą, po drugie – potwierdza to fakt, iż takie ujęcie pracy i cielesności robotnika ma aspekt biopolityczny. W latach pięćdziesiątych wpisuje się ponownie w ideologię państwa odrodzonego po wojnie i zaczyna ją wyrażać.

W szkicu z 1955 r., pisanym już ze zmienionej perspektywy, Przyboś przenikliwie zauważa:

Pewien przedwojenny krytyk literacki, a zarazem doskonały znawca ekonomii, napisał studium o ruchach artystycznych na Zachodzie jako prekursorskich zapowiedziach nowych form ekspansji kapitalizmu. Tam nowe kierunki w sztuce, niezrozumiałe zrazu i dziwaczne dla publiczności, wyjawiają p ó ż n i e j swój sens społeczny (*Co nowego w najmłodszej liryce*, Lig2 164).

Czy jest to także komentarz do własnej twórczości z wczesnego, awangardowego okresu? Wydaje się, że na to pytanie należy odpowiedzieć twierdząco.

Przyboś in the circle of the “middle-class utopia”?

Summary

The first three volumes of Przyboś's poetry, coming from the period in which the poet was closely connected with the Cracow Avant-garde and Peiper's program, are dominated by the subject of work. Przyboś articulates it according to the modern theories of middle-class

⁴⁵ Tamże, s. 123. Zob. tegoż, *Narodziny biopolityki*, przeł. M. Herer, oprac. M. Senellart, kier. F. Ewald, A. Fontana, Warszawa 2011.

society, affirms work, exposes its usefulness, rationality, efficacy, contribution to the common good. It is work which is fully controlled, directed by a will exterior to the worker. What escapes the poet is the question of objectification of the worker and the problem of exploitation. What he exposes is the physical aspect of work, corporeality of the worker – his muscle power, musculature, veins, shoulders, fit arms. The worker becomes the object of Foucault's bio-power. The reason for that is the solidaristic, organic concept of the society the poet adopts, which in the poems presenting workers' manifestations leads to negation of the revolutionary solution to the social conflict. Przyboś's presentations of work and the worker inscribe themselves into the rules and ideology of the middle-class society, and in the bio-politics of the country reborn after World War I, and begin to serve its interests.

ALINA ŚWIEŚCIAK

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Jeszcze o awangardyzmie Juliana Przybosia*

1.

Wedle wskazań Juliana Przybosia zawartych w tekście *O pojęciu „awangardy”* sztuka awangardowa to sztuka mierząca w przyszłość, przeciwstawiająca się panującemu smakowi i przewartościowująca upodobania estetyczne, a więc nowatorska i antytradycjonalistyczna (Sp2 7). Rewolucja estetyczna – poprzedzająca rewolucję społeczną – polega zdaniem poety na puryfikacji medium, na próbie osiągnięcia „czystej liryczności”¹. Estetyczne oblicze awangardy, związane z nastawieniem na nowe środki wyrazu, a więc awangarda nie rezygnująca z instytucji sztuki, ale pozwalająca się uzgodnić z jej – nowymi co prawda, ale jako takie nadal obowiązującymi – estetycznymi priorytetami, zgodne jest z Adornowskim podejściem do problemu awangardowości, niezgodne natomiast z nowszymi stanowiskami, które za jedną z najważniejszych jej cech uznają zwrot przeciwko instytucji sztuki². W różnych nurtach historycznych awangarda ta antyinstytucjonalność przejawiała się w odmienny sposób, bodaj najwyraźniejsza była w konstruktywizmie, a konkretnie: w produktywizmie radzieckim³. To – nazwijmy je w ten sposób – polityczne oblicze awangardy również nie jest obce Przybosiovi, jakkolwiek próby zniesienia sztuki przeprowadza on wyłącznie w tomach przedwojennych. Od początku do końca przekonany jest jednak o społecznym znaczeniu tego, co artystyczne.

W pierwszych tomach naczelnego poety Awangardy Krakowskiej i członka grupy a.r. społeczne postrzeganie sztuki, wynikające w znacznej mierze z jego nastawień konstruktywistycznych, nie budzi wątpliwości, a jednak ta sama

* Tekst powstał w ramach grantu „«Nauka chodzenia». Świadomość późnonowoczesna w meapoetyckich wypowiedziach przedstawicieli polskiej neoawangardy lat 60. i 70. XX wieku” (11H 13 0651 82), 0064/NPRH3/H11/82/2014.

¹ Zob. np. J. Przyboś, *Poezja i rewolucja*, Lig1 332.

² Bodaj jako pierwszy za warunek *sine qua non* sztuki awangardowej uznał antyinstytucjonalność Peter Bürger. Zob. tegoż, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, red. przekładu K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. 18–43.

³ Zdaniem Petera Bürgera wyraźne osłabienie tego stanowiska powoduje, że nurtów neoawangardowych nie można uważać za awangardę *sensu stricto*. Zob. tegoż, *Teoria awangardy*, wyd. cyt., s. 64–68.

twórczość (a właściwie twórczość Przybosia potraktowana *en bloc*) bywa także rozumiana skrajnie inaczej: jako potwierdzenie skłonności jej autora do estetyzmu. Stanowczo częściej dostrzegano jej cechy autoteliczne niż zaangażowanie. O podwójnym wymiarze tej poezji (klasowo: robotniczo i chłopsko zorientowany temat i określony intelektualnymi wymaganiami odbiorca) jako pierwszy pisał Artur Sandauer, w słynnym tekście *Esteta czy Scyta?* próbujący uchylić konieczność dokonywania w odniesieniu do twórczości autora *Śrub* rozróżnień pomiędzy tym, co estetyczne, a tym, co społeczne⁴. Jerzy Kwiatkowski, dostrzegając co prawda w pierwszych tomach Przybosia akcenty rewolucyjne, omawia je przede wszystkim jako drogę do „poezji czystej”⁵, jako o języku w języku pisał o nich Janusz Sławiński⁶. O modernistycznych aspektach twórczości autora *Śrub*, będącej realizacją autonomicznego modelu rozumienia sztuki, pisała również Joanna Orska, uwzględniając niemal wszystkich „protoplastów” takiego myślenia⁷. Zdaniem badaczki polska awangarda poetycka odseparowała od siebie postulaty autonomii i zaangażowania – poezja Przybosia realizuje jej model autonomiczny, zaś poetyka Peipera wciela ideę zaangażowania. Przyboś podtrzymuje normę językową i obowiązujące w tradycji modele komunikacji, natomiast Peiper z nimi zrywa⁸. Ta separacyjna idea nie jest – jak sądzę – do obronienia ani w kontekście wypowiedzi autora *Sensu poetyckiego*, ani w odniesieniu do jego poezji (w odniesieniu do twórczości Peipera również zresztą trudno byłoby ją obronić). O tym, jak Przyboś usiłuje – raczej bez większego sukcesu – łączyć te bieguny, pisała ostatnio Barbara Sienkiewicz⁹, ja natomiast spróbuję dowieść, że na przedwojenną poezję Przybosia można spojrzeć jako na skuteczne połączenie idei estetycznej autonomii i heteronomii¹⁰.

⁴ Zastrzegając jednak, że estetyzm należy ograniczyć do wyboru formy wiersza, że nie skutkuje on eskapizmem: „Przeciwnie, objawia się on tu [w *Śrubach* i *Oburącz*] jako poeta pracy, agitacyjny i użytkowy”. Zob. A. Sandauer, *Esteta czy Scyta? Albo robotnik wyobraźni (Rzecz o Julianie Przybosiu)* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1, Warszawa 1985, s. 205.

⁵ Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 13–46.

⁶ Zob. J. Sławiński, *Poezja jako „język w języku”* [w:] tegoż, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998.

⁷ Orska zwraca uwagę na fakt, że wszystkie znane formuły poezji Przybosia, ukute przez najważniejszych badaczy i krytyków, potwierdzające – jak pisze autorka – wypowiedzi na temat poezji samego Przybosia, opierają się na założeniu o „obiektywnej autonomiczności [jego języka] wobec kodów pozaliterackich” (taż, „*Próba całości*” czy *świadełstwo kryzysu mowy?* [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Bałbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 47). Z tego uogólniającego sądu należałoby wyłączyć co najmniej Sandauera, na którego również powołuje się Orska – przytoczone wyżej poglądy krytyka na temat poezji Przybosia stanowczo nie potwierdzają jej tezy. Tym bardziej nie potwierdzają jej wypowiedzi samego Przybosia (choćby te, które przytaczam w niniejszym tekście).

⁸ Zob. tamże, s. 51–53.

⁹ Zob. B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do dekonstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej. Peiper i Przyboś* [w:] tejsze, *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007, s. 321–396.

¹⁰ Ostatnio na temat związków estetyczności i polityczności w poezji Przybosia pisał Igor Stokfiszewski. Zob. tegoż, „*Nieobecne zgromadzenie kamieniarzy*”. *O tomie „Najmniejszych słów” Juliana Przybosia* [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 53–64.

Sam poeta poświęca sporo czasu i energii na to, by wyłożyć konieczność łączenia nowych środków artystycznych i nowej idei – przekształcania sztuki będącej wyrazem już zaistniałych zmian społecznych, a zarazem przyczyniającej się do zmian kolejnych. Ani nowa sztuka w starych dekoracjach, ani stara idea w nowym opakowaniu nie spełniają tego wymogu¹¹. W myśleniu Przybosia idea awangardyzmu staje się zasadą rozwoju społeczeństw, a zarazem oddaje istotę twórczości jako takiej: „Awangarda to znak ustawicznego przekraczania osiągniętego już poziomu społeczeństwa. A czymże innym jest praca twórcza?”¹². Idee estetycznej autonomii oraz społecznego zaangażowania sztuki splatają się zarówno w metaartystycznych komentarzach Przybosia, jak i w jego poezji, często świadcząc o tym, że dystynkcje te raczej intuicyjnie odczuwał, niż w pełni świadomie rozumiał (dlatego wśród komentarzy Przybosia można znaleźć wypowiedzi sprzeczne, stawiające już to na autonomię, już to na zaangażowanie; wybierając jedne z nich, formułujemy – jak sądzę, w sposób nieuprawniony – jednoznaczną tezę). Trudno się temu dziwić, przedmiotem estetycznej metarefleksji kwestie autonomii i heteronomii stały się znacznie później – długo zresztą traktowane były jako od siebie niezależne, jeśli wręcz nie przeciwstawne. Przyboś jest w Polsce jednym z pierwszych poetów (pierwszym był chyba jednak Peiper), który dostrzegał tę podwójność i w niej upatrywał szansy awangardy.

2.

Biorąc pod uwagę historyczną awangardę, najbliższej idei zniesienia instytucji sztuki byli konstruktywiści i surrealiści. Z tymi drugimi zbyt wiele Przybosia nie łączyło, ich droga do „wyjścia ze sztuki” była mu obca¹³. Z konstruktywistami wiązały go zarówno bezpośrednie relacje towarzyskie, jak praktyka artystyczna¹⁴.

Właściwie konstruktywiści nie stawiali sprawy na ostrzu noża. Początkowo chodziło im jedynie o „śmierć sztuki” przedstawiającej, dopiero produktywiści

¹¹ Zob. J. Przyboś, *O pojęciu „awangardy”*, Sp2 14.

¹² Zob. tamże, s. 15.

¹³ Surrealizm zakładał poznawczą totalność, dla której sztuka nie była niezbędna. Można nawet powiedzieć, że był antyartystyczny – jakkolwiek negatywizmu tego nie wyrażał inaczej, jak tylko w sztuce. Przyboś nie uznawał surrealizmu głównie ze względu na jego antyintelektualizm: „Bo wbrew zwolennikom mgły i własnego bezwładu twierdzą, że wizja nowego pisarstwa jest dziełem intelektu, rezultatem przenikliwej pracy myśli, myśli wyostrzonej do precyzji i jasnowidztwa [wyróżnienie – J.P.]” (J. Przyboś, *Przygody awangardy*, Lig1 61).

¹⁴ Na temat związków Przybosia z konstruktywistami, w tym przede wszystkim ze Strzezińskim, sporo pisano. Zob. np. B. Sienkiewicz, „Prawda widzenia” Strzezińskiego w poezji i szkicach Przybosia oraz Strzeziński, Przyboś i konstruktywizm [w:] tejsze, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*, Poznań 1999, s. 29–44, 45–80; Z. Łapiński, *Szkola lwowsko-warszawska, Awangarda Krakowska, konstruktywizm łódzki. Kartka z dziejów naturalnych nowoczesności* [w:] *Stulecie Przybosia*, wyd. cyt., s. 15–26.

zrezygnowali z autonomii, i to zrezygnowali radykalnie: do unicestwienia przeznaczona została nie tylko wyestetyzowana sztuka burżuazyjna, ale sztuka w ogóle. Nie powinna ona przetrwać również w roli przewodniczki, nauczycielki mas. To wyższościowe nastawienie jest – twierdzili – pokłosiem modernistycznego estetyzmu: jeśli komunistycznemu społeczeństwu potrzeba jakiegokolwiek sztuki, to jego własnej, czyli będącej produktem rąk i umysłów ludu pracującego miast i wsi.

Przyboś nie jest rzecz jasna produktywistą¹⁵. Jego związki z konstruktywizmem ograniczają się do pierwszej fazy rozwoju tego nurtu (konstruktywizm analityczny¹⁶). Również po wojnie, kiedy produktywizm odrodził się w nowej formule realizmu socjalistycznego, autor *Oburącz* nie był skłonny zaakceptować radykalnej jego wersji – nigdy nie podważał estetycznych uwarunkowań sztuki i literatury¹⁷. Rzecz jednak w tym, że pierwsze dwa jego tomy poetyckie – bez specjalnego uszczerbku dla renomy „estety”¹⁸ – pozwalają się czytać w kontekście idei produktywistycznych (jakkolwiek nie chodzi oczywiście o ich uproszczone, zwulgaryzowane znaczenie).

O przechodzeniu tej poezji „z pozycji «technicystycznych» na rewolucyjną” pisał już Sandauer, autora *Śrub* i *Oburącz* nazywając „poetą pracy, agitacyjnym i użytkowym”¹⁹, dydaktycznym i aktywistycznym. Oczywiście poglądy polityczne Przybosia i związane z nimi kult pracy, aktywizm i dydaktyzm nie miały początkowo nic wspólnego z ideologią komunistyczną²⁰. Lewicowość Przybosia ma przede wszystkim podłoże społeczne, wynika z jego przekonania o ekonomicznym i przemysłowym zapóźnieniu Polski i z naruszonego poczucia sprawiedliwości społecznej; poetyckie heroizowanie robotnika i chłopa było pochodną ich roli – u autora *Oburącz* symbolicznej – w procesie industrializacji kraju (poza ten cel – industrializacji – jego polityczne myślenie początkowo nie wybiegało). Było też jednak konsekwencją wpływów rozwijających się – zarówno zachodnich, jak wschodnich – awangard i ich uwarunkowanych społecznie estetyk.

Wypadnie zgodzić się z Sandauerem, utrzymującym, że pierwsze tomy Przybosia dalekie są od estetyzmu, pod warunkiem że przez estetyzm będziemy rozumieć skrajne – jak mówi Peter Bürger, wypracowane przez estetykę

¹⁵ Przed takim zarzutem bronił go już Kwiatkowski. Zob. tegoż, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, wyd. cyt., s. 16–18.

¹⁶ O dwóch fazach konstruktywizmu – analitycznej i produktywistycznej – zob. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.

¹⁷ I z powodu „błędów i wypaczeń” socrealizmu cierpiał wraz ze Strzebińskim, zwolnionym ze stanowiska wykładowcy w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Jak pisze Przyboś, pomawianie Strzebińskiego o formalizm jest nieporozumieniem, nie chodzi wszak o to, by zrezygnować z estetycznych uwarunkowań sztuki, ale by umiejętnie wiązać je z sensami społecznymi i ideologicznymi – co Strzebiński robił jak nikt inny. Zob. J. Przyboś, *Przedmowa do pierwszego wydania. Nowatorstwo Władysława Strzebińskiego* [w:] W. Strzebiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 5–11.

¹⁸ Czego również dowodzi Kwiatkowski. Zob. tegoż, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, wyd. cyt., s. 13–46.

¹⁹ A. Sandauer, *Esteta czy Scyta?*..., wyd. cyt., s. 203.

²⁰ Wręcz przeciwnie, młody Przyboś był zwolennikiem Piłsudskiego i obozu legionowego, członkiem Polskiej Organizacji Wojskowej i brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej.

mieszczańską – stanowisko polegające na separacji sztuki od praktyki życiowej²¹. Rzeczywiście, wobec tak pojmowanej autonomii estetycznej Przyboś dystansuje się już wyborem tematów, które można uznać za kwintesencję społecznego, wręcz produktywistycznego praktycyzmu. Elektryfikacja, praca cieśli, murarzy, tokarzy, robotników fabrycznych, budowa mostów, konstruowanie i korzystanie z nowych środków transportu – przedstawiane z jednej strony jako elementy całościowego procesu, jakim jest postęp, z drugiej jako czynności seryjne, odindywidualizowane – sprawiają wrażenie po Marksowsku pojętej bazy, a jednak mimo że nie można im odmówić udziału w procesie społeczno-ideologicznej zmiany, nie ona wydaje się tu najważniejsza. Szczególnie w *Śrubach* praca jest zabsolutyzowana i ekspresjonistycznie przeskalowana, tak że na analizę stosunków społecznych zupełnie nie ma tu miejsca. Estetyczność, wygnana drzwiami, wraca oknem. I to nie tylko jako idea łącząca sztukę i produkcję, opierająca się na wspólnych wartościach, takich jak wolność, dynamika, konstrukcja, potęga materii, światła i dźwięku, ale wręcz jako zasada podporządkowania życia sztuce. Utylitaryzm pracy robotniczej i pracy twórczej różni się w poezji młodego Przybosia dość zasadniczo, produktywistyczna idea wspólnego celu i uzgodnionych metod raczej nie ma tu zastosowania.

W roku 1923 Nikołaj Tarabukin – utrzymujący, że przed sztuką ciągle jest wielka przyszłość – pisze, iż praca artysty nad konstrukcją i obróbką materiału wspierać może pracę inżyniera i technika:

Cecha, która ujawnia istotę sztuki, leży w samym procesie pracy przepełnionym dążeniem do jego doskonałego wykorzystania. Sztuka jest perfekcyjną działalnością skierowaną ku nadaniu kształtu materiałowi. [...] Organiczny związek pracy z wolnością, twórczością i mistrzostwem – właściwy przede wszystkim dla sztuki – może być urzeczywistniony przez wdrożenie sztuki do pracy. Rozwiązaniem najbardziej złożonego problemu społecznego jest ten związek sztuki z pracą, pracy z produkcją, a produkcji z życiem, bytem²².

Daleki od produktywistycznego radykalizmu Tarabukin nie każe artyście bezpośrednio uczestniczyć w procesie produkcji (choć nie jest to wykluczone, bezpośrednio zaangażowana jest na przykład sztuka stosowana), jego rolę widzi raczej w organizacji społecznych potrzeb²³. W przypadku literatury bezpośredni udział w produkcji w ogóle nie wchodzi w grę, co innego jednak organizowanie ideologicznego zaplecza: do tego tekst poetycki nadaje się równie dobrze jak plakat.

W *Śrubach* miejsce sztuki nie jest wyraźnie określone, na pewno jednak nie można powiedzieć, że w tym technicyzującym i uprzemysławiającym się świecie – w myśl najbardziej negatywistycznych pomysłów produktywistów – nie

²¹ A nawet wyniesienia sztuki ponad praktykę życiową. Zdaniem Bürgera zerwanie z tego rodzaju rozumieniem sztuki i włączenie jej do praktyki życiowej stanowi o istocie historycznej awangardy. Zob. tegoż, *Teoria awangardy*, wyd. cyt.

²² N. Tarabukin, *Od sztalugi do maszyny*, przeł. B. Askanas [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 337–338.

²³ Stąd ich istotna rola w propagandzie, m.in. jako plakacistów. Zob. N. Tarabukin, *Plastyckość w plakacie*, przeł. J. Kaliszan [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, wyd. cyt., s. 384–398.

ma na nią miejsca. Kwiatkowski ustawił relację sztuka – praca w poezji Przybośia w sposób, który został przyjęty przez jej badaczy niemal bezdyskusyjnie: twórczość artystyczna stanowi tu analogon pracy robotnika, a zatem jest pracą. Wcześniej jednak Sandauer pisał o pasywności poety²⁴, a później Balcerzan o – co prawda nie pasywności, ale przemieszczającej sensy pragmatyczne w wyższe, metafizyczne rejony – religii pracy w poezji Przybośia²⁵. Zarówno „eksplozywność” właściwa tej religii pracy, jak wpisanie jej w tradycję kultury chrześcijańskiej poświadczają jedynie wewnątrztekstową dyspozycję Przybośiowego aktywizmu – raczej autonomistyczną niż „zaangażowaniową” orientację *Śrub*.

Problem sztuki pojawia się w *Śrubach* w momentach kluczowych. W otwierającej tom *Inwokacji* podmiot prosi o natchnienie elektrycznego Boga. Wydaje się, że przed sztuką otwierają się nowe możliwości, że poeta wzniesiony „pod niebo dymów jako rusztowanie” (Pz1 3) będzie więcej rozumiał, więcej mógł, a przede wszystkim więcej czuł. Poeta „wzniesiony”, poeta-rusztowanie (pomagający innym pokonać dystans do elektrycznego Boga) to figury tyleż konstruktywistyczne, co podniosłe modernistyczne, w każdym razie rola lirycznego „ja” w procesie produkcji niełatwo daje się zalegalizować: miejsce poety nie jest wśród tłumu, ale wysoko ponad nim, w przestrzeni ludzko-boskiej, niezależnie od tego, jak bardzo elektryczna jest to boskość i jak dalece pożyteczne może być pokonanie dzielącej od niej odległości.

W *Śrubach* zatem Przyboś konstruktywista mozolnie – i bez satysfakcjonującego zarówno jego samego, jak radykalizujące się społeczeństwo skutku – pokonuje Przybośia ekspresjonistę²⁶. Wiersz kończący *Oburącz*, zamykający pierwsze dwa tomy autotematyczną klamrą, wydaje się pod tym względem równie symptomatyczny:

Wypaliłem jak wystrzałem słowami.
Już nie będę poganiał Was mową.
Uczynione chciwymi rękami
słowo
dziesięciokrotnie się wzmogło,
wdało się w ruch.

Sobą podany w pogłos
Naprzęgam słuch.

Zabronione są słowa bez rąk!
Jak bokser z nagimi pięściami
Rym niech przypada do szczęk.
Okrzykami wtrybowany w zgraję,
orator,

²⁴ „[Przyboś] podkreśla raz po raz, że działalność praktyczna nie jest jego domeną, za jedyne swe zadanie uważając rewolucjonizowanie wyobraźni” (A. Sandauer, *Esteta czy Scyta?*..., wyd. cyt., s. 218).

²⁵ Zob. E. Balcerzan, *Wstęp* [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. XV–XXI.

²⁶ Pisze o tym m.in. Andrzej Krzysztof Waśkiewicz. Zob. tegoż, *O poezji Juliana Przybośia*, Wrocław 1977, s. 6–7.

napaść zdań przypasowuję do wręg,
spajam,
puszczam tłum, jak parowóz, na tor.

Gesty ludzi w kołobiegu robót
Na nawijadła głos nawił.
Rzutem ramion
wzniesiony wyżej od ód
młot
treść, jak żelazo, słowom rozpalonym wbił.

Rąbać Gromadzie prawo!
Serca na młoty nam zamień.

(*Rezolucja*, z tomu *Oburącz*, Pz1 42)

Jak pisał Tarabukin, sztuka przyszłości to „przekształcona praca”²⁷, tak jak ona mająca siłę sprawczą w rzeczywistości. *Rezolucja* sprawia wręcz wrażenie odpowiedzi na produktywistyczne wezwanie „Artyści do przemysłu!”, tyle że rozumiane nie wprost, złagodzone zastąpieniem form bezpośredniej aktywności formami – by tak rzec – alternatywnymi: podmiot pracuje w maksymalnym napięciu, wysileniu, z trudem utrzymując się na granicy wewnętrznej eksplozji, ale jest to praca nie w żelazie, tylko w słowach i – co nie bez znaczenia – na stanowisku „ponadinżynierskim”. Nadal zatem w „produktywizmie” Przybosia utrzymuje się dwuznaczność podobna do tej z *Inwokacji*: bycie dla ludu nie jest byciem z ludem, ale ponad nim.

Już Kwiatkowski miał problem z wyższościową pozą podmiotu *Śrub* i *Oburącz*. Jej przyczyny i konsekwencje rozważał w kontekście etycznym: pytał, co daje poecie prawo do „poganiania” innych i co zapewnia mu posłuch. Jego legitymizacją okazała się „ciężka praca nad słowem”²⁸, wydaje się jednak, że to tyleż filozofia „nowej twórczości”, ile retoryczny wybieg krytyka, który z pokrzykiwaniami podmiotu-bohatera Przybosia nie potrafił sobie inaczej poradzić.

W *Rezolucji* podmiot nie jest jednak – jak chciałby Kwiatkowski – brygadziwą, jego słowo ma moc sprawczą niczym słowo biblijne, od którego zaczęło się bycie. To słowo „wystrzelone”, wzmożone”, „wdane w ruch”, wzbogacone o moc ciała – pięści. Figura eksplozywna (Sandauer) objawia się tu wprost, nie jest, jak później, ukrytą energią wewnętrznych modulacji słów, sprawia wrażenie siły bezpośrednio interwencyjnej. To poezja zaangażowana, ale jej umocowanie nie jest oddolne, zakłada „boską” pozycję mówiącego. Właściciel wzmożonego głosu, orator, to pierwszy poruszyciel, sprawujący władzę absolutną: „puszczam tłum, jak parowóz, na tor”. W tym kontekście wszystkie figury eksplozywne – jako figury podmiotowej mocy – wydają się opresywne (nie można więc ich sprowadzić – co robi w jakimś sensie Kwiatkowski – do estetycznej formuły eksplozywności²⁹).

²⁷ Zob. N. Tarabukin, *Od sztalugi do maszyny*, wyd. cyt., s. 339.

²⁸ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, wyd. cyt., s. 18.

²⁹ Zob. tamże, s. 35–36.

W obydwu pierwszych tomach o robotnikach mówi Przyboś w najlepszym razie „lud”, częściej jednak w trybie jeśli nie lekceważącym, to bezosobowo-bezpostaciowym: tłum, masa, zgraja, miazga, motłoch, ciżba, kupa, pogłowie, rojowisko, ścierwo. Z tłumy od czasu do czasu wydobywa się jakiś robotnik (z wyjątkiem Józefa Ręba z wiersza *Porwany przez przenośnię* – nieznanym z nazwiska), przedstawiciel konkretnego zawodu (murarz, żeglarz, mechanik, pilot, inżynier, robotnik zakładów „Dynamo”, majtek, kapitan, monter, palacz), który ma do odegrania kilkusekundowe solo. „Okno kamery”, niczym aparat Aleksandra Rodczenki utrwalający zbiorowe sceny pracy (bywało, że katorżniczej, jak przy budowie Kanału Białomorskiego), nie widzi w nim bytu indywidualnego, ale fragment większej całości. Wydaje się jednak, że to, co miało umykać odbiorcy w zdjęciach Rodczenki, a więc pozorowanie podmiotowości tłumy, traktowanego *de facto* jak poddający się estetycznej obróbce propagandowy materiał, tutaj nie pozostawia zbyt wiele wątpliwości: siła masy polega właśnie na jej pierwotnej zwierzęcej energii, wspartej energią mechaniczną maszyn i organizacją – nikt tu nie twierdzi, że socjalistycznej – pracy³⁰.

W jednym i drugim przypadku ludzka masa zostaje jednak podobnie estetycznie uwznioślona. Podnosi ją właśnie praca, toteż ani Rodczenko, ani Przyboś nie widzą w niej – jak José Ortega y Gasset w *Buncie mas* czy Elias Canetti w *Masie i władzy* – zagrożenia ani nią, przynajmniej w bezpośrednich deklaracjach, nie gardzą³¹. Ale pogarda, mimo że podana estetycznej sublimacji, daje o sobie znać: w metaforze Przybosia, w konstrukcji tłamszącego ludzi kadru Rodczenki – i nie sposób wytłumaczyć jej produktywistyczną strukturą obrazu tego pierwszego ani antyurbanizmem drugiego (wedle niektórych badaczy stanowił on istotną przymieszkę do Przybosiowego cywilizacyjnego entuzjazmu³²). Albo inaczej: właśnie estetyka ich zdradza. Jak mówi (za Lacanem) Slavoj Žižek, prawda jest zawsze na zewnątrz³³, tylko trzeba chcieć ją dostrzec.

W jakiejś przynajmniej mierze tej „twórczej” masie sztuka nie jest już do niczego potrzebna. Ogłoszony w 1922 r. manifest Aleksego Gana traktuje kon-

³⁰ Barbara Sienkiewicz pisze, że jakkolwiek budowniczy i rzemieślnik nie zyskują w wierszach Przybosia rysów osobowych, „to znacznie silniej niż inni konstruktywiści akcentuje [on] podmiotowy aspekt pracy”. Zob. też, *Od konstrukcji do dekonstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej...*, wyd. cyt., s. 343. Pogląd ten badaczka ostatnio zasadniczo zweryfikowała. Pracę, nietraktowaną w poezji Przybosia w kategoriach wyzysku, jako alienującą, należałoby jej zdaniem usytuować raczej w kontekście Foucaultowskiej teorii biopolityki – mimo że działa na rzecz postępu, praca jest tu świadectwem akceptacji (mieszczańskiego) *status quo*, a nie potrzeby jego zmiany. Zob. też, *Przyboś w kręgu „mieszczańskiej utopii”?* – w niniejszej książce.

³¹ Elias Canetti (podobnie jak Przyboś) za jedną z ważniejszych cech masy uważa jej tendencję do wyładowania, eksplodowania, traktując ją – w przeciwieństwie do polskiego poety – jako objaw pierwotnej bezwoli, inercji. Zob. tegoż, *Masa i władza*, przeł. E. Borg, wstęp L. Budrecki, Warszawa 1996.

³² Antyurbanizm pierwszych tomów Przybosia analizował Stanisław Jaworski. Zob. tegoż, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*, Kraków 1980, s. 110. O cierpieniu jako istotnej formie doświadczenia podmiotu pierwszych tomów Przybosia pisze Edward Balcerzan. Zob. tegoż, *Liryka Juliana Przybosia*, Warszawa 1989, s. 12–13.

³³ *Przekleństwo fantazji* otwiera analiza zdziwionych oskarżeniem Michaela Jacksona o pedofilię komentarzy prasowych. Przecież wszystko było „na zewnątrz” – mówi Slavoj Žižek – wystarczyło oglądać teledyski. Zob. tegoż, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 17.

struktywizm jako sposób organizowania struktury społecznej i ideologicznej („Niech żyje komunistyczny wyraz konstrukcji materialnych!”³⁴), a rolę konstruktysty pojmuję inaczej, niż proponował to Tarabukin: „Konstruktysta staje do szeregu proletariuszy, aby walczyć z przeszłością, aby walczyć o przyszłość – bez sztuki, za pośrednictwem produkcji intelektualno-materialnej”³⁵. Ale jak sugeruje Rodczenko, robotnik ze względu na brak kwalifikacji nie weźmie na siebie roli utrwalającego komunistyczny ład operatora, fotografa, artysty, a jeśli nawet to zrobi, to będzie przeciwnie skuteczny³⁶.

W pierwszych dwóch tomach Przybosia nie chodzi jednak o propagandowe „utrwalanie” (choćby z tego względu, że nie ma czego utrwalać), bardziej niż cokolwiek innym są one produktem jego techniczno-socjalidealistycznej imaginacji, wybuchem życzeniowej, politycznie niesprecyzowanej, nieco anarchistycznej energii. Stąd autorska sygnatura, demiurgiczność i niezbyt czytelna społeczna intencja. Albo wręcz sprzeczność: produktywistyczny obraz i rewolucyjna retoryka kłócą się tu z modernistyczno-mieszczańskim zapleczem ideologicznym i estetycznym, a cywilizacyjny optymizm z anachronicznymi – jak mówi Kwiatkowski – mistycznymi formami jego wyrażania³⁷.

Żiżek dostrzegłby pewnie w ekspresjonistycznym entuzjazmie Przybosia przejawy cywilizacyjnej hysterii i trzeba przyznać, że byłaby ona jakimś uzasadnieniem niekonsekwencji w poglądach politycznych poety: budowa kapitalizmu socjalistycznymi metodami i pod presją „reakcyjnej” retoryki... „Zabronione są słowa bez rąk!” to nie wezwanie: „Artyści do przemysłu!”, ale samozachęta do odważniejszej metaforyzacji, w której elementem czynnym jest nie tylko dosyć oczywiste słowo, ale i wspomagające je ręce (metafora ta rozrasta się i przyjmuje postać zantropomorfizowanego, wyolbrzymionego głosu, który przy wsparciu silnych ramion wbija młotem w słowo treść niczym żelazo). „Już nie będę poganiał Was mową” zaś to nie rezygnacja z protekcyjnalno-władczej postawy, ale punkt wyjścia do odważniejszych uzurpacji: nie będę Was poganiał tylko mową, ale mową wzmocnioną siłą ramion i argumentem młota. Nic dziwnego, że takiej fiksacji na konstruktivistycznym celu odpowiada ekspresjonistyczna retoryka³⁸.

W *Rezolucji* nie mamy masy ani tym bardziej ścierwa – mamy ludzi, Gromadę, „Was”. A jednak – jak na fotografiach Rodczenki – to tylko pozór upodmiotowienia, tyle że wynikający z zupełnie innych uwarunkowań społecznych, politycznych, estetycznych i psychologicznych. Lekceważenie nie jest skutkiem działania „ponadludzkiego” systemu, ale reakcyjnej – jak powiedziałby Bürger –

³⁴ A. Gan, *Konstrukttywizm*, przeł. M. Kotowska [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, wyd. cyt., s. 458.

³⁵ Tamże, s. 455.

³⁶ Zob. A. Rodczenko, *Przestroga* [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną...*, wyd. cyt., s. 400–402.

³⁷ Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, wyd. cyt., s. 44–45.

³⁸ Na pewno w jakiejś mierze rację ma Balcerzan, widząc w tym cywilizacyjnym szaleństwie typowe dla awangardy zainteresowanie mechanistycznością: uprzedmiotowienie człowieka Przybosia to wstęp do jego kolejnego przekształcenia – w robota. Zob. E. Balcerzan, *Wstęp*, wyd. cyt., s. XXI–XXII.

burżuazyjnej ideologii i odpowiadającej jej estetyki, w której sztuka i artysta usytuowani są zawsze ponad praktyką życiową. Ostatecznie Przyboś, świadomie utożsamiający się w trudzie pracy twórczej z „ludem” (entuzjastycznie budującym kapitalizm), stanowczo mniej świadomie podtrzymuje tu pogląd o autonomii sztuki oraz romantyczny mit artysty-demiurga – w tym przypadku demiurga społecznego i technicznego postępu³⁹.

3.

Niezależnie od tego, że moje dotychczasowe uwagi mogłyby sugerować co innego, nieprawdą jest, jakoby *Śruby* i *Oburącz* pozbawione były śladów społecznej świadomości ich autora. Świadomość ta daje o sobie znać co najmniej w kilku miejscach, prawie zawsze niosąc rewolucyjny potencjał i wyznaczając nieco inny niż anachronicznie modernistyczny model komunikacji nadawczo-odbiorczej. Tak jest już w wierszu *Dynamo (Śruby)*, w którym działanie maszyny produkującej prąd staje się konceptualną matrycą społecznego buntu. Jest on jeszcze nieokreślony, stanowi wartość samą w sobie, jako wcielenie uwolnionego społecznego potencjału masy. Ekstatyczny i groźny równocześnie – jak pierwsze przysposabiane na masową skalę osiągnięcia techniczne: prąd, oparta na nim praca maszyn i wykorzystujące tę pracę wielkoprodukcyjne fabryki. Tak jest również w otwierającym *Oburącz Wstępie*, który można traktować jako proklamację społecznej tematyki tego tomu. Tutaj podmiot – jakkolwiek usytuowany ponad tłumem („słyszę wasz tupot na dole”, Pz1 25) – współczując mu i współodczuwając z nim, deklaruje chęć poderwania się z ziemi (jakby zapomniał, że to nie jego miejsce, ale tłum) i przyłączenia się: „Jak pion razem z wami podrywam się z ziemi, / wierzę w mękę i w wolę waszą” (Pz1 25). A jednak kolejny wiersz, *Na budowie mostu na Wiśle*, rozpoczynający się wezwaniem do tłum: „Rytmem opanowanego rozruchu, porywającymi chwytami rąk / ujmij mię, pracowita gromado, włącz mnie w roboczy krąg!” (Pz1 26), rozładowuje zgromadzony uprzednio rewolucyjny potencjał. Potencjał ten zużywa się w pracy na rzecz postępu, przebiegającej bez konfliktów klasowych – wieńczy ją scena zatknięcia sztandaru przez „zahartowanego inżyniera” na „wyprostowanym” moście (bo tylko taki może być efekt „triumfującego wysiłku”, Pz1 27). Poeta zaczyna dzieło, inżynier je kończy, a pozostała – zasadnicza – część należy do robotnika. Niewiele ich dzieli, bo celem sztuki, podobnie jak celem pracy, jest przeorganizowanie życia. Artysta włącza się „w roboczy krąg”, a będący efektem wspólnych działań most przypomina sztukę (konstruktywistyczną) – a może wręcz jest jej dziełem. Tak właśnie współpracę artysty i robotnika wyobrażali sobie produktywiści, do których – gdyby nie brak „właści-

³⁹ Barbara Sienkiewicz idzie dalej, przyczyn takiego stanu rzeczy upatrując nie tyle w „autonimistycznym wychyleniu” poezji Przybosia, ile w ujawniających się w niej jego reakcyjnych, prokapitalistycznych i promieszczańskich poglądach. I trzeba przyznać, że jest bardzo przekonująca. Zob. tejże, *Przyboś w kręgu „mieszczańskiej utopii”?* – w tym tomie.

wego” ideologicznego podłoża tych przekonań – w tym momencie Przybosiowi zupełnie niedaleko: sztuka bliska jest zniesienia w praktyce życiowej, która sama staje się działalnością artystyczną.

Obok tych optymistycznie „produktywistycznych” w *Oburącz* znajdują się także wiersze – nawiązujące do otwierającego tom *Wstępu* – „świadome klasowo”: *Centrum* i *We dwóch*. W *Centrum* tłum nie jest już wiedzioną i wiodącą w stronę postępu masą, ale masą zbuntowaną, przy czym bunt ten ma wyraźnie polityczny charakter – jest „powstającą rewoltą” („napiera zorganizowany głos gromad, które łakną” Pz1 34), *We dwóch* natomiast to historia młyna „obalonego oburącz” (Pz1 37). Jeśli pozaestetycznym celem tych tekstów miało być ujawnienie społecznych resentymentów i ideologiczna mobilizacja, to modernistyczny estetyzm poważnie umniejsza ich rewolucyjny potencjał – sztuka estetyzuje (tak jak wcześniej pracę) bunt. Oto kolejny dowód trudności związanych z odejściem od myślenia w kategoriach autonomii: nawet tam, gdzie – wydawać by się mogło – dzieło sztuki „treściowo” jest w pełni awangardowe: zaangażowane i polityczne, grozi mu neutralizacja przez instytucję sztuki. Na potwierdzenie tej tezy lud z *Centrum* eksploduje zgola niepolitycznie: „Z czarnych paszcz / złotym womitem / gwałt / elektryczności buchnął” (Pz1 35). Wniosek ten można zresztą zuniwersalizować: z obydwu pierwszych tomów Przybosia estetyczność właściwa dla „organicznego dzieła sztuki” (Bürger) nie została skutecznie wyprowadzona: jeśli nie powraca jako romantyczno-modernistyczne widmo podmiotu-kapłana, to objawia się w postaci ekspresjonistycznie podkreślonej konstruktywistycznej metaforyki.

4.

Organizujące *Śruby* i *Oburącz* napięcie pomiędzy technologiczno-rewolucyjną tematyką, przylegającymi do niej leksyką i nowymi technikami konstrukcji tekstu a romantyczno-ekspresjonistyczną proveniencją podmiotu i obciążoną tradycją metaforyką, dające się czytać jako dowód „niedojrzałości” polskiego awangardzisty (albo inaczej: jako przejaw rozpoznawanej w poezji krakowskich awangardzistów dwubiegowości: rozszczepienia pomiędzy ideą uspołecznienia sztuki i jej autonomii⁴⁰) dowodzi – jak sądzę – również czegoś innego: stanowi moment przeorganizowywania się porządku estetycznego, który (w polskich warunkach) antycypuje zmiany porządku społecznego. Na ten moment niegotowości, ontologicznego zmieszania i epistemologicznego zamieszania jako na moment konstytuowania się dzieła sztuki – decydujący o tym, czy w ogóle mamy do czynienia ze sztuką – wskazywał niegdyś Theodor W. Adorno⁴¹,

⁴⁰ Taż, *Od konstrukcji do dekonstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej...*, wyd. cyt., s. 338.

⁴¹ Według Theodora Adorna awangardowe dzieło sztuki jest wielowymiarowo antynomiczne: utopijne i świadczące o niemożności zrealizowania własnej utopii, sytuujące się pomiędzy dyskursywnością a poetyckością, krytyczne wobec porządków estetycznych i społecznych, ale nieprokla-

a dzisiaj przypomina go, czyniąc elementem już inaczej rozumianego porządku estetycznego, Jacques Rancière⁴². Obydwaj stawiają na dzieło sprzeczne w sobie, niegotowe, które upomina się o nowy porządek, ale nie doprowadza do jego ukonstytuowania, ponieważ estetyczna normalizacja i legalizacja oznaczają kres tego porządku. Sztuka jest nierealizowalną (i w imię własnych celów niemogącą być zrealizowaną) utopią, „musi wykroczyć poza własne pojęcie, aby mu dochować wierności”⁴³. Awangardowa idea społecznego przejścia sztuki – czy jak mówi Bürger, odrzucenia instytucji sztuki – tam, gdzie była najbliższa realizacji, a więc w radzieckim produktywizmie (i surrealizmie), prowadziła nie tyle do „przechowania” sztuki w praktyce życiowej (tyle znaczyło zniesienie sztuki u Hegla, jakkolwiek „przechować” ją miała filozofia), ile do zgody na jej nieistotność – każda, nawet częściowa realizacja utopijnej idei okazuje się regresywna. Paradoksalnie zatem „docieranie się” estetyki i polityki, jeśli nawet początkowo wygrywa ta pierwsza, to – również estetyczny – progres.

Być może zatem Przybosiowe tomy „niegotowe”, mające zdaniem wielu badaczy świadczyć o kształtowaniu się jego awangardowej estetyki⁴⁴, w sposób najbardziej oczywisty stanowią o dokonującej się w poezji zmianie porządków artystycznych. Zupełnie „niepoetyckie” – niemieszczące się w estetycznym *residuum* – technika i polityka wchodzi tu w obszar poetyckiego postrzegania (Rancière) i na różne sposoby próbują ułożyć się z tym, co w owym porządku obowiązujące. Sztuka i nie-sztuka szukają zgody, ale jest to zgoda zbudowana na współlistnieniu w sprzeczności.

Tomy z lat trzydziestych wykorzystują ten sam mechanizm, ale po pierwsze, akcenty w obszarze tego, co heteronomiczne wobec porządku estetycznego, przesuwają się od techniki w stronę relacji społecznych i walki politycznej, a po drugie, następuje zmiana w obszarze samej estetyczności: zamiast nieświadomych anachronizmów w rodzaju romantycznej kreacji podmiotu czy młodopolskiej ekspresyjności znajdziemy tu świadomą „współpracę” porządku poetyckiego i społeczno-politycznego.

Już *Wóz* z tomu *Sponad*, pierwszy z wierszy o „biednych ludziach”, uziemionych „w czeluściach pracy” (Pz1 48), zasadniczo zmienia perspektywę: po pierwsze, poezja wkracza na teren pracy, a nie tylko z wysoka (mimo że nadal sugeruje się nam widzenie „sponad”) jej się przygląda: słowa wpłatają się w oddechy, kroki, koła, są równie mozolne – i „poziome” – jak praca fizyczna; po drugie, z pozycji wysokiej rezygnuje również podmiot: sugerując potrzebę zamiany poezji na pracę i słów na narzędzia („Zamiast słów użyję wozu”, Pz1 48),

mające porządków nowych, zawieszone pomiędzy realizmem a abstrakcją itd. Zob. tegoż, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 30–85.

⁴² Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, wstęp M. Pustoła, Kraków 2007, s. 129–137.

⁴³ Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, wyd. cyt., s. 54–55.

⁴⁴ Asumpt do takich sądów dał sam Przyboś, kwestionując wartość pierwszych tomów. O tym samozakwestionowaniu i o jego konsekwencjach zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosi*, wyd. cyt., s. 13–46.

poeta, który zachowuje w jakimś sensie pozycję uprzywilejowaną, wkomponowuje się jednak w „robotniczy krąg”, jest „zwrotniczym ust”. Wcześniej władczo „puszczał tłum, jak parowóz, na tor” (*Rezolucja*, Pz1 42), teraz ogranicza się do produkcji bytów imaginacyjnych: „i z zębów, jak dymiący papieros, wypuszcza parowóz” (Pz1 48). Parowóz to tylko „dymek z papierosa”, świadomy znak kreacyjności, w tym przypadku niebędący jednak symbolem ulotności, a raczej wcieleniem zasady zmienności (tę zasadę wciela też „zwrotniczy ust”): nie chodzi już o to, by „rąbać Gromadzie prawo!” (*Rezolucja* z tomu *Oburącz*, Pz1 42), ale by poprowadzić ją inną niż znane jej drogą. Poezja to przyspieszenie i droga do lepszej przyszłości – stąd „postępowy” ruch metafor: od uciążliwej pieszej wędrówki i jazdy wozem do parowozu – to obietnica czegoś lepszego, co przekracza i przeobraża trud włożony w fizyczną pracę. Nałożenie się, współpraca porządków estetycznego (w tym przypadku już w pełni konstruktywistycznego) i politycznego ma wymiar emancypacyjny. Innymi słowy: twórczość artystyczna może kształtować nowe życie nowej zbiorowości. Tak jak chcieli konstruktywiści. O polityczny status tej rzeczywistości nadal jednak nie należy pytać.

5.

Sztuka awangardowa penetruje całą przestrzeń między restrykcyjnie pojętą autonomią (malarstwo abstrakcyjne, poematy dadaistyczne) a radykalną heteronomią (produktywizm), w tym „między” upatrując często właściwego sensu awangardowości.

W przedwojennych tomach Przybosia korelacja idei estetycznej i społecznej daje o sobie znać właśnie przez wydobywanie stref „pomiędzy”. Lokujemy się tu między słowem a wizualnością (szczególnie zaznaczoną w tomach wydanych przez wydawnictwo a.r.) i między orientacją na medium (tak językowe, jak obrazowe) a pragmatycznym nastawieniem na społeczno-polityczną zmianę. W komentarzach metaartystycznych Przyboś nie odrzuca myślenia kategoriami autonomii, nie uznaje sztuki, która chciałaby przejść na stronę czystej użyteczności⁴⁵, ale z drugiej strony społeczny wymiar sztuki traktuje jako konieczny warunek jej zaistnienia⁴⁶.

Już koncepcja „międzysłowia” każe przyglądać się temu, co nieoczywiste w relacjach językowych, co kojarzy obce sobie dotąd dziedziny, wśród których

⁴⁵ „Istota poezji, jej swoista natura nie da się zrównać, sprowadzić do czegokolwiek innego; poezja nie zastępuje okrzyku wiecowego lub śpiewu, choć robić to mogą różnorakie wiersze” (J. Przyboś, *Poezja i rewolucja*, Lig1 330).

⁴⁶ „Poezja oczyszczona do liryki stała się najczulszym instrumentem przemian i przełomów w psychice ludzkiej, współsprawcą i miernikiem tych przemian. Poezja nowoczesna to nieustające rewolucjonizowanie wyobraźni, odczuwania i wartościowania moralnego” (tamże, s. 332); „Usprawnienie języka, tego najbardziej społecznego narzędzia, oto obiektywnie społeczna wartość poezji. Nowoczesna poezja to wynalazcze laboratorium coraz sprawniejszych sposobów ekspresji językowej” (tenże, *Dwa głosy*, Lig1 54).

rzeczywistość artystyczna i społeczno-polityczna są stanowczo uprzywilejowane. Pierwszy *Komunikat* grupy a.r. (1930) sytuuje poezję w przestrzeni wyobraźniowej, otwierającej się dzięki słowom, ale się do nich nieograniczającej⁴⁷. A zatem już estetyczna zasada konstrukcji tekstu i związków słów przewiduje odniesienia polityczne – są one autonomiczne o tyle, o ile przewidują nowe połączenia nie tylko w obszarze sztuki, ale na styku sztuki i życia, a nawet o ile projektują życie samo. Heteronomia staje się warunkiem nowej, pojętej na sposób awangardowy autonomii.

W poezji Przybosa zdarza się, że jedno słowo uruchamia obydwa dopełniające się porządki znaczeń, że już ono chce być estetyczno-politycznym międzysłowiem. Przyjrzyjmy się pod tym kątem wierszowi *Eiffel z Równania serca*:

Wzniesie oczy:

samolot odrywa się od rzęs, ląduje jak lza jasno na widnokręsie.

Kurz ziemi poruszony przez tłok maszyn i rąk przyśpieszonych tupot:

to rude niebo na świetlistych krawędziach kamienic

toczy się wzdłuż i w głąb.

Błysk niesie wieżę z żelaza i próżni, jak pokratowany bagnet,
nad miasto.

Dotknij mocno godziny stojącej pod bronią.

Więcej obszaru ci nagnę.

Wszystko spełni się samo

jak zachód i wschód.

O – lampy jak wielkie dmuchawce odłączyły się od słupów
światłem,

posąg wybiegł z trotuaru bez tchu.

Rozbłyskanym w ruchu przechodniom

szwy ubrań – patrz – neonami się zajmą,

przechodniom: ruchomym celom dla świecących kul

i bomb.

–

Z twojej otwartej dłoni –

z wyciągniętej ręki posągu palec wskazujący, motocykl,
wyjechał,

karabin maszynowy za ruchomą górą.

Okna wyzwolone niespodzianie

wzlatywały z murów,

kanonada kamieniami układała się po jezdni

i trójmotorowy bombowiec mię zaczął.

Mówię:

masyw gmachu rozprowadzony w głos wołający do broni,

wołam:

jedno skrzydło bulwaru rozwija się białe po nocy,

⁴⁷ Obszerne fragmenty obydwu *Komunikatów* cytuje Andrzej Płauszewski. Zob. tegoż, *a.r. Mit rzeczywistości. Dzieje i kolekcja*, Łódź 1989, s. 41.

skinę:
przyptyw skłębionych pięt szymbami się pieni,
bije o twój schron betonowy: o pomnik.

Zegar dwanaście bijących baterii wytoczył.

Natchnienie jak jutrzejsze dziś bombardowanie.

(Pz1 135–136)

Wieża Eiffla jest pomnikiem techniki, a więc doskonale nadaje się na temat konstruktivistycznego wiersza, łączącego cele artystyczne i pragmatyczne. Tytuł wskazuje jednak na jej konstruktora, którego dziełem była nie tylko słynna wieża, ale i (między innymi) nowojorska Statua Wolności, co znacznie rozszerza pole możliwych integracji artystyczno-ideologicznych. Przyboś skorzystał najprawdopodobniej z tego, że pomniejszona wersja statui znajduje się niemal w bezpośrednim sąsiedztwie paryskiej wieży, i dokonał ich kontaminacji. To jednak nie wszystko: w tle majaczy jeszcze obraz będący inspiracją statui – *Wolność wiodąca lud na barykady* Eugène’a Delacroix. W wierszu nakładają się zatem na siebie różne przestrzenie (artystyczne i geograficzne) i różne wymiary czasu: na rudym niebie „sunącym” po „światlistych krawędziach kamienic” – zapożyczenie z obrazu Delacroix niemal nie budzi wątpliwości – pojawia się samolot; kurz – również widoczny na romantycznym sztychu – poruszony jest przez „tłok maszyn i rąk przyspieszonych tupot”; pochodnia w ręce „żelaznej damy” zamienia się w motocykl: „z wyciągniętej ręki posągu palec wskazujący, motocykl / wyjechał”. Na tle tak „przyspieszonej” historii, objawiającej się nam w niemal epifanijskich błyskach, pojawia się wieża „z żelaza i próżni, jak pokratowany bagnet”.

Sztukę wysoką w wydaniu romantycznym, sztukę okolicznościową (neoklasycystyczny pomnik będący darem narodu francuskiego dla Amerykanów) i obiekt artystyczny *in spe* łączą „wspólne sprawy” estetyki i rewolucji. Obraz Delacroix upamiętnia wydarzenia rewolucji lipcowej, statua – walki o niepodległość Stanów Zjednoczonych, wieża zaś, pozornie będąca jedynie dowodem francuskiej sprawności w łączeniu architektury i technologii, wchłonięta przez rewolucyjną przeszłość, zostaje przez poetę zaprojektowana jako symbol rewolucyjnej przyszłości.

Zasada estetyzacji obowiązująca w tym tekście jest nam dobrze znana: dynamizm obrazu Delacroix zderza się ze „statyczną statua” i równie niepodatną na ruch wieżą i jak to u autora *Śrub* bywa, język rozwirowuje obraz: to, co nieruchome: wieża, statua, budynki, góra, bulwar, kolejno „zajmuje się” ruchem. Przybosiowa eksplozywność tym razem znajduje jednak zupełnie inne niż cywilizacyjny entuzjazm pozaartystyczne uzasadnienie: to rewolucyjny duch/ruch *Wolności wiodącej lud na barykady* zaraża po-, a zarazem przedrewolucyjną rzeczywistość i oczekujący zmiany podmiot, a trójkolorowy sztandar, który dziarsko dzierży w dłoni uosabiająca wolność kobieta na obrazie Delacroix – poddany analogicznym do wcześniejszych metamorfozom – staje się zaczynem nowej rewolucji: „i trójmotorowy bombowiec mię zaczął”.

Operacje na materiale artystycznym, zarówno słownym, jak wizualnym, polegające na scalaniu rozłącznych dotąd rejestrów stylistycznych i semantycznych, spotykają się tu z podobnymi zabiegami w domenie ideologii: okazuje się, że skontaminowane rewolucje prowadzą do kolejnej, jeszcze bardziej rewolucyjnej rewolucji. Tyle że istotniejszym niż motywacja polityczna – której tu właściwie brak – uzasadnieniem zaczynającej się rewolucji wydaje się ekonomia oparta na nadmiarze. W wierszu pochodzącym z *Równania serca* nie znajdziemy już ani religii pracy, ani innej cywilizacyjnej mistyki, znajdziemy jednak ten sam (powiedzialby Žižek: libidinalny) nadmiar, tyle że rozładowujący się nie w budowaniu, a w niszczeniu. Rzeczywistość rozbijana jest wewnętrznym antagonizmem sygnującym stosunek władzy: wcześniej oni – ja, teraz oni – my; wcześniej podmiot nieświadomie wspierał budowę kapitalizmu, teraz świadomie (choć znowu bez wyraźnych „klasowych” uzasadnień, które jednak pojawiają się pośrednio, m.in. przez nawiązanie do Delacroix) go niszczy. Wznoszenie i niszczenie, techniczny postęp i społeczna rewolucja, poddane tej samej (libidinalnej) ekonomii, mogą prowadzić do anarchii, czy wręcz otwierać drogę totalitaryzmom⁴⁸, podobnie jak wcześniej mają jednak estetyczne motywacje. Sztuka jest partnerem nowoczesnego człowieka zarówno w społecznej konstrukcji, jak w destrukcji.

Barbara Sienkiewicz zauważa, że od *Sponad* Przybosiowe metafory oddające akt budowania uzupełniają metafory upłynniające, destabilizujące rzeczywistość, co jej zdaniem „zaczyna oddalać Przybosia od konstruktywizmu, od modernistycznego dyskursu urbanistycznego, od projektu nowoczesnego miasta także”⁴⁹. Nie wydaje mi się jednak, żeby był to sygnał – jak chce autorka – przejścia na stronę czystej kreacji artystycznej⁵⁰, która satysfakcjonując się sobą, nie potrzebuje już świata albo chce go upłynnić, projektując stany czystej energetyczności. Wyraźnie „wolicjonalna” część wiersza *Eiffel*, której poszczególne partie zaczynają się od słów „mówię”, „wołam”, „skinę”, nadają co prawda temu światu chaotyczny ruch, ale równocześnie każą o nim myśleć jako o ruchu rewolucyjnym; przypominają typowe dla *Śrub* i *Oburącz* formuły władczej podmiotowości romantycznej, ale równocześnie pozwalają się czytać jako zawołania samozwańczego przywódcy wiecznej insurekcji. „Wiersz jak raca” nie jest wyłącznie znakiem prawdy o „efemeryczności, momentalności i nietrwałości istnienia”⁵¹, ale i wierszem bezpośrednio, boleśnie interwencyjnym. Destrukcja więcej ma tu wspólnego z rebelią niż z melancholią.

Wieńczące wiersz hasło „Natchnienie jak jutrzejsze dziś bombardowanie” przypieczętowanie związki sztuki i rewolucji, autonomii i heteronomii. Podmiot –

⁴⁸ Przyboś o swoich pierwszych tomach mówi wręcz, że ujawnia się w nich jego „nieświadomy faszyzm syndykalistyczny” (cyt. za: R. Skręt, *Dodatek krytyczny* [w:] J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 412).

⁴⁹ Zob. B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do dekonstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej...*, wyd. cyt., s. 354.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Zob. R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”*. *Juliana Przybosia poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna* [w:] *Stulecie Przybosia*, wyd. cyt., s. 31.

„zaczęty” przez trójmotorowy bombowiec, a więc, przynajmniej pośrednio, przez romantyczną „sztukę zaangażowaną” – zaczyna rewolucję w świecie nie-artystycznym, który tym samym ponownie poddaje się regułom sztuki. I ten wzajemnie napędzający się mechanizm wydaje się istotniejszy niż, z jednej strony, fetyszyzacja artystycznego nowatorstwa i – z drugiej – realizacja konkretnej politycznej idei. Społeczne zaangażowanie wyhamowuje w poecie „autonomistę”, a (mieszczański) estetyzm nie pozwala mu być rewolucjonistą.

6.

Doprowadzony do skrajności, każdy ze scenariuszy relacji sztuka – życie musi skończyć się entropią. Ani sztuka będąca „tylko sztuką”, ani sztuka przechodząca w pełni na stronę życia nie dają szans na długie trwanie. Jedynie balansowanie między tymi skrajnościami – to ponownie Rancière⁵² – umożliwia „życie sztuki”. Awangardowa poezja Przybosia, która uruchamia różne wersje estetycznej autonomii i różne scenariusze zbliżania się sztuki do „samego życia”, może to robić tylko dzięki współpracy tych wzajemnie napędzających się mechanizmów, chociaż konsekwencją tego stanu rzeczy są rewolucyjny estetyzm i uestetyczniona, niemożliwa rewolucja.

More on Julian Przyboś's avant-gardism

Summary

The article takes up the problem of mutual entanglements of autonomy and heteronomy in Julian Przyboś's pre-war poetry. The innovativeness, so frequently stressed by the poet as the most significant for the avant-garde poetics is intertwined here with the idea of abolition of art, taken up even at the time of historical avant-gardes, first of all by the constructivists. In the volumes of Przyboś's poetry coming from the 1920s poetics and the constructivist subject matter come together with the traditional (romantic and modernist) aesthetic rules, confirming the modernist view of the autonomy of art and the romantic myth of the artist-demiurge. In the volumes coming from the 1930s, in which the traces of the poet's social involvement are more conspicuous, the aesthetic as well as socio-political orders are compatible, they delineate each other. The author of the article, disagreeing with the scholars who treat Przyboś's early works as an expression of his conviction about the autonomy of art, presents the process of forming of the "aesthetic order of art" (Rancière) in that poetry, consisting in, among others, the mutual entanglement of autonomy and heteronomy.

⁵² Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, wyd. cyt., s. 145–146.

MATEUSZ ANTONIUK

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Budowanie gmachu wiersza. Przybosiologia i krytyka genetyczna (uwagi wstępne)

1. Krytyk jako wykrzyk wiersza

Zacznijmy od dwóch cytatów. Tak brzmi pierwszy z nich:

Jak scena, tak sztuka w ogólności ma swoją stronę zakulisową. Źle się wydaje aktor w garderobie z twarzą tynkowaną; tak samo prawie, jak malowidła *al fresco*. Żeby się dobrze wydały, potrzeba patrzeć na nie z pewnej odległości. Podobnie krytyk niechaj z dala patrzy na drobne szczegóły techniczne pięknego minsterstwa, na pewne sekreta [...] sztukmistrzów, na pewne tajemnice efektu [...]; nie wdzierając się nigdy do warsztatu. Posąg, malowidło, poema dopiero wtenczas pod sąd krytyka podpadają, gdy snycerz, malarz albo poeta twór swój ukaże [...] z ostatnim rodzicielskiej czułości błogosławieństwem. Krytyka powinna być skromna; niechaj szanuje tajemnicę powabu i iluzji. Cały urok zniknie za uchYLENIEM zasłony.

Tak natomiast brzmi cytat drugi:

przyjemnie jest widzieć wielkie dzieła w ich zarodkowym stanie, brzemienne możliwościami późniejszej doskonałości; nic bardziej rozkosznego od śledzenia ich stopniowego wzrostu i ekspansji, od obserwowania, jak dzieła te stają się doskonalsze nagle, w wyniku przypadkowej wskazówki lub też powoli się poprawiają w wyniku spokojnej medytacji.

Oba głosy – najoczywściej sprzeczne – docierają do nas z odległej przeszłości. Cytat pierwszy pochodzi z pism Maurycego Mochnackiego z roku 1830¹; cytat drugi wynotowany został z dzieła Samuela Johnsona opublikowanego w roku 1779². W takim dwugłosie odnaleźć można historyczny patronat dla dwu postaw ujawniających się w literaturoznawstwie XX w., i – jak sądzę – nadal aktualnych po roku 2000. Z jednej strony – przeświadczenie, iż ciekawość badacza winno w całości zaspokajać dzieło finalne, już gotowe, ukształtowane przez autora i opublikowane, a więc w pełni włączone w sieć społecznych relacji³. Z drugiej strony – idea, wedle której przedmiotem literaturoznawczej uwagi stać się może nie tylko wytwór, lecz również sam proces wytwarzania.

¹ M. Mochnacki, „Pisma rozmaite” Kazimierza Brodzińskiego [w:] *Idee programowe romantyków polskich*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 2000, s. 129.

² S. Johnson, *Selected Poetry and Prose*, Berkeley 1977, s. 407. Cytat w tłumaczeniu moim – M.A.

³ Dobrym wyrazem takiego przekonania może być *passus* z klasycznego (i niegdyś wpływowego) amerykańskiego podręcznika, w którym kwestionowany jest literaturoznawczy pożytek czer-

Druga z wyróżnionych postaw zyskała praktyczne realizacje (nierzadko powiązane z wyrafinowaną refleksją metodologiczną i teoretyczną) w literaturoznawstwie wielu krajów i języków. Studia nad materialną dokumentacją procesu tekstotwórczego są nade wszystko specjalnością francuską (szkoła „krytyki genetycznej”, *critique genetique*)⁴, ale przynosiły też ciekawe rezultaty w literaturoznawstwie rosyjskim⁵, amerykańskim⁶, kanadyjskim⁷, angielskim⁸ czy belgijskim⁹. A także, rzecz jasna, polskim¹⁰. Tworzą spektrum szerokie i nader zróżnicowane – co do metodologii, co do spodziewanych celów, co do uzasadnień własnego istnienia – ale, w koniecznym uproszczeniu, można przecież wskazać ich zasadnicze spoiwo. Jest nim mianowicie główny, podstawowy zamiar: uczynić proces tekstotwórczy (domknięty publikacją dzieła albo przerywany niekonkluzywnie, w każdym jednak razie już zakończony) fenomenem poznawalnym i opisywalnym.

Właśnie takie literaturoznawstwo – zajmujące się dynamiką procesu tekstotwórczego, uobecnionego na sposób śladowy (czyli słaby) w brulionach – jest

pamy z badań nad brulionową historią tekstów literackich. Zob. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. M. Żurawski, Warszawa 1970, s. 115.

⁴ By poprzestać na wymieniu nazwisk „klasyków” tej orientacji: L. Hay, J. Bellemin-Noël, P.M. de Biasi, R.D. Genette, H. Mitterrand, D. Ferrer, A. Grésillon, Ph. Lejeune. Dobrym i syntetycznym przedstawieniem dorobku francuskiej krytyki genetycznej jest amerykańska antologia *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, red. J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden, Philadelphia 2004.

⁵ Przypomnieć wypada chociażby, iż krytyka wersji brulionowych stanowiła jedną z praktyk mieszczących się w spektrum formalistycznej analizy dzieła. Por. np. B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, przeł. M. Książek-Czermińska [w:] *Sztuka interpretacji*, t. 1, wybór i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1971.

⁶ Zob. studia dawniejsze, związane (częściowo) z formacją Nowej Krytyki: R. Arnheim, W.H. Auden, K. Shapiro, D. Stauffer, *Poets at Work*, wstęp Ch. Abbot, New York 1948; A. Walton Litz, *The Art of James Joyce: Method and Design in „Ulysses” and „Finnegans Wake”*, Oxford 1964; C. Bradford, *Yeats at Work*, 1978, New York (I wyd. 1965); M. Groden, *„Ulysses” in Progress*, New Jersey 1977.

⁷ P. Stoicheff, *The Hall of Mirrors. Drafts and Fragments and the End of Ezra Pound’s Cantos*, Ann Arbor 1998.

⁸ Najnowszymi przykładami mogą tu być prace S. Bushell, *Text as Process. Creative Composition in Wordsworth, Tennyson, and Dickinson*, Charlottesville – London 2009; H. Sullivan, *The Work of Revision*, London 2013. Por. także dawniejsze studia: J. Stallworthy, *Between the Lines. Yeats’s Poetry in the Making*, Oxford 1963; H. Gardner, *The Composition of „Four Quarters”*, New York 1978.

⁹ Zob. D. van Hulle, *Textual Awareness. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust and Mann*, Ann Arbor 2004; D. van Hulle, *Modern Manuscripts. The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, London 2014; W. van Mierlo, *The Archaeology of the Manuscript. Towards Modern Palaeography* [w:] *The Boundaries of the Literary Archive. Reclamation and Representation*, red. C. Smith, L. Stead, Exeter 2013.

¹⁰ Wątek badań nad wytwarzaniem utworu literackiego zaznacza się w pracach dawniejszych filologów. Por. np. S. Pigoń, *Formowanie „Dziadów” części drugiej. Rekonstrukcja genetyczna*, Warszawa 1967. Ostatnio wyraźnie przybiera na sile. Por. O. Dawidowicz-Chymkowska, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Warszawa 2007; W. Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010; B. Shallcross, *Poeta i sygnatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5; E. Szczegółacka-Pawłowska, *Romantyzm brulionowy*, Warszawa 2015.

dla mnie bardzo ciekawe. Chcę, wbrew ostrzeżeniom Mochnackiego, podglądać tajemnice „pięknego minsterstwa” (choć rozumiem i szanuję postulat dyskrety wyrażony przez wielkiego krytyka). Chcę, zgodnie z rekomendacją Johnsona, doświadczać „przyjemności dzieła” w stanie zarodkowym (choć niekoniecznie i nie zawsze pojmuję proces tekstotwórczy w kategoriach przyjętych przez angielskiego pisarza – to jest jako historię postępującej doskonałości). Kilkakrotnie już podejmowałem próbę realizacji tej zasadniczej intencji¹¹; prezentowany artykuł wpisuje się w ów porządek działań. Spróbuję w nim rozważyć możliwość i skuteczność krytyczno-genetycznej praktyki wobec twórczości jednego z największych poetów polskiego modernizmu – Juliana Przybosia.

Istnieją – jak sądzę – poważne racje skłaniające do zajmowania się Przybosiową poezją w takim właśnie, krytyczno-genetycznym trybie, skupionym nie tyle na rezultacie, ile raczej na procesie jego wytwarzania, nie tak bardzo na samym dziele, jak na działaniu, nie na pisarstwie, lecz na pisaniu. Po pierwsze, autor *Najmniej słów* pozostawił dość rozległy i ciekawy korpus brulionów. Po drugie, sam poeta uznawał, iż proces wytwarzania tekstu jest czymś wartym (częściowego przynajmniej) ujawniania. Pisał przecież o swoim pisaniu, i to w dwu trybach: prywatnym (korespondencja) oraz publicznym (metapoetyckie eseje). W tej autorskiej skłonności do uchylania rąbka tajemnicy swego – jakby to ujął Mochnacki – „minsterstwa” przejawiała się niewątpliwie sławna „strategia arcypoety”, omówiona ongiś przez Edwarda Balcerzana. Po trzecie wreszcie: literaturoznawcze, analityczno-interpretacyjne studia nad brulionami Przybosia są już właściwie zainaugurowane. Myślę tu o niewielkim rozmiarowo, lecz ciekawym tekście Stanisława Jaworskiego z roku 1994, poświęconym brulionowej historii jednego wiersza Przybosia i wykorzystującym metodologiczne instrumentarium *critique genetique*¹². Istnienie ciekawego materiału badawczego, swoiste „przyzwolenie” autora, znakomity, zachęcający precedens – oto trzy racje, na które może się powołać badacz stawiający w centrum uwagi dynamikę tekstotwórczego procesu, śladowo uobecnionego w brulionach Przybosia.

W tym miejscu konieczne jest od razu zastrzeżenie określające skromny zakres niniejszego artykułu. Nie zdołałem, jak dotąd, zaznajomić się gruntownie z ocaloną dokumentacją pisarskiej pracy Przybosia, nie przemawiam z pozycji kogoś, kto zrekonstruował i zrozumiał działanie tekstotwórczego warsztatu autora *Najmniej słów*. Artykuł ma charakter rekonesansu, prolegomenów, uwag wstępnych. Chcę w nim właściwie poczynić jedną wskazówkę odnośnie do perspektyw metodologicznego aliansu między „przybosiologią” a – najszerszej

¹¹ Zob. M. Antoniuk, „Przybranie formy z dawna wyglądanej (osiąganej/obiecanej/wysnowanej...). Brulion Czesława Miłosza – próba lektury, „Teksty Drugie” 2014, nr 3; tenże, *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza – próby czytania*, Kraków 2015, s. 79–117; tenże, *Interpretowanie płynnego tekstu – przypadek wiersza „Pica Pica L.” (rekonesans)* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015; tenże, *Osoba i przed-tekst* [w:] *Osoba czy tekst?*, red. A. Bielak, Lublin 2015, s. 31–63; tenże, „Miłoszologia” i „krytyka genetyczna” (rekonesans), „Świat i Słowo” 2016, nr 2 (25).

¹² S. Jaworski, *Pisać, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s. 96–106.

rozumianą – „krytyką genetyczną”. Jedną, lecz – jak myślę – istotną. Zaproponuję mianowicie koncept badawczy w moim przeświadczeniu szczególnie adekwatny do natury obranego przedmiotu badań. Pytanie brzmi: jak sproblematyzować sam akt „genetycznej lektury” brulionów – nie brulionów „w ogóle”, lecz Przybosiowych właśnie? Odpowiedź odnajduję wewnątrz Przybosiowej poezji, w głębi jej języka i wyobraźni.

Gmachy

Poeta,
wykrzyknik ulicy!

Masy współzatrzymane, z których budowniczy
uprowadził ruch: znieruchomiłe piętra.
Dachy
przerwane w skłonie.
Mury
wynikłe ściśle.
Góry naładowane trudem człowieczym:
gmachy.

Pomyśleć:
Każda cegła spoczywa na wyjętej dłoni.

(PzI 57)

Gmachy, utwór opublikowany po raz pierwszy w tomie *Sponad* z roku 1930, to jeden z najślawniejszych wierszy Przybosia. Wedle klasycznej interpretacji (sformułowanej m.in. przez Artura Sandauera, Edwarda Balcerzana i Jerzego Kwiatkowskiego¹³) *Gmachy* proponują szczególny rodzaj spojrzenia na miasto, na budynki, budowle – takiego spojrzenia, które widzi w nich zmagazynowaną energię ludzkiej pracy. Energia wytwarzania – tyle mówi nam ten wiersz – jest skondensowana i ukryta w wytworze. Jej utajoną, skompresowaną obecność może ujawnić jedynie awangardowy poeta – „wykrzyknik ulicy”. To on uczy nas – czytelników poezji i miejskich przechodniów, konsumentów kultury i użytkowników cywilizacji – nowego spojrzenia na materialne, pozornie statyczne obiekty.

Nie zamierzam tej interpretacji kwestionować, zamierzam ją odwrócić. Dokładnie to, co mówi wiersz Przybosia na temat ulicy, można powiedzieć – o wierszu Przybosia. Dokładnie tak, jak Przybosiowy wiersz uczy nas patrzeć na gmachy, tak możemy popatrzeć – na gmach Przybosiowego wiersza. Także bowiem o tekście poetyckim da się pomyśleć jak o wytworze, w którym zmagazynowana jest energia jego wytwarzania. Parafrazując wersy *Gmachów*: liryk jest przyrastającym ciągiem słów, którego przyrastanie budowniczy-autor

¹³ Zob. A. Sandauer, *Esteta czy Scyta? Albo robotnik wyobraźni (Rzecz o Julianie Przybosiu)* [w:] tegoż, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1955, s. 135; E. Balcerzan, *Wstęp* [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. LXXXV; J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 108.

w pewnym momencie przerwał. Jest „naładowany trudem człowieczym”, każde tkwiące w nim słowo bierze się z ruchu piszącej ręki, która została już „wyjęta”, wycofana, choć przecież ciągle widzimy jej „wkład”. Aby ten swoisty status tekstowego gmachu uświadomić sobie nie tylko teoretycznie, spekulatywnie, lecz *in concreto* tekstologicznej analizy, potrzebny jest „krytyk – wykrzyknik wiersza”.

Tak oto krytyka genetyczna może być zrozumiana nie tyle jako jeszcze jedna (jedna więcej) metodologia, już gotowa, dostępna i możliwa do zaaplikowania wobec kolejnego przedmiotu badań, lecz jako odpowiedź na inspirację płynącą z wnętrza badanego przedmiotu. Studia nad wytwarzaniem poezji przez Przybosia zawiązują nieoczekiwaną wspólnotę wrażliwości z samą Przybosiovą poezją, także przecież zafascynowaną wytwarzaniem. Albo inaczej: Przybosio-wa poezja uprawiająca swoistą fenomenologię ludzkiej kreatywności sama staje się fenomenem kreatywności, poddawany z kolei uważnej analizie w dyskursie krytyczno-genetycznym. Między poezją a poezjoznawczym dyskursem zachodzi przymierze, porozumienie zawarte w ramach tej samej aksjologii, sytuującej jako wartość szczególnie cenną – ludzką pracę¹⁴.

Paradoksalnie, wiersz o poecie – wykrzykniku ulicy, działający niczym instrukcja obsługi Przybosiowej poezji, zachęcający do oglądania wierszy autora *Najmniej słów* jako kumulacji pisarskiego trudu, nie daje punktu zaczepienia dla krytyka – wykrzyknika wiersza. Z tej prostej przyczyny, iż nie zachowały się – wedle informacji Róścisława Skręta – pierwotne bruliony *Gmachów*. Nie wiemy zatem, jak ów tekst był wytwarzany, jak pracowała w nim autorska ręka. Istnieją jednak takie utwory Przybosia, wobec których krytyk ma szansę na odegranie roli „wykrzyknika”.

Spróbujmy zatem przyjrzeć się wierszom pozwalającym w pełni zrealizować i przetestować opisany wyżej koncept badawczy. Spójrzmy teraz na dwa już domknięte, skonstruowane, stabilne gmachy tekstowe – ale spójrzmy na nie tak, by ujrzeć zmagazynowany w nich potencjał autorskiej kreatywności.

2. Przykład pierwszy: praca eliminacji

Wiersz *Na kołach* ma ten sam temat co *Gmachy*: nowoczesne miasto oraz możliwość jego wyrażenia w słowie poetyckim. Został również – tak jak *Gmachy* – włączony do tomiku *Sponad* z roku 1930. Jednak pierwodruk tekstu miał miejsce wcześniej i gdzie indziej, bo w roku 1929 na łamach awangardowego czasopisma „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna” (tekst oryginalny pojawił się tam w bezpośrednim zestawieniu z francuskim tłumaczeniem). W tej postaci utwór przedstawiał się następująco:

¹⁴ Na temat roli kategorii „pracy” w światopoglądzie Awangardy Krakowskiej zob. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 206–214.

Na kołach

Jak swój dzień wynieść z obiegu?
 Miasto kołami woła,
 turkot zajeżdża do uszu robotników, którzy
 zarobiony dzień niosą na plecach.
 Stacje ruszyły z miejsca,
 wyprzedając spóźnionych podróżnych,
 trotuar staje z jezdnią do biegu.
 Kable wiją ramionami u wylomu
 dnia, którego za mało!
 Z placów, porosłych kołami, lecą
 gościńce, które pośpiech przedłuża
 o rozpęd nóg zadyszanych przechodniów.
 Ulice – od rogu do rogu zalewają domy,
 domów – po dachy przybrało,
 nadmiar dzieło pod dach wyprowadza co dnia.

Jak zatoczyć poemat na kołach?

Wiersz podlegał przekształceniom w kolejnych wydaniach. Przyboś zmienił czasownik w wersie pierwszym („wywieść” zamiast „wynieść”), wprowadził odstęp między wersem pierwszym a drugim, w wersie jedenastym podmienił podmiot czynności („gościńce” miał odtąd „przedłużać” nie „pośpiech”, lecz „inżynier”, co oczywiście modyfikuje w istotny sposób konstrukcję świata przedstawionego). To operacje wykonywane już jawnie, przed oczami publiczności. Mnie natomiast interesuje teraz to, co działo się z tekstem, zanim zyskał swą pierwodrukową postać.

Utwór *Na kołach* powstawał między rokiem 1927 a 1929 na pięciu kartach notatnika, zdeponowanych obecnie w warszawskim Muzeum Literatury. Praca nad tekstem – jak można wnosić ze znakomitego komentarza tekstologicznego autorstwa Rościsława Skręta – przyjmowała zrazu postać notacji luźnych wersów, często skreślanych, przepisywanych, modyfikowanych. Później już poeta pracował na wyższym poziomie organizacji: łączył wersy w większe całości. Spoglądając na dokumenty procesu tekstotwórczego *ex post*, z perspektywy pierwodruku, możemy w nich zobaczyć stopniowe wyłanianie się tej postaci tekstu, którą zobaczyli w roku 1929 czytelnicy awangardowego czasopisma. Jeśli w notatniku na 34 stronie *verso* odnajdujemy zapis:

Gdzie stacja? Stacja ruszyła z miejsca¹⁵

następnie na stronie 36 *recto* odczytujemy:

[...] Gdzie stacje? O świecie Gdzie stacje?
~~Wszystkie stacje.~~ Stacje ~~ruszają~~ ruszyły z miejsca
 wyprzedając spóźnionych podróżnych.

¹⁵ Wszystkie cytaty z brulionów Przybosa podaję za opracowanym przez Rościsława Skręta *Dodatkiem krytycznym do Pism zebranych. Utworów poetyckich*, t. 1, Kraków 1984.

by wreszcie na stronie 37 *recto* ujrzyć passus:

Stacje ruszyły z miejsca
wyprzedzając spóźnionych podróżnych.

– to niewątpliwie możemy tu mówić o zjawisku stopniowego zyskiwania przez ów fragment tekstu formuły zatwierdzonej koniec końców w pierwodruku. Zarazem można tu także mówić o zasadniczej ciągłości brulionowej historii: passus o stacji zmienia się w zakresie retoryki, składni, elementem niezmiennym pozostaje jednak wyjściowy koncept dynamizacji obiektu, realistycznie rzecz ujmując, nieruchomego.

Najciekawszym aspektem tej brulionowej dramaturgii nie jest wszelako pojawianie się tych motywów, obrazów, czy nawet słownych kombinacji, które ostatecznie trafią do publikacji. Ciekawsze wydaje się zjawisko inne: wygasanie potencjałów semantycznych, utrata znaczeń w pewnym momencie konstytuujących się na scenie rękopisu, ostatecznie jednak odrzuconych i całkowicie pozabawionych reprezentacji w „finalnym”, zafiksowanym tekście. Cytowany już Samuel Johnson pisał o przyjemności obcowania z dziełem w stanie zarodkowym, nasiennym (*seminal state*) – metafora ta sugeruje, że w brulionie mamy do czynienia z nierozwiniętą formą czegoś, co pełnię uzyska dopiero w dziele finalnym (w tym sensie skreślone pytanie „Gdzie stacja? Stacja ruszyła z miejsca” będzie „zarodkiem” dwuwersu „Stacje ruszyły z miejsca / wyprzedzając spóźnionych podróżnych”, obecnego we wszystkich drukowanych przekazach utworu). Ale w przypadku tego konkretnego wiersza istnieje możliwość innej obserwacji: możemy mianowicie skupiać uwagę nie na tym, co było już w brulionach i co w dziele finalnym „jest bardziej”, lecz na tym, co było w brulionach, a czego w dziele finalnym już nie ma. Zademonstruję teraz dwa przykłady tego zjawiska.

a) W najwcześniejszej fazie powstawania wiersza, pośród luźno zanotowanych wersów (część z nich wyraźnie już antycypuje konkretne passusy ukończonego tekstu), odnaleźć można i takie linie:

Bijąca artyleria serc

Biją salwami serca

wśród rażącej artylerii wrażeń

Spod artylerii wrażeń
ludzie uciekają, szukając kojącego cienia,
lecz ~~nie znajdują go~~.

Zachodzi tu wyraźna tendencja do opisywania miasta – a ściślej subiektywnego, podmiotowego doświadczenia miasta – jako niezwykle intensywnej wiązki wrażeń docierającej do ludzkiego sensorium. Przy czym intensywność owych wrażeń jest konsekwentnie hiperbolizowana za pomocą metaforyki militarnej, wojennej. Wiązka bodźców jawi się świadomości doznającego „ja” jako ostrzał artyleryjski, uderzenia serca porównane zostają do salw, strzałów. Jeśli spojrzymy teraz na ukończony „gmach” Przybosiowego wiersza, zauważymy, że ten

rodzaj tropicznej inwencji został poniechany. W konsekwencji znikła także konstrukcja podmiotu jako jaźni odczuwającej wielość bodźców w kategoriach ataku, wojny, przemocy oraz projekcja zewnętrznej wobec podmiotu rzeczywistości jako czegoś opresyjnego, atakującego, groźnego.

b) W późniejszej „strukturyzacyjnej” fazie pracy nad tekstem pojawia się następujący passus:

~~Nie ma stacji! Miasto kołami śpiewa;~~ Nie ma stacji
turkot ulic zajeżdża do uszu robotników którzy
~~którzy jedni tylko zarobiony~~
~~jedni tylko~~ zarobiony dzień niosą na plecach
a mnie
Jakim ~~dni mi dniem olbrzymim~~ olbrzymim dniem wołać
gdy podstępnie czerwona z gniewu
~~ulica podstępnie tłumem mię podeszła~~ mię podeszła tłumem
I biją ~~we~~ mnie salwami serca!

A mnie jakim olbrzymim dniem wołać
gdy ~~ulica podstępnie~~ czerwona z gniewu
~~podstępnie~~ ulica podeszła mię przebiegłym tłumem,
z ~~którego~~ biją salwami – serca.

Najkrótszy komentarz może brzmieć następująco: wspaniała, metaforyczna fraza „zarobiony dzień niosą na plecach”, mówiąca o ciężkiej pracy robotników, sąsiaduje tu z obrazem robotniczego gniewu, niezadowolenia, wściekłości, być może nawet – wiecu, manifestu czy rewolucji. Czym innym jest bowiem owo „zaczzerwienienie z gniewu”, jeśli nie znakiem proletariackiego buntu? W „gmaczu” opublikowanego wiersza pozostała – niby cegła oparta „na wyjętej dłoni” murarza – fraza o „zarobionym dniu”. Ale już bez zrośniętego z nią przecięż passusu o „ulicy czerwonej z gniewu”. Reasumując, trwa, jak w brulionie, „motywy pracy”, znika, inaczej niż w brulionie, „motywy buntu”.

Uogólniony komentarz do obu omówionych tu przykładów mógłby brzmieć następująco. Wiersz o intensywnym doświadczeniu miasta, tytułowany pierwotnie (w brulionach) *Dzień* lub *Koła*, ostatecznie zaś (w pierwodruku) opatrzone tytułem *Na kołach*, w toku swego powstawania wytracił pewien semantyczny potencjał. Stał się mniej niepokojący i mniej dramatyczny, gdyż katastroficzne obrazowanie (pojawiające się w planie metaforycznego *signifiant*) oraz proletariacko-polityczne akcenty (zauważalne w planie metaforycznego *signifié*) zostały stłumione czy wyparte. Co może zrobić w tej sytuacji krytyk – wykrzyknik wiersza?

Po pierwsze, może skonstatować, iż ów niewidzialny (dla czytelnika) „trud”, którym „naładowana” jest widzialna struktura już zbudowanego „gmaczu wiersza”, to również „trud” skreślenia, rezygnacji, odsunięcia pewnych konkretnych, bynajmniej nie enigmatycznych możliwości językowych. Po drugie, może pokusić się o próbę odgadnięcia przyczyny owych stłumień, a więc oddać się po części historycznoliterackim, po części psychologicznym spekulacjom. Po trzecie wreszcie, może odnotować, iż „treści wyparte”, choć znikły bezpowrotnie i właściwie bezśladowo z planu tego konkretnego wiersza, nie

znikły przecież z szerszego planu „poezjopisania” Przybosia. I właśnie ta trzecia możliwość wydaje mi się teraz najciekawsza: spróbujmy zobaczyć, co stało się z elementami przymierzanymi do struktury wiersza *Na kołach*, ostatecznie jednak do niej niewłączonymi.

Frazy „ulica podeszła mię przebiegłym tłumem” oraz „biją salwami serca”, niczym kamień odrzucony w trakcie budowy wiersza *Na kołach*, stały się – może nie „kamieniem węgielnym”, ale cegłami w konstrukcji innego wiersza, powstałego później, także włączonego do tomu *Sponad*: mianowicie wiersza *Murarze*. Poniżej podaję jego tekst, „przypominając” na prawym marginesie (w nawiasie kwadratowym) frazy wypracowane w brulionach wiersza *Na kołach* i – zdawało się – poniechane, w istocie zaś nadal używane przez Przybosia, tyle że na innym już „placu budowy”:

Murarze

Mówca wieje rękami nad zgromadzeniem:

– Murarze, towarzysze murarze, że!...

Brukowisko pączkuje łbami,
pęka z wrzaskiem dno czarnych gąb.
Rozdarte od ucha do ucha
– nie!
w przełyk zaułka zatkany cieniem
wpada jak suchar.

– Waszymi pięściami nabity każdy kamień!
Nie trzeba bomb!

Domy klapnęły bramami z głodu,
mur, cień złożonych rąk, od murarzy się oddarł
i przez rynek brukiem przeleciał.
Ulica dalej i dalej tłumem mówcę podejdzie, [ulica podeszła mię przebiegłym tłumem]
a on jeszcze, a on ciągle, on na przedzie:
– Prowadźcie mnie pod mur,
w który
biją salwami serca!

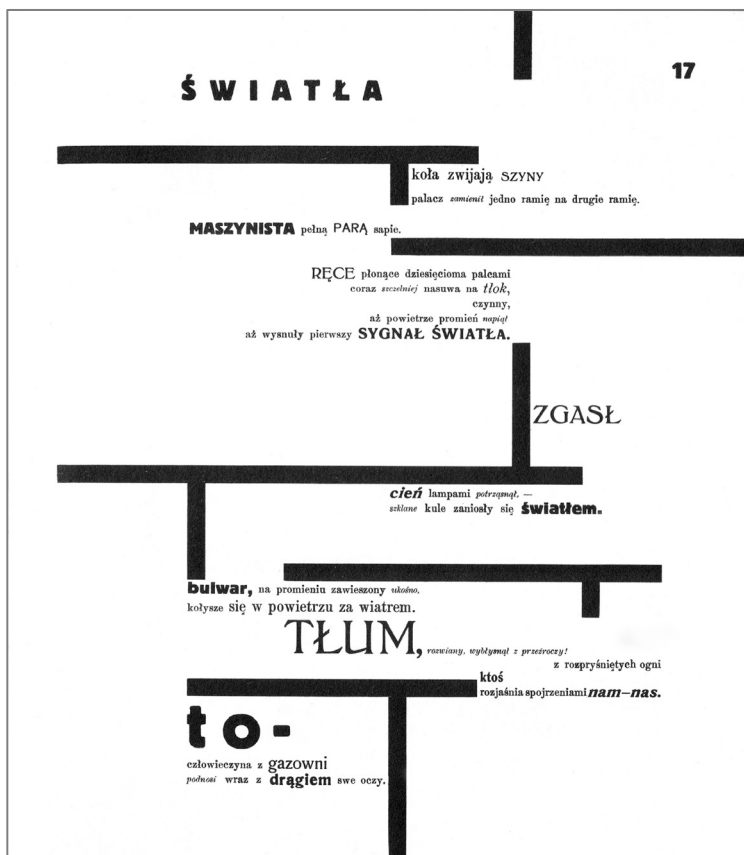
(Pz1 58)

Rolą krytyka – wykrzyknika wiersza jest w tej sytuacji unaocznienie, iż „gmach” wiersza *Murarze* „naładowany” został częścią tego „trudu”, który autor włożył wcześniej w budowanie wiersza *Na kołach*...

3. Przykład drugi: praca przetwarzania

Wiersz *Na kołach* miał pierwodruk w awangardowym czasopiśmie, dopiero później włączony został do tomu *Sponad*. Drugi wiersz, któremu chcę się przyrzyć w moim szkicu, drugi liryk, wobec którego chciałbym tu odegrać rolę „krytyka – wykrzyknika”, pojawił się w tomie *Sponad* jako materiał premierowy,

nigdy wcześniej nieopublikowany. Tekst otrzymał tutaj postać graficzną, opracowaną przez Władysława Strzemińskiego. Oto, możliwie wierna, reprodukcja pierwodruku¹⁶:



Inaczej niż w przypadku *Na kołach*, tak samo jak w przypadku *Gmachów* – nie znamy brulionów poprzedzających postać pierwodrukową tego wiersza. Nie zostały one zachowane, lub też *Światła* zaliczają się do tej grupy Przybosiowych liryków, które powstały bardziej „w głowie” niż na papierze, z pominięciem długiej fazy brulionowego studium. Tak czy inaczej – nie da się „opowiedzieć przed-tekstu” *Światła*. Można jednak zaproponować inny tryb narracji – taki, który w centrum uwagi umieści historię utworu po pierwodruku. Przyboś – jak się miało okazać – nie zamknął pracy nad tekstem wraz z jego opublikowaniem, a jedynie pracę tę zawiesił. Około dziesięć lat po ogłoszeniu tomu *Sponad* rozpoczął proces przekształcania – włączonego już w obieg czytelnicy – dzieła. W warszawskim Muzeum Literatury zachował się ciekawy dokument. Jest to...

¹⁶ J. Przyboś, *Światła* [w:] tegoż, *Zponad*, Kraków 1988 (reprint wydania z roku 1930).

kwestionariusz redakcji lwowskiego czasopisma „Książka”, opatrzonej miejscem i datą druku: Lwów, listopad 1913. Na odwrocie tej kartki Przyboś pozostawił ołówkowe zapisy; są to świadectwa przetwarzania utworu z tomu *Sponad* (tu m.in. zmienia się jego tytuł z pierwotnych *Światel* na *Światła na stacji*). Według szacunków Rościława Skręta ten swoisty brulion (brulion – bo przecież przygotowany był w nim nowy kształt tekstu, a swoisty – bo poprzedzony publikacją) powstał w roku 1940 lub 1941. Poeta przebywał wówczas we Lwowie, był zatrudniony w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

Zwróćmy teraz uwagę na najciekawszy aspekt tekstotwórczej (czy raczej teksto-prze-twórczej) dynamiki: na przemianę, jakiej podlegał początek utworu, dokładnie wersy 3–8. Dla przypomnienia oraz ułatwienia obserwacji po stronie lewej przytaczam raz jeszcze brzmienie wersów 3–8 ustalone w pierwodruku z roku 1930 (tekst podaję już jednak w postaci uproszczonej, bez graficznej aranżacji Władysława Strzebińskiego). Po stronie prawej widnieje natomiast transkrypcja brulionowego zapisu, późniejszego o lat dziesięć.

Pierwodruk 1930

Maszynista pełną parą sapie.
Ręce płonące dziesięcioma palcami
coraz szczelniej nasuwa na tłok,
czynny,
aż powietrze promień napiął,
aż wysnuły pierwszy sygnał światła.

Brulion 1940/1941

Maszynista pełną parą sapie
Ręce płonące dziesięcioma palcami
~~coraz szczelniej~~ nasuwa na tłok,
czynny
aż powietrze promień napiął,
aż wysnuły pierwszy sygnał ~~światły~~ światła.

aż powietrze na promieniu napnie, –
aż wysnuje na sygnał światło.

aż powietrze na promieniu napnie, –
aż z ruchu tka światło.

aż powietrze na promieniu napnie, –
aż z pełnego ruchu utka sygnał: światło.

aż powietrze na promieniu napnie, –
aż wysnuje z ruchu sygnał: światło.

Ciekawe to – jak myślę – zestawienie...

Spójrzmy wpieryw na tekst pierwodruku. Wersy 3–6 (od „maszynista” do „czynny”) przynoszą opis zjednoczenia człowieka i maszyny. Mocą poetyckiej wizji ludzki oddech zmienia się w parę napędzającą silnik parowozu, ludzka ręka, prawem tej samej wizji, płonie (niczym węgiel w skrzyni ogniowej), a zarazem znajduje swe przedłużenie w tłoku poruszającym koła. Innymi słowy: to, co człowiecze, i to, co mechaniczne, staje się jednością. Wersy 7–8 (od „aż powietrze” do „światła”) ukazują już konsekwencje tego zjednoczenia. Rozpędzony nocny pociąg (a w każdym razie jadący po zmroku) szybko pokonuje przestrzeń, odległość dzielącą go od celu błyskawicznie się zmniejsza – w oddali (która za moment przestanie być „daleką”) pojawiają się już świetlne sygnały.

Podmiotem czynności „napinania powietrza” jest „promień” (jak można się domyślać, promień stacyjnych światła). Kto / co jest podmiotem czynności „wysnuwania sygnału”? Tu sprawa wydaje się mniej oczywista, ósmy wers da się bowiem, w kontekście całego wiersza, czytać na dwa sposoby:

- a) pierwszy sygnał wysnuwają światła (zapewne: zbliżającej się stacji),
- b) pierwszy sygnał będący sygnałem światła wysnuwają ręce maszynisty.

Co dzieje się z tym passusem w wojennym autografie z roku 1940/1941? Zmienia się. Przyboś projektuje inny, bardziej czytelny ład syntaktyczny i inną nieco logikę wyobraźni. Przyjrzyjmy się uważniej wersom zapisanym po stronie prawej, a zobaczymy, iż podmiotem obu tych czynności – zarówno „napinania”, jak i „wysnuwania” – staje się tu „maszynista”. To właśnie on, człowiek nie tylko zjednoczony z maszyną, ale też przekształcający świat, „napina powietrze na promieniu” i „wysnuwa” czy „tka” (wytwarza w każdym razie) świetlny sygnał. Nie jest to tylko kwestia czysto werbalna, także interpretacyjna. Modyfikacja, jaką wykonał Przyboś, zwiększyła – by tak rzec – performatywną skuteczność ludzkich rąk.

Na kartce papieru wydrukowanej w roku 1913, użytej w roku 1940 do pracowania wiersza z roku 1930, wydarzyło się coś całkiem konkretnego i istotnego. Wzrosła sprawcza moc, zintensyfikowała się twórcza aktywność – bohatera lirycznego. W roku 1940 jest on, tak jak dziesięć lat wcześniej, tym, kto swym oddechem, ruchem swoich rąk nadaje kinetyczną energię pociągowi; ale teraz jest już wyraźnie i bezdyskusyjnie twórcą światła, nie zaś jego odbiorcą.

Awangardowy *homo faber* przybrał na sile w tym wojennym brulionie; wyraźniej niż w pierwodrukowej wersji zadziałała – typowa dla Przybosia – zasada fałszywego sprawcy. Ten kierunek zostanie już podtrzymany we wszystkich powojennych drukach. Spójrzmy raz jeszcze na transkrypcję wojennego brulionu. Po uwzględnieniu skreśleń i przy zachowaniu najpóźniejszego – jak się zdaje – wariantu otrzymujemy postać:

Maszynista pełną parą sapie
ręce płonące dziesięcioma palcami
nasuwa na tłok,
czynny,
aż powietrze na promieniu napnie, –
aż wysnuje z ruchu sygnał: światło.

I porównajmy to z kształtem całości przyjętym w ostatnim, kontrolowanym przez autora wydaniu wiersza, jakim jest przedruk w tomie *Utwory poetyckie* (1971):

Maszynista pełną parą sapie,
ręce płonące dziesięcioma palcami
nasuwa na tłok,
czynny,
aż wysnuje z nocy sygnał: światło,
drogę na promieniu napnie.

(Up 467)

Zmiany są tu już istotnie niewielkie, sprowadzają się do mechanizmu inwersji (wersy zamieniają się miejscami) oraz substytucji (wyrażenie „z ruchu” zostaje zastąpione przez wyrażenie „z nocy”). Główny koncept – rzecz można, ustalony w wojennym brulionie – nie podlega już dalszym negocjacjom. Demiurgiczny maszynista stwarza światło, samemu sobie przesyła świetlne znaki, sam napina na promieniu powietrze.

Wersja z *Utworów poetyckich* – najpóźniejsza zredagowana przez autora wersja tekstu – stała się, zgodnie z klasyczną edytorską zasadą „ostatniej intencji”, kanoniczną, podstawową wersją *Światła na stacji*. W książce *Sytuacje liryczne* z roku 1989, należącej do serii Biblioteki Narodowej, utwór *Światła na stacji* pojawia się właśnie w tej postaci. Zarazem jednak pojawia się w dziale zatytułowanym „*Sponad 1930*”. Mamy tu więc do czynienia z pewną sprzecznością: tekst ma równocześnie reprezentować tomik z roku 1930 i zachowywać wierność ostatniej intencji autorskiej, sankcjonującej zmiany wprowadzone około roku 1940. Jest to rodzaj edytorskiej iluzji, której nie może ulec krytyk – wykrzyknik wiersza. On, spoglądając na tekst drukowany w *Sytuacjach lirycznych*, musi zobaczyć w nim gmach naładowany trudem poety – i to trudem podejmowanym w różnych okresach autorskiej biografii, w różnych okresach historii XX w. Wiedza o dynamice procesu teksto(prze)twórczego nie jest wiedzą bez znaczenia. W jej – *nomen omen* – świetle *Światła na stacji* można zobaczyć dwuwymiarowo: jako liryk zarazem przedwojenny i wojenny. Jest to oczywiście (i przede wszystkim) tekst z roku 1930 – jako taki wyraża on i potwierdza projekt awangardowej poezji z jej wczesnego, zdobywczego okresu. Ale jest to również wiersz z roku 1940 (może 1941), prze-pisywany w zgoła odmiennej konsytuacji, we Lwowie czasów „wielkiego strachu” – jako taki wyraża on przeświadczenie o sensowności pracy poetyckiej w czasie wypełnionym zdarzeniami krwawymi i gruntownie zmieniającymi postać świata. Jeszcze inaczej: krytyk – wykrzyknik wiersza powinien przypominać, iż *Światła na stacji* wydrukowane w tomie *Sytuacje liryczne* pokazują Przybosia z czasów Awangardy Krakowskiej, ale też Przybosia starszego o lat dziesięć. A więc poetę, który w wojennym świecie zachowuje „twórczą wierność” swojemu przedwojnemu idiomowi poetyckiemu, wciąż go reguluje, doskonali, który za rzecz wartą czasu i skupienia uważa intensyfikowanie raz już spełnionej wizji poetyckiej.

„Wola mistrzostwa dojrzała we mnie o rok. / Każde moje zdanie ma składnię uczucia” – pisał Przybóś w wojennym liryku *Jesień 42* (Pz1 208). „Post-publicacyjny brulion” *Światła na stacji* jest materialnym świadectwem owej „woli mistrzostwa”, która – jak widzimy – nie realizowała się wyłącznie w doskonałym pisaniu nowych utworów, ale także w doskonałym prze-pisywaniu utworów starych, w ulepszaniu składni zdań już przed wojną ułożonych.

Powtórzę zatem: wiersz *Światła na stacji* – tak jak został wydrukowany w wydaniu Biblioteki Narodowej – jest głosem dwudziestolecia międzywojennego (co podkreśla jego lokalizacja w dziale „*Sponad 1930*”), ale nie tylko, nie wyłącznie. Jest czymś więcej jednak – magazynem czasów, gmachem wielolet-

niej i nieciąglej (podejmowanej, zawieszanej, wznawianej) pracy. „Pomyśleć: / każda cegła spoczywa na wyjętej dłoni” – pisał Przyboś o gmachu wzniesionym przez murarza. Gmach wzniesiony przez poetę to konstrukcja o bardziej skomplikowanym statusie. Każde słowo spoczywa na wyjętej dłoni. Ale ta dłoń była wyjmowana, wkładana, ponownie wyjmowana – wielokrotnie, w różnych okresach, w zmiennych odsłonach historii.

4. Konkluzja: nowa monografia i nowa edycja poezji Przybosia

Ostatecznie więc stawką gry (przez „grę” rozumiem tu aplikację krytyki genetycznej do twórczości Przybosia) okazuje się nowe doświadczenie Przybosiowego wiersza. W świetle brulionów możemy – zabrzmi to banalnie i nonsensownie, lecz, moim zdaniem, banalne i nonsensowne nie jest – zobaczyć tekst opublikowany jako utwór. Tak właśnie – utwór. W najgłębszym sensie tego słowa. Wiersz rozpatrywany przez pryzmat swoich brulionów jawi się nam jako u-twór, artefakt, który został właśnie utworzony, wykonany, zrobiony określonym nakładem pracy, w potrzebnym do tego czasie.

Dwie przykładowe lektury, jakie tu przeprowadziłem – lektura *Na kołach*, lektura *Światła na stacji* – były w moim zamierzeniu eksperymentem, testem możliwości, otwierających się przed badaczami, którzy chcieliby przyjąć rolę „wykrzykników wierszy” pisanych (i przepisywanych) przez autora *Najmniej słów*. Mam nadzieję, iż rezultat jest zachęcający i dowodzi, że projekt „czytania Przybosia” wywiedziony z *Gmachów* – zatem z wnętrza Przybosiowego języka, Przybosiowej aksjologii i wyobraźni – jest warty podjęcia, rozwinięcia, spełnienia. W jakiej formule? Tego nie trzeba teraz rozstrzygać. Mogę sobie jednak wyobrazić monografię „poezji Przybosia *in statu nascendi*”, napisaną przez jednego autora lub przez zespół badaczy, będącą efektem pracy zespołowej. Powstanie takiej monografii warto by powiązać z przedsięwzięciem o charakterze edytorskim. Jeśli bruliony Przybosia mogą być poznawczo ciekawe, jeśli mogą odsłaniać to, co tak istotne dla światopoglądu autora *Gmachów* – pracę, trud, działanie – dlaczego nie miałyby zostać udostępnione szerszemu kręgowi czytelników? Nie jest to wcale nowa idea.

W roku 1984 ukazał się pierwszy tom *Pism zebranych. Utworów poetyckich* Przybosia, z przedmową Jerzego Kwiatkowskiego i w mistrzowskim opracowaniu edytorskim Rościława Skręta. Publikacja ta doskonale wywiązała się z zadań stawianych przez klasyczną edycją krytyczną. Jej celem głównym było przedstawienie wszystkich utworów poetyckich autora *Najmniej słów* w sposób możliwie pełny, wyrażnie jednak ustanawiający prymat ostatniej intencji autorskiej. W centrum usytuowane zostały najpóźniejsze redakcje tekstów, wszystkie drukowane redakcje wcześniejsze znalazły reprezentację w szczegółowym wykazie odmian, pomieszczonym na końcu tomów. Obok nich znalazło się nawet miejsce dla wyselekcjonowanych przykładowych „redakcji brulionowych”,

ilustrujących proces powstawania tekstu w pracowni poety. Ale Skręt rozważał wówczas pójście o krok dalej... W tym miejscu konieczny staje się dłuższy cytat z komentarza edytorskiego:

Byłoby oczywiście rzeczą bardzo cenną prześledzić i udostępnić badaczowi oraz czytelnikowi w szczegółowym opisie wszystkie fazy powstawania tych kilkudziesięciu wierszy [do których zachowało się obszerne *dossier* brulionowe – przyp. M.A.]. Okazało się to jednakże zadaniem przerastającym możliwości edycji krytycznej podejmowanej po raz pierwszy – wiadomo przecież, jak wielką rolę odgrywa we wszelkich przedsięwzięciach wydawniczych działalność poprzedników, a tych brakło tutaj zupełnie. Przede wszystkim w licznych wypadkach nie wystarczyłby sam opis owych notatek i szkiców, już bowiem ich odcyfrowanie budzi wiele wątpliwości. Sporo wyrazów jest nieczytelnych, trudno określić z całą pewnością kolejność poszczególnych wersów, związek niektórych słów ze sobą itp. Relacja wydawcy roiłaby się więc od znaków zapytania i byłaby niezbyt przejrzysta; wobec tego byłoby rzeczą konieczną udostępnić równocześnie czytelnikowi fotograficzne reprodukcje tych notatek, te zaś z kolei nie byłyby łatwe do wykonania, gdyż Przyboś posługiwał się różnymi środkami piśmiennymi: piórem (lub długopisem), kredkami, ołówkiem zwykłym lub kopiaowym; to wszystko musiałoby zostać skrupulatnie na reprodukcji odtworzone, ponieważ głównie na tej podstawie można próbować ustalić chronologię poszczególnych zapisków, które zresztą, zwłaszcza ołówkowe, nierzadko znacznie się zatarty. [...] gdyby wykorzystano w sposób pełny autorskie bruliony do wyżej wspomnianych kilkudziesięciu wierszy, komentarz edytorski – wyjątkowo przecież obszerny – musiałby jeszcze niemal podwoić swoje rozmiary¹⁷.

Pomyślmy jednak o innym rozwiązaniu: bruliony Przybosia nie muszą być włączane do „dodatku krytycznego”, domykającego kilkusetstronicowy tom „wierszy wszystkich”. Mogą być same treścią osobnej, niezależnej książki, mogą stać się autonomicznym przedmiotem edycji, takiej mianowicie, która odwraca proporcje ważności, stawia w pozycji uprzywilejowanej nie tyle rezultat, ile raczej – proces. Łatwo wyobrazić sobie ów tom: będą się w nim znajdowały wyłącznie utwory należące do grupy owych „kilkudziesięciu wierszy” o rozbudowanym *dossier* brulionowym – i żadne inne. Edycja przedstawiałaby (rekonstruowaną, w wielu przypadkach czysto hipotetyczną) diachronię procesu tekstotwórczego: najpierw rzuty brulionowe (od najwcześniejszych luźnych zapisków do autografów czystopisowych), następnie postać pierwodrukowa, po niej zaś – wszystkie późniejsze przedruki tekstu (o ile tylko wnoszą jakiegokolwiek, najmniejsze choćby, różnice). Rękopisy byłyby, dokładnie tak jak to sobie wymarzył Skręt, prezentowane za pomocą barwnych reprodukcji, każdorazowo opatrzonych pieczołowicie wykonaną transkrypcją (czy – jak zapewne woleliby powiedzieć edytorzy – transliteracją). Książka taka byłaby po prostu realizacją projektu tzw. edycji genetycznej – projektu sformułowanego (i realizowanego) na gruncie francuskiej krytyki genetycznej. Zresztą – czy musiała by to być „książka” właśnie? Współczesne środki techniczne podsuwają wszak rozwiązanie, o którym Skręt nie mógł myśleć, formułując w roku 1984 swoje wyjaśnienie: edycję internetową. To właśnie w Internecie konstruowane są najnowsze,

¹⁷ R. Skręt, *Dodatek krytyczny* [w:] J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 373.

specjalistyczne edycje genetyczne, będące efektem pracy wieloosobowych zespołów¹⁸. Kwestia jakości reprodukcji, którą – jak czytaliśmy – martwił się przed trzydziestu laty Skręt, mogłaby tu zostać pomyślnie rozwiązana, na ekranie komputera dowolny fragment zdigitalizowanego autografu mógłby być nawet powiększany czy rozjaśniany.

Perspektywy aliansu „przybosiologii” i „krytyki genetycznej” wydają się więc obiecujące. Z jednej strony krytyka genetyczna pasuje do poezji Przybośa, znajduje uzasadnienie w – tak silnie przez tę poezję wyrażanej – etyce kreacji, wytwarzania, pracy. Z drugiej strony poezja Przybośa stanowić może atrakcyjny teren dla doskonalenia instrumentarium, kształtowania tożsamości polskiej krytyki genetycznej. Ze strony trzeciej: przymierze „przybosiologii” i „krytyki genetycznej” wyjść może naprzeciw impulsom płynącym ze strony „humanistki cyfrowej”. Twórczość poety, który – wraz z całą awangardą – tak stanowczo dowartościował eksperyment i nowatorstwo („innowacyjność” – powiedzielibyśmy w modnej dziś terminologii), może się okazać wyzwaniem i inspiracją dla innowacyjnego projektu literaturoznawczo-edytorskiego, łączącego siły i środki wielu wykonawców, reprezentujących różne kompetencje (filologia, informatyka) i instytucje.

Building an edifice of the poem. Przybosiology and the genetic criticism (some introductory remarks)

Summary

In the article the author considers relevance and efficiency of the application of so called “genetic criticism” to Julian Przyboś’s poetry. The author claims that genetic criticism is suitable for analysing Przyboś’s poetry, finding justification for it in the ethics of creation, production and work, so strongly articulated in his poetry. At the same time Przyboś’s poetry can become an attractive territory for mastering the instruments of Polish genetic criticism and for shaping its identity. The main thesis is supported by two analyses focused on the process of production or processing found in two poems by Przyboś, *Na kołach* and *Światła*, published in the 1930 volume titled *Sponad*. The article culminates in the formulation of the concept of a new monograph and of editing Przyboś’s poetry.

¹⁸ Zob. np. http://research.cch.kcl.ac.uk/proust_pr; <http://www.janeausten.ac.uk/index.html> -tototype; collections.wordsworth.org.uk. Prawdziwemu urodzajowi tego rodzaju przedsięwzięć edytorskich towarzyszy ożywiona specjalistyczna dyskusja, której przedmiotem są zarówno kwestie o charakterze technicznym (dotyczące sposobów wykorzystywania medium elektronicznego dla prezentowania dokumentacji brulionowej), jak i bardziej teoretyczne zagadnienia z zakresu estetyki, filozofii czy psychologii percepcji. Por. np. E. Pierazzo, *Digital Documentary Editions and the Others*, „Scholarly Editing. The Annual of the Association for Documentary Editing” 2014, t. 35; G. Bornstein, *Yeats and Textual Reincarnation* [w:] *The Iconic Page in Manuscript, Print and Digital Culture*, red. G. Bornstein, T. Tinkle, Ann Arbor 2001, s. 245–246.

MICHALINA KMIECIK

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Wychodzenie z materialności. Miasto w *Piórze z ognia*

Jakie miejsce zajmuje *Pióro z ognia* w twórczości, a także recepcji poezji Juliana Przybosia? Wydaje mi się, że ma ono wciąż status szczególny. Cykl, pomieszczony pierwotnie w tomie *Równanie serca* z 1938 r., doczekał się kilku przedruków, bywał komentowany przez badaczy¹, sam Przyboś zaś cenił go bardzo wysoko. W liście do Ryszarda Krynickiego z 20 lipca 1966 r. pisał wręcz, iż „ceni [go] sobie bardziej niż inne wiersze”², ponieważ podczas pisania towarzyszył mu stan niezwykłego napięcia (co ciekawe – kategoria ta okazała się bardzo ważna dla komentatorów twórczości Przybosia, choćby dla klasycznych już rozpoznających Jerzego Kwiatkowskiego³). „Nigdy nie czułem takiego porywu, poczucia wyzwolenia i pełni jak w tych szczęśliwych dwu miesiącach paryskich” – czytamy dalej w liście. To ciekawe, że ów poeta racjonalista, obrońca wizji tekstu jako „konstrukcji”, który nawet w późniejszym okresie twórczości (postrzeganym – w duchu rozważań Ryszarda Nycza⁴ – jako epifanijny) nie wyrzekł się ideału wiersza jako w pełni wyczelowanego artystycznie i językowo „kryształu”, nagle w ocenie *Pióra z ognia* powołuje się na takie kategorie jak poryw, wyzwolenie czy pełnia.

Pióro z ognia faktycznie różni się od poezji (choć – jak się za chwilę przekonamy – dzieli z nią wiele cech wspólnych): można powiedzieć, że owe fragmenty pisane prozą są „przedliryczne”. Zapisane „pospiesznie” (co nie znaczy – w pośpiechu), nabierają dużo większego niż próby liryczne Przybosia rozpędu za sprawą zmienności rytmicznej oraz płynności obrazowej. Najlepszym przykładem owej „szybkości” jest fragment zatytułowany *Seria*, w którym poeta

¹ Zob. m.in. Z. Łapiński, *Julian Przyboś: „Zaokienny neon”* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Sławiński, Kraków 1971, s. 388–395; J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 121–136; B. Sienkiewicz, *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007, s. 391–394.

² *Z listów Juliana Przybosia*, „Orientacja” 1971, nr 7, s. 7, cyt. za: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. 101.

³ Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, wyd. cyt.

⁴ Zob. R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”*. *Juliana Przybosia poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna* [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 140–152.

wysnuwa jeden obraz z drugiego, tak iż wydają się one przemieniać niczym w gwałtownie obracanym kalejdoskopie:

a małutki synek pedagoga, oćwiczony po pośladkach dyscypliną, wyrwawszy się z rąk rodziców
biegł przed nim, chwytając się klamek ponumerowanych kolejno pokoi hotelowych
– co ujął klamkę, odklejała się od biało lakierowanych z pasowymi pręgami drzwi –
aż ustał przed szklaną galerią, w której były się żółte i czerwone róże,
wtedy bezdomny student zamieszkały w kabinie telefonicznej zakręcił – usłyszawszy
równocześnie wszystko – wszystkie numery na tarczy.

(*Seria*, PzO 172)⁵

„Przedliryczność” byłaby więc świadectwem poszukiwania „mowy niezna-nej”, o której poeta wspomina w *Nowej róży*: języka sprzeciwiającego się upo-rządkowaniu, działającego niejako samorodnie. Warto w tym miejscu przypo-mnieć często przywoływany cytat z *Nowej róży*:

Stuknij dwa razy w stół, a raz poza –
aby zapomnieć wszystkich słów kiedykolwiek użytych,
aby chwile rosły, każda oddzielona nową różą na zmiennej lodydze,
aby zaczęła się mowa nieznaną.

(PzO 173)

Z początku mamy wrażenie, że Przyboś powtarza znany z jego wczesnej twórczości gest demiurgiczny: „stuknij dwa razy w stół” to wezwanie dla czło-wieka, by przywołał (powołał) nowe słowa do życia. Podobnie jak we frazeolo-gizmie „uderz w stół, a nożyce się odezwą” – ruch podmiotu (uderzenie) budzi przedmiot (nożyce): w tekście Przybosia rolę nożyc pełni wiersz. Jednak wąp-liwość wywołuje już dopełnienie wersu: „a raz poza”. Jak stuknąć w coś, co nie ma materialnej formy (czym w ogóle może być poza-stół?)? I jaki skutek przy-niesie ów „pusty” gest? Okazuje się, że poeta nie uderza, by wywołać wiersz, ale raczej po to, by się go pozbyć: „aby zapomnieć wszystkich słów”. Oczywiście, ustęp ten przeczytać możemy w kontekście typowo awangardowej idei postępu artystycznego czy przymusu innowacyjności. Przyboś chce zapomnieć „słów użytych”, by znaleźć nową formę, dokonać poetyckiego odkrycia. Jednocześnie, po przeprowadzeniu procesu zapomnienia, szuka on już nie słów, ale „chwil”, które będą „rosły, każda oddzielona nową różą na zmiennej lodydze”. W miej-sce tekstu wkracza rzecz, materialny obiekt zanurzony w swoim własnym (i do niego się dopasowującym – stąd pomysł na „chwile rosnące”) czasie. O ile stu-kanie w stół przyniosłoby zapewne „nowy” twór poetycki, o tyle stukanie „po-za”, w przestrzeń niewypełnioną żadną rzeczą, w pustkę, przynosi z jednej stro-ny absolutną pojedynczość (idiosynkratyczną rzecz), z drugiej zaś – abstrakcyj-ną ideę przemiany (róża rośnie na „zmiennej lodydze”, właściwością zarówno jej, jak i czasu jest metamorficzność).

⁵ Wszystkie cytaty z *Pióra z ognia* za: J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984, t. 1. W tekście oznaczone jako tytuł, PzO i nr strony. Cytaty z pozostałych wierszy Przybosia także za tym wydaniem, oznaczone jako Pz1 i nr strony.

„Mowa nieznama” nie jest więc chyba nowym idiomem poetyckim: jest próbą podjęcia wyzwania, by pisać w języku granicznym, sytuującym się pomiędzy obiektywnością a pojedynczością, rzeczą a reprezentacją, pośród wiecznie transformowanych obiektów. Przybosiowi takie założenie przyświeca właśnie w *Piórze z ognia*. Już sam tytuł cyklu wskazuje na metamorficzność. Barbara Łazińska interpretuje go w sposób podniosły – jako pewną wizję poezji „wyzwolonej z wszelkich ograniczeń wyobraźni”⁶. Łączy go tym samym – co z pozoru wydaje się słuszne, a wręcz oczywiste – z surrealizmem. Zapożyczona z twórczości Słowackiego tytułowa fraza pojawia się we fragmencie *Ofiaruj linię* i zostaje niejako ironicznie wbudowana w obcy sobie kontekst:

Spod smyczka, ześlizgnąwszy się wzdłuż spojrzenia, wymykała się ścieżka i w sadzie
zawijała się w bukiet i w wąs,
gołą stopą szedł po zwierciadle wody Paganini, cały ze świecą góry księżycowej,
przybliżony do ciszy.

– Ofiaruj mi linię okręconą koło palców, z nieba spada pióro z ognia i pół cherubina.

(PzO 171)

Ofiaruj linię przypomina nam poematy nadrealistyczne: z początku jawi się jako luźny ciąg skojarzeń, które płynnie łączą się ze sobą. I właśnie owa labilność obrazów, ich zakorzenienie w metaforze akwaticznej („szedł po zwierciadle wody”, „przyniesiesz mi w jednej dłoni źródło”) oraz niesamowita metamorficzność (Przybóś celowo gromadzi słowa, które kojarzą się z ruchem, niestabilnością, migotliwością: „ześlizgnąwszy się”, „wymykała się”, „zawijała się”, „cały ze świecą góry księżycowej”, „ofiaruj mi linię okręconą koło palców”) sprawiają, że zaczynamy postrzegać wiersz jako zapis sennego marzenia lub pewną formę automatycznego notowania napływających asocjacji. Jednocześnie fragment ewidentnie nawiązuje do genezyjskich koncepcji „przeanielenia” Juliusza Słowackiego, jest więc głęboko zanurzony w intertekstualnym sporze o możliwość doświadczenia samowytłumaczającej się całości i dostąpienia absolutu⁷. U Słowackiego bowiem ruch przemiany prowadzi nas z dołu ku górze: na założeniu doskonalenia opiera się przecież jego filozofia genezyjska. Przybóś odwraca ten porządek i traktuje go ironicznie: przemiana nie wiedzie w stronę „przeanielenia” – jest raczej wiecznym krążeniem, bezsensownym przechodzeniem z jednej formy w drugą, poszukiwaniem inności, „nie-wiadomo-czego”, błędzeniem. Tworzony przez poetę tekst ulega zaś ciągłemu samopaleniu, odradza się natomiast wycinkowo, jako niepełny odprysk doświadczeń (stąd właśnie motyw przybliżania się do ciszy, połowiczności cherubina, rozdwojenia anioła).

Aby prowadzić ów eksperyment, polegający na obserwacji wiecznie zmieniającej się rzeczywistości, poeta potrzebuje języka wyjątkowo plastycznego,

⁶ B. Łazińska, *Przybóś i romantycy*, Warszawa 2002, s. 132.

⁷ Temat ten podejmowałam w artykule poświęconym związkowi między poetyką Przybosi i Słowackiego. *Pióro z ognia* (sam tytuł jest bowiem zapożyczeniem z *Beniowskiego*) interpretowałam tam jako ironiczną polemikę z filozofią genezyjską autora *Króla-Ducha*. Por. M. Kmieć, *Spór o nowe widzenie – kilka uwag o obecności Juliusza Słowackiego w twórczości Juliana Przybosi*, „Konteksty Kultury” 2012, nr 8, s. 59–63.

który pozwoli uchwycić – niekiedy ocierające się o absurd – mechanizmy ludzkiego poznania. Pracuje nad jego stworzeniem już w tomie *Sponad*, choć to właśnie w *Piórze z ognia* udaje mu się najbardziej język rozluźnić. Wcześniejsze eksperymenty koncentrują się bowiem na (1) konstruowaniu odwróconych metafor, które – zgodnie z definicją Wyki⁸ – rozbijają stosunki sprawcze i zamieniają je na zupełnie nowe:

Ogrody opuściły swoje drzewa,
szare domki znad rzeki – spływały
(*Wieczór*, Pz1 67)

(2) wyprzedzaniu czasu i burzeniu ciągłości przyczynowo-skutkowej:

Natchnienie jak jutrzejsze dziś bombardowanie
(*Eiffel*, Pz1 136)

Słyszę domy jak gruzy po bombardowaniu
(*Cztery strony*, Pz1 138)

(3) demiurgiczności, zakłętej w zasadzie „fałszywego sprawcy”:

Ostatni człowiek znikł pożarty przez tłum,
został tylko policjant jak świstak na kretowisku.
Tknięty jego pałeczką plac wytrysnął fontanną.
(*Cztery strony*, Pz1 137)

Pióro z ognia korzysta z wcześniejszych eksperymentów językowych poety, ale je radykalizuje. Dykcja ma wchłonąć w siebie jednoczesność wielu doświadczeń: poczucie symultaniczności przestrzennej (łuk rozciągający się między Paryżem a Gwoźnicą), katastrofizm historyczny i głębokie przekonanie o „już” rozgrywającej się, oczyszczającej wojnie, zawieszenie na granicy między dniem a nocą, snem a jawą – postrzeganie współczesnego Paryża jako miejsca o niestabilnym statusie ontologicznym.

W jednym artykule niemożliwe jest poruszenie wszystkich kwestii, które mają wpływ na uplastycznienie języka w *Piórze z ognia*. Chciałabym więc skupić się na tematyce miejskiej i pokazać, jak doświadczenie metropolii oddziałuje na tworzywo poetyckie. Na początek warto zobaczyć, w jaki sposób Przyboś przekształca swoje propozycje poetologiczne z wierszy paryskich. Najlepiej pokaże nam to fragment zatytułowany *Czy słyszysz*:

Wzdłuż okien zatrzymanych pionowo w odlocie,
przeglądających za dużymi główkami dzieci, nad którymi błysnęła wznosząca gwiazdeczka wzrostu,
mój oddech dogania cię, zapalanie lamp.
Wyjmujesz z cementu łądogę lampy ulicznej tak lekko jak wiatr z fałdów sukni. Może jeszcze dzisiaj odparowujesz tą świecącą bronią moje ramię wzniesione na powitanie na wysokość dwuletniego zmierzchu?
Z tej rozplątanej oddali miniony dach ruchomieje między moimi palcami jak płetwa powietrzna. Rozwijam go nad tobą, baldachim w procesji snu.

⁸ Zob. K. Wyka, *Wola wymiernego kształtu* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

Ponad lasem buków o pniach utoczonych z gromu twarz twoja miesza się z nocą, roniącą przelany poza pełnię księżyc.

Czy słyszysz dzwon alarmowy nurkującego w czasie; hisując go z wolna na chwilę jak na pokład, który się zapada.

Ty kładziesz na czwartej desce dłoń pożegnalną, zaszczepiając drewnu cztery lilie i piąty gwóźdź ze rdzy.

(PzO 170)

Mamy tutaj reminiscencje kilku obrazów z cyklu paryskiego: „wyjmujesz z cementu łądogę lampy ulicznej” nawiązuje do podstawowej strategii Przybośia, aby stopić ze sobą porządek natury i cywilizacji. W liryce znajdziemy podobne obrazy:

O – lampy jak wielkie dmuchawce odłączyły się od słupów światłem.

(*Eiffel*, Pz1 135)

Z dalekiego twojego ogrodu
schylam się, aby zerwać
tu,
na świetlistych, zwierciadlanych asfaltach,
zroszony bukiet elektrycznych
astrów.

(*Od ubiegłego roku*, Pz1 238)

Powtarza się także gest demiurgiczny z *Czterech stron*: „Ty kładziesz na czwartej desce dłoń pożegnalną, zaszczepiając drewnu cztery lilie i piąty gwóźdź ze rdzy” – zupełnie analogiczny proces dokonuje się na paryskiej ulicy za sprawą policjanta, który sadi w asfalcie nasionko ze swojego gwizdka. Jednocześnie w poezji owo połączenie przyrody i miasta zawsze służy zbudowaniu metafory obrazowej: czytelnik ma na nowo „zobaczyć” pewną sytuację liryczną. Przyboś opisuje zjawiska zupełnie codzienne, ale pragnie uchwycić ich integralną „fantastykę”⁹ – jak pisał Sławiński. Dynamizuje przestrzeń, wytrąca odbiorcę z jego poznawczych przyzwyczajeń, czyniąc tym samym świat miejscem szczególnym, z każdym spojrzeniem coraz bardziej wyjątkowym. Czy w *Piórze z ognia* jest inaczej? Można powiedzieć, iż różnica leży w skali zjawiska. O ile bowiem w liryce jesteśmy w stanie „przepisać” sobie metafory na realne sytuacje (mamy więc do czynienia z typowym formalistycznym chwytem udziwnienia), o tyle *Czy słyszysz z Pióra...* jest w całości zbudowane z odwróconych obrazów: metafora nie służy defamiliaryzacji, ona formuje zupełnie nową, równoległą rzeczywistość. Natura wkradająca się do miasta nie jest już równoważona leksyką nawiązującą do metropolii; wręcz przeciwnie – pierwotne metafory roślinne zostają wyparte (głębiej) przez przenośnię akwaticzne: „Z tej rozplątanej oddali miniony dach ruchomieje między moimi palcami jak płetwa powietrzna”. Przyboś coraz bardziej oddala nas od rzeczywistości, nie stoimy już na granicy między dwoma światami, ale jesteśmy strącani coraz głębiej w świat nieznany, niepokojący. Szczególnie ważny wydaje się w tym kon-

⁹ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 196–206.

tekście ustęp: „Czy słyszysz dzwon alarmowy nurkującego w czasie; hisszą go z wolna na chwilę jak na pokład, / który się zapada”.

Wieczorny spacer dwojga ludzi, o którym – wydawałoby się – traktuje tekst, przeradza się w podróż w głąb oceanu: dachy trzepoczą niczym rybie płetwy, odgłosy Paryża brzmią jak dzwony alarmowe na statkach, pokłady „zapadają się” pod wodę. Chwila spotkania przenosi nas stopniowo przez „las buków” aż do morskich głębin: podmiot niejako zanurza się w to, co odległe i ciemne. Wchodzenie w noc jest jednocześnie wchodzeniem w czas przeszły (możemy podejrzewać, iż osoba, do której zwraca się poeta, wcale mu nie towarzyszy, jest jedynie wspomnieniem) – stąd fraza o nurkowaniu w czasie. Paryż otwiera się więc nie tylko na inne przestrzenie, ale również na inne momenty: chwile zachowane w pamięci, odradzające się za sprawą dźwięków (dzwonu alarmowego) czy obrazów. „Rozpłataną oddal” staje się tutaj synonimem dla nowego rodzaju przestrzeni: zwielokrotnionej, rozszczepianej na kilka płaszczyzn wizualnych, a także – w innych fragmentach – językowych. Taka konstrukcja świata przedstawionego tłumaczy więc widmowe pojawianie się Słowackiego: Przyboś nie pisze *Pióra z ognia* li tylko swoim własnym językiem. Jego tekst „udziela miejsca” innym mowom i ideom; władza samego pisarza polega zaś – zgodnie z tezą Rolanda Barthesa – na „mieszaniu charakterów pisma, nastawianiu ich przeciwko sobie, tak by nigdy nie można się było oprzeć na którymś z nich z osobna”¹⁰.

Dochodzimy tym samym do *clou* prezentowanej tu interpretacji. Dematerializacja miasta w *Piórze z ognia* nie zachodzi bowiem wyłącznie na płaszczyźnie treści (co najlepiej możemy zaobserwować w *Po deszczu*¹¹), ale także na polu stylistycznym: Przyboś przywołuje wiele dykcji poetyckich, korzysta ze strategii właściwych rozmaitym szkołom awangardowym (i nie tylko), rozpuszcza swój własny język (bardzo mocno zdefiniowany już na początku lat trzydziestych za sprawą tomu *Sponad*), wszczepiając weń bardzo rozbieżne orientacje estetyczne. Oczywiście, jeśli przeczytamy sobie początek *Czy słyszysz* („Wzdłuż okien zatrzymanych pionowo w odlocie”), wiemy, że mamy do czynienia z tekstem Przybosia, jednak to początkowe wrażenie zamknięcia w bezpiecznej i rozpoznawalnej poetyce jest nieustannie destabilizowane przez nawiązania i stylizacje.

Już w *Orle* dostrzegamy nawiązania do poetyki katastroficznej¹², które – w kontekście *Równania serca* – zupełnie nas nie dziwią: poeta nie przywołuje obrazów zniszczenia, lecz dostrzega w rzeczywistości potencjał eksplozywny, zupełnie jakby obserwował świat przed wielką burzą: „nad wzgórzem z eksplodujących słoneczników”, „zaczerpnąłeś purpury spod ciemności i powiek” (PzO 170). Cały tekst utrzymany jest jednak w tonie profetycznym; Przyboś

¹⁰ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 250.

¹¹ Interpretację tego tekstu przedstawiam w swojej książce *Oblicza miejsca. Topiczne i atypiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia*, Kraków 2013, s. 188.

¹² Zwraca na nie uwagę Barbara Sienkiewicz – łączy je bezpośrednio z poezją żagarystów, a także z wizyjną twórczością Tadeusza Micińskiego. Zob. tejsze, *Poznanie i nazywanie...*, wyd. cyt., s. 391–392.

„spod powiek” – niczym w wieszczym transie – wysnuwa z siebie kolejne obrazy. Co ciekawe, znów przenosi nas w imaginarium właściwe *Królowi-Duchowi* Słowackiego i przypomina tu obraz mogiły orłów, w której – w poemacie Przybosa – umiera „jedno błękitniałe orle przebudzenia”. Samo przywołanie słowa „błękitnieć” po raz kolejny odsyła nas do liryki romantyka (choćby do wersu ze słynnego *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*: „Gdzie góry moje błękitnieją mrokiem”¹³), w której błękit i różne jego odmiany pojawiają się nader często i symbolizują niewinność oraz czystość.

Katastrofizm, potencjalna wybuchowość rzeczywistości właściwe późnej awangardzie mieszają się więc z inspiracjami romantycznymi. W *Nowej róży* jednak wątki katastroficzne zostają wprowadzone zupełnie inaczej: obecny tam obraz wieży Eiffla „skrwawionej ciałami przelotnych skowronków” nie tylko sam kojarzy się z protoawangardową ideą wyniszczania natury przez nowoczesność (właściwą dla radykalnego konstruktywizmu), ale także z pędem, apoteozą szybkości (ptaki lecą tak prędko, że rozbijają swoje delikatne ciała o stałego potwora), ruchem przekraczającym fizyczne bariery. Przybós wraca do obrazowania futurystycznego; Paryż wypełniają pędzący cyklści („cyklista [...] wjechał na topolę i pedałuje znikliwie po pniu, pionowo w górę [...] wyżej” [*Nowa róża*, PzO 173]), którym udaje się zatracić absolutnie we własnym pędzie – znikają nie tylko z oczu opowiadającego, ale także z rzeczywistości, zrównani z abstrakcyjnym „wirującym kołem”. Obok tego powraca rozdzielenie miasta: poeta znów szuka naturalnych ekwiwalentów dla wszystkich elementów, z których składa się Paryż. Rowerzysta jest więc zającem, aleja zmienia się w topolę, kierownica – w umajoną liśćmi koronę drzewa. Obserwacja przestaje być w *Piórze z ognia* rejestracją – staje się śledzeniem nowych realności, których podstawową własnością okazuje się metamorficzność, poddanie się wiecznej przemianie.

Miasto zostaje w ten sposób rozbite przez mowę, naśladującą wszelkie jego transformacje. Język warunkuje zresztą jego rozwój. We fragmencie *Wzdłuż czasu* czytamy:

Wzdłuż głosu szklarza ulicznego rosla brzoza jesienna i wiewiórki opadające napisami pozłocane szyldy.

Wytałem łokcie o ściany kamienic, tyle razy przeszedłem tymi samymi bulwarami do granicy czasu. Tylko zegary na wieżach rozkręcały wir z ludzi o stopach zatoczonych w koła i tłum tak długo kręcił place okrągłe, aż rozruszawszy kamienie, rozrobił horyzont uwolniony z cieśni,

horyzont wzlatujący jak strzępiasty biplan z płaszczyzny ugruntowanej na wietrze i deszczu.

Z dołu? z szeptu? wynikał szary mularz w fartuchu i łagodził kielnią miejsce przeznaczone na mur. W rozchylonej górze dwaj kominiarze ciągnęli powrozy, rozkołysując żółte powietrze i dzwoniąc w nie pierzastym sercem. Ostatni ptak stamtąd wyleciał.

Czas, czas już! Gwizdek konduktora poruszył pociąg i odłączył mnie od przestrzeni. Stoję w oknie, z którego odjechał obłok i w którym koń, przeżywszy śmierć swego dorożkarza, zmniejszony i odwrócony, przebiera śmiesznie zapóźnionymi trzema nogami.

(PzO 174)

¹³ J. Słowacki, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1971, s. 69.

To głos szklarza pozwala wyrosnąć drzewu i to on strąca z fasad zwiędłe szyldy. Sam obraz „wiednącej” tablicy przywodzi na myśl surrealistyczne powyginane zegary z płócien Salvadora Dalego: rzeczy zyskują u Przybosa własności roślinne, organiczne: dzięki temu właśnie ulegają nieustannym deformacjom. Podobnie zresztą jak ludzie, którzy zostają radykalnie urzeczowieni: kręcą się niczym mechanizm zegara, ich nogi zataczają koła na tarczach, ich ciała formują obracający się plac. Przypominają oni sfunkcjonalizowanych bohaterów liryków ze *Sponad*: raz wprawieni w ruch przez tajemniczą siłę, zaczynają udzielać swojej energii przestrzeni. W *Pochodzie* czytamy:

Róg za rogiem zmyka z ulicy na plac,
który okręciwszy się w koło
pochód zaczyna toczyć i nieść.
[...]
Okna wyskoczyły z murów
w wyciągnięte ramiona par.

(Pz1 56)

We *Wzdłuż czasu* przenikają się zatem obrazy o przeciwnych proweniencjach: konstruktywne idee ludzi-maszyn, wprawiających w ruch miasto, łączą się z wyobrażeniem płynności, chaotyczności metropolii, której rozrastania się i pączkowania nie jest w stanie skontrolować żaden stojący „na setnej kondygnacji [...] stalowy inżynier” (*Wrażenie*, Pz1 9). Niegdyś zaprogramowane precyzyjnie w poezji Przybosa działanie mas staje się przypadkową grą: rozruch nie służy już podporządkowanemu człowiekowi postępowi, przekracza on ramy nakreślone przez jednostkę i wyrwa się ku bezkresnej przestrzeni poza horyzontem. Miasto nie tworzy się na solidnym fundamencie z żelaza, stali czy betonu. Wyłania się ono „z płaszczyzny ugruntowanej na wietrze i deszczu” – jego podstawą okazują się najbardziej ulotne ze zjawisk: podmuch i rozpuszczająca, zamazująca wszystko ulewa.

Motyw wody wydaje się zresztą jednym z najważniejszych w całym cyklu, pozwala bowiem na destabilizację miasta i wszelkich kojarzonych z nim obrazów. Najpełniej strategię tę ujawnia fragment *Po deszczu*, w którym Paryż rozpływa się na oczach czytelnika:

A ty, przechodniu o rękach, z których wypływa powietrze? Kłękasz pod mostem rozbieranym, cegła po cegle, na tęczę i w podskoku dosięgasz grzywy lwów księżycowych, spod której kurczą się i rozszerzają łuki deszczów triumfalnych.

(PzO 176)

Most samoistnie rozpada się na części pierwsze (cegły) i zmienia się w tęczę – ulotne zjawisko świetlne, właściwie złudzenie optyczne. Coś materialnego nagle zostaje zastąpione przez swój znikliwy odpowiednik: okazuje się, że mur jest zbudowany z odbłasków. Deszcz podobną rolę odgrywa w *Akordzie*: „akord z powrotem rozszczepiony na nuty zstępował po deszczu na głuchą ziemię, każda nuta po kropli” (PzO 179). Tutaj dodatkowo woda (która kojarzy się z przepływami, zamazywaniem, niejasnością) zostaje skontaminowana z dźwiękiem: czymś o niepochwytnej istocie, drganiem fal, poruszeniem powietrza.

Świat w *Piórze z ognia* niejako się „skrapla”, wsiąkając powoli w ziemię. Każda aktywność ludzka prowadzi do stopniowego rozpraszania się rzeczywistości: „Wystarczy okręcić się na pięcie, aby spod powiek syknęły się rozprysnięte gwiazdeczki, zieleniejące i żółte, powiększone we łzie” – notuje podmiot w *Niklowym kółku* (PzO 176). Dodatkowo człowiek pozostaje nieustannie „poruszony”, wymyka się innym, a nawet samemu sobie. W *Na powitanie* czytamy: „Na drugiej stronie ulicy uściśnąłeś tylko trochę skrzydła, które umknęło wcześniej niż lot... / Ominąłem samego siebie na chwilę” (PzO 182). Przyjaciół nie tyle nie zdążył pochwycić dłoni poety: tej już bowiem nie było, zniknęła, przemieniona w skrzydło. Ręka, która staje się płatem nośnym, zwiastuje przedzierzgnięcie się człowieka w ptaka, przypisuje go tym samym przestworzom, odciąga od ciężkiej materialności ziemi, uwalnia. Jednocześnie oddziera go od samego siebie, roz-mija się on z własną tożsamością. Jako „nie-ja” przestaje zaś przynależeć do przestrzeni, wychodzi poza nią, sytuując się w swoiście rozumianym nie-miejscu: „jestem na stałe na zewnątrz” – pisze w *Ty tylko ocalasz* (PzO 181).

Przyboś stawia we *Wzdłuż czasu* podstawowe pytanie o to, skąd bierze się miejska przestrzeń, co ją powołuje do życia. I choć możemy być pewni, że jest to właśnie głos człowieka (wołanie szklarza, szept), to zarazem oddziela się on już od jednostki. Sam poeta mówi o sobie „Gwizdek konduktora poruszył pociąg i odłączył mnie od przestrzeni”. W *Piórze z ognia* nie obowiązuje zasada głosząca, iż to pisarz jest demiurkiem kreującym światy; „sprawców” mamy tutaj bardzo wielu, właściwie każda osoba, a wręcz każda rzecz powołuje do życia nowe byty i zdarzenia. Ostatecznie odnosimy wrażenie, że rzeczywistość rozwija się samorodnie – to nie podmiot pozostaje prawodawcą języka, ale język sam wymyka się mu spod kontroli i generuje z siebie nowe przestrzenie liryczne. „Odłączony od przestrzeni” poeta żąda się prawa do podejmowania jednoznacznych decyzji tematycznych czy estetycznych: zdaje się raczej na żywioł „mowy nieznannej”, która samodzielnie decyduje o kształcie nieznanego świata. Staje się tym samym skrytorem, którego „ręka – jak chce Barthes – oddzielona od wszelkiego głosu, niesiona przez czysty gest zapisu (a nie wyrazu), wyznacza pole bez początku i źródła, albo przynajmniej pole, którego początkiem i źródłem jest sam język, czyli to, co stawia pod znakiem zapytania wszelkie źródło i wszelki początek”¹⁴. Zgodnie z intuicją Barbary Sienkiewicz Przyboś odcina się od wiary w kreacyjne „ja”, ponieważ nie potrafi już dłużej zmagać się z rozpadającym się światem: „Pozostaje zatem sam ruch, napięcie świadomości i wyrażające je napięcie międzysłowne, ale też, alternatywnie, zdanie się na «samoczynną produktywność» języka, który przestaje wyrażać intencjonalne akty świadomościowe”¹⁵.

Nie chciałabym czytać *Pióra z ognia* jednoznacznie jako kontynuacji wątków z *Równania serca* ani jako zapisu automatycznego czy surrealistycznego

¹⁴ R. Barthes, *Śmierć autora*, wyd. cyt., s. 249–250.

¹⁵ B. Sienkiewicz, *Poznanie i nazywanie...*, wyd. cyt., s. 394.

poematu prozą, w którym obrazy zostają zestawione na zasadzie przypadkowej jukstapozycji, a związki przyczynowo-skutkowe ulegają czasowemu zawieszeniu. Zgodnie z Barthesowskimi metaforami widzę w nim raczej formę „splątania”¹⁶: mieszają się niej rozmaite punkty odniesienia oraz widzenia, spotykają przeciwstawne tradycje i poetyki, zderzają niemożliwe do pogodzenia przestrzenie metaforyzacji. Miasto – przeświecane przy pomocy różnych filtrów – przekształca się raz w tajemniczy ogród pełen błyskających, elektrycznych kwiatów („Ogrody z fioletu, z lila, z matowych czerwieni i żółci wypuszczają gałęzie” – *Zaokienny neon*, PzO 173), kiedy indziej znów pozwala odkryć schowane pod ziemią jądro świata („Spod nich, głębiej, spod złożu geologicznych, spod sztolni, z czarnych borów paproci i skrzypów podnosi się ruchome dno malachitu, bulgoce mrok jak wrzątek, potężna czerń świeci” – *Głębiej*, PzO 182). Kluczem do cyklu Przybośia może więc chyba stać się „uwalnianie się od sensu”¹⁷ – w kłęczu nie do końca zrozumiałych obrazów rodzą się znaczenia, które natychmiast ulegają anihilacji. Podobnie jak rozplywające się w deszczu miasto, tak i sens rozrzedza się, paruje i znika. Podążanie za jego cieniem pozwala jednak czytać ten fascynujący utwór bez końca.

Coming out of materiality. The city in *Pióro z ognia*

Summary

The aim of the article is to present one of the most mysterious works of Julian Przyboś – a cycle of poetic prose pieces titled *Pióro z ognia*, included in the 1938 *Równanie serca* volume. The poet tries to make in it a specific “unsealing” of his own poetic language: both through reversed metaphors, breaking time structures or the principle of a “false perpetrator”, and through the creation of the pre-lyrical “language unknown”, which could express better the experience of simultaneity of time and space, of constructivist and catastrophic images. In her interpretation the author focuses on only one aspect of the described above issue: the subject of the city and its influence upon the poetic matter. *Pióro z ognia* is on the one hand complementary to the cycle of Parisian poems from *Równanie serca*, on the other, though, it radicalises their poetics, presenting the city as entirely destabilised, impossible to stop and grasp by the recognising subject. As to present it to the recipient Przyboś creates a specific “tangled” language: it consists of many varied avant-garde dictions, using traditional and experimental languages. We will in its fragments find elements of Juliusz Słowacki’s poetics mixed with futuristic images of movement or secessionist descriptions of an ultimate disaster.

¹⁶ Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, wyd. cyt., s. 250.

¹⁷ Tamże, s. 251.

PATRYCJA GARBOŚ

Publiczna Szkoła Podstawowa im. Marii Kownackiej w Płaskach

Wiersze katedralne Juliana Przybosa. Między centrum pola gatunkowego ekfrazy a jego peryferiami

Wielokrotnie analizowane przez badaczy utwory Juliana Przybosa o tematyce katedralnej¹ będę rozpatrywać w odniesieniu do kategorii ekfrazy jako wypowiedzi przywołującej, opisującej i interpretującej dzieło sztuki², a równocześnie mającej status gatunku tekstu. Pomimo awangardowego i racjonalistycznego modelu poezji Przybosa spróbuję opisać specyfikę mówienia o katedrach gotyckich: z jednej strony pokazać spójność poetyckich wizji autora *Równania serca*, z drugiej uchwycić następujące po sobie wyraźne przemiany widzenia, którym ulega oko podmiotu postrzegającego. Analizie poddane zostaną – używając terminu Edwarda Balcerzana – „mówiące o sztuce” wiersze³: poczynawszy od napisanego w 1937 r., a wydanego w *Równaniu serca* w roku 1938 wiersza *Notre-Dame*; poprzez zamieszczane kolejno w tomach poetyckich utwory: w *Narzędziu ze światła* z 1958 r. – *Katedra w Lozannie* powstała w 1955 r.

¹ Zob. A. Sandauer, *Polskie carmen figuratum* [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 177–180; J. Łukasiewicz, *Katedra Notre-Dame III*, „Odra” 1967, nr 6, s. 39–43; H. Zaworska, *Poezja i gotyk*, „Twórczość” 1970, nr 6, s. 41–71; J. Dudkova, *Katedra w Chartres w ujęciu Przybosa i Jastruna*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace historycznoliterackie” 1971, z. 21, s. 67–73; K. Wyka, *Wola wymiernego kształtu* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 299–300; B. Zeler, *Wiersze katedralne Juliana Przybosa* [w:] *O Julianie Przybosiu. Wspomnienia, studia, szkice*, red. T. Bujnicki, K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 1983, s. 121–133; A. Rosińska, *Po stopniach świątyni sztuki. O świeckiej świątyni w cyklu „katedralnym” Juliana Przybosa* [w:] *Obraz świątyni w kulturze i literaturze europejskiej. Prace interdyscyplinarne*, red. L. Rożek, t. 2, cz. 1, Częstochowa 2001, s. 59–71; A. Kwiatkowska, *Rozpacz jest nowa, a nadzieja stara*, „Polonistyka” 2004, nr 7, s. 31–37; P. Michałowski, *Słowo i obraz, czyli interferencje referencji*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 132–137; M. Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.

² Przywołuję to wyjaśnienie Seweryny Wysłouch w odniesieniu do ekfrazy, dlatego że konotuje ono grecki źródłosłów omawianego pojęcia. Należy zaznaczyć jednak, że badaczka definiuje w ten sposób malarstwo literatury na poziomie tekstu, a nie języka. Por. też, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 85. Zaznaczę również, że pojęcie ekfrazy rozpatrzę w ujęciu genologicznym, sytuującym je w uniwersum gatunków mowy, a nie jedynie gatunków literackich. Przyjmuję tu założenia Bożeny Witosz, która wskazując wyznaczniki gatunkowe ekfrazy, przywołuje wiele założeń organizujących zasady modelowania tekstów. Zob. też, *Ekfaza w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2, s. 107–108.

³ E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki* [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 22.

i *Przed Notre-Dame po latach* z roku 1956; w *Próbie całości* z 1961 r. – *Widzenie katedry w Chartres* i *Światło w katedrze*; z kolei w tomie *Kwiat nieznany* z 1968 r. – *Notre-Dame III*, liryk napisany w 1966 r., oraz *Widok z wieży Notre-Dame*; aż po jeden z ostatnich wierszy pisarza zatytułowany *Katedra jest biała* powstały w roku 1969. Natomiast teksty prozatorskie będą stanowiły jedynie potwierdzenie cech prototypowych bądź nieprototypowych składających się na rekonstruowany tutaj poetycki model ekfrazy Przybosia.

Zaznaczyć należy, że wewnątrz tego nietuzinkowego cyklu (z jednej strony utworów rozproszonych po różnych tomach, z drugiej z niebywałą determinacją wiązanych przez poetę za pomocą różnych strategii tekstowych) grupują się trzy osobne „widzenia” czy też wyglądy katedr: katedry w Paryżu, w Lozannie i Chartres – co pozwala śledzić zmiany w sposobie postrzegania ich przez podmiot liryczny, zachowując porządek chronologiczny powstałych obrazów poetyckich, jak i skonfrontować ze sobą „wizje” tych trzech budowli, na co zezwala zastosowany przez Przybosia typ ekfrazy jawnej⁴ (stosowane przez poetę strategie ujawniania referenta, nawiązania metatekstowe, sygnalizowane najczęściej w tytułach, sprawiają, że czytelnik nie ma problemu z jego identyfikacją, co zbliża dany tekst do prototypu ekfrazy, sytuując go blisko centrum pola gatunkowego). Niemniej jednak pamiętać należy, że każdy z wierszy katedralnych stanowi odrębny inwariant gatunkowy ekfrazy, a wraz z pozostałą bogatą twórczością składa się na model poetologiczny Przybosia, którego wyraźną i ważną częścią jest wspomniany już poetycki wzorec ekfrazy.

Zadaniem nadrzędnym będzie więc zrekonstruowanie owego wzorca, który jest uwarunkowany stosunkiem cech prototypowych (ich celem jest unaocznienie dzieła sztuki) do nieprototypowych (odsyłają one czytelnika do szeroko pojmowanej rzeczywistości pozaarchitektonicznej, osłabiając wizualizację dzieła), aktualizowanych w konkretnych utworach. Przyglądanie się interioryzowanemu w danej ekfrazie katedrom gotyckim będzie więc równoznaczne z rozpoznawaniem strategii tekstowych, które rzeczywiste dzieła sztuki architektonicznej poddają przekształceniom – werbalizacji oraz transmutacji.

⁴ Taki typ ekfrazy wyróżnia Umberto Eco (*Far vedere* [w:] *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003). Proponowana przez niego definicja jest bardziej rozbudowana, choć odnaleźć można punkty zbieżne z zaproponowanym przeze mnie rozumieniem tego pojęcia. W obu przypadkach znaczenie pojęć wynika z faktu, że ekfrazą jako zabieg retoryczny zakłada rozpoznanie opisywanego dzieła, co z kolei jest możliwe dzięki jasnym nawiązaniom metatekstowym oraz wysokim kompetencjom kulturowym odbiorcy ekfrazy. Wojciech Soliński, przybliżając koncepcję Eco, pisze: „Dlatego też odróżnia on [Eco] ekfrazę klasyczną [jawną] palese od ekfrazy [ukrytej] occulta. Tę pierwszą definiuje jako przekład na tekst słowny dzieła sztuki plastycznej dobrze odbiorcy znanego lub takiego, z którym pragnie się go tą drogą zaprezentować [...]. Ekfrazą ukryta to taka werbalna ekspresja dzieła plastycznego, która ma wywołać u czytelnika wyobrażenie tego dzieła w sposób na ile to możliwe precyzyjny”. Pamiętać należy, że przez ekfrazę rozumie Eco typ komunikatu językowego, który środkami językowymi unaocznia komunikat niejęzykowy, niedostępny w trakcie odbioru. Zob. W. Soliński, *O ekfrazie translatoologicznej* [w:] *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazą. Studia i szkice*, red. D. Heck, Wrocław 2008, s. 200–207.

Między patrzeniem a napieraniem wzrokiem.

Między widzeniem a niewidzeniem.

Wzrokowe budowanie wyglądu katedr

Przyboś uważał zmysł wzroku za najbardziej czynny i dostarczający najwięcej informacji, ale – co najważniejsze – za jedyny zmysł napastniczy, agresywny: „Wzrokiem – pisał – otwieramy się na to, co na zewnątrz nas, wybuchamy [...] ku światu, atakujemy więc świadomością wzrokową” (*Wzrok*, *Wiz* 297). „Sztuką oka”, którą cenił najwyżej, było malarstwo. To ono według poety „wydziera światu nowy jego wygląd i – co za tym idzie – kształtuje nową wrażliwość estetyczną. Inne sztuki (a więc, w myśl rozważań Przybosi, i literatura, i architektura) przejmują od malarstwa to, co się przedtem objawiło w tej sztuce oka, w sztuce najbardziej zaczepnej, wydzierczej i zdobywczej” (*Wzrok*, *Wiz* 297–298). Sygnały takiego odczytania Przybosiowych ekfraz architektonicznych dają odbiorcy, który pełni przecież rolę gatunkotwórczą⁵, właśnie liryki kierowane do adresata związanego ze sztuką malarską. W wierszu *Do malarki* tytułowa bohaterka patrzy „jak pszczoła, nurzając się w barwach”, „sprawna, dokładna i jasna” (UpZ 224–225). Jej wzrok leci i promienieje, ten wzrok może ubrać to, co szare, w „powidoki słońca: w słonecznice” (UpZ 225). Pod jej okiem i ręką można wypięknąć.

Przyboś często ożywia lub uosabia zmysł wzroku, a także czyni zeń siłę sprawczą. Wielokrotnie też z ust podmiotu lirycznego konkretny adresat bądź czytelnik-widz słyszy nakaz: „Przyjacielu (zwraca się do malarza), / ze słońcem wyjdź, / patrz, oczy zaleś tym liściem”, a dalej: „Ty, wznosząc wysokopiennie / wzrok, rozetrzesz farbę w pąkach / na kolorowanie kwiatów, a ja niskie pniaki bielę” (*Z malarzem*, UpZ 212). Oczy są więc niczym przestrzeń, w którą na trwałe może wrosnąć jawiący się przed nimi widok, ale mają one też w sobie coś organicznego, ekspansywnego i kreacyjnego – sięgają wysoko, zagarniają, chłoną, tworzą, a towarzyszy im zawsze światło.

Przyboś wielokrotnie w swych ekfrazach architektonicznych w sposób bezpośredni nawiązuje do zmysłu wzroku. W drugim chronologicznie wierszu, w *Katedrze w Lozannie*, podmiot liryczny oznajmia: „Patrzę: / Uniesione twoje oczy / napęliły ją (katedrę) światłem, zatrzymały na łukach – / i stała się jej przestrzeń” (UpZ 259). Przyboś uprzedza czytelnika o zamiarze rejestrowania tego, co widzi. Z kolei użycie czasownika informującego o tej czynności w czasie teraźniejszym znosi dystans między aktem percepcji wzrokowej a aktem twórczym, czyli tworzeniem/powstawaniem ekfrazy. Czytelnik ma być przekonany, że owo „widzę i opisuję” zachodzi jednocześnie, a więc także, że opisujący znajduje się w tym czasie przed katedrą – *hic et nunc*. Znajomość opisywanego dzieła sztuki z autopsji stanowi cechę prototypową ekfrazy i kieruje dany tekst ku centrum jej pola gatunkowego. Tutaj to spojrzenie innego boha-

⁵ Odbiorca ekfrazy, którego nazywam też czytelnikiem-widzem, musi być wyposażony w odpowiednie kompetencje artystyczne.

tera pomaga podmiotowi lirycznemu zobaczyć lozańską katedrę (utwór ten powstał rok przed napisaniem *Przed Notre-Dame po latach* – poetycką próbą odzyskania wyglądu paryskiej budowli i wyraźną zapowiedzią przyszłych wzrokowych i językowych zmagañ). Katedra w Lozannie jawi się patrzącemu niczym we wzrokowym akcie kreacji. Staje się: napęlnia światłem (dzięki s p o j - r z e n i u innej osoby) i wstrzymuje na łukach, które wyznaczają jej granice.

Artur Sandauer określa tę twórczą postawę Przybosa mianem postawy kreacyjnej, postawy demiurga, który „patrząc na przedmioty, tworzył je. W ten sposób nadaje on biernemu dotychczas przeżyciu charakter aktywny, roboczy”⁶. Poeta powoli i ostrożnie (inaczej niż w *Notre-Dame*) formuje zarys konstrukcyjny budowli. Stosuje terminy z dziedziny architektury, ale redukuje je do słów kluczcy, przywołując najważniejsze wyznaczniki stylu gotyckiego. Ważniejszy jest bowiem proces powstawania dzieła sztuki, a nie sam jego wygląd, co z kolei oddala ów tekst od centrum pola gatunkowego. Ekfrazy Przybosa to ekfrazy procesu twórczego określonego dzieła architektonicznego. Podkreślić należy, że opisywanie przedmiotu jako zdarzenia – co zauważył Sandauer – wcale nie jest obce ekfrazie starożytnej, na podstawie której wiadomo, jakie wyznaczniki prototypowe i nieprototypowe tworzą ten gatunek. Dobra ekfaza – według starożytnych retorów – czyni z dzieła sztuki wizualnej ożywioną rzeczywistość lub sztukę sceniczną⁷.

Żeby ożywić przedmiot opisu, poeta stosuje strategie wzbudzające ruch, dynamikę, rozciąga ów opis w czasie. Na oczach czytelnika-widza powstaje katedra ze światła. Kamień, gład, ciężar, czyli to, co materialne, stanowi i zarazem nie stanowi jej integralnego składnika: wyznacza granicę światłu, ale nie buduje jej wnętrza! Okazuje się, że w tym specyficznym modelu ekfrazy należy raczej do zewnątrz, a co za tym idzie – buduje odrębne doświadczenie wzrokowe. Opis budowli rządzi się bowiem innymi prawami aniżeli opis dzieła malarskiego, który jest przedmiotem płaskim⁸. Wnętrze i zewnątrz – zdaje się – ze względu na odmiennosć swych dominant (światła i kamienia) nie stanowią jedności. To z kolei potwierdza powyższe spostrzeżenia, że utwory katedralne Przybosa oscylują między centrum pola gatunkowego a jego peryferiami. Gdy zaś podmiot postrzegający zauważy, że katedrze „światło mur odebrał”, gdy nie widzi on już światła pełgającego po witrażach i tworzącego budowlę ciągle od

⁶ A. Sandauer, *Polskie carmen figuratum*, wyd. cyt., s. 158.

⁷ R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece* [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. i oprac. R. Popowski, Warszawa 2004, s. 34.

⁸ Parę słów należy poświęcić specyfice przedmiotu językowych odniesień, a we wcześniejszej fazie tworzenia ekfrazy – przedmiotu wzrokowego postrzegania. Przybós w swych utworach za pomocą różnych strategii tekstowych przywołuje dzieła sztuki architektonicznej, co dla ekfrazy jako gatunku tekstu ma zasadnicze znaczenie, gdyż rozбивa się na dwa wygłady – zewnątrz i wnętrza. Na postrzeganie tego dzieła sztuki wpływają jeszcze dodatkowe czynniki. Nie chodzi jedynie o styl architektoniczny czy anonimowego, zbiorowego twórcę, ale także o warunki zewnętrzne ważne w procesie odbioru dzieła sztuki architektonicznej: warunki atmosferyczne i przede wszystkim światło. W końcu referent będący obiektem architektonicznym w większym stopniu niż obraz malarski będzie wzbudzał tzw. rzeczywistość pozaobrazową czy ściśle – pozaarchitektoniczną.

nowa, powie: „Przywalony kamieniami widzę nic” (*Katedra w Lozannie*, UpZ 259), uzmysławiając czytelnikowi przerażającą prawdę (prawdę wzrokową) – świadomość ciemności zrównanej z nicością. Niewidzenie staje się dla podmiotu postrzegającego synonimem nieistnienia. Rok później, w *Przed Notre-Dame po latach*, Przyboś stwierdzi: „Patrzę – nie widzę” (UpZ 268), usiłując sobie przypomnieć wcześniejszy wygląd katedry paryskiej.

Zestawiając przywołane tu teksty z utworem rozpoczynającym cykl – lirykiem *Notre-Dame* – zaobserwować można metamorfozę Przybosiowego widzenia: tu wzrok nie wzbija się jak dawniej, nie wzlatuje, nie jest tym atakującym przestrzeń, zachłannym i nienasyconym, a jedynie skłania się „od chimery ku listkom na krzewach” – staje się łagodny, potulny i tkliwy. Nie pozostało już nic z dawnego dojrzenia – czyli efektów natarczywego, napastliwego przyglądania się, owego atakowania wzrokiem! „Ja – po norwidowemu – [pisze Przyboś] / to, co wtedy dojrzałem, o d e j r z a ł e m teraz” (*Przed Notre-Dame po latach*, UpZ 268). Podmiot zachowuje zdolność obserwacji, ale zwraca uwagę na to, co stanowi rzeczywistość niearchitektoniczną. Ta przestrzeń staje się teraz ważniejsza od wyglądu gotyckiej świątyni. Katedra jako budowla usytuowana w większej przestrzeni miejskiej wzbudza taki kontekst, ale jednocześnie jego pojawienie się burzy opis dzieła sztuki, przerywa jego wizualizację⁹. W końcu wygląd katedry Notre-Dame, który patrzący usiłuje odtworzyć – odzyskać w spojrzeniu, a nie wydobyć z pamięci – ustępuje innemu obrazowi: „Patrzę: Ze skweru chłopiec i dziewczyna / umajona liściem / biegną lżejsi po pieszczocie” (*Przed Notre-Dame po latach*, UpZ 269), tworząc nową deskrypcję, o czym wspomina Małgorzata Czermińska¹⁰.

W *Widzeniu katedry w Chartres* poeta ponownie kieruje uwagę czytelnika na linię spojrzenia podmiotu postrzegającego tak ważną w ekfrazach, nie tylko dzieł malarskich. Zauważyć to można było już w pierwszym wierszu katedralnym, w którym pojawia się wizja katedry jako „odwróconej przepaści” i „urwanych wież”. W *Widzeniu katedry w Chartres* Przyboś pisze: „To nie katedra, to ciężar / kamieni wydzwigniętych / od oczu do lazuru” (UpZ 283), podkreślając zarówno perspektywę widzenia opisującego: od tego, co znajduje się na wysokości wzroku ku górze, jak i powtarzając proces wznoszenia się budowli, „w sposób dynamiczny, nadając swemu widzeniu pozory kreacji”¹¹. Tym pierwiastkiem twórczym jest zawsze w ekfrazie Przybosa światło, ale światło zewnętrzne. Pamiętać należy bowiem, że budowla sakralna została tu potraktowana jako temat architektoniczny (choć wielokrotnie celowo wyzyskuje Przyboś retorykę biblijną, wydobywając dosłowność z metaforycznych obrazów).

Katedra jest więc dziełem sztuki i referentem, czyli przedmiotem językowych odniesień: „Błysk wielosiecznych kolorami mieczy / odciął wnętrza od

⁹ M. Skwara, *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckiej recepcji „Szalu uniesień” Władysława Podkowińskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko* [w:] *Perspektywy retoryki polskiej*, red. B. Sobczak, H. Zgólkowa, Poznań 2007, s. 209.

¹⁰ M. Czermińska, *Gotyk i pisarze...*, wyd. cyt., s. 221

¹¹ A. Sandauer, *Syn ognia – syn ziemi* [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, wyd. cyt., s. 172.

murów” (*Widzenie katedry w Chartres*, UpZ 283). Wzrok podmiotu postrzegającego okazuje się, po raz pierwszy, wrażliwy na tonacje barwne. Ten wzrok zmienia się. Wytyczona wcześniej linia wertykalna („od oczu do lazuru”) zostaje teraz wzmocniona. A uprawomocnia ją linia biegnąca między percypowaną bielą marmurów, które według patrzącego należą do zewnątrz, a wzrokową rejestracją „świtów napowietrznych”, budujących wewnątrz katedry. Integralność architektoniczna budowli zostaje więc przez patrzącego zaburzona, wzruszona. Wyraźnie jawią się w ekfrazie jednego przecież obiektu dwa odmienne jego oblicza: wznoszący się kamienny kolos, oglądany od zewnątrz, i „katedra światła”, objawiona we wnętrzu.

W kolejnym chronologicznie wierszu zatytułowanym *Światło w katedrze* zmysł wzroku przeradza się w coś niepojętego. Zyskuje cechy namacalnego, ale dzieje się to kosztem innego zmysłu. Jednak postrzegający nie odbiera tej zmiany jako straty czy deficytu. Wyznaje: „Jakby mi słuch odjęło / i jakby wzrok stał się / skrytym / narzędziem przyszłego narzędzia / do podnoszenia światła” (UpZ 285). Oko patrzącego ewoluuje, wykształca nowe zdolności. Nicniewidzenie ustępuje przed kolejnym etapem wzrokowej metamorfozy, jakiej Przybós poddaje wewnętrzne oko podmiotu lirycznego:

Widzieć – czy jest to wdążyć się i wedrzeć
w noc inną, niż podniebna, czarniejszą: podziemną,
tę noc wydzwignąć na wierzch kolumną i łukiem
i światłami rozciąć
w katedrze – promienioliomie?

(UpZ 285–286).

Ów napastliwy, agresywny wzrok jest w stanie uobecnąć w umyśle czytelnika wygląd budowli. Niczym dawni budowniczowie przedstawia mu kolejne etapy wzrokowego tworzenia katedry. Stawiając pytania, jakby oczekiwał potwierdzenia swoich przypuszczeń od nieżyjących już i niepamiętanych twórców katedry („Uobecnienia ich – dzieło: / bezimienna ich sława” (*Światło w katedrze*, UpZ 285). Czy proces widzenia jest podobny do procesu wznoszenia budowli? Czy widzieć to znaczy budować? Czyli wdążyć się i wedrzeć w noc jak niegdyś w skalę; wydzwignąć ją, a potem porozcinać. Poeta transmutuje oglądaną katedrę, po raz kolejny wyzyskując podstawowe cechy gotyckiej architektury – stosuje specjalistyczne terminy, ale w wyrażnie zredukowanej liczbie (kolumna, łuk), z kolei za pomocą odpowiednich czasowników podkreśla jednocześnie ciężar materiału i lekkość konstrukcji, ponownie przywołuje światło – pierwiastek twórczy – i objawia czytelnikowi-widzowi nie katedrę „przepaść odrzuconą w górę” (widzianą od zewnątrz), ale katedrę promienioliom (oglądaną od wewnątrz). Tworzone przez Przybosa neologizmy i poetyckie etymologie niejednokrotnie okazują się doskonalszymi wizualizmami aniżeli terminy z dziedziny architektury i wyrazy konkretne.

Pamiętać należy, że wzrok artysty to dla Przybosa wzrok wewnętrzny. W *Widoku z wieży Notre-Dame* wyjawia:

Te dachy ryto na niebie narzędziem, jak pocisk
aż do wyblýsku iglic, do lekkości!

I widać, jak się miasto, jak pomnik, wynosi
nad siebie – w miasto napowietrzne: w dzieło
jasnowidzenia trwalszego od spiżu
(UpZ 377).

Budowniczy, tworząc, mają szeroko otworzone oczy „pod powieką zamkniętą: pod chmurą” (UpZ 377). Poeta chwali więc swego rodzaju wizjonerstwo, wzrokową wrażliwość tych, którzy wznosili owe gotyckie kolosy, a pamiętać należy, że *laudatio* było jedną z cech prototypowych ekfraz starożytnych.

W końcu w ostatnim wierszu z cyklu, w utworze *Katedra jest biała*, powraca poeta do paryskiej budowli, powraca „do tego miejsca ciemnego ze słyhu, / a tak – nad wyraz – jasnego z widzenia” (UpZ 388). Poprzez kontaminację dwóch frazeologizmów (zabieg znany choćby z wiersza *Notre-Dame*) uzmysławia odbiorcy, jak te kilkakrotne powroty do katedr utrwaliły w umyśle oglądającego swą widzialność. Te powroty, te spotkania twarzą w twarz z budowlą, z oryginałem! Gra słów wskazuje na cechy prototypowe ekfrazy. Znane z widzenia zmienia się w jasne z widzenia i uwidacznia znaczenie dosłowne, a jednocześnie przeciwne potocznemu rozumieniu wyrażenia „znać z widzenia”. Ponadto za pomocą przymiotnika „jasny” poeta wyzyskuje pewien walor architektoniczny gotyckiej budowli: świetlistość, przejrzystość czy też przestrzenność jej wnętrza. Przeszło trzydzieści lat od powstania pierwszej ekfrazy Przyboś pyta:

Co ja tu robię tak późną swą wiosną?
Ostrzę na tych kamieniach przytępione zmysły?

I to jest cała w iskrach ta moja robota:
nienazwaną zaczynać
wzniosłość,
zmilczaną ustami, wyznaną oczyma?
(UpZ 388).

A potem wyznaje czytelnikowi i... samemu sobie: „Z ozdobnej nad grząd-kami tulipanów wiśni / spod pinakli i sterczyn / lecą płatki rumiane tej – i wszystkich wiosen / na oczy wypatrzone, na uszy przygluche?” (UpZ 388–389). To, co niegdyś rejestrował wzrokiem (ów wewnętrzny wzrok zdaje się powoli wyczerpywać), teraz zostanie ocalone dzięki innej sztuce, która od „sztuki oka” czerpała przez cały czas: „Piękno, które wyrabiam tu, dalej przeniosę / w słowie ponaddwźwiękowym – *oui dire* – z nasłuchem. / Piękno przelotnie lecz” (UpZ 389). Wzrokowe, a potem językowe utrwalanie rzeczywistości, uchwycenie wyglądu dzieła sztuki to praca (jak praca jego ojca) – robota. To, co scala się w oczach patrzącego, scala się także w słowie (*Doświadczenie wzrokowe*, UpZ 281). Przybosiowe oczy to „oczy słów, rozszerzonych od widzeń” (*Widzę*, UpZ 49) – wszystkich widzeń, z których każde zostało utrwalone w konkretnym tekście, aktualizującym ów specyficzny wzorzec ekfrazy.

Zanim poeta opíše dzieło sztuki, musi je zobaczyć – stać się widzem. A sposób patrzenia uobecnia później w ekfrazie. Dlatego tak bardzo w utworach Przybosi narzuca się odbiorcy punkt widzenia obserwatora i sposób patrzenia,

jego wzrokowa wrażliwość, natarczywość bądź łagodność. Poznajemy dzieło sztuki, śledząc tę wzrokową perspektywę, którą przyjmuje podmiot liryczny, oraz jego usytuowanie względem opisywanej budowli. Czytelnik poznaje więc katedry – co należy mieć w pamięci – za pośrednictwem subiektywnej wizji autora, która pozostaje nią bez względu na to, czy stara się on za jej pomocą zaprezentować dzieło, czyli je uobecnić, czy też podkreślić pretekstowość nawiązania, zmagając się z kolejnymi wyglądami budowli gotyckich, czy w końcu skierować uwagę czytelnika na rzeczywistość niearchitektoniczną.

Między opisem zewnątrz a opisem wnętrza. Między kamieniem a światłem. O zmiennej sytuacji lirycznej w sztuce dynamicznej Przybosia

Co więc dokładnie rejestrują „oczy słów” Przybosia? W jakich sytuacjach lirycznych autor przedstawia oglądane kolosy? Referent, będący budowlą, komplikuje sytuację komunikacyjną w ekfrazie. Czytelnik-widz, mający silnie w pamięci, można rzec, w pamięci wzrokowej, egzystujące wyglądy francuskich katedr, utrwalone choćby dzięki obrazom Moneta, jest przekonany, że będzie miał do czynienia z opisem katedry widzianej od zewnątrz. Zatrzymany w oku obraz gotyckich fasad wymusza wręcz takie odczytanie. Czy jest tak rzeczywistość? Zastąpienie kategorii budowli architektonicznej (miejsca) kategorią przestrzeni wyjaśnia nieco te kwestie. Przyboś, wykładając czytelnikowi, czym jest dlań miejsce na Ziemi i miejsce w poemacie, pisze:

Nie, nie jest to tylko sprawa silniejszego wrażenia ani sprawa związanej z tym wrażeniem emocji. Nie ma tu nic z przypadkowości. Mój wiersz to nie notatka reportera widzącego fotograficznie ani nawet szkic impresjonistyczny; przestrzeń w nim to nie rozdygotana złuda powietrza, nie wiadomo gdzie zaczęta ani gdzie się kończąca.

To przestrzeń wyobraźniowa. Ma ona swoją – nie powiem – stałą, ale ustalającą się strukturę, ustalającą się, bo z każdym nowym wierszem rozszerzającą się i wiążącą na nowo we wzorzec narzucający widzenie. Ten wzorzec sprawia, że poeta zauważa tylko to, co będzie z oglądanego miejsca miejscem w poemacie.

(Miejsce na Ziemi i w poemacie, Wiz 302–303)

Najważniejsza jest więc – podobnie jak w ekfrazach obrazów malarskich – aktualizowana za pomocą różnych strategii tekstowych, które czytelnik-widz musi rozpoznać, perspektywa patrzenia na przedmiot opisu. W liryku rozpoczynającym cykl katedralny czytamy: „Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń!” (Notre-Dame, UpZ 90). Pierwszy wers za pomocą syntetyzującego opisu wzbudzającego obraz paryskiej *Notre-Dame* dopuszcza oba wyglądy – wnętrza i zewnątrz. Sytuacja liryczna, w której poznajemy przedmiot językowych odniesień, przedstawia go w momencie wznoszenia się. Głównym budulcem ekfrazy jest więc ruch, a głównym celem opisującego – utrwalenie i podtrzymywanie go w umyśle odbiorcy w czasie poznawania katedry poprzez silnie zmetaforyzowany opis oraz nagromadzenie czasowników i imiesłów.

Przypomnieć należy, że w ekfrazie starożytnej, a na jej podstawie rekonstruowane są wyznaczniki prototypowe i nieprototypowe, których konfiguracje zbliżają dany tekst do centrum pola gatunkowego bądź kierują ku jego peryferiom, ożywienie przedmiotu opisu było równie ważne jak jego unaocznienie. Ta z kolei konstytutywna cecha ekfrazy ewokuje dynamizm. Przed oczami czytelnika-widza katedra dopiero się staje. Dwa sposoby mówienia o Notre-Dame zdają się tu nierozłączne – opis utrwalający wygląd katedry *in statu nascendi* i opis dynamizujący, który jest podstawowym środkiem wyrazu stosowanym w ekfrazie procesu twórczego i nie rozbija wówczas centralnej perspektywy opisu unaocniającego budowlę. Dlatego ów wzbudzany językowymi środkami wyrazu ruch nie jest czynnikiem burzącym opis, a raczej pełni funkcję uobecniającą proces powstawania katedry. Trzy podstawowe środki wyrazu: dynamizm, tworzenie i przeżycie (o czym będzie jeszcze mowa) składają się na Przybosiowski model ekfrazy, w którym każdy z nich może w konkretnej realizacji tekstowej zyskać przewagę i albo zbliżyć dany utwór do centrum jej pola gatunkowego, albo go odeń oddalić.

„Nie był [Przyboś – P.G.] zwolennikiem idei korespondencji sztuk, rozumianej jako odpowiedniość struktur i środków wyrazu [...]. Jego wiersze katedralne [...] – pisze Czermińska – nie są próbami «budowania dzieła na kształt katedry»»¹². Poeta buduje ją niejako na nowo, odkrytą w spojrzeniu, a utrwaloną w słowie. Ale ów opis jest ciągłym spieraniem się z opisywanym przedmiotem i jakby tworzeniem się nawzajem: on – patrzący – narzuca przecież swoją perspektywę widzenia (z dołu), ona – góruje nad nim, ukazując swą potęgę, złożoną z komponentu materialnego, ale także duchowego (pomimo swojej postawy ateistycznej autor zauważa postawę nieateistycznego zbiorowego twórcy budowli sakralnej). On ponadto jest tym elementem statycznym, wokół którego i na oczach którego rozgrywa się dramat – powstawanie olbrzymiej budowli. Z tą zapowiedzianą już w pierwszym wersie dynamiczną wizją katedry Notre-Dame, rejestrowaną w trakcie jej powstawania, a nie ostatecznego wyglądu, współgra opis silnie emocjonalny i zmetaforyzowany – to on kształtuje nasze widzenie gotyckiej budowli.

Zachwyt podmiotu patrzącego, zachwyt zewnątrz katedry miesza się z lękiem: „Lecz zdjęło mnie z iglicy jak z haka Wnętrze – przerażenie” (*Notre-Dame*, UpZ 90). Połączenie frazeologizmu z porównaniem i włączenie terminologii architektonicznej – jakby podwojenie tych środków wyrazu – potęguje ów odbiór. Strzelistość i ostrze iglicy zostało wzmocnione skojarzeniem z ostrym zakończeniem haka, co wzmaga uczucie lęku. Ponadto podmiot postrzegający jest przerażony widokiem wnętrza – w jednej chwili z zewnątrz katedry, bo z iglicy, i z wysokości, zostaje przeniesiony do środka budowli, do Wnętrza (pisanego wielką literą). Poetycki opis kieruje naszym spojrzeniem: okazuje się – przekonuje poeta – że będąc na otwartej przestrzeni, obserwując budowlę, czy nawet rzeźbę, zanim nasze oko zacznie analizować to, co na wprost, blisko,

¹² M. Czermińska, *Gotyki i pisarze...*, wyd. cyt., s. 12, 16.

szczegół, choćby sceny ukazane na tympanonie, wznosimy głowę ku górze, usiłując wzrokiem objąć całość – jednocześnie, naraz – sięgając najwyższego punktu. W środku, wewnątrz budowli nasze oko zachowuje się odwrotnie – najpierw bada to, co znajduje się na jego wysokości, w jego zasięgu, blisko, a dopiero później stopniowo się wznosi. Zmienia się więc perspektywa widzenia obserwatora, a więc on sam ze statycznego, zdominowanego ciężarem konstrukcji, zmienia się w ruchomy, dynamiczny, aktywny.

Przyglądanie się katedrze jest równoznaczne z jej poznawaniem, musi więc odbywać się zgodnie z pewnymi prawidłami. Swoisty rytm patrzenia/poznawania wytycza przecież sam obserwujący. Zainicjowany w pierwszym wersie ruch ku górze zostaje przerwany, ale świadomość monumentalizmu katedry gotyckiej – i to monumentalizmu, jakiego doznał podmiot poznający na początku, stojąc przed budowlą – ciągle tkwi w jego umyśle, gdyż tylko w konfrontacji z nim jest w stanie poznać siebie, a co za tym idzie – stworzyć wygląd oglądanej katedry:

Wyszzydzony i opluty wśród poczwzar rozdziawionych deszczem
wiem: Co znaczą ja żywy o krok od filarów!
Te mury z odrąbanych skał – jak lby ponade mnie
zmartwychwstają z sarkofagu.

(*Notre-Dame*, UpZ 90)

Przywołanie kontekstu biblijnego (choćby postaci Jezusa znanej z wielu malarskich wizji *Ecce Homo*), ale w nowej sytuacji lirycznej, bo w odniesieniu do „ja” postrzegającego, usytuowanego teraz pośród elementów architektonicznych katedry (maszkaron), uświadamia podmiotowi, kim jest w obliczu takiej potęgi – potęgi filarów *Notre-Dame*, elementu nie tylko przecież pełniącego funkcję dekoracyjną, ale przede wszystkim konstrukcyjną. W końcu ta zatrzymana w spojrzeniu wizja architektoniczna zaczyna niepokoić patrzącego. Uświadamia mu, że tak mało znaczy on „żywy o krok od filarów”, jakby o krok od śmierci. Wygląd olbrzymich murów katedry potęguje poeta poprzez przywołanie monumentalizmu skał¹³, których są częścią, a które należało wcześniej odrąbać, a także dzięki zastosowaniu rozbudowanego uosobienia. A więc energia, witalność, życie, które są po stronie podmiotu postrzegającego, nie dają mu przewagi nad katedrą. Jej filary okazują się bardziej wytrzymałe, bardziej trwałe. Nie tylko ponad nim się wznoszą, ale nawet ponad niego zmartwychwstają – święcąc triumf nie tylko wizualny, ale także duchowy. Oto dany zostaje przed oczy czytelnika-widza obraz katedry – katedry uosobionej, uduchowionej, a wręcz ubóstwionej (choć nie w kontekście domu Boga).

Notre-Dame jest budowana poprzez doznanie tajemnej siły. Przyboś usiłuje ją „opanować psychicznie – zauważa Sandauer – wznieść powtórnie w duchu”¹⁴. Wzbudzić aktywność wewnętrzną i w taki sposób opanować jej wygląd, ale przede wszystkim zapanować nad emocjami, które ten wygląd wywołują. Patrzący/opisujący przyjmuje bowiem perspektywę emocjonalną, a nie poznawczą.

¹³ O topice z kręgu żywiołu ziemi pisze Czerwińska. Zob. tamże, s. 202.

¹⁴ A. Sandauer, *Polskie carmen figuratum*, wyd. cyt., s. 165, 166.

Pyta w końcu: „Kto wstrząsnął tą ciemnością, nagiął –/ I ogarnął?” (*Notre-Dame*, UpZ 90). I odnajduje odpowiedź:

Wiem. Obciążone Jezusami krzyże
trzeba wyostrzyć w piony budowniczych drabin
i swoją wolę, zrównaną z niezgłębionym lazurem,
swoją śmierć
z ostrołuku –
trafić –

– tam na kluczu sklepienia
drga zamknięty pęd strzał.

(UpZ 90)

Czy katedra staje się w wyniku jakiegoś mistycznego procesu? Czy niczym w akcie kreacji, by powstała, należy najpierw zapanować nad ciemnością? I kto miałby tego dokonać? Podmiot postrzegający to odgadł – wie, jak wyglądał proces twórczy. Teraz sam prowadzi go słowem: „Obciążone Jezusami krzyże” – symbol kryjącego się w budowlu *sacrum* – „trzeba wyostrzyć w piony budowniczych drabin” (*Notre-Dame*, UpZ 90). Według nowego demiurga pierwiastek sakralny winien ustąpić miejsca materialnemu – trudowi budowniczych. Kolejnym budulcem jest wola, ale wola ludzi pracujących przy wznoszeniu budowli, wola robotników. I lazur nieba, chęć osiągnięcia tych przestworzy, tych błękitów, oraz „śmierć / z ostrołuku” (UpZ 90), śmierć bezimiennych twórców katedry. Dopiero wówczas, stopniowo, w procesie słownego tworzenia katedry wyłaniają się najważniejsze jej cechy konstrukcyjne: ostrołuki, klucz sklepienia, strzelistość, świetlistość...

W końcu – co zapowiadają już drgania i pęd – kluczowym tworzywem okazuje się wzmagający się ruch, który sprawia, że głązy szybują „coraz wyżej i wyżej”. Ponownie, zaznacza podmiot patrzący, wertykalny ruch z dołu ku górze zostaje nie tyle wstrzymany, co zawrócony. Ruch w górę był budowaniem filarów, ale to ruch w dół – staczanie – nadaje ostateczny kształt katedrze. Oko koncentruje się na dwóch wieżach tworzących fasadę katedry, to one są jej symbolem, w nich tkwi siła wizualizacji gotyckich świątyń. Metafora katedry/przepaści, której urwane dna stanowią szczyty wież, najpełniej wyraża nową sytuację liryczną, do której klucz stanowi odwrócone postrzeganie, a w którym zaburzona została relacja góra – dół. Podmiot patrzący, stojąc u podnóża katedry („o krok od filarów”), stoi jednocześnie na szczycie tej „odrzuconej w górę” przepaści. W *Zapiskach bez daty* Przyboś rozważa:

Tak więc miejsce na Ziemi, przeniesione do poematu, nigdy już nie wróci, kiedy autor znajdzie się na nim, do swojego surowo-fotograficznego czy migawkowego wyglądu. Nawet wtedy, kiedy autor zamkniętego w wierszu miejsca wraca doń, aby je ująć w nowy wzór, chwycić w nową sieć linii poetyckiej mapy. Raz nazwane trwa nie tylko w wyobraźni, nie tylko w „bycie dla siebie”, ale i w „bycie w sobie”?...

(*Miejsce na Ziemi i w poemacie*, Wiz 303)

I rzeczywiście, raz utrwalony w słowie obraz katedry Notre-Dame tkwi mocno w wyobraźni Przybosia: tamta dawna katedra/świat była niczym „prze-

paść odrzucona ostrołukiem w górę”, powstawała wraz z „lotem żywych kamieni” (*Przed Notre-Dame po latach*, UpZ 268) – pamięta czytelnik. Jednak tu i teraz, po latach, podmiot patrzący nie jest już w stanie jej zobaczyć. Teraz „Milion złożonych do modlitwy palców / rozplata się naraz / i przestrzeń ich wzlatuje w wyświeconą próżnię” (UpZ 268). Bezpowrotność dawnego widzenia podkreśla autor za pomocą kilku pytań retorycznych:

To tu rozpacz jest nowa,
a nadzieja stara? [...]

[...] czemu
z lotu żywych kamieni, jak wówczas, nie wróżę?
Ciemnego wnętrza głazów krzykiem nie otwieram
strzeliście?
Bitwy o szczyt nie zaczynam?
(UpZ 268)

Nie da się odzyskać dawnego wyglądu katedry. Podmiot postrzegający jest bezradny. Dlatego nie ma nadziei w stwierdzeniu: „Patrzę – nie widzę, staram się przypomnieć”. Katedra zobaczona prawie dwadzieścia lat później jest już innym wyglądem – teraz subtelnym rejestrowaniem detalu. Poeta pewnie wyznaje: „I wiem / tkliwie / czegom siłą nie dociekl” (UpZ 268).

Wtedy wygląd katedry zachwycał i przerażał równocześnie, teraz patrzący oczy skłania – społegliwie – „od chimier ku listkom na krzewach” i łagodnie przemierza „kwiaton kwiatu i rozecie różę” (UpZ 268). „Na iluminowanych wieżach / jak na fletniach wyjętych z syringi księżycy / przebierając światłami po otworach nocy / gra Ville-Lumière i śpiewa” (UpZ 268). Notre-Dame zaczyna egzystować w większej przestrzeni, w Mieście Światła, pośród subtelnej muzyki światel i cieni przebiegających po fasadzie budowli. Z delikatnością architektonicznych motywów roślinnych, z subtelnością i tajemniczością księżycowego światła rozświetlającego mury katedry współgra obrazek widziany na skwerze: „chłopiec i dziewczyna / umajona liściem / biegną lżejsi po pieszczocie” (UpZ 269).

Po dziesięciu latach od drugiego poetyckiego spotkania z Notre-Dame nastął czas na kolejną odsłonę. W części pierwszej *Notre-Dame III* podmiot liryczny zapoznaje odbiorcę z kolejną siecią uwikłań – wizją, w której duże znaczenie mają odniesienia topograficzne, co w ekfrazie budowli jest bardzo ważne:

Zobaczyłem ją – jak pod bombą zagłady –
pod słońcem prosto padłym
na dach, na łuk;
powstawała z ciemności – padała w promieniach,
słonecznica mojego widzenia,
mroczna, rozjaśniająca strach.
(UpZ 375)

Jawi się czytelnikowi katedra widziana w zenicie, „pod słońcem prosto padłym”, ale równocześnie pod słońcem, którego kształt przynosi skojarzenie z „bombą zagłady”. Oksymoroniczna budowa strof powołuje do życia ten widok.

Nowy obraz katedry rodzi się w oku patrzącego i z wojennej wizji, przywołanej widokiem ostrego zenitalnego słońca, i gry światel i cieni następujących po sobie:

Ze wzniesionego
ze wszystkich śmierci tych, którzy ją dźwignęli
jednego tylko – mojego – prze-życia,
z truchlejącej mocy,
ze szczytu tej najwyższej – już minionej – chwili –
spróbuję
– spoza dnia i spoza nocy,
nadziei i rozpacz – dać znak,
spróbuję – jak z kamienia – być, znaczyć.

Spróbuję po raz trzeci.

(UpZ 375)

Po raz kolejny podmiot postrzegający patrzy na Notre-Dame, usiłując zapomnieć o wcześniejszych jej wyglądach, o zachwycie i przerażeniu, o porach dnia, w których ją obserwował. Najłatwiej o tym zapomnieć, znajdując się w jej wnętrzu. I ponownie rozpoczyna się proces widzenia, od budulca, od kamienia, którego ambiwalentne cechy odkrywa przeżywające tę wizję „ja” liryczne:

Ciążył u nóg – unosił mnie kamień rosnący?
W fioletowych, różowych odbiciach
obłoków pełgających po filarach wnętrza
stąpałem po powietrzu, z każdym krokiem ku
wysokościom bez wyjścia –
i dotknąłem! Poruszyłem skalę litą...

– To tu, w całokamieniu od wieży po próg,
daj znak, przemów!

(UpZ 375–376)

Tym razem wznoszący się kamień nie pędzi w górę jak w pierwszym z wierszy katedralnych. Nie jest to lot gwałtowny i zarazem przerażający. Raczej stateczne, powolne unoszenie się – tak że patrzący jest w stanie ze spokojem chłonąć to, co widzi, zatrzymywać wzrok na barwach odbijanych przez szkiełka witraży. W końcu wprowadzony w ruch przez „kamień rosnący” teraz sam może poruszać się po wnętrzu katedry, cały czas torem wertykalnym stąpa „po powietrzu”, powoli i z rozmysłem, obserwując niezmierną przestrzeń ponad nim. Ale przemieszcza się już nie dzięki kamieniom, ale dzięki barwnym odbiciom światła. W *Zapiskach bez daty* Przyboś wyjawia czytelnikowi:

Tyle razy stawałem w punkcie, gdzie w planie architektonicznym przecinają się ramiona krzyża, tak że zwrócony ku głównemu ołtarzowi, miałem z lewej i prawej strony dwie boczne rozety, a kiedy się odwróciłem, oczy zatrzymywała rozeta nad chórem – i w tym najbardziej przez światło witraży zaczarowanym miejscu niezmiennie doznawałem – niech to wyznam bez wstydu – natchnienia, a nigdy, nigdy nie zapamiętywałem koloru tych witraży. Wzruszony przemieniałem się wewnętrznie w absolutnego marzyciela; chcę rzec: rzeczywistość, pamięć, gdzie jestem, kiedy i co robię – wszystko to znikało z pola mojej świadomości, ztracałem się poprzez patrzenie w wysokim poruszeniu – jak to nazwać? – ducha? istoty duchowej? – i zapadałem w stan, w którym snu-

ły się jakieś nie do określenia obrazy i przeczucia wszelkich możliwych w człowieku wzniosłości, wizje więc – raju? Właśnie z takiego patrzenia, z widzenia ogarniającego nie to, co utrwała oko obiektywu, ale to, co z przedmiotu widzialnego promieniując, sprawia, że się odrywamy od nas aktualnych, codziennych – powstaje pamięć poetycka. Pamięć zachowuje więc widzenie wewnętrzne i jego trwałą zdolność do nie przewidzianego i samowolnego rozwijania się w stany wzruszeniowo-wyobraźniowe.

(*Pamięć do poezji i pamięć do prozy*, Zbd 306–307)

W końcu w takim uniesieniu patrzący dosięga celu. Dociera do dna przepaści zapowiadanej wcześniej. I staje się siłą sprawczą. Jest w stanie nie tylko dotknąć kamiennego sklepienia, ale je poruszyć, a nawet rozgiąć:

Rozgiąłem łuk przestrzeni w sklepieniu stuleci,
przekroczyłem granicę szczęścia
ku miejscu nieznanemu...

...pod Łukiem Triumfalnym sklepionym z granitów
utwierdzonych na tęczach.

I upadłem w iglicach, pinaklach, sterczynach
bielejącej do świtu tarniny wiosennej
w rozpostarcu pól znanych...
przyłśniła mi się we śnie rozetka pajęcza
i kamyk wyorany,
dolina

Kończę: widzę, jak ujrzałem światło dzienne.

(*Notre-Dame III*, UpZ 376)

Poznawany jakby w olśnieniu wygląd katedry ustępuje przed innym obrazem osiągniętym u celu tego lotu/wędrówki. Miejsce początkowo obce staje się bliższe, niż może to sobie wyobrazić podmiot patrzący. Obserwowane tu i teraz elementy architektury: misterne rozety, a przede wszystkim owe „iglice, pinakle, sterczyny”, do których przebił się patrzący, przywołują obraz rodzinnego krajobrazu. Sytuacja liryczna, w której umieścił Przyboś swego bohatera, całkowicie się zmienia. Pragnienie niemal mistycznego kontaktu z oglądanym przedmiotem, chęć poznania tajemnic arcydzieła prowadzi do początków.

Lot daje też najpełniejszy wygląd wnętrza katedry budowanej – jak wiemy – za pomocą światła: „Błysk wielosiecznych kolorami mieczy / odciał wnętrze od murów” (*Widzenie katedry w Chartres*, UpZ 283). To światło przedostające, przedzierające się przez szyby witraży. Zauważyć należy, że witraże są ważne dla poety ze względu na swą malarskość, barwną kompozycję, nie zaś ze względu na symbolikę przedstawionych na nich wizerunków:

Krążę z tobą pod strażą witraży.

Nie ma raju, tylko raj świtów napowietrznych,
niebo nadobłocznego lotu, tego, który
doniósł nas tu, do raju wniebowziętych
oczu.

(UpZ 283)

We wnętrzu katedry doznaje podmiot wzrokowej i duchowej przemiany. Nie ma tu gwałtownie pędzących ciężkich gładów, nie ma ostrych, strzelistych iglic – tylko lekkość, jasność i świetlistość. Jawi się katedra jako „raj wniebowziętych / oczu” – ostateczny cel wzrokowych doświadczeń. Wnętrze zdaje się zwyciężać nad zewnętrzem, a światło nad kamieniem, pierwiastek duchowy nad materialnym, objawienie nad rejestrowaniem zmysłami. W końcu podmiot postrzegający zwraca się do świadka tej iluminacji, do czytelnika-widza:

Spojrzyj! W niebie malarzy
blask cynobrowo-złoty filary otoczył,
wzruszył do głębi głązy
i do szczytu –
i stał z nich dotykaność jak ciało ze świętych.
Wyzwolone z cieni
Lecą tęczą złożoną z samych barw gorących
i biją o sklepienie jak o ciemną chmurę,
aby otwierać mury – i odrzucać
ich białość od błękitu,
fioletu,
marzennej czerwieni
do purpurowego słońca –
łuki lecą i w locie przeciw nocy świecą.

(UpZ 283)

Białość marmurów zostaje przełamana grą barwnych światel powstających od witraży i rozbijających się o sklepienie katedry, która w momencie olśnienia jawi się patrzącemu jako „ciemna chmura”, wzmacniając barwny kontrast. A gama kolorystyczna jest naprawdę bogata – ta ciepła kompozycja barw kłóci się i z bielą kamienia, i z czernią nocy, która wkrótce zapadnie. Ale blask barw nie tylko ożywia to olbrzymie wnętrze: najpierw otacza konstrukcyjne elementy architektoniczne, na których wznosi się katedra (filary), następnie wzrusza boczne głązy, kierując się ku górze, ku szczytowi, ku sklepieniu, by na koniec zetrzeć z nich to, co materialne, dotykane. Nawet jasne i świetliste wnętrze buduje poeta za pomocą opisu dynamicznego, uwydatnionego w przeżyciu czy też przeżywaniu oglądanych widoków. Trwa triumf światła:

Nie ma mocy z granitu, której nie podważy
nikłość,
przenikliwa i łatwa,
rozpędzona nikłość promienia.

(UpZ 283–284)

Światło, dostające się do katedry przez „szkło nieważkie”, maluje teraz na powietrzu owe „powidoki słońca” – wyjawia znawca malarskiej teorii Strzebińskiego – w których w momencie olśnienia podmiot postrzegający chce zamieszkać. To światło jest tym walorem, który daje nieśmiertelność – nieśmiertelność katedrze, ale także tym, którzy na nią patrzą. Oto największe pragnienie podmiotu patrzącego: „Być wszystkim światłem we wzniesionym niczym, / być...” (*Światło w katedrze*, UpZ 286). Podmiot postrzegający przebywa długą wzrokową wędrówkę, która rozpoczyna się przed kamiennymi filarami katedr, oglą-

danych od zewnątrz, od ich podnóży, poprzez „wnętrza światel katedry”, w trakcie lotu, a kończy w błysku olśnienia, poza czasem i miejscem, poza sobą:

W srebrnym powietrzu Francji, drząc, olśniewająca,
odslonięta do pierwszej białości kamienia
we wszystkich naraz, w jakich widziałem ją, słońcach,
uniesiona przez wieże
leci biała z nalotem złota.
Nadrzeczywista jak gdybym ją wyśnił.

(*Katedra jest biała*, UpZ 388)

Cechą, która sprawia, że teksty te nieustannie krążą w polu gatunkowym ekfrazy, jest zmienność sytuacji lirycznej – charakterystyczny rys Przybosiowej poetyki. Stąd w *Notre-Dame* stawanie się katedry na oczach czytelnika-widza, czyli opisywanie/rekonstruowanie katedry *in statu nascendi*. W *Przed Notre-Dame po latach* – ukazanie konfliktu między widzeniem/przerażeniem i widzeniem/zachwytem przeżywanym podczas pierwszego spotkania z katedrą a obecnym patrzeniem/niewidzeniem, między „nadzieją starą” a „nową rozpaczą”, między ruchem, gwałtem i potęgą a statyką i łagodnością, między dojrzeniem a odejrzeniem, między ogółem a szczegółem. Z kolei w *Notre-Dame III* poeta świadomie odrzuca wcześniej zarejestrowane wyglądy paryskiej katedry i zaczynając od zjawisk atmosferycznych – przede wszystkim światła – kształtuje nowe widzenie podmiotu postrzegającego. Katedra w Lozannie staje się dotykalnie niepojęta, katedra w Chartres to „powidok słońca” – „niebo malarzy”, w którym grają barwy przepuszczane przez szyby witraży. Z kolei *Światło w katedrze* opowiedziane zostało oczami zmarłych budowniczych, którzy na tę katedrę patrzą nocą. W końcu w ostatniej wizji katedra staje się obrazem z sennej wizji.

Analizując poszczególne sytuacje liryczne wierszy katedralnych, dostrzegamy niezmierną konsekwencję widzenia, jego metamorfozę – spieranie się kolejnych wyglądów, a równocześnie ich dopełnianie. Zmienność sytuacji lirycznych to konstytutywny wyznacznik Przybosiowego modelu poetologicznego, a równocześnie czynnik, który sprawia, że poszczególne utwory cyklu, aktualizujące zarówno cechy prototypowe, jak i nieprototypowe ekfrazy, balansują między centrum gatunkowym jej pola a jego peryferiami. Przybosiowy wzorec ekfrazy to przede wszystkim opis procesu powstawania arcydzieła, dynamiczny, bo przeżywany tu i teraz – przed oglądaną katedrą; katedrą oglądaną i doświadczaną dychotomicznie – osobno jako zewnątrz i wewnątrz, jako kamień i światło, jako widzenie i niewidzenie.

Julian Przybós's cathedral poems. Between the centre of the generic field of ekphrasis and its peripheries

Summary

The author of the article tries to place in the generic field of ekphrasis Przybós's poems referring to gothic edifices. She reconstructs Przybós's model of ekphrasis on the basis of the prototype and non-prototype features of the genre found in selected poetic texts. She analyses poems which constitute the cathedral cycle in the context of Przybós's theoretical considera-

tions, particularly with reference to *Zapiski bez daty*. The model of Przyboś's ekphrasis, emerging from the article, is seen from the perspective of the problems concerning poetry, important for the poet: the changeability of the lyrical situation, dynamic space, place in a poem or the ways of visual registration of appearances, among others. The results of the considerations are included in two thematic sections out of which a model of architectural ekphrasis registering the process of the creation of a work of art emerges, consolidated once by an aggressive eye, another time by benevolent sight; works of art which are divided into material, stone exterior and spiritual, luminous interior; eventually of the very work of art and the work of art seen in the surroundings of extra-architectural reality. All that makes the cathedral texts of Przyboś oscillate between the centre of the generic field and its peripheries, marking the constitutive feature of the model.

JOANNA ORSKA

Uniwersytet Wrocławski

Życie słowa. Składnia wiersza (post)awangardowego*

„Kochamy wszystko, co dotyczy słowa; jego życie; jego odmiany i drobne odcienie; jego związki i związki związków. A szczególnie kochamy nieznaną jego możliwości, to, co my sami uczynić z niego potrafimy; kochamy każdą pracę nad nim. [...] Dobieranie i składanie wierszy rodzi się z miłości rzemiosła”¹. Myślę, że to niejedynie słowa Tadeusza Peipera, pod którymi razem podpisaliby się bohaterowie mojego szkicu – Julian Przyboś i Krystyna Miłobędzka. Ta dwójka poetów nie wydaje się mieć ze sobą szczególnie wiele wspólnego, przy tym Miłobędzka wypowiada się wobec pierwszego ucznia Peipera z dużą rezerwą. Mimo wszystko wydają się oni pozostawać ze swoimi poetyckimi praktykami w długotrwałym już i bardzo zasłużonym dla polskiej nowoczesnej poezji nurcie liryki awangardowej, związanej jeszcze z konstruktywistycznymi początkami Awangardy Krakowskiej.

Postrzeganie ich poetyk jako pokrewnych może mieć oczywiste przesłanki: właściwie tylko Awangarda Krakowska zdołała przeprowadzić do końca prawdziwą rewolucję w języku polskiej poezji – odpowiadającą rewolucji przeciwko tradycyjnemu aleksandrynowi tragedii Corneille’a i Racine’a w języku francuskim, czy przeciwko władztwu pentametru jambicznego jeszcze z czasów szekspirowskich w języku angielskim. Rewolta wiersza wolnego u progu XX w. z sukcesem zbudowała w nowej liryce europejskiej fundament pod rozmaite liryczne rozwiązania. Jak pisał Adam Ważyk, którego rozważania wersologiczne na gruncie polskiej liryki byłyby zapewne niemożliwe bez programu Peipera, „werlibryzm”, kierując się interesami zwykłego zdania, bliskiego prozie, jako zasadniczej jednostki kształtującej wers, wprowadzał chętnie w swoje struktury rozmaite miary wiersza związane z tradycją. Działo się to na zasadzie swego rodzaju flirtu wiersza wolnego z regularnym systemem, który w punkcie wyjścia stanowił odrzucaną przez awangardę formułę poetyckości². Na podobnej zasa-

* Tekst powstał w ramach grantu „«Nauka chodzenia». Świadomość późnonowoczesna w metapoetyckich wypowiedziach przedstawicieli polskiej neoawangardy lat 60. i 70. XX wieku” (11H 13 0651 82) 0064/NPRH3/H11/82/2014.

¹ T. Peiper, *Nowe tworzenie* [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, przedmowa i komentarze S. Jaworski, Kraków 1972, s. 359.

² A. Ważyk, *O wierszu wolnym* [w:] tegoż, *Amfion. Rozważania nad wierszem polskim*, Warszawa 1983.

dzie można traktować fundowanie znaczeń w wierszu wolnym poprzez swoistą grę normą składni prawidłowego wypowiedzenia.

Zasadniczo wiersz awangardowy powstawał zawsze w napięciu pomiędzy wierszem wolnym i tonicznym bądź regularnym – a także zwykłym, jakby mówionym zdaniem i skomplikowanym retorycznym czy stylistycznym zabiegiem. Nie był natomiast wypracowywany ani na zasadzie tak czystego odwrotu od poetyckiej spuścizny, jaki głosiła awangarda; ani na tak ściśle rozumianym założeniu autonomii poezji wobec prozy – jak chciał Peiper. Kodyfikacja trudnych do uchwycenia zasad wiersza wolnego nie byłaby jednak możliwa bez awangardowych rygorów – dlatego badacze strukturaliści, jak Aleksandra Okopień-Sławińska czy Janusz Sławiński, zajmujący się awangardą w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, rozpoczynali swoje rozważania od bezdyskusyjnego przyjęcia Peiperowskich opozycji. Warto zacytować wczesny fragment rozważań pierwszej z nich, dla której punktem wyjścia do opisu wiersza awangardowego pozostaje właśnie uogólniona opozycja poezji wobec prozy:

Ponieważ wiersz nowoczesny nie egzystuje w zasadzie poza granicami poezji [...], rozpoznawalność formy wierszowej może oprzeć się nie tylko na ukształtowaniu fonicznej tkanki utworu, ale w znacznym stopniu zależeć od innych (przede wszystkim stylistycznych) właściwości wypowiedzi, identyfikowanych jako poetyckie. Normy ściśle wersyfikacyjne mogą być dzięki temu znacznie mniej samodzielne i uzyskiwać pełną wartość wierszotwórczą dopiero we współdziałaniu z innymi współczynnikami poetyckiej konstrukcji. Wyobcowane natomiast z kontekstu mogą stać się ze względu na swą zmienność i dorywczość zbyt słabo zauważalne, by ukonstytuować samoistny system organizacji zdolny do efektywnego funkcjonowania w wypowiedzi o innym charakterze³.

Pozostawanie w opozycji wobec prozy jako czynnik wyróżniający dla „nowoczesnej” poezji, przy jednoczesnym włączeniu do tej poezji zdania o naturalnej, nierytmizowanej dodatkowo intonacji i składni, przynależącej zasadniczo zwykłej mowie, niesie ze sobą rozmaite konsekwencje. Organizacja płaszczyzny brzmieniowej – jak pisała badaczka – traci na przykład swoją niezależność, aby stać się jednym z najważniejszych elementów poetyckości, spajających „pozorną różnorodność objawów współczesnej wersyfikacji” w wiersz (Okopień-Sławińska). Niezależność taką traci także składnia, przestając być jedynie rzecznikiem logiczno-semantycznego porządku zdania, przyczyniając się zaś do ożywienia metaforyzacyjnego potencjału całej wielości stylistycznych i retorycznych zabiegów⁴.

Związek Miłobędzkiej z Przybosiem wydaje się – jak już pisałam – dość problematyczny. Sądzę jednak, że ich twórczość można postrzegać nie tylko jako kolejne inkarnacje awangardowego „formalizmu” we współczesnej poezji.

³ A. Okopień-Sławińska, *Wiersz awangardowy*, „Pamiętnik Literacki” 1965, nr 2, s. 426.

⁴ Użycie przez Sławińską słowa o „utracie niezależności” warstwy brzmieniowej może być w kontekście „wolności” wiersza mylące. Dla autorki istotna jest zmiana funkcji, jaką w zdaniu zwykłe pełni ta warstwa, i narzucenie jej innych rygorów znaczenia. Równie dobrze – z awangardowej perspektywy – można by tu mówić właśnie o „uwolnieniu” warstwy brzmieniowej czy składniowej tradycyjnych zobowiązań.

Także sposób, w jaki autorka *Domu, pokarmów* buduje swoje wiersze, wykazuje pewien zasób wiedzy o poetyckim, awangardowym zdaniu, które w wielu aspektach wynika ze składni wiersza Przybosiowego. Miłobędzka debiutowała wprawdzie w 1960 r. – rzeczywiste uznanie zyskała jednak dopiero w latach dziewięćdziesiątych; także wtedy okazała się poetką ważną dla wielu twórców – debiutujących przed przełomem, jak Piotr Sommer, czy już po nim, jak Marcin Sendek. Ważna – choć już bardziej w fuzji z Karpowiczowskim wariantem „linii Przybosia” – pozostaje także chyba dla nieco młodszych poetek – Joanny Mueller czy Joanny Roszak. To wszystko twórcy, którym niekoniecznie po drodze byłoby z samym Przybosiem. Autor *Równania serca* w ogóle wydaje się poetą dość trudnym do oswojenia w ponowoczesnej Polsce. Koniunktury na jego poezję – pomimo wysiłków dzisiejszych historyków i teoretyków awangardy poetyckiej⁵ – nie przywróciła nawet odmiana złej passy dla języków awangardowych, która panowała co najmniej od śmierci tego największego chyba autorytetu polskiej powojennej liryki⁶.

Kiedy u progu lat dziewięćdziesiątych młodzi twórcy zaczęli sięgać do rozmaitych tradycji eksperymentu poetyckiego, odnosili się do słabo jeszcze wówczas obecnego w polskiej kulturze dziedzictwa amerykańskiej i brytyjskiej neoawangardy. Przypominali też chętnie (już nieco później) różnorodność języków i stylów uprawiania poezji twórców starszych, w ostatnich dekadach PRL-u z różnych powodów marginalizowanych, takich jak Adam Ważyk, Aleksander Wat bądź Tymoteusz Karpowicz, Witold Wirpsza czy Stanisław Czycz. Przyboś do nich nie należał. Także dziś nie wydaje się poetą szczególnie lubianym, choć o całej grupie młodych twórców, zwłaszcza spod znaku tak zwanego neolingwizmu warszawskiego, trudno byłoby właściwie pomyśleć bez jego poezji. Całkiem jednak „nowy” w kontekście wcześniejszej pozycji autora *W głąb las* byłby zaś brak przekonania co do ważności roli Przybosia jako prekursora niedzisiejszych i dzisiejszych eksperymentów z językiem.

Szczególny wyraz jego „niekonieczności” stanowią dwie niedawne antologie polskiej poezji powojennej. Pierwsza, *Powiedzieć to inaczej* Jerzego Borowczyka i Michała Larka, wydana w 2011 – książka głośna, choć skierowana ra-

⁵ W roku 2001 Edward Balcerzan zorganizował konferencję poświęconą Julianowi Przybosiowi, której celem było odświeżenie pamięci o niedawno jeszcze najczęściej przywoływanym lirycznym autorytecie polskiego XX w. Jeżeli przyjrzymy się pracom badaczy, którzy powrócili do rozważań dotyczących Przybosia jako „nam współczesnego”, to przede wszystkim zauważyć należy, jak niewiele jest tych inicjatyw i jak często podejmują zadania właściwe dla historycznego już trybu myślenia o autorze *Równania serca* (do nowszych należą ciekawe książki Hanny Marciniak, *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosia*, Kraków 2009; Agnieszki Kwiatkowskiej, „Tradycja rzecz osobista”. *Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012, czy Małgorzaty Rygielskiej, *Przyboś czyta Norwida*, Katowice 2012).

⁶ Na ten temat – wiążąc złą prasę towarzyszącą eksperymentom awangardowym z rozmaicie rozumianą polityką kulturalną środowisk literackich, przede wszystkim emigracyjnych i drugoobiegowych, które coraz większy wpływ na narrację o historii literatury zyskiwały w latach osiemdziesiątych – pisałam w publikacji *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013.

czej do specjalistów – przyznaje wszystkim starszym „awangardzistom” (od Peipera po Miłobędzką) plus minus dwadzieścia wierszy. Na wstępie redaktorzy zaznaczają przy tym, tłumacząc nieobecność takich emblematicznych dla polskiego XX w. twórców jak Miłosz czy Herbert: „unikaliśmy poetów, którzy traktują wiersze jako instrumenty do komunikowania apodyktycznych figur wiedzy czy dogmatów”⁷. Zabawnie przypomnieć w tym kontekście polemiki Przybosia z artystami związanymi ze „Współczesnością”, o których pisze w swojej książce Grzegorz Wołowicz⁸; tam właśnie Przyboś pozostawał dla młodych poetów i krytyków – jak Stanisław Grochowiak czy Jacek Łukasiewicz – taką właśnie dogmatyczno-apodyktyczną figurą. W antologii poznańskiej jego dorobek zostaje potraktowany na równi ze spuścizną Peipera, Wata, Ważyka – ale także Czyżewskiego (jedyne wyróżnione przez Larka i Borowczyka futurysty) – czy z drugiej strony młodszych autorów, którzy od Przybosia się uczyli, jak Wirpsza czy Bieńkowski.

Druga antologia, „poezji po 1918 r.”, zatytułowana *Pogoda ziemi* – o wiele mniej głośnie i skandalizująca, za to – jak pisał we wstępie jej redaktor – przeznaczona dla szkół, stwarza miejsce dla znacznie większej różnorodności poetyk, w tym także dla poetów dzisiaj bardzo docenionych, kanonicznych. Przybosiovi jednak... pozwala się tutaj jedynie na trzy, najczęściej powtarzane w czytankach teksty (*W głąb las, Z Tatr, Notre-Dame*). Marcin Sendecki, bo to właśnie on ułożył omawiany przeze mnie wybór, być może właśnie jednemu z największych autorytetów awangardy przeznacza następujące gorzkie słowa: „znalazły się w *Pogodzie ziemi* (nie wszystkie) utwory z różnych względów ważne, tradycyjnie antologizowane i tradycyjnie podręcznikowe, choć sporo z nich mam za niespecjalnie wybitne”⁹. Wobec tego, że dwoma wierszami reprezentowana jest twórczość Ernesta Brylla, a po jednym dostali także Bohdan Drozdowski i Jerzy Harasymowicz, czy w końcu kilku zupełnie niepamiętanych dziś autorów – sposób, w jaki poeta (niegdyś) „brulionu” proponuje przedstawić uczniom poezję Przybosia, wydaje się wprost manifestacją niechęci. Tym bardziej dziwne mogłoby wydawać to, że Sendecki mógłby właśnie po Przybosiu cokolwiek dziedziczyć – choć wobec widocznych w jego niedawnej poezji inspiracji składnią wiersza Miłobędzkiej chyba tak właśnie musiałoby być.

Wydaje się, że spuścizna Przybosia w kontekście nowszej, ale spoglądającej ku awangardzie twórczości lirycznej, pozostaje związana nie tyle z wrażliwością estetyczną autora *Równania serca* czy z jego rygorystycznym twórczym programem, projektującym jak najbardziej precyzyjne, zamknięte formuły liryki. Ważna okazuje się dla późnej nowoczesności raczej składnia jego wiersza, o czym będę chciała więcej napisać, zstępując niejako w głąb inspirowanego awangardą zdania wraz z Miłobędzką.

⁷ *Powiedzieć to inaczej. Polska liryka nowoczesna. Antologia*, red. J. Borowczyk, M. Larek, Poznań 2011, s. 7.

⁸ G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999. Tu por. szczególnie s. 208 i nast.

⁹ *Wiersze polskie po 1918 roku. Pogoda ziemi*, wybór i oprac. M. Sendecki, Kalisz 2010, s. 5.

Miłobędzka wraz ze swoim debiutem (*Anaglifami* z 1960) mogłaby zostać włączona do grona bohaterów *Próby porządkowania doświadczeń* Janusza Sławińskiego, który w 1965 r. w „Twórczości” pisał:

Zasadniczym momentem wiążącym [...] różnokierunkowe [po 1956 r. – przyp. J.O.] orientacje jest fakt, że mają one wspólny układ historycznoliterackiego odniesienia. Takim wspólnym porządkiem jest awangardowy wzorzec poetycki, głównie w tym jego wariancie, jaki ukształtowała przede wszystkim liryka Przybosia. Wzorzec ten stanowi kluczową tradycję dla wszystkich nowatorskich poczynąń dzisiejszej poezji. Kluczową to nie znaczy taką, do jakiej się akceptująco nawiązuje, lecz taką, której nie można ominąć, która narzuca się jako zadanie do podjęcia, problem do przezwyciężenia¹⁰.

Sławiński obok poetów starszych, urodzonych w latach dwudziestych, wspominał też ówczesnie całkiem młodych, niedawno debiutujących, rówieśników autorki tomu *Pokrewne* (jak Jerzy Harasymowicz, Krzysztof Gąsiorowski, Maciej Bordowicz). Być może trudniej byłoby mu umieścić nazwisko młodej, wówczas początkującej poetki, o której zwłaszcza na początku mówiło się doprawdy niewiele, obok już uznanych twórców określonych mianem „lingwistów”: Zbigniewa Bieńkowskiego, Tymoteusza Karpowicza i Mirona Białoszewskiego. Może Miłobędzka nieco się na ważny historycznie tekst Sławińskiego ze swoim cichym debiutem spóźniła; może zadecydowały rozmaite względy środowiskowe, a może Sławiński zwyczajnie Miłobędzkiej nie czytał, albo nie cenił.

Wielki szacunek dla jej poetyckiej wynalazczości żywił natomiast Karpowicz, który dał temu wyraz w późnej rozmowie, uprzedzającej napisanie dłuższego szkicu poświęconego jej twórczości¹¹. Szkic zatytułowany *Metafora otwarta* stanowił w jakimś sensie kontynuację rozważań Sławińskiego z *Próby porządkowania doświadczeń*, choć napisany został w zupełnie innej już rzeczywistości literackiej. Autor *Słojów zadrzewnych* rozmawiał – listownie – ze Stanów z Miłobędzką i pracował nad wypowiedzią o jej poezji w końcu lat dziewięćdziesiątych. Odwoływał się przy tym – co uderzające – do nieobecnego już właściwie w dyskusji literackiej Przybosia, całkowicie w tych latach w Polsce, w roli „układu historycznoliterackiego odniesienia”, zastąpionego przez Czesława Miłosza¹². Odwoływał się z taką pewnością sądu, jakby tekst Sławińskiego napisany został wczoraj. Przyboś ze swoją poezją w latach dziewięćdziesiątych stanowił dla Karpowicza najwyraźniej w dalszym ciągu zasadniczy punkt orientacyjny, jeżeli chodzi o awangardową wyobraźnię, specyficzną „słowną” wraz

¹⁰ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń* [w:] tegoż, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 290–291.

¹¹ T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „Dziennik Portowy” 2000, nr 1, przedr. w: T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*, wybór K. Miłobędzka, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2011.

¹² Tezę Marka Zaleskiego przywołuję tutaj z zachowaniem wszystkich proporcji; została ona postawiona zresztą w manierze poniekąd publicystycznej, bardziej jako efektowne przywołanie tekstu Sławińskiego dzisiaj, dla podkreślenia autorytetu i z perspektywy historycznej wygranej drugiego z bohaterów słynnego szkicu Jana Błońskiego *Biegunki poezji* (M. Zaleski, *Tygrysia symetria* [w:] *Rodzina Europa. Pięć minut później*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Kraków 2011).

liwość, z którą związana jest całość eksperymentu poetyckiego Miłobędzkiej. Karpowicz, we wspomnianej rozmowie, pyta Miłobędzką o jej stosunek o Przybosa wprost:

W pracy nad słowem, w nieustępliwości przedzierania się do początku znaku, przedistnienia znaczenia, wspólnego fałszu słowa i rzeczy, wydaje się Pani być bliska narzędziom „ze światła i ziemi”. Pani też widzi „przedślowny znak wygrzebujący się z dołu / odgłębnie” [„Znak przedślowny”; *Próba całości*], Pani też woła: „Jestem!”. Nawet w „My”¹³.

Miłobędzka zaś, która najwyraźniej za poezją Przybosa nie przepada, mówi w odpowiedzi:

wobec żywiołowości, rozrzutności, ukrytych przeistoczeń Leśmiana, Przybós wydaje mi się kostyczny, sztuczny. Przybós zawsze wie, co pisze, jeśli nawet nie wie, to mnie czytającej mówi, że wie, swoje odkrycia językowe pokazuje palcem (ten „rdzawiejący” słowik na drugim brzegu Wisły). Za dużo wie i widzi, za mało przeczuwa (Mo 135).

Nie zraża to wcale Karpowicza, który w *Metaforze otwartej* przykłada do jej poezji Przybosiową właśnie miarę, rozpoczynając szkic od nawiązania do „syna chłopskiego z Gwoźnicy” i jego wiersza *Nowa róża* z przedwojennego *Pióra z ognia*:

Stuknij dwa razy w stół, a raz poza –
aby zapomnieć wszystkich słów kiedykolwiek użytych,
aby chwile rosły, każda oddzielona nową różą na zmiennej łądydze,
aby zaczęła się mowa nieznana, której pierwsze słowo jest zawsze ostatnim¹⁴.

Karpowicz tworzy do zacytowanego utworu następujący komentarz: „Słowo tu stworzyło materię, poszerzyło blat stołu. Podstawiło masę pod NIC, osiągnęło siłę demiurgiczną, zagęściło przestrzeń blatu, na którym poeta postawił flakon z Nową Różą” (Mo 194). Tak ulotna rzeczywistość, „hipostatyczna część bytu”, uzyskiwać miała dopełnienie – „postać i status rzeczywistości” w umyśle czytelnika lub słuchacza:

Z tego naniesienia na siebie dwóch światów: materii i jej projekcji myślowej [...] powstała najniezwyklejsza metafora, którą chciałbym nazwać, **pozatekstową, katalektyczną, niedokonaną lub otwartą** [...] Dopiero zmaterializowanie „poza”, w percepcji czytelnika – całkowicie poza tekstem, poza komunikatem, poza zapisem słownym – stwarza byt metaforyczny o sile magii [...] Pokazuje zawrotne perspektywy budowy szeregu semantycznego, który swoją intencjonalnością przekracza gramatykę i leksykę i powołuje do istnienia nowy byt przedmiotowy. Cień stołu (słowny) staje się stołem (Mo 195).

Pięćdziesiąt lat po odkryciu nowego typu metafory przez Przybosa Miłobędzka miała na tym stole postawić „swoją Nową Różę”, którą nazwała „bytem PRZED (*Przed wierszem*)”. Według Karpowicza Przybós scalał rzeczywistość

¹³ T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej* [w:] T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy...*, wyd. cyt., s. 135. Kolejne oznaczenia cytatów w tekście głównym jako Mo.

¹⁴ Cyt. za: T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej* [w:] T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy...*, wyd. cyt., s. 193–94.

w tekście z rzeczywistością poza nim; ważnym elementem jego poezji był bowiem rzeczownik, a struktura świata zarówno autora, jak i czytelnika pozostawała tam reistyczna. Miłobędzka tworzyć zaś miała swoją poezję w przestrzeni psychicznej, w czasie wewnętrznym, funkcję rzeczowników pełniłyby więc u niej przysłówki i czasowniki – bardziej też niż w przypadku autora *Równania serca* zależne od zaimka „ja”. Poeta, posługując się narzędziami filozofii fenomenologicznej, zapożyczając się przede wszystkim u Martina Heideggera, w *Metaforze otwartej* robi z Miłobędzkiej – w niezwykle subtelny sposób – filozofkę metarializującą się w słowie nicości, chwytającej w sieć swojej poezji niewyraźne.

Fenomenologicznie rozumiany Leśmian ze swoim łączeniem „bytu z niebytem”, poeta lubiany także przez Przybosa, stanowi punkt wyjścia do nieco patetycznego rajdu po poezji „codzienności” – interpretowanej w dużych, uniwersalnych, ontologicznych kategoriach, z towarzyszeniem samego Logosu w roli świadka „zdarzeń odległych, a wciąż więcej żywych, bo organizujących rozumienie świata” (Mo 218). To SŁOWO (tak przez Karpowicza zapisane), które nie istnieje dla innych (*pour l'autre*) – jak chce Lévinas za Heideggerem – ani dla siebie (*pour soi*), ani w sobie (*en soi*): „istnieje dlatego, by być (*pour être*) – bezpiecznym, niezależnym bytem. Tylko takie słowo chce osiąść poetka, zniewolić coś nie do zniewolenia: „Słowa chcą żyć, nie mówić” (bez tytułu, «umarła rodząc się»)” (Mo 218). Karpowicz prowadzi Miłobędzką konsekwentnie ku twórczemu językowi w stanie absolutnej, niezwykle płodnej przy tym potencjalności, w ten właśnie sposób rozumiejąc jej „życie słów”¹⁵, o którym ona sama mówi o wiele prościej w poprzedzającej napisanie *Metafory otwartej* listownej rozmowie:

Bardzo źle znoszę ten odstęp między „żyć” a „mówić”, to nigdy nie dzieje się jednocześnie. Najpierw mam ten bezsłowny tekst, w którym wszystko rusza się, iskrzy; powiedziane (pisane) – sztywnieje. Umiera. „Mowa pęknięta szklanka” – to parę linijek dalej w zapisie, o który Pan pyta. „Słowa chcą żyć, nie mówić” – to mój nieustanny kłopot. Banalny – ale próbując w różny sposób poradzić sobie z nim, udało mi się parę tekstów zapisać (Mo 159).

Pełna optymizmu, przedwojenna jeszcze teza Przybosa o poetyckiej konieczności „wyrażania wyrażalnego”, stanowiąca wyznanie radykalnego zaufania do języka i do własnej twórczej mocy, wydaje się nie pasować do wypowiedzi obojga poetów. Nie wykluczała ona w gruncie rzeczy niepewności poznawczej w odniesieniu do przeżywanego świata – o której wielokrotnie, w odniesieniu do samej siebie, w rozmowie z Karpowiczem poetka wspomina¹⁶. Według autora

¹⁵ „Heisenbergowski model NIC-ATOMU przeniosła Miłobędzka na swoje NIC – pisze Karpowicz. Wszystkie jej rzeczy i fakty [...] są przez nią widziane i odczuwane jako **obiekty-potencje** [...]. W tym kontekście najgłębiej rozumie się najpiękniejszą frazę, jaką kiedykolwiek napisała: «Kiedy nic, to najbardziej moje». Warto ją zderzyć (ruch!) z NIC Przybosa: «rzeźbię / przestrzeń: / nic śródistniejące» (*Próba* [w:] *Próba calości*). „Miłobędzka mówi: «Rzeźbię siebie – NIC współistniejące». Przyboś: «Rzeźbię oprawę dla istnienia» (fizyczną przestrzeń). Miłobędzka: «Rzeźbię istnienie u istnienia jego początku»” (Mo 229–230).

¹⁶ Postulat, by „wyrażać wyrażalne”, nie przekłada się w *Tezach* (1938) na apel, by wyrażać jakkolwiek pojętą rzeczywistość. Przyboś komentuje swoje hasło w sposób pełen awangardowej ambicji, kładąc nacisk na możliwości poetyckiej ekspresji: „Pogodzenie się z myślą, że istnieją spra-

Słojów zadrzewnych istota ewolucyjnego przejścia od jednej metafory otwartej ku drugiej polegała u Miłobędzkiej na wycofaniu się podmiotu z przestrzeni fizycznej ku przestrzeni wewnętrznej, molekularnej. Jednak wraz ze zburzeniem Przybosiowej tezy o wyrażalności (świata społecznego, wypracowywanego wszak tutaj – na gorąco – przez poetę, i to w materii poetyckiej) znika jeden z istotnych elementów, jaki mógłby spajać poetykę Przybosiową z eksperymentem Miłobędzkiej. To wspólna tradycja awangardowych rzemieślników słowa, budowniczych wierszy.

Tezę o „wyrażalności wyrażalnego” przywołać można przy okazji powojennego już sporu o realizm, w którym Przyboś brał udział na przykład tekstem *Z teorii i praktyki poetyckiej*, spierając się m.in. z Janem Kottem o autonomię poezji – przedstawiając jako jej zasadniczy wyróżnik oczywiście zasadę rygoru, a jako jej główne, społecznie rozumiane zadanie „stworzenie nowego języka poetyckiego” dla ciągłego, ustawicznego „odkrywania nowych sposobów w y - r a ż a n i a u c z u ć” (Lig2 84). Dla Przybosi najistotniejszą sprawą liryki było wzruszenie, nowy typ zachowań uczuciowych, samo zaś przedstawienie świata (czy to w jego wyrażalności, czy niewyrażalności), tak ważne w sporze o realizm, zaopatrzone pozostawało w relatywizujący znak zapytania o aporetycznym charakterze. Przybosiowi chodziło więc wprawdzie o „wierność rzeczywistości” – „ale jak pojętej?” (Lig2 88). U awangardowego poety „realizm” wydaje się pojęciem, którego kształt trzeba dopiero wytworzyć w wierszu; którego nie da się rozpatrywać poza kontekstem stosunków społecznych, mających także walor emocjonalny. „Obiektywność” takiego przedstawienia zasadza się jednak w końcu na (modernistycznie zakładanej) wspólnocie norm odbioru – tradycji, kodu językowego i – właśnie – na zakładanej przez poetę wspólnocie emocjonalnej współczesnego człowieka¹⁷. Wzruszeniowy, tradycyjny aspekt liryki

wy, dla których artysta nie znalazłby pełnego wyrazu, byłoby małodusznością” (J. Przyboś, *Tezy* (1938), „Pismo” 1938, z. 1, przedr. w: *Polska krytyka literacka (1919–1939)*, red. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1966, s. 298). Podobnie proponując rozmaite znaczenia „sytuacji lirycznej”, stanowiącej jego własny wynalazek, Przyboś nie odnosi się właściwie do kategorii mimetycznych. W *Próbie liryki* pisze: „Dobry wiersz jest odkryciem nieznanego jeszcze powszechnie zachowania się uczuciowego, czyli nowej sytuacji lirycznej, odpowiadającej zmienionej sytuacji obyczajowej. Dobry wiersz, ujmując tę nową sytuację liryczną, zmienia dawny sposób wyobrażania, czucia i wartościowania” (Lig2 205). Dla Przybosi owe sytuacje obyczajowe stanowiły wytwór stosunków społecznych; w tym samym zaś tekście stwierdzał jeszcze, że sztuka poetycka, jak wszystko w życiu społecznym, rozwija się, stąd uznać można, że liryka epoki socjalizmu „musi być lepsza od sztuki wyrażania uczuć we wszystkich minionych czasach” (Lig2 205). Z wielu fragmentów krytyki Przybosi wygląda dynamizm specyficzny właśnie dla marksizmu – z jego słynną, rozpoczynającą *Manifest komunistyczny* tezą „Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu”, skierowaną przeciwko rzeczywistości pojmowanej esencjalistycznie, takiej, której pojęcie nie jest także wytworem pracy ludzkich rąk i ludzkiego umysłu. Wobec takiego postawienia sprawy uzależnione od Arystotelesowskiej teorii *mimesis* tradycyjne kategorie interpretacyjne, powszechnie stosowane jako punkt wyjścia przez badających jego twórczość strukturalistów, miałyby w stosunku do jego twórczości właściwie słabe zastosowanie. Oczywiście teza o dynamicznym i społecznym charakterze rzeczywistości jest także tezą romantyczną.

¹⁷ Bardziej szczegółowo dowodziłam tego w książce *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004. Por. zwłaszcza rozdz. *Awangardowe tradycje dla polskiej poezji. Granice awangardowości*.

stanowi także element języka poetyckiego Miłobędzkiej, choć nie przejawia ona podobnie awangardowej pewności, jeżeli chodzi o potencjalną wspólnotę rozumienia-odczuwania świata¹⁸. Jednak zasadniczym elementem jej poezji, związanym właśnie z krakowską awangardową tradycją „wyrażania wyrażalnego” – i to w Przybosiowskim, a nie Peiperowskim modelu – wydaje się – jak już mówiłam – sposób, w jaki poetka konstruuje poetyckie zdanie, nie zaś – jak chciał autor *Słojów* – jej zapatrzenie się w filozoficzne „nicości”.

Kodyfikatorem cech składni Przybosia pozostaje przywoływany tu już Sławiński. Warto na początku odnieść się wprost do słów papieża awangardy – Peipera, który rozpoczął w polskim wierszu dyskusję o jego składniowości, pisząc, że „poezja jest to tworzenie pięknych zdań”¹⁹. Wskazują one na zasadniczą sprawę, w związku z którą później strukturalistyczni badacze czynili rozróżnienie pomiędzy bardziej uporządkowanym wierszem awangardowym i innymi, dążącymi do rozluźnienia rygorów numerycznego wiersza eksperymentami, chociażby futurystów. Dopiero w określony sposób skonstruowane zdanie wytrąca słowa z ich semantycznego bezwładu:

Bez składni – mówił Peiper – możemy co najwyżej sporządzić inwentarz świata, ale nigdy nie zdołamy oddać życia świata. Składnia jest aparatem notującym związki zachodzące między zjawiskami, jest ich językowym odbiciem. Bez niej nie ma związku zjawisk. Bez niej rzeczywistość rozpada się na przedmioty i zdarzenia, dla których orzeczeniem może być tylko pojęcie „jest” lub „są”²⁰.

Operacja zdaniotwórcza – komentuje Sławiński – była podstawową jednostką działania poetyckiego Awangardy Krakowskiej; ona dopiero pozwala traktować znaczenie w kategoriach funkcji, dzięki niej możliwe było takie ustosunkowanie wzajemne słów, „by ich spotkanie stało się «zdarzeniem» językowym o doniosłości niezależnej od zdarzeń rozgrywających się poza sekwencją wyrazową”²¹. Pomimo tak „składniowego” postawienia sprawy Sławiński – faworyzując przy tym awangardowy wzorzec zdania związany z liryką Przybosia – interpretuje zabiegi poetyckie awangardy, kierując się przede wszystkim możliwościami semantycznymi słowa, które związane byłyby raczej ze słowotwórstwem niż składnią. Porządkuje więc rozmaite poetyckie efekty takich zabiegów przede wszystkim w kategoriach wyzyskiwania homonimiczności i synonimiczności słów, szukając w Przybosiowym wierszu rozmaitych wariantów metafory. Zasadniczą część badań wielkiego, imponującego rozdziału *Koncepcji języka Awangardy Krakowskiej*, zatytułowanego *Poezja jako „język w języku”*, stanowi

¹⁸ W rozmowie z Karpowiczem poetka, odpowiadając na uwagę o tym, że w centrum jej poezji jest jej „ja” i że jest to „bardzo twórczy egocentryzm”, zwraca się: „Nie uwierzy Pan, ale to «ja», to uporczywie «ja» bierze się ze strachu przed wmawianiem innym (czytelnikom) swoich myśli, uczuć, swojego widzenia, doświadczania. Tylko raz w życiu w stanie wojennym byłam pewna, że inni czują, myślą, doświadczają tak jak ja. Raz w życiu nie bałam się powiedzieć «my»” (T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy...*, wyd. cyt., s. 141).

¹⁹ T. Peiper, *Poezja jako budowa* [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, wyd. cyt., s. 340.

²⁰ Tenże, *Futuryzm* [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, wyd. cyt., s. 154.

²¹ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 91.

problematyka dotycząca „metafory teraźniejszości”, pseudonimu poetyckiego w znaczeniu, które podyktował Peiper: „tworzenia związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada”²².

[...] poetycki pseudonim – relacjonuje warszawski badacz – jest w pierwszym rzędzie informacją o sobie samym jako zjawisku językowym. Przekaz poetycki to sekwencja owych osobliwych „zdarzeń”, „akcja” rozgrywająca się wśród znaków i znaczeń językowych narastających w toku wypowiedzi. W „zdarzeniach” tych i „akcjach” uczestniczą słowa, ale nie one są ich ośrodkiem. Poszczególne słowo jest elementem pozapoetyckim [...]. Jest po prostu nazwą. Pseudonim zaś poetycki stanowi określoną konfrontację słów. [...] Dopiero porządek syntaktyczny wytrąca słowa z ich niepoetyckiego bezwładu²³.

Rozgrywające się wśród znaków akcje i zdarzenia okazują się u Sławińskiego w końcu przede wszystkim wynikiem konfrontacji właściwej dla metafory rozumianej przestrzennie i statycznie – jako zbliżenie dwóch nieprzystających do siebie elementów – nie zaś jako wynik swego rodzaju przyrastania informacji w zdaniu rozumianym jako struktura tematyczno-rematyczna wiersza wolnego. Wiersza stopniowo budującego swoje znaczenia poprzez zaburzenie porządków składniowych właśnie i rozumianego w kategoriach bardzo awangardowych – czynnościowo, procesualnie, „poietycznie”. Wyniki dociekań badacza są powiązane z niesystemowością poszczególnych „możliwych konfrontacji słów”, którą umożliwia logiczne rozluźnienie związków składniowych oraz (podstawowe dla wiersza wolnego w ogóle) nałożenie na ich wersy siatki delimitacyjnej wersów o arbitralnie wyznaczonych granicach.

Zasadniczym efektem „mistrzowskiego” posługiwania się logiką konfrontacji tego, co normatywne i nienormatywne, pozostaje wieloznaczność skojarzeń, polisemia wynikająca ze słownikowego znaczenia wyrazu, który w awangardowym zdaniu zostaje osadzony w innym niż zwykle znaczeniowym, frazeologicznym – nie zaś składniowym – kontekście. „Niesystemowość” słowa w zdaniu metaforycznym, która stanowi reinterpretację położenia wyrazu w systemie leksykalnym, staje się jedynym wyrazem aktywności, z jaką poeta odnosi się do zastanej struktury znaczeniowej, „tworząc w jej obrębie nową konfigurację możliwości, ośrodek chwilowej krystalizacji”²⁴ sensu. Nacisk, jaki Sławiński kładzie na metaforę jako punkt dojścia awangardowych, twórczych ambicji, powoduje niedocenienie potencjału poetyckiego samej składni – choćby poprzez konieczne odniesienie się do takich zabiegów retorycznych, jakie dla badania wiersza Miłobędzkiej proponuje Karpowicz²⁵.

²² T. Peiper, *Metafora teraźniejszości* [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, wyd. cyt., s. 54.

²³ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego...*, wyd. cyt., s. 82.

²⁴ Tamże, s. 98.

²⁵ Karpowicz, pisząc o „metaforze katalektycznej” Miłobędzkiej; o tym, że jej „niedokonana” poezja stanowi królestwo przyimka, będąc czymś niezwykle plastycznym, raczej ruchem niż znaczeniem, zauważa, że nie da się jej świata poetyckiego rozumieć w odłączeniu od teatru, który tworzyła. Podobnie teatralnie pisze o zabiegach stylistycznych porządkujących jej poetyckie zdanie: „Przyziemne Królestwo kolokwialnego języka jest pełne przed-teatralnego – jak kolokwialne przed-słowo – teatru; codzienność jest wyładowana rytuałami, które oddychają kolokwializmami.

O zeugmie pisze więc Sławiński tylko na marginesie, w ogóle nie wspomina o konstrukcjach sylleptycznych, nie mówi o amfibolii, anapodotonie, do wszelkiego rodzaju elips, aposjopez, paraleps odnosi się na zasadzie zbiorczej jako do przemilczeń, widząc w nich narzędzie umożliwiające odejście od Peiperowskich rygorów awangardowego wiersza zdaniowego. Anakoluty nie są tu twórczymi błędami w składni, ale błędami umożliwiającymi wieloznaczność. Autor *Koncepcji języka awangardy*, wyliczając efekty polisemii osiągnęte poprzez manipulacje składniowe, skupia się za to na paronomazjach, neologizmach tworzonych poprzez aktualizowanie wieloznaczności morfemów, pisze bardzo ciekawie o przekładaniu operacji słowotwórczych na szereg składniowy w eufonicznych ciągach zdaniowych, o fałszywej homonimiczności związanej z grupowaniem podobnych brzmieniowo a odrębnych znaczeniowo wyrazów, czy o wypełnianiu odmiennym materiałem słownym zastanych szablonów syntaktycznych. Badaczka interesują słowa i operacje słowotwórcze, nie zaś zdania czy sprawy powiązane z eliptycznym tokiem wypowiedzi, ze słynnym zdaniem rozkwitającym. Zdanie Peipera – w odróżnieniu od metaforycznego zdania Przybosia – traktuje w końcu jako „peryfrastyczne”, więc mocno osadzone w anegdotycznym kontekście i co za tym idzie, nie tak płodne, jeżeli chodzi o pożądane polisemiczne efekty.

Całość rozważań Sławińskiego – podobnie jak inne badania nad wierszem koncentrujące się właśnie na metaforyczności tekstu jako zasadniczej metodzie komplikowania znaczeń, rozwarstwiania wiersza – zależna jest w dużej mierze od tradycyjnych zadań poznawczych literatury (rozumianych po Arystotelesowsku), a wynikających z koncepcji jej mimetyczności: jako najważniejsze traktujących porządkująco-naśladujące, „odbijające” aspekty czynności wierszotwórczych. Tej „nazewniczej” tendencji, podporządkowanej słownikowi rozumianemu jako zbiór leksemów, towarzyszy ukazywanie wiersza jako gotowego, poniekąd zastygłego w jednoczesności olśniewających skojarzeń, więc także statycznego obrazu pewnej rzeczywistości. Także dla Przybosia ważnym walorem jego własnej poezji była jej „obrazowość”, rozumiana tu jako „wyobrażalność” – stawiająca eksperymentom z językiem również granicę *ad quem*, jeżeli chodzi o tzw. zrozumiałość wiersza²⁶. Według Przybosia awangardowy wiersz powi-

Dla szufladkarzy lingwistycznej poetyki opisowej, teorii tropów, obszary te – często stylistycznie kłopotliwe – zamieszkują plebejusze stylu: anakolut, katachreza, anapodoton, syllepsis, elipsa, aposjopeza, zeugma, tapeinosis i tuziny innych «mącieli klasycznego stylu» (Mo 221).

²⁶ Awangardziści także już po wojnie krytykowali arbitralność Peiperowskich metafor. Przyboś mówił o ich „niewyobrażalności”: „Dążąc do absolutnej czystości poetyckiej, Peiper opowiedział się za «słowiarstwem», za literackością, a przeciw plastyce w poezji. Jego metafora jest nieobrazowa. [...] Mój spór z Peiperem zaczął się od niezgody na wykluczenie z poezji obrazu. [...] to, co jest poezją w moich wierszach, przelatuje przez słowa, nie utożsamia się z nimi. Poezja była, tak mi się zdawało, obszerniejsza niż słowa i zdania. Była [...] «międzysłowiem»” (Z „teorii poznania” *lirycznego*, Sp1 17). Sławiński, komentując ten spór, stwierdza, że źródłem rzeczywistej „wyobrażalności” metafory Przybosiowej był jej związek z normą językową. Peiper miał więc nie doceniać pozytywnej roli, jaką w odbiorze metafory odgrywają skojarzenia określone przez hierarchiczną strukturę znaczeniową wyrazów – uczestników metaforycznej konfrontacji. Sławiński wyżej ocenia metaforę Przybosia –

nien być „komunikowalny” – i tego właśnie zalecenia nie wydają się traktować jako pierwszorzędnej sprawy późni awangardiści, dążący w bardziej romantycznej manierze do uprzywatnienia kodu i komunikatu (na Peiperowską modłę).

„Obraz” Przybosiowski ma oczywiście także związek z pewną wizją zewnętrznej rzeczywistości – znajdującą jednak zawsze swoje dynamiczne uzasadnienie w utopijnie przez niego zakładanej wspólnocie emocjonalno-poznawczej. Pouczające może być tu odniesienie do wypowiedzi poety o sztukach plastycznych, stanowiących dla niego zawsze istotne pole artystycznych inspiracji. W wypowiedzi *Nieco o realizmie w malarstwie* Przyboś najpierw pisze więc, że „prawdziwy malarz maluje tylko to, co ujrzał”, potem jednak dodaje, że przedstawiana rzeczywistość „zmienia się ustawicznie [...] i ustawicznie rozwija się nasze wzrokowe poznawanie rzeczywistości” (Lig1 165)²⁷, „ujrzane” uzależniając więc od (historycznie uwarunkowanego) spojrzenia malarza. O mimetyczność Przybosiowskich obrazów powinniśmy pytać tak, jak pytamy o mimetyczność awangardowych obrazów abstrakcyjnych – a więc *toutes proportions gardée*.

Model wiersza wykształcony przez Przybosia – jak chciała Aleksandra Okopień-Sławińska – różnił się od Peiperowskich eksperymentów przede wszystkim celowym wyzyskaniem niezależności wersu wobec tradycyjnych zobowiązań rytmizacyjnych; neutralność rozmiarów wersowych zostaje przekreślona, a przywilej swobodnego układu wersów umożliwia ich aktywne uczestnictwo w konstruowaniu wierszowej wypowiedzi. Przypadkiem znaczącej rozbieżności pomiędzy wersem a zdaniem pozostaje tu nie tylko przerzutnia. Wersy o dowolnie zróżnicowanych rozmiarach są delimitowane na trzy sposoby – ich odrębność, niezależnie od długości wersu, można interpretować w kategoriach przynależności składniowej, jako osobną częśćkę intonacyjną czy rytmiczną i – o czym pisała Sławińska – jako wyraz arbitralnej decyzji twórcy²⁸. Przejrzystość

paradoksalnie w stosunku do tego, co mówi sam Przyboś – właśnie dlatego, że metafora Przybosia jest „lingwistyczna”: buduje swój system odniesień i warunki zrozumiałości w dostępnej każdemu uczestnikowi komunikatu poetyckiego normie frazeologicznej.

²⁷ Przyboś, sam sobie stawiając pytanie – w 1956 r. już nie tak niebezpieczne – czy sztuka abstrakcyjna jest sztuką „realistyczną”, kontynuuje w taki sposób: „W przyrodzie można zobaczyć wszystko, ale pod jednym, najtrudniejszym warunkiem: jeśli się ma oko tak wykształcone na widzeniach mistrzów, tych orłów wzroku, których odkrycia trwają na płótnach w muzeach, że oko natychmiast rozpoznaje w naturze to, co już zostało uchwycone. Wtedy dopiero oko malarza wnika naprawdę w naturę, tj. w to, co jeszcze nie zostało ujrzane i utrwalone. Wszystko już ujrzane przestaje być w tym znaczeniu – naturą, jest już tylko muzeum” (*Nieco o realizmie w malarstwie*, Lig1 169).

²⁸ Sławińska inaczej ujmując cechę wspólną dla wiersza regularnego i nieregularnego; w obu zachodzi podwójna delimitacja wersu (wersyfikacyjno-składniowa), w zgodzie z powszechnie przyjętą teorią wersyfikacyjną. Taką formułę przyjmuje także Dorota Urbańska, w swojej książce o *Wierszu wolnym* (Warszawa 1995) zakładająca podobnie podwójną delimitację wiersza wolnego składniowego i askładniowego. Witold Sadowski w pracy o *Wierszu wolnym jako zapisie graficznym* (Kraków 2004), odnosząc się do tej tradycji, zwrócił uwagę, że kwestia podwójnej delimitacji jest nie do utrzymania, chociażby w związku z wynikającą także z opracowania Urbańskiej koniecznością reinterpretacji zapisu graficznego wersu. Stąd jeszcze międzywojenne badania pokazujące możliwość stosowania dwóch systemów delimitujących wers jednocześnie, które to przykłady polegają

decyzji delimitacyjnych autora zależy od sprawnej realizacji obustronnej umowy pomiędzy autorem a czytelnikiem; czytelnik uznaje za utwór poetycki zgodnie z literą tradycji tekst podzielony na wersy, a autor stara się zastąpić konwencjonalne, osłabione narzędzia rytmicznych czy składniowo-intonacyjnych ekwiwalencji poprzez inne zabiegi, znaczące poetycko, a stanowiące wynik autorskiej inwencji. Tak rozumiana delimitacja związana jest z ryzykiem nieodczytania zasady autorskiej decyzji rozdziału wersów²⁹.

Sławiński uwzględnia w swoim wywodzie pewne tezy dotyczące składni zdania awangardowego (metaforycznego, peryfrastycznego); składnia stanowi przede wszystkim środek rozruchu znaczeń – taka jednak reguła odnosi się przede wszystkim do Peiperowskiego zdania rozkwitającego, w którym kolejne elementy rozwijające wiersz rozumiane są jako „dopowiedzi”, obudowujące początkowe ujęcia dopełnieniami. Inny wariant awangardowej składni formułowałoby zdanie eliptyczne (Brzękowskiego i Przybosia), dla którego oprócz cięcia strumienia przedstawień ważna byłaby selekcja obrazów biorących udział w asocjacyjnej konstrukcji, złożonej z poetycko wyrażanych wrażeń „niesprowadzalnych do niczego poza nimi samymi”.

W tym miejscu skupię się na zabiegach składniowych powiązanych właśnie z wypowiedziami określonymi tu w ogólny sposób mianem eliptycznych. Wydaje się, że najciekawsze eksperymenty składniowe w wierszu przydarzyły się Przybosiowi w wierszach przedwojennych; po wojnie Przybós wykorzystuje już swoje poetyckie wynalazki z umiarkowaniem, uwzględniając normę zwykłej, linearnie rozumianej komunikacji w o wiele większym stopniu niż za bardziej awangardowych czasów. Choć jego metody budowania wiersza w składni wydają się w dużej mierze niepowtarzalne, wiążą się ze swego rodzaju filozofią zdania, filozofią wiersza jako czegoś płynnego, stanowiącego pewną psychoaktywną całość, która wypracowuje się jednak czy też wydarza w aktywnej lekturze. Pomimo zasadniczej predylekcji raczej ku „obrazom” niż narracjom autor

na „włączeniu metrum do wiersza wolnego” (W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 201). Sadowski mówi więc o potrójnej, a nawet poczwórnej w końcu delimitacji wersu wiersza wolnego, przy czym ta „potrójna” (metrum, składnia, wers wiersza wolnego) stanowiła oczywistość dla Ważyka, który w swoich pracach wersologicznych zazwyczaj wprowadzał takie kryteria delimitacji, jakie nadawały się do interpretacji analizowanego właśnie przypadku. Sadowski wprowadza swoją poczwórną delimitację, by omawiać graficzny zapis wiersza jako znaczący. Zabiegi składniowe, które próbuję pokazać w mojej pracy, uwzględniają potrójny system delimitacji, przy czym nacisk kładą na system składniowych cięć w obręb utworu, uruchamiając konstrukcyjny potencjał składni niezależnie od delimitacji wersu (zgodnego lub niezgodnego z podziałem wersowym).

²⁹ Co ciekawe, tak jak Sławiński bada eksperymenty ze składnią przede wszystkim w kategoriach polisemii, tak Sławińska decyduje się na wybór płaszczyzny dźwiękowej i zaznaczanie spójności wiersza poprzez eksponowanie efektu intonacyjnego, deklamatorskiego. Wiersz Przybosia wydaje się więc znaczyć w pełni, znajdować swoje konstrukcyjne uzasadnienie, dopiero wtedy, kiedy jest przeczytany na głos – zinterpretowany głosowo przez artystę: „Stwarza to niezwykle dla prozy efekty intonacyjne, skłania do zawieszania głosu w momentach nieoczekiwanych, a przezwyciężając utarte nawyki intonacyjnej łączliwości i rozdzielności, ściera z utworu piętno powszedności i automatyzacji” (A. Okopień-Sławińska, dz. cyt., s. 438).

Równania serca pozostał wierny zasadniczej idei Awangardy Krakowskiej, dla której poemat to budo wa pięknych zdań. Odniosę się teraz do Przybosiowskiej teorii w nieco inny sposób niż w przypadku badań podnoszących przede wszystkim – śladem Wyki – konstruktywistyczno-wzruszeniowy aspekt tego, co poeta nazywał „sytuacją liryczną”³⁰.

W znanym szkicu krytycznym o metapoetyckim charakterze, zatytułowanym *Sens poetycki*, Przyboś wygłasza powtarzane wielokrotnie później przez badaczy jego twórczości słowa: „wiersz liryczny winien być definicją nie znanej dotychczas sytuacji lirycznej” (Sp1 50)³¹. Później wyjaśnia jeszcze, że ów sens to także „rezultat pracy wyobraźni twórczej”, która „poszerzając znaczenie słów, przesuwając granice języka ku coraz dalszej, dotychczas nie osiągniętej sprawności w nazywaniu nowej sytuacji lirycznej” (Sp1 51). Wcześniej – odnosząc się krytycznie do formuły pseudonimowania rzeczywistości wynalezionej przez Peipera – Przyboś mówił: „Słowo, jak w Biblii, staje się ciałem. Słowo się s t a j e”:

liryki ze słów wcielonych w uczucia są najrzadsze [...] Na szczytach sztuki – sztuka, służąca duchowi, znika, stając się samym duchem. I wtedy właśnie s t a j e s i ę, przestaje być znakiem, bo żyje życiem całej duszy poety. Życiem? Co to znaczy? Wszystko i nic? Znaczy to właśnie to, czego świadectwem w literaturze jest zupełna, czysta, integralna [...] prawdziwa poezja (*Z „teorii poznania” lirycznego*, Sp1 24).

W szkicu tytułowym *Sensu poetyckiego* to nie tyle słowo, co „P o e t a s i ę s t a j e”, „przerabiając siebie”, tworząc siebie i zarazem swoje dzieło, a przy tym „dając społeczeństwu najwięcej” (Sp1 52–53). Poezja – „mowa podniesiona do potęgi” – jest teraz więc „świadectwem poszerzania się człowieczeństwa poetów”, a osobowość artysty „ustawicznym formowaniem się”, „nie zastępowanym w określony raz na zawsze wzór człowieka”: „Tak jak zdanie poetyckie, które będąc obrazem, nie krzepnie (inaczej niż zdanie prozy) w jedno twierdzenie, w jeden sens. Prawdziwie twórczy obraz poetycki jest jak rasa wyblaskująca wieloma znaczeniami” (Sp1 53)³². Przywołuję tutaj pokrótce teorię twórczą Przybosia, aby poprzez używaną przez niego kategorię „życia” wyzolic ją od

³⁰ Najczęściej w badaniach przywoływana jest definicja sytuacji lirycznej Edwarda Balcerzana, który m.in. we wstępie do BN-owskiego wyboru poezji Przybosia pisał, że sytuacja taka „odnosi się zarówno do procesu pisarskiego, jak i do dzieła”, i jako taka „nie-i-jest” rekonstrukcją realności przedślownej” (E. Balcerzan, *Wstęp* [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. LXVII).

³¹ Przyboś cytuje tu swoje słowa z wcześniejszej wypowiedzi, opublikowanej pod tytułem *Probiez liryki w Linii i gwarze* (Lig2 205).

³² O „wierszu jak racy” – w odniesieniu do idei poetyckich Przybosia – pisał w swojej książce Ryszard Nycz, przypisując koncepcji poety charakter specyficznej dla awangardy „epifanijności”, innej niż romantyczna. Przyboś miał tu – podobnie jak Eliot i Pound w swoich korelatkach obiektywnych – nazywać w ten sposób budowanie „techniką zestawienia konstelacji rozmaitych niespójnych komponentów słownych i obrazowych”, tworzących układ napięć w międzysłownej przestrzeni dzieła, „generujący epifaniczną sytuację poetycką” (R. Nycz, *Wiersz jest „jak rasa”*. *Juliana Przybosia poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna* [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 142).

mimetyzmu i właściwego dla mimetycznych uściśleń Arystotelesowskiego rozdzielenia na to, co „prawdziwe” i sztuczne, jedynie prawdopodobne. Przyboś, pisząc o „obrazowości” poezji, odwoływał się wszak, szukając analogii dla własnej wrażliwości estetycznej, do sztuki konstruktywistycznej; inspiracje dla niego stanowiło malarstwo suprematystów, neoplastycystów, unistów. W „obrazach” Przybosia nie otrzymujemy – jak sądzę – statycznych przedstawień, momentalnych krystalizacji sensu, odbić, w których „sytuacja autora powtarza się jako sytuacja podmiotu, bohatera tekstu [...] w świecie szczególnym, bytującym w języku – a więc powtarza się i nie powtarza, «nie-i-jest» rekonstrukcją realności przedślowej»³³. Takie pojęcie obrazu, podobnie jak w jego rozumieniu koncepcja imaginistyczna Ezry Pounda, w kontekście teorii poety byłoby – jak sądzę – „zbyt prozatorskie”. Zmieniając Peiperowski pseudonim na „polyonim”, Przyboś chciał, aby poezja stanowiła „obraz wybuchowo-wizyjny”; aby zdanie poetyckie było „r z u t n i k i e m o b r a z ó w”, niczym:

projektor wielu błyskawicznie się zmieniających i splatających „widzeń”, czyli nie rozwijanych w szczegółach obrazów, jak raca, czy [...] jak wielostopniowa rakietowa nośna poezji, owego pocisku, co ma osiągnąć poprzez wyobraźnię najgłębszej, najwewnętrzniejszej istoty człowieka, tego mikrokosmosu (*Sens poetycki*, Sp1 49).

Wiersz, który wybucha – rozbłyska w momencie błyskawicznego objawienia całości – nie tyle „jest” jak raca, co racą „się staje”; podobnie jak utwór Peiperowski wiersz Przybosia zawiera wielostopniowy porządek procesualny, który właśnie w specyficznej składni odnajduje swój wyraz. Spójrzmy na przykład na wiersz *Znasz-li* z ostatniego i chyba najciekawszego tomu artysty, wydane go w dwudziestolecie:

Zaludnione lustra wokoło mnie wił i liczył,
wiozł mi jasno wzrok olśniony po Italii,
byłem bliskiem jej w pociągu błyskawicznym!

— —

Gaśnie teraz w szarych murach ta lekkość.
Po całych dniach łowią migot:
Słońce, ukryte w Rzymie, odbija się w kieszonkowym lusterku...

Tak się rozstrzygło
to, co zacząłem w Genui, z jej wzniesień:
Kolumną, kampanilą, każdym łukiem napinałem poezję,
A tu – rozterka:
Wenecja utonęła w notesie.

W szarych murach, w bliskiej dali,
nie syci, przeszkadza wszystko:
Paryż.

...Autobus, brzydki jak oberwana kieszeń,
przełaził – ucichło na krótko.

³³ E. Balcerzan, dz. cyt.

...Znów dziesięć połyków różowych i złotych,
ognie sztuczne nad Wystawą wybuchły!

Stoję oto
w tym ogródku
jak głodny bezrobotny
patrzący na sypane wróblom okruchy.

(Pz1 146)

Tytuł utworu z paryskiego cyklu, opublikowanego w *Równaniu serca* (1938), przywołuje słynny wiersz Mickiewicza *Do H*... Wezwanie do Neapolu*. Przywołuje na zasadzie dalekiej aluzji, jako tło raczej niż poprzez cytaty czy aluzje metryczne. Nie będę podejmować tutaj kontekstu historycznego – najważniejsze dla mnie na razie pozostaje, jak teoria wiersza Przybosia przekłada się na jego składnię. Do swego szkicu *Sens poetycki* autor dodaje motto Heglowskie „Das Wahre ist das Ganze”, kończąc jednocześnie swój metakomentarz stwierdzeniem, że chodzi tu o całość nie tylko momentalnie rozblyskującą, ale także nigdy niekończącą się.

Wiersz Przybosia miał tworzyć swoje znaczenia na zasadzie całości rozumianej w kategoriach równorzędności i równoczesności wszystkich jego elementów, miał być całością pisaną samymi pointami. Jednak wiele jego tekstów wydaje się zawierać „wielostopniowość” ukierunkowaną w swoim „rozwoju” właśnie na pointę w wygłosie całości tekstu. Ów „rozwój” to nie typowy dla quasi-narracyjnego wiersza Peipera przyrost treści, który może być kojarzony z porządkiem anegdoty. Wiersz *Znasz-li*, a także kilka innych, bardzo znanych, związanych z cyklem paryskim (*Na placu*, *Z podróży*, *Łuk*, *Notre-Dame*, *Meta*, *Z rozłamu dwu mórz*), wydaje się rozpoczynać od maksymalnego rozproszenia najbardziej uogólnionych znaczeń, kreślących swego rodzaju ożywiony obraz liryczny, pozbawiony jeszcze konkretnego znaczenia, i ciążyć ku rozwiązaniu, które stanowić by mogło w gruncie rzeczy punkt wyjścia wiersza – jego zarzewie: konkretne, proste w wyrazie i treści, ale maksymalnie skondensowane, jeżeli chodzi o znaczenie i emocje. Taka pointa pozostaje niestawiającym właściwie żadnych przeszkód w interpretacji zdaniem („stoję oto / w tym ogródku / jak głodny bezrobotny / patrzący za sypane wróblom okruchy”), poprzerywanym po prostu przerzutami – w toku zawieszającym znaczenie, ujawniane czytelnikowi w pełni dopiero w ostatnich słowach stanowiących dopełnienie przenośni.

Można powiedzieć, że właśnie to ostatnie, pełne żalu, proste wypowiedzenie – przedstawiające los kolejnego polskiego poety na paryskim bruku – rozpoczyna „wielostopniową” eksplozję obrazów, które w coraz szerszej obejmujących krajobraz wyobraźni podmiotu ogólnikach wysnuwają się ze swego rodzaju skondensowanej zagadki (nie rozumiemy przecież głodu bohatera ostatnich wersów wiersza). Gdybyśmy pierwsze słowa utworu – o „zaludnionych lustrach wokoło mnie” – potraktowali jako najpełniejszą, a zarazem najbardziej przestrzenną realizację wybuchu wspomnień o słonecznej Italii – można by upierać się, że Przyboś realizuje układ składniowy dokładnie odwrotny w stosunku do

Peiperowskiego, i nazwać ten układ „zdaniem zwijającym się”. Porządek, jaki patronowałyby w ten sposób wierszom Przybosia, byłby porządkiem puszczonego wstecz filmu, w którym „budowa” wiersza postępowałaby od dołu do góry. W wierszu *Znasz-li* na początku mielibyśmy do czynienia z przedstawieniem przeszłych przyczyn obecnego stanu, który dookreślony zostaje na końcu (porządek implozji); paradoksalnie jednak to skondensowana terażniejszość prowadziłaby nas ku pełni rozszalałego od rozmaitych błysków i olśnień wspomnienia „Italii” (porządek eksplozji).

Być może zbyt daleko podążam tropem ożywionej wierszem Przybosia wyobraźni; wystarczy powiedzieć, że składnia wiersza Przybosiewskiego układa się także w swego rodzaju proces – złożony z rozsypanki obrazów (nie odbić) – które zmierzają w swoim porządku ku kondensacji, nie zaś ku rozwinięciu treści. Oczywiście kluczem powodzenia takiego działania poetyckiego pozostaje rozmaicie tu wykorzystywana elipsa, sprzyjająca – jak chcieli strukturaliści – rozluźnianiu sformalizowanych związków zdania. Dwa tercety – których każdy wers wygląda jak samodzielna część zdania współrzędnie złożonego – rozpoczynają wiersz „rozproszonym”, „rzutnikowym” obrazem na zasadzie syllepsis. To figura retoryczna, najczęściej składniowa, która podporządkowuje jednemu, nadrzędnemu elementowi zdania kilka innych, nawiązując jednak z każdym z nich odmienną relację. W pierwszym zdaniu trudno znaleźć nam właściwy podmiot, któremu odpowiadać mogłyby orzeczenia „wił i liczył, / wiózł mię”. Oprócz fałszywej homonimiczności pobrzmiewającej w zestawieniu tych trzech czasowników, sugerujących kontrakcję dwóch pierwszych w słowie „wiózł”; obecności „fałszywego sprawcy”, o czym pisał jeszcze Wyka – a którym jest tu „wzrok” zapowiadający rzeczywisty podmiot całości zdania, ujawniający się w ostatnim wersie tercetu – swoistą „implozyjną” energię właściwą całemu wierszowi niesie ze sobą właśnie składnia.

Skupia ona nasz wzrok na dziwaczności zestawienia trzech nieprzystających do siebie logicznie orzeczeń. Kontrakcyjny jest ich sylleptyczny układ – zgrupowanie trzech czasowników na różne sposoby przyporządkowanych „wzrokowi”, które nie rozwijają treści zdania, a raczej podsumowują własne znaczenia. Kontrakcyjne jest jednocześnie odwrócenie porządku składniowego, w którym orzeczenia powinny po sobie następować – zazwyczaj kiedy tworzymy w zdaniu grupę wyrazów bliskoznacznych, czynimy to w porządku gradacyjnym, a spójnik „i” łączy dwa ostatnie. W końcu kontrakcyjną zasadę wzmaga rozdzielenie syllepsy działem wersowym – co zbija czytającego z tropu na podobnej zasadzie, na jakiej zwykle robi to przerzutnia – która tu przecież nie występuje. W pierwszym wersie wyelidowany ze zdania zostaje podmiot, dookreślony częściowo w zdaniu następnym – jako „wzrok”. Jednak związek logiczny pomiędzy tą – poprawną przecież najbardziej, stwarzającą najmniej znaczeniowych luk – częścią wypowiedzenia („wiózł mię jasno wzrok olśniony po Italii”) a kolejnym wersem nie jest już związkiem dobrze (w kategoriach tematyczno-rematycznych) skonstruowanego zdania. Całość wypowiedzenia nabiera cech anakolutycznych; zaimki „mnie” i „mię” okazują się jedynymi łącznikami

pomiędzy obrazem nakreślonym w pierwszych dwóch wersach i ich swoistym podsumowaniem w ostatnim. Ostatni wers w porządku logiczno-składniowym odnosi nas do poprzednich części także jedynie poprzez zaimek „jej”.

W części „byłem błyskiem jej w pociągu błyskawicznym!” ujawnia się właściwy podmiot wypowiedzi – podmiot liryczny wiersza i bohater podróży, można więc uznać, że to on właśnie (nie wzrok) wobec dwóch pierwszych wersów stanowi element nadrzędny i podporządkowuje je sobie („będąc”) – znowu na sylleptycznej zasadzie. Ostatniego wersu, kondensującego znaczenia poprzednich, nie sposób jednak zrozumieć bez znajomości wcześniejszych „przygód wzroku”, a w ten sposób objawiona zostaje rzeczywista bierność pozornego tu tylko agensa zdania, wcześniej zapowiadana poprzez częściową jego reprezentację – zaimkowy zastępnik „mię”. Wydaje się, jakby każdy wers złożony był z coraz mniejszej liczby możliwych „rzutów” obrazu, czy też „rozbłysków”, i stanowił podsumowanie poprzedzających linijek. W ten sposób podmiot początkowo zastąpiony w roli agensa synekdochą „wzroku”, zaznaczający swą obecność w zdaniu w biernym „wiozł mię”, w którym występuje on na miejscu dopełnienia, okazuje się w końcu zdania właściwym zwornikiem semantycznym obrazu, zawierającym w sobie wszystkie zaznaczone wcześniej aktywności poprzez jedno „byłem”.

Podmiot, który zaczyna odgrywać w zdaniu (złożonym z trzech wersów) główną rolę, całą swoją aktywność – jako wyraz stanowiący człon metafory *pars pro toto* („byłem błyskiem jej w pociągu”) – skupia na tym, co w ostatnim wersie stanowi semantyczną lukę, na tym, co zostało wyelidowane, a co pełniejszy wyraz uzyskało wcześniej, kiedy podmiot wiersza nie był jeszcze w nim obecny. Zaimek „jej” wskazuje na nieobecną w tym ostatnim wersie „Italię”. Całość tego sylleptycznego obrazu opiera się na paradoksalnym zestawieniu tego, co odbijane, i samych luster, przy czym miejsca, w których zdania „odbijają się w sobie nawzajem”, uzyskują pomiędzy sobą logiczną, nie tylko składniową łączność, pozostają niedopowiedziane, zamarkowane zaimkami. Nie da się ostatecznie zdecydować, czy wzrok-podmiot olśniony zaludnione lustra wije i liczy, czy też sam jest błyskiem w lustrze powstałym na skutek wspaniałego odbicia. Wynikiem sylleptycznej konstrukcji składniowej, która przekłada się na taką konstrukcję całej strofy, okazuje się antyteza.

Szyba pociągu jednocześnie odbija świat i światło padającego na nią słońca, ukazując obrazy świata i błyski światła. Tak samo migocze świat za szybą pociągu i lustro, błyszczącą powierzchnią zdradzającą, że nie jest źródłem obrazu. W wierszu *Znasz-li* w tak podwójny sposób funkcjonuje oko, jednocześnie „wioząc” po Italię swego właściciela, jak i sprawiając, że on sam okazuje się „jej błyskiem w pociągu”. Dwie pauzy rozdzielające od siebie dwa pierwsze tercety poniekąd powtarzają i umacniają tę antytezę, choć znacząco także odwracają znaczenia podwójności lustra – uruchamiając teraz platońskie znaczenia pięknego świata i marnego jego odbicia (tę antytezę w wierszu *Znasz-li* budują Italia i Paryż). Dwie pauzy oddzielające dwie pary tercetów stanowią tu właśnie „stopień”: mógłby on być także w sensie graficznym powierzchnią lustra – tym razem lustra pamięci. Po jego drugiej stronie, pogrążonej w szarości niepraw-

dziwego refleksu prawdy obecnej gdzie indziej – znowu tam, gdzie nie znajduje się podmiot, gdzie przebywa tylko jego skierowany ku przeszłości wzrok – znajduje się Paryż ze swoimi szarymi murami.

Obraz z drugiego tercetu znowu wydaje się inkluzywnie włączać w siebie konsekwencje znaczeniowe pierwszego; „lekkość” (gasnącą teraz w szarych murach) musimy uznać za synekdochę całej poprzedniej strofy. Kolejny wers także tylko pozornie stanowi zdanie pełne oznajmujące. „Migot”, odpowiadający „po drugiej stronie lustra” „jej błyskowi w pociągu”, domaga się wyjaśnienia. Mocny dział wersowo-składniowy, w całym wierszu kilkakrotnie zaznaczany przez dwukropek (kolejny stopień), sygnalizuje czytelnikowi wyczerpanie sensów pierwszej strofoidy, pierwszej części wiersza i kieruje nas ku ostatecznemu jej podsumowaniu, w którym „zaludnione lustra wokół mnie” zastąpione zostają przez litotę zwykłego kieszonkowego lusterka (na podobnej zasadzie w kolejnej strofoidzie „wniesienia: kolumny, kampanile” łukom napinającym poezję odpowiada już w Paryżu – po dwukropku, kolejnym stopniu – Wenecja, która „utonąła w notesie”). Zdania wypełniające te trzy wersy – fingujące pełnię sensów – odsyłają nas nieustannie „wstecz” lektury, zawierając w sobie słowa, które okazują się „skróconymi” zastępnikami, skrótami, bardziej skomplikowanych, sytuacyjnie wyrażonych wcześniej, a teraz nieobecnych treści, wikłając odbiorcę w konieczność wyjaśnienia znaczeń nieprecyzyjnych zaimków („ta lekkość”, „to, co zacząłem w Genui”), dopełnienia sensów brakujących w miejscu pauz i wielokropków sygnalizujących aposjopezy.

Co ciekawe, w stosunku do porządku zastępowania: tego, co pełne blasku, przestrzenne, olśniewające, poprzez to, co zwykłe, szare, tonące w wilgoci – tylko pozornie możemy użyć twierdzenia o eliptyczności składni; Przyboś dba o to, by jego zdania zawierały wszystkie elementy znaczące, które pozwalają im być pełnymi wypowiedziami, zawierającymi wszystkie części mowy w funkcjach, jakie zwykle w zdaniu pełnią – choć zmienia się przy tym z wersu na wers ich funkcja i znaczenie. Jeżeli w dziale składniowym czegoś brakuje – mamy do czynienia albo z rzeczywistym pominięciem, albo przerzutnią (jak w wersach „Tak się rozstrzygło / to [...]”) – efekt kontrakcji staje się tym bardziej wyrazisty.

Pierwszy tercet to zatem najbardziej skomplikowana konstrukcja składniowa w całym wierszu; początkowe sylleptyczne zapętlenie obrazów i znaczeń stopniowo rozplątuje się w zdania mniej semantycznie przeładowane, operujące prostszymi składniowymi zabiegami: zamilknięciem, elizją, sprostowaniem – za to jednak skupiające w sobie jak w soczewce coraz więcej treści. Szary Paryż, ubogi w widoki, przeciwstawiony tu zostaje wspomnieniom słonecznego Rzymu w sposób wyrażający brak tego, co noszone tylko w pamięci. Słabym odbiciem włoskiego światła pozostają „ogień sztuczne nad Wystawą”; ten, który stoi w ogródku „jak głodny bezrobotny”; który patrzy na ich marne iskry jak na sypany wróblom chleb, jest w rzeczywistości głodny estetycznie. To z „różowych i złotych” wyblasków magnezji wytryskają piękne powidoki Italii, za którą tęskni się tak, jak tęskni za ukochaną kobietą podmiot wiersza Mickiewicza; „pomarańcz blask”, który „majowe złościł drzewa”, nie przynosił bez niej

poecie radości. Podmiot wiersza Przybosia – głodny piękna, wrażeń, wybuchających w oczach obrazów – jest więc jak „głodny robotnik”, który patrzy na okruchy chleba rzucane ptakom. To całkiem zrozumiała refleksja w przypadku kogoś, kto w *Sensie poetyckim* napisał: „Myśl Marksa, że człowiek kształtuje się w trakcie działania społecznego, odnosi się w szczególny sposób do artystów” (Sp1 52).

Artysta „przerabiający w wierszu siebie”, dający społeczeństwu najwięcej, „jeśli mieści się cały w swoim dziele”, u Przybosia posiadał jeszcze romantyczny, społeczny mandat – pozwalający mu więcej czuć, więc i stawiać swój głód ponad zwyczajnym głodem „nie-artysty”. Specyficzny aktywizm konstruującego swój sens na gorąco wiersza Przybosiewskiego może w przypadku tego poety mieć właśnie marksistowskie korzenie, a dwuznaczność motta „Prawda jest całością” prowadzi jego teorię w kierunku wiersza jednocześnie precyzyjnie dookreślającego swoje sensy, jak i romantycznie otwartego na (historycznie rozumianą) nieskończoność. „Raca wyblaskująca wieloma znaczeniami” to wszak rasa, która wprawdzie w idealnym akcie komunikacji spełnia się w jednym momencie całkowitej równoczesności wszystkich znaczeń wiersza; z drugiej strony jednak to „wielostopniowa rakietka nośna poezji”. Ową „wielostopniowość” właśnie, wybuchającą z prostego doświadczenia osobistej samotności i duchowej biedy bohatera obserwującego ze smutkiem francuski przepych sztucznych ogni, którymi nie jest w stanie nakarmić swojej wyobraźni, dobrze pokazuje przytoczony powyżej wiersz.

Podobnie „wielostopniowa” jest wyobraźnia konstrukcyjna Miłobędzkiej. Także dla tej poetki, która ze swoimi awangardowymi wierszami włączyła się w historię polskiej poezji prawie jednocześnie z Mironem Białoszewskim, ważną dla poezji sferę buduje materialność, konkretność żywego świata – który trzeba próbować wyrazić, choć możliwości tego wyrazu ograniczone są przede wszystkim ulatnianiem się momentalnych znaczeń poetyckich słów. „Niewyraźalność”, jakkolwiek organizuje w dużej mierze poetykę Miłobędzkiej, nie jest w jej twórczych teoriach traktowana w kategoriach tak po Heideggerowsku (anty)metafizycznych, filozoficznych, w jakich pisano o niej w dzisiejszym literaturoznawstwie. W opozycji do optymistycznej formuły Przybosia należałoby tu mówić o „niewyraźalności wyrażalnego”, jednak brak pewności co do mocy słów poezji wiązałby się przede wszystkim z nietrwałością, chwilową tylko adekwatnością poetyckich konstrukcji wobec tego, co żywe i nieustannie zmieniające się.

Teorie twórcze Miłobędzkiej można wyłonić przede wszystkim na podstawie jej zapisków o teatrze. Wiążą się one z badaniami nad psychiką dzieci słynnego szwajcarskiego pedagoga, fundatora teorii epistemologii genetycznej w psychologii rozwoju umysłowego – Jeana Piageta. Mają więc pragmatyczny i empiryczny charakter, odnosząc się do epistemologii rozumianej filozoficznie tylko w ograniczonym sensie tego słowa. Drugą sprawą, która łączy teorie Miłobędzkiej z awangardową koncepcją poezji, a ściślej spokrewnia styl jej konstrukcji wiersza z eliptycznym modelem składni Przybosia, jest przekonanie o procesualnym, czynnościowym charakterze sztuki, która także w jej wierszach nie może stać się po pro-

stu mimetycznym w swoim charakterze artefaktem. W ideach twórczych autorki *zbieranego* słowo, wyraz, metafora nie tyle „stają się w wierszu”, co są w nim „wykonywane” – na pewnego rodzaju twórczej scenie, co jeszcze bardziej uprzytamnia performatywny aspekt „ożywiającej znaczenia słów” składni.

Zgodnie z tym, co twierdził Karpowicz, swoje pojęcie komunikacji – zarówno poetyckiej, jak i teatralnej – Miłobędzka ujmuje w kategoriach „języka przedlogicznego”, swego rodzaju twórczego potencjału „obejmującego znaczeniami całą materię”³⁴. Mowa „obszerniejsza” odbywa się więc bez konieczności rozróżnienia na znaki i przedmioty. W *widnokregu Odmieńca*, eseju poświęconym dziecięcemu teatrowi Jana Dormana, z którego wiele fragmentów można potraktować jako metakomentarze do własnej twórczości poetki, Miłobędzka – powołując się m.in. na *Naukę nową* Giambattisty Vica, mówiącego w odniesieniu do pierwszej „poetyckiej” epoki rozwoju ludzkości – jak chce poetka – o „**języku znaków lub rzeczy**” [wyróżnienie moje – J.O.], związanym w naturalny sposób z pojęciami, które miał wyrażać³⁵ – mówi o słowach, które potrafią stanąć na podłodze; o teatralnej piłce, która jest rzuconym słowem. O słowach, „które się rodzą, mają własne gry, łączą się i dzielą jak ludzie”:

Bawiąc się nimi tak samo jak przedmiotami znajdującymi się w zasięgu ręki, staraliśmy się [jako dzieci – przyp. J.O.] zrozumieć, czym jest każde słowo z osobna i czym jest samo słowo – jakie ma właściwości, budowę, do czego można go użyć, „co się da z niego zrobić”. Kiedy traktowaliśmy słowa jak rzeczy materialne, istniejące jeszcze w niezrozumiałym świecie, nie mieliśmy pojęcia, że właśnie wtedy – nic nie wiedząc o języku – wiedzieliśmy o nim najwięcej. Że posługiwaliśmy się nim na równi z poetami, że badaliśmy język jak wytrawni logicy i filozofowie³⁶.

Według Miłobędzkiej także wiersz jest pewnym specyficznym polem „wykonywania metafory”, w trakcie którego wypracowane zostają w języku poetyckim nietrwale konstrukcje o symboliczno-epistemologicznym charakterze, przedstawiające jednak raczej poetycko procesy poznawcze, niż stawiające w odniesieniu do wspólnego świata jakiegokolwiek poznawcze tezy. Całość myślenia Piageta odniesiona zostaje w *widnokregu Odmieńca* do koncepcji teatru dziecięcego Dormana – według poetki zbudowanego na wzór zabawy symbolicznej, która jest zawsze zabawą „kosmogoniczną”. Polega ona na właściwym dla nie-dualistycznego jeszcze umysłu porządkowaniu świata z chaosu za pomocą czynności metaforycznych – łączenia tego, co znane, reprezentujące świat dziecka, oraz nieznanego, stanowiącego element niezrozumiałego świata dorosłych. Całość poznawczego procesu musi tu zostać określona właśnie mianem „czynności”, stanowi ona bowiem wyraz działania przystosowującego świat do poznania poprzez swego rodzaju pracę, nie jest zaś tylko intelektualną analizą danych pozyskiwanych poprzez ich wyabstrahowanie z kontekstu.

³⁴ *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, red. J. Borowiec, Wrocław 2009, s. 86.

³⁵ Tamże, s. 87.

³⁶ K. Miłobędzka, *W widnokregu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław 2008, s. 10. Dalsze oznaczenia w tekście jako Wo.

Poezja Miłobędzkiej – pomimo większej dozy poznawczej niepewności, braku przekonania co do trwałości własnych wynalazków – podobnie jak poezja Przybosia pozostaje placem awangardowej budowy; jej wiersz zaś w podobny sposób rozumieć należy jako składniowy proces – nie jako gotowy tekst. Wiele przy tym zabiegów stosowanych przez poetkę przywodzi na myśl zabiegi stosowane przez Przybosia. Na pokrewieństwo składniowego eksperymentu Przybosia i Miłobędzkiej można patrzeć także w kategoriach bliskich Sławińskiemu, zwracając uwagę przede wszystkim na homonimiczną i synonimiczną aktywność zdania metaforycznego, na dźwiękowe i słowotwórcze aspekty wiążące w całość struktury wolnego wiersza w składniowe metafory. Także u Miłobędzkiej pojawia się napięcie pomiędzy tożsamością brzmienia słów i różnorodnością sprzężonych z nimi sensów; także ona wypełnia odmiennym materiałem słownym utrwalone, frazeologiczne schematy czy szablony syntaktyczne; w pracy korzysta z możliwości udosłownienia obecnych w normie metaforycznych wyrażań.

Pamiętać przy tym należy, że Miłobędzką o wiele bardziej interesuje „życie wiersza”, niż kwestia uniwersalizowania się proponowanych przez nią sensów. Jej poezja pozostaje znacznie skromniej zaprojektowana, jeżeli chodzi o epistemologiczne ambicje; pisana jest podobnie – w obecności poznającego świat lirycznego „ja” – rozumianego jednak intymnie, osobiście, nieroszczącego sobie praw do jakkolwiek pomyślanego mandatu społecznego. Poetka buduje swój własny, codziennościowy program wiersza awangardowego, wynikający z neoawangardowej rewizji przedwojennej wiary Przybosia w język poezji i jej możliwości. Nie wiąże się ta rewizja jednak z porzuceniem przekonania o istotności sprawy samej poezji. Obniżeniu ulega jedynie patetyczny ton, w jakim awangardowy poeta obwieszczał swój twórczy autorytet; znika także pewność efektów poetyckiego działania, o której z przekąsem mówi Miłobędzka bezpośrednio, wyznając Karpowiczowi swój dystans wobec stylu poetyckiego autora *Równania serca*. Chciałabym odnieść się do metody twórczej poetki, biorąc pod uwagę przede wszystkim składniowe zabiegi wykorzystywania semantycznego potencjału budowy zdania.

Jakkolwiek Miłobędzka w eksperymentach składniowych korzysta przede wszystkim z potencjału rozmaicie pojmowanych elips, w większości wierszy jej metoda twórcza kojarzy się raczej ze zdaniem rozkwitającym Peipera. O wiele bardziej podporządkowana jest właśnie „akcji” budowania poetyckiej wypowiedzi, niż przestrzennemu konstruowaniu abstrakcyjnej sytuacji lirycznej, której „w prawdziwym świecie nic nie odpowiada”. Z drugiej strony jej składnia wydaje się pozostawać w związku raczej z tradycją pracy z elipsą, u której podstaw stała koncepcja poezji integralnej stworzona przez Brzękowskiego, a doprowadzona do technicznej perfekcji właśnie przez Przybosia. Zrywanie związków składniowych w poezji autorki *Domu, pokarmów*, z których chcę zaczerpnąć przykłady do analizy, odbywa się albo poprzez wielokrotne rozpoczynanie tego samego pozornie zdania, często z nagłosem anaforycznym, albo poprzez rozwijanie – jakby w trakcie mówienia – nowych wypowiedzi.

Operacja takiego rwania i zawiązywania nowych związków, zastępowania schematycznych związków nowymi, zaczyna się zazwyczaj od niesamodziel-

nych części zdania, na przykład zaimków, spójników, wyrażen przyimkowych, partykuł lub po prostu od przecinka. Poetka pozostawia nas z wrażeniem, że mamy do czynienia ze zdaniem „w budowie” – wielokrotnie rozpoczynanym, rozwijanym w rozmaitych kierunkach, wielokrotnie korygowanym. Powtarzającym się elementem może stać się po prostu także jakaś część zdania, bądź cały jego człon składniowy, wtedy na pierwszy plan wybijają się rozmaite paralelizmy. Zdanie Miłobędzkiej wykorzystuje więc pewne cechy komunikatu mówionego, poetka jednak pracuje z nimi tak, że zaczynają one stanowić wartość poetycką. Dobrze obrazuje to wiersz *Moje ślady, moje pośpiechy, moje w głębi (Dom, pokarmy)*³⁷, w którym sam tytuł można czytać w konwencji korygowania, będącego jednocześnie „dokładaniem” składniowych „klocków”:

dzień w dzień na przystaju, ale prędko równiutko rośnie
z tego, coś rośnie

musiałabym zdążyć, miałam powstrzymać

zdążyć żeby powstrzymać co?

las w liściach, ziemię pod bzami, tylko ciebie, twoje przez
pokój coraz dalej ode mnie – jeszcze mniej?

drżymy o to trochę wzroku słuchu uniesienia dotknięcia

mój głos w tym (wymowa pierwszych słów w dzieciństwie),
co się da zamieszkać do wytrzymania.

Wiersz wydaje się tu rozwijać w zgodzie z tokiem jednego, wielokrotnie rozbudowywanego (zamiast wielokrotnie złożonego), chciałoby się powiedzieć – rozgałęziającego się zdania. Zasada jego rozgałęziania nie polega wyłącznie na elipsach, anakolutach, aposjopezach, aporiach. Rozrastanie się wiersza zachodzi – podobnie jak u Przybosa w wierszu *Znasz-li* – dzięki syllepsom. Już w tytule każde dopełnienie – czy to domagające się kontynuacji, bądź traktowane w kategoriach równoważnika zdania – występujące w trzech członach wyliczenia (*Moje ślady, moje pośpiechy, moje w głębi*) pochodzi z innej puli semantycznych skojarzeń. Przy czym funkcyjne doprecyzowywanie tego, czym może być „ślad” w pamięci – a co stanowi główny temat liryku – z perspektywy możliwości związków składniowych wiedzie do coraz głębszego błędu gramatycznego („moje w głębi”). Jego istota najlepiej przy tym oddaje sens tego, co ma zostać przedstawione w wierszu – budowany jest on właśnie bowiem jakby „ku głębi” języka.

Z jednej strony więc podążamy tu od najbardziej eliptycznie pomyślanego zagajenia: „dzień w dzień na przystaju, ale prędko równiutko rośnie” – zdania poniekąd „beprzedmiotowego”, w którym brak zarówno dopełnień, jak i podmiotu – ku pełni (pozornego, zaopatrzonego w podmiot) rozwinięcia wcześniej

³⁷ Taż, *Zbierane 1960–2005*, Wrocław 2006, s. 106.

sygnalizowanych znaczeń, w ostatnim dwuwersie, zawierającym w odróżnieniu od innych gramatycznie uporządkowaną grupą dopełnienia z okolicznikiem. Wzbogacona o antykadencyjną intonację końcówka sprawia, iż możemy mieć wrażenie, że wiersz został opatrzonej puentą. Z drugiej strony, schodzenie w głąb pamięci, intencja uściślenia doświadczenia, które wiersz usiłuje z nami wypracować, powoduje, że w każdej właściwie strofoidzie wchodzimy wraz z poetką na płaszczyznę poniżej-składniową. Obrazują to zwłaszcza wersy zbudowane z rozproszonych grup nieuporządkowanych związków, które wydają się należeć do różnych zdań („las w liściach, ziemię pod bzami, tylko ciebie, twoje przez”), czy też rozkawałkowane dopełnienia („wzroku, słuchu, uniesienia, dotknięcia”).

Puenta wiersza wydaje się całkowicie abstrakcyjna – nie wieńczy niczego, nie dookreśla, nie tyle zależna od wiążącego ostatni wers anakolutu, co od powstałej w jego wyniku „czynnościowej” metafory, czy też peryfrazy, być może domu („mój głos w tym [...] / co się da zamieszkać do wytrzymania”). Taką energię pozornego tylko budowania bez budowania zapewnia wierszowi przede wszystkim „skupieniowa” praca syllepsy. Układa się ona tutaj odwrotnie w stosunku do retorycznych oczekiwań (według których najpierw powinien iść człon porządkujący, potem szereg podporządkowanych mu związków składniowych). Dopełnienia zawarte w tytule uzyskują więc w gruncie rzeczy uzupełnienie w postaci metaforycznych znaczeń całego tekstu, choć jako samodzielne początki zdań nie wiodą ku żadnej konkretnie kontynuacji. Sylleptycznie funkcjonują już okoliczniki w pierwszym dwuwersie („dzień w dzień na przystaju, ale prędko”) uporządkowane przez orzeczenie „rośnie”, stanowiące jednocześnie wygłos linijki i wiążący ją z kolejną dokładny rym. W drugiej linijce powtórzenie, zawierające w sobie korekcję: „z tego, coś rośnie”, wykorzystuje jednocześnie szablon frazeologiczny powiedzenia: „co z tego, co z ciebie wyrośnie”. Przedzielenie związku składniowego przerzutnią i wydzielenie przecinkiem, jako osobnej, części: „coś rośnie”, powoduje, że poetka odwraca naszą uwagę od „tego”, tak jakby ono zostało już we wcześniejszych częściach zdania dookreślone; jakby zaimek wskazujący stanowił rzeczywisty zastępnik konkretnego słowa, jakie już wcześniej padło.

Konstrukcja: „z tego, coś”, powtarzająca szablon składniowy wyrażenia takiego jak „z chłopą król”, finguje obecność jakiegoś znaczenia, zainspirowanego przez dopełnienia w tytule (czy chodzi o ślad? czy o pośpiech? czy o to, co w głębi?). Poprzez wydzielenie mocnym działem składniowym cząstki „coś rośnie” szczególne znaczenie zostaje nadane słowu „coś”, stanowiącemu podmiot zdania – tak jakby ono właśnie miało stanowić klucz do semantycznej zagadki. „Coś” jednak niczego nie zastępuje naprawdę (odwrotnie do nadmiernej pojemnych zaimków Przybosa, które zastępowały całe strofy). „Coś z tego” niczego wszak nie przywołuje dosłownie. Cała nasza uwaga ma się skupić na czasowniku „rośnie” – przedmiotowa sfera przedstawienia zostaje upodrzedniona wobec czynności i stanów, choć to ona stanowi główny powód rozwijania się wiersza, w tytule pytającego o „moje ślady”. To czynność, czy raczej zjawisko, okazuje się właściwym agensem zdania – a jego dwukrotne powtórzenie powoduje jeszcze wrażenie kumulowania się treści.

Owo „rośnięcie” zyskuje w wierszu *Moje ślady* dopowiedź w postaci dwóch związków składniowych, wyznaczających paralelnie dwa bliskoznaczne „wątki lirycznej fabuły” – by użyć tu zastosowanego przez Sławińskiego w stosunku do wiersza Przybosiowskiego sformułowania. Warszawski badacz odnosił się w ten sposób do dwóch ciągów znaczeń w wierszu *Luk*, biorących początek z kalamburu: „idę rzucić nie lont – wieniec / na zdeptanym ludzkim prochu”, umożliwiających interferencję dwóch porządków zdarzeń, dosłownych i potencjalnych, zasugerowanych³⁸. To, co „z tego” rośnie, musimy więc zmieścić pomiędzy porządkiem niedokonanej, ale tylko warunkowej przyszłości „musiałabym zdążyć” i dokonaną przeszłością „miałam powstrzymać”. Nie przystają do siebie semantycznie zgrupowane tu orzeczenia – zarówno trybem, czasem, jak i znaczeniem związanych z „rośnięciem” czynności. Wiąże je ze sobą natomiast ich swoista podwójność i eufoniczność. Widać dobrze, że rozwojem składniowym wiersza rządzą dwa przeciwstawne interesy. Wers „zdążyć żeby powstrzymać co?” w poprawnym składniowo, choć zakończonym aporetycznym (typowym dla wiersza Przybosia) znakiem zapytania zdaniu łączy wykluczające się składniowe grupy wcześniejszych orzeczeń, jakby stabilizując ich rozłączność i doprecyzowując ich sensy. Podsumowujący wypowiedzenie zaimek „co”, wyrażający wątpliwość, sprawia jednak wrażenie, że rozwój, rozrost zdania – początkowo odbieranego jako oznajmujące – zatrzymany zostaje znowu w próżni pytania o „coś”. O coś, o czym już wcześniej mówiono i o czym niczego nie powiedziano, a do czego odsyła wiersz.

Syllepsa w trzeciej i czwartej strofoidzie z jednej strony doprecyzowuje znaczeniowo „rośnięcie” – czynność wyrażoną w pierwszym dwuwiersie; z drugiej jednak zatrzymuje składniowy proces w miejscu, dokonując nie tyle uporządkowania dwóch grup orzeczeniowych z wersu trzeciego, ale ich kontrakcji w jedno uporządkowane semantycznie zdanie i zawrócenia całości sensów do początku. Poprzez elipsę, zastąpienie zaimkiem tego, o czym się tu mówi, podanie w wątpliwość samej intencji zapowiadanego w tytule „badania śladów”, poetka usiłuje utrzymać chwiejną równowagę pomiędzy rośnięciem, narastaniem sensów i koniecznością nadążania za nimi, powstrzymywania ich. Dopiero teraz możemy powrócić do rozpoczynającego wiersz dwuwiersu, żeby zobaczyć, że „dwuwątkowość lirycznej fabuły” zapowiada już pierwsze zdanie – poprzez sylleptyczne rozbicie jego sensów pomiędzy okoliczniki miejsca i czasu („dzień w dzień na przystaju”) i sposobu („ale prędko równiutko”). To, co rośnie „na przystaju”, ale jednocześnie „prędko równiutko” determinuje rozwój zdań, które markują jednocześnie statyczność i dynamiczność akcji.

Pomysł, by „powstrzymać las w liściach” czy „ziemię pod bzami”, zostaje więc wyrażony przez poetkę także w płaszczyźnie składniowej – zdania chcą

³⁸ Ten przykład dobrze uzmysławia sposób, w jaki Sławiński interpretuje znaczenie swojego „metaforycznego zdania” i jak stosuje swój wynalazek do interpretacji wiersza. Tak jak mówiłam, bardziej znacząca od samej składni jest tu metafora i jej polisemiczny potencjał – dla badacza więc nie jest istotny „budowlany” potencjał sprostowania, z którym mamy do czynienia w cytowanym fragmencie.

rosnąć, ale są w swoim rozroście powstrzymywane – przez tę, która „miała powstrzymać”, a która także kolejny dwuwiersz zdecyduje się skończyć elipsą i towarzyszącym jej znakiem zapytania. Ostatni dwuwiersz wiersza to peryfraza – gęsta, głębinowa zagadka, którą dookreśla (choć nie zostaje wyjaśnione, w jaki sposób) parenteza: „wymowa pierwszych słów w dzieciństwie”. Miłobędzka podobnie jak Przyboś rozcina związki składniowe, ale ich na nowo nie dopełnia. Rozprasza znaczenia, grupując czy też powielając w całym wierszu składniowe człony (okoliczniki, orzeczenia, dopełnienia), wśród których można by dopiero dokonać porządkującej selekcji. Poetka podchodzi więc do swego zadania jeszcze bardziej radykalnie niż Przyboś, naruszając normę pełnego i poprawnego wypowiedzenia. Jest prawdziwą składniową mistrzynią „międzysłowa” – doprowadza awangardowy eksperyment składniowy do – wydawałoby się – ostatecznych konsekwencji, które umożliwione zostają tu paradoksalnie przez odwagę psucia logiki wypowiedzi „pełnym zdaniem”.

Poetka ma o tyle więcej odwagi od awangardowego poety, że nie sili się, żeby do czegokolwiek czytelnika przekonywać. Ma on po prostu w powstrzymanym rozroście jej składni wziąć udział – nie musi przy tym wierzyć w żadne awangardowe cuda w rodzaju Przybosiowskich rojeń „o prawdzie, która jest całością”. Poetka nie waha się przedstawiać samego ruchu wiersza w składni, suplementując i proliferując jej związki aż do obrócenia ich wniwecz. Tak samo ulatuje – według niej samej – każdy ruch życia – fascynujący ją w wielu wierszach, niemożliwy w gruncie rzeczy do uchwycenia proces.

Twórcze „procesy”, którymi są wiersze Miłobędzkiej, zanurzone w świetle „niegotowym, dziejącym się”, zmuszającym „język do stwarzania coraz to nowych związków, do burzenia składni, do łączenia tego, co dotąd rozdzielone, do dzielenia tego, co niepodzielne”³⁹, polegają nie tylko na rwaniu gotowych schematów wypowiedzi czy też wyobrażeń. Wiersze z pierwszych tomów poetki: *Anaglifów* i *Pokrewnych*, podobnie jak z *Domu*, *pokarmów*, są niezwykle gęste, a zasadą nimi rządzącą jest przede wszystkim gra wyobraźni powodująca głęboką nieoczywistość i abstrakcyjność poetyckiego „obrazka”. Eliptyczna składnia awangardowego zdania w wierszu wolnym – której najbardziej zobowiązujące wątki w historii polskiej liryki zapisał Przyboś – ponosi we wczesnej poezji autorki odpowiedzialność za taką właśnie kondensację znaczeń. Kontynuację poetyckiej pracy z jego składnią odnaleźć można także później, w *znikam jestem*, kiedy poetka, budując komentarz do tekstu *dlaczego tak niedbale szłam przez park...* z *Wykazu treści* (1984), mówi: „Rodzenie, umieranie, rodzenie, umieranie – ten nieustanny ruch życia obejmuje nas i wszystko, co istnieje. Ciąg zmieniających się pokoleń, ciąg przemian”⁴⁰.

Wiersz o niedbałym przejściu przez park, związany początkowo z wykonywaniem drobnych, „rozdrabniających” podmiot czynności („zdrobniała po ulicach rozdrobniona na ul rozleciana po szkołach / po biurach” [*Wykaz tre-*

³⁹ K. Miłobędzka, *Znikam, jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 37.

⁴⁰ Tamże, s. 35.

ści⁴¹), okazuje się wierszem o swoistej paradzie życia, chociaż może lepiej byłoby tu mówić o biegu życia, albo też jego „obiegu”. Rzecz dzieje się „w przejściu w przeciągu, w teraz wieczności”, a polega na ciągłym przechodzeniu „rodziców z rodziców na dzieci z dzieci z rodziców w pochodzie rodzących w ciągu ro i ro czy roz«rozmach i rozpacz tego»”. Zdania Miłobędzkiej po awangardowemu rozkwitają, czy lepiej byłoby powiedzieć – „rozbudowują się”; jednak praca, jaką wykonuje poetka, nie jest powiązana z rekonstrukcją pojęć obecnych we wspólnym słowniku. Poetka w *Wobec siebie, wobec dookoła* działa na progu poniżej-pojęciowym; pokazuje, w jaki sposób pojęcia, jakie mogłyby stanowić elementy opisu gotowego świata, poddawane są niuansowaniu czy też refrakcji w zmiennych układach składniowych, które mogą „wodzić” wiersz w różne strony – w różne kierunki znaczeń.

Utwór Miłobędzkiej uzyskuje w ten sposób „przestrzenność”, jakby rozgałęziając się w rozmaitych kierunkach – choć jego rozpraszane znaczenia zamierzają w trakcie rozmaitych przedstawionych poprzez nie zdarzeń czy czynności. Jeżeli tematem (nie dosłownym, ale raczej funkcjonującym jak temat w muzyce) rekonstruowanym w tekście *Moje ślady, moje pośpiechy, moje w głębi* byłoby drzewo, które „dzień w dzień na przystaju, ale prędko równiutko rośnie”, to metafora gałęzi, które wydają się trwać, choć przecież ciągle wzrastają lub zamierają, byłaby dobrą metaforą tego, co dzieje się w budowlach poezji Miłobędzkiej w *Domu, pokarmach*.

Life of a word. The syntax of a (post) avant-garde poem

Summary

Julian Przyboś, until his death in 1970, was an unquestionable authority as far as avant-garde poetry is concerned. In the article the author poses a question about his presence in the poetics which today takes up the avant-garde traditions. There are two main heroes of this paper – Julian Przyboś and Krystyna Miłobędzka, whose poetic concepts may remain in a certain connection with the poetics represented by Przyboś, but upon a very distanced, hypothetical basis. Miłobędzka's relation with Tymoteusz Karpowicz, who felt somehow indebted to Przyboś, was to some extent the source of inspiration, or at least a contribution to a creative, effective discussion. The aim of the author is not to compare poetic experiments of the three, so entirely different, poetic personalities. If there is anything that is binding in the post-avant-garde poetry today, as a remote, avant-garde tradition, it is the syntax of Przyboś's sentence, which was the basic construction element of the free verse characteristic for him. Working with the syntax of an avant-garde poem creates an opportunity for that sentence, mostly due to the ellipses, understatement, and other types of rhetorical figures (zeugma, anacoluthon, amphibology), to become the basic way to develop a poem as a certain live-built, imagined reality. That sentence, creating within a post-avant-garde poem some sort of construction in the development, seems to be Miłobędzka's contribution, who for poets younger than her, starting with Piotr Sommer, through Marcin Sendek, to neolinguistic poets (like Joanna Mueller), turned out to be a model, as far as working with the syntax is concerned.

⁴¹ K. Miłobędzka, *Zbierane...*, wyd. cyt., s. 147.

KAROLINA GÓRNIAK-PRASNAL

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Róże awangardowe. O trzech wierszach Juliana Przybosia, Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej

Zbigniew Herbert w liście do Czesława Miłosza pisał o Julianie Przybosiu w sposób niezbyt przychylny – nazwał go „sklerozą awangardy”¹. Tymoteusza Karpowicza scharakteryzował zaś w ten sposób: „z Wileńszczyzny, więc uparty, choć bardzo po wpływie Przybosia”². Nad słowami „choć bardzo” pojawił się żartobliwy dopisek „urabiam go”.

Wydaje się, że to Herbertowe urabianie nie na wiele się zdało, gdyż relacja między dwoma poetami – Karpowiczem i Przybosiem – to temat niezwykle ciekawy i od dawna znany interpretatorom ich poezji. Autor *Trudnego lasu* wielokrotnie zaliczał współtwórcę Awangardy Krakowskiej w poczet trzech wielkich mistrzów słowa – Przyboś znalazł się tam obok Cypriana Kamila Norwida i Bolesława Leśmiana³. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Karpowicz, poeta przebywający przez znaczną część życia na emigracji, dążył do rozpropagowania w USA twórczości autora *Sponad*, o czym świadczy zorganizowana przez niego międzynarodowa konferencja naukowa poświęcona Przybosiu. Odbyła się ona w roku 1992 w Chicago⁴.

Sądzę, że relacja Karpowicz – Przyboś z powodzeniem mogłaby być tematem nie tylko referatu, ale i większej rozprawy, jednak w niniejszym studium postanowiłam skupić się na jednym aspekcie tej relacji oraz poszerzyć temat o postać Krystyny Miłobędzkiej. Autorka ta nie tylko przyjaźniła się z Karpowiczem, ale i wprost przyznawała, jak ważnym dla jej twórczości poetą był wrocławski (a potem chicagowski) mistrz. Karpowicz zaś – admirał i wrażliwy krytyk jej poezji – odnalazł ważne i zasługujące na uwagę związki pomiędzy poetyką autorki *Anaglifów* a koncepcją poezji Przybosia.

Obszar moich zainteresowań obejmował będzie zatem dialog (niekiedy bezpośredni, niekiedy tekstowy) pomiędzy trzema ważnymi przedstawicielami

¹ Z. Herbert, C. Miłosz, *Korespondencja*, Warszawa 2006, s. 51, cyt. za: J. Roszak, *Odróżnianie. Przyboś Karpowicza* [w:] tejsze, *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Poznań 2011, s. 125.

² Tamże.

³ *Twórcza negacja – rozmowa o poezji. Z T. Karpowiczem rozmawia R. Sawicki*, „Wielozas. Le temps pluriel” 1983, nr 1–2, s. 73–75.

⁴ Na temat tej konferencji pisali m.in.: J. Stolarczyk, *Nota edytorska* [w:] T. Karpowicz, *Dzieła zebrane*, t. 3: *Słoje zadrzewne*, Wrocław 2013, s. 357; J. Roszak, dz. cyt., s. 126.

polskiej awangardy poetyckiej. Tematycznym spoiwem łączącym troje poetów będzie w moim tekście figura róży. Stanowi ona jeden z najbardziej wyeksploatowanych motywów i symboli poetyckich⁵. Wydaje się, że o tej obrosłej kulturowymi kontekstami figurze trudno powiedzieć coś oryginalnego. Mimo to poeci współcześni nieustannie do niej powracają i obdarzają nowymi znaczeniami⁶.

Chciałabym przyjrzeć się bliżej trzem utworom, w których motyw ten odgrywa kluczową rolę. Są to wiersze: *Nowa róża* Przybosia, *Duet na różę i nie* Karpowicza oraz *Wiersz róża* Miłobędzkiej. Mój szkic ma na celu scharakteryzowanie trzech różnych strategii wykorzystywania figury róży w wierszu awangardowym⁷. Chciałabym poszukać odpowiedzi na pytanie, jak wygląda róża przez pryzmat trzech różnych sposobów poetyckiego widzenia świata.

Wybrane utwory spaja nie tylko motyw róży. Ten ostatni stanie się raczej pretekstem do omówienia specyficznej relacji pomiędzy trzema autorami, której istnienie już sygnalizowałam. Perspektywa komparatystyczna pozwoli ukazać poezję autora *Pióra z ognia* w nowym świetle i określić jej miejsce w awangardowej linii polskiej poezji współczesnej.

Róża Przybosia

Stuknij dwa razy w stół, a raz poza –
aby zapamiętać wszystkich słów kiedykolwiek użytych,
aby chwile rosły, każda oddzielona nową różą na zmiennej lodydze,
aby zaczęła się mowa nieznaną, której pierwsze słowo jest zawsze ostatnim,
która wydłuża cienie alei, a ciebie –
Jesteś przywiązany do ojczyzny jak drzewo.
Patrz, cyklista, olśniony w światłach reflektorów zając,
gdy skończyła się aleja, wjechał na topolę
i pedałuje znikliwie po pnium, pionowo w górę, z kierownicą umajoną liśćmi,
wyżej
wierzchołek lipy wypuszcza wirujące koło
i sylabizuje zagubiony rozmiar.
A ja z materii spojrzenia i zmysłu równowagi
wznoszę nową wieżę Eiffla, błyskającą tej nocy wysoko nad
miastem przejechanym przez sen,
wieżę skrwawioną ciałami przelotnych skowronków.

(*Nowa róża*, SI 106)

Sytuację liryczną w wierszu można przedstawić następująco: nocną porą przez aleję wysadzaną topolami przejeżdża auto. Reflektory wywołują „teatr cie-

⁵ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 362–365 (hasło *Róża*).

⁶ Por. M. Rabizo-Birek, *Metamorfozy róży. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego przypowieść o historii*, „Literaturoznawstwo” (Łódź) 2010, nr 1, s. 109–130.

⁷ Wybór trzech autorów w kontekście złożoności zagadnienia, jakim jest motyw róży w poezji polskiej, z konieczności pozostać musi wyborem arbitralnym. Świadomie pomijam tu m.in. niezwykle interesującą i godną szerszego podjęcia kwestię przetworzeń figury róży w twórczości Tadeusza Różewicza.

ni” – jak pisze Agnieszka Kwiatkowska – rowerzysta wylania się z ciemności⁸. Można tu dodać, że poezja działa nieco podobnie – będąc „narzędziem ze światła”⁹, wydobywa na jaw to, co pozostawało w mroku, a dzieje się za sprawą wrażliwości poety i jego specyficznego sposobu widzenia świata. Poeta to ktoś, kto nieustannie mówi swojemu czytelnikowi „patrz!”, wskazując na konkretne elementy świata, ukazując je w nowym świetle. To jednocześnie ktoś, kto zwraca uwagę na zjawiska i rzeczy, które być może nigdy nie znalazłyby się w polu uwagi patrzącego podmiotu, gdyby nie zaistniały w wierszu.

Poezja mająca siłę wykreowania pewnej autonomicznej wobec świata rzeczywistości nie może jednak pozostać tylko rezerwuarem abstrakcyjnych stwierdzeń na temat zjawisk istniejących w wyobraźni poety. Musi to być poezja, która „wydłuża cienie alej”; odkrywa i przetwarza „świat widzialny”. Materiał poetyckiego działania musi pozostać rzeczywistość widziana i doświadczana przez konkretną jednostkę, osadzoną w konkretnym miejscu i czasie. Dlatego adresat tego wiersza jest przywiązany do ojczyzny, zakorzeniony, nierozzerwalnie związany z ziemią. Autonomia tego wersu-zdania („Jesteś przywiązany do ojczyzny jak drzewo”) i poprzedzenie go niedopowiedzeniem dodatkowo wzmacnia niebezpośrednio wyrażone wezwanie do pozostawania w związku z namacalną rzeczywistością – na dodatek z ziemią człowiekowi najbliższą, czyli ojczyzną.

Dalszy ciąg tekstu Przybosia można odnieść (przez nieco anachroniczną, lecz jak się okaże później, uzasadnioną analogię) do koncepcji „poezji niemożliwej” Karpowicza¹⁰. Wers zawierający jedynie słowo „wyżej” stoi tutaj w ostrym kontraście z bardzo długim, bo dwudziestopięciogłoskowym wersem go poprzedzającym. Operowanie kontrastowymi długościami wersów to chwyt bardzo często stosowany przez Przybosia. Owo „wyżej” wydaje się najbardziej zwięzłym streszczeniem proponowanej w *Nowej róży* koncepcji poezji, wedle której wrażliwość poety musi być zwrócona na rzeczywistość obecną tu i teraz, ale jednocześnie powinna poza tę rzeczywistość wykraczać, sięgać dalej i wyżej (aż chciałoby się dodać – „gdzie wzrok nie sięga”). Magia, która przez skojarzenie odbiorcy pojawić się może przy lekturze pierwszego wersu tego tekstu, okazuje

⁸ A. Kwiatkowska, *Przyboś a Kochanowski*, „Podteksty” 2007, nr 3, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=10&dzial=5&id=237> [18.12.2016].

⁹ Tytuł tomu poetyckiego Przybosia z 1958 r. Zob. J. Przyboś, *Narzędzie ze światła*, Warszawa 1958.

¹⁰ Koncepcja ta została sformułowana w eseju *Sztuka niemożliwa*. Zdaniem Karpowicza prawdziwa sztuka ma ambicje maksymalistyczne (artysta pragnie stworzyć „niemożliwe” i tym samym w swoim kreacyjnym akcie naśladować Stwórcę) oraz holistyczne (tak rozumiana sztuka chce mówić o całości ludzkiego doświadczenia). Dopuszcza ona zaprzeczenie praw logiki, ukazuje bowiem, że dyskurs naukowy nie wystarcza do opisu świata. Sztuka niemożliwa godzi w sobie sprzeczności i pozwala uwiecznić przemijającą chwilę. Jak można się domyślić, dziedziną pozwalającą w szczególnie sposób urzeczywistnić te zamierzenia była dla Karpowicza poezja. Udaną realizację tak pojętego modelu poezji upatrywał autor *Sztuki niemożliwej* w poezji Leśmiana. Zob. T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975; tenże, *Sztuka niemożliwa*, „Odra” 1976, nr 12, s. 43–54. Por. B. Małczyński, *Wstęp* [w:] T. Karpowicz, *Utwory poetyckie (wybór)*, Wrocław 2014, s. CXIII–CXIV.

się siłą aktywnie działającą w jego dalszej części. Tu bowiem, za sprawą niesamowitych metamorfoz, rower nagle przeistacza się w drzewo. Topola zaś staje się lipą, a przemiana ta nabiera dodatkowego znaczenia, gdy lipę z wiersza Przybosia odniesiemy do lipy czarnoleskiej¹¹.

Na koniec zwróćmy naszą uwagę w kierunku postulatu nowatorstwa, łączącego w zasadzie wszystkie, tak odmienne i różnorodne, ruchy awangardowe. Przyboś w *Nowej róży* ujawnia swe awangardowe zaplecze, gdy mówi o tym, by „zapomnieć wszystkich słów kiedykolwiek użytych”. Pragnie zatem wykreować pewien czysty, maksymalnie precyzyjny, skondensowany język poetycki („Najmniej słów”), który stałby się efektywnym narzędziem fenomenologicznego opisu świata. W jego wierszu urzeczywistnić się ma „nowa róża” – tak jak jawi się ona w świadomości poetyckiego podmiotu. Byłaby ona jednocześnie oryginalną autorską wizją wielokrotnie już przetwarzanego znaku kulturowego. Zauważmy, że nowa poezja, której kształt projektuje w swym wierszu Przyboś, poza tym, iż ma przynieść odnowienie języka, dodatkowo charakteryzuje się awangardowym z ducha postulatem zespolenia natury i kultury. Stąd róża sąsiaduje w tym tekście z wieżą Eiffla, również w swoisty sposób odnowioną pod spojrzeniem poety.

Wiersz *Nowa róża* traktowany jest jako jeden z manifestów poetyckich Przybosia, w którym opowiada się on za tym, by każda poezja, nawet ta maksymalnie zwrócona w stronę nowego (tj. awangardowa *par excellence*), pozostawała w kontakcie z rzeczywistością, a eksperyment awangardzisty nie był zawieszony w abstrakcyjnej próżni. O tekście Przybosia pisało już wielu badaczy – m.in. Artur Sandauer¹², Stanisław Tomala¹³ czy Agnieszka Kwiatkowska¹⁴. Szczególnie interesujący dla interpretatorów był początek tego wiersza, przypominający magiczną formułę: „stuknij dwa razy w stół, a raz poza”¹⁵. Wydaje się, iż mówi tu poeta o swoim marzeniu dotyczącym poezji, która byłaby w stanie ogarnąć całość ludzkiego doświadczenia, a zatem to, co fizyczne, jak również to, co wykracza poza sferę widzialnych przedmiotów (a więc to, co metafizyczne)¹⁶. Jednocześnie ujawnia się w tej formule wiara w kreacyjną moc poezji, a manifestacyjny charakter słów pojawiających się w pierwszych kilku wersach podkreślony zostaje przez ów początkowy, adresowany – jak się domyślamy – do innego poety, imperatyw o dość uniwersalnym charakterze.

¹¹ Zob. A. Kwiatkowska, dz. cyt. Por. jeden z bardziej znanych wierszy Karpowicza: „Dokonałem niezwykłego czynu: ominałem język ojczysty / W wieży Babel / wymieniłem rzecz czarnoleską na syntezę mowy” (tenże, *Zmyślony człowiek* [w:] tegoż, *Słoję zadrzewne*, Wrocław 1999, s. 68).

¹² Zob. A. Sandauer, *Julian Przyboś*, „*Nowa róża*” [w:] *Czytamy wiersze*, red. J. Maciejewski, Warszawa 1973, s. 143–144.

¹³ Zob. S. Tomala, „*Nowa róża*” [w:] *Juliana Przybosia najmniej słów. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1991, s. 95–98.

¹⁴ Zob. A. Kwiatkowska, *Przyboś a Kochanowski*, „Podteksty” 2007, nr 3, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=10&dzial=5&id=237> [18.12.2016].

¹⁵ Zob. S. Tomala, dz. cyt., s. 96.

¹⁶ W swojej interpretacji przychyliam się do zdania Tomali, który twierdzi, że wiersz ten jest metaforyczną manifestacją pewnego dość ściśle określonego programu poetyckiego. Zob. tamże.

Podobne pragnienie odnowy języka poetyckiego, a jednocześnie pewien awangardowy lęk przed powtórzeniem wyrażał Tymoteusz Karpowicz, zarówno w swej praktyce poetyckiej, jak i w wywiadach: „Ale jak wypowiedzieć własne słowo, jeżeli nie wiem, co zostało wypowiedziane przede mną, jakich formuł magicznych użyto już w literaturze, malarstwie, muzyce. Wiem, że nie jestem w stanie tego ogarnąć, choćbym żył tysiąc lat, jak Matuzalem”¹⁷.

Przybóś chciał, żeby jego poezja była dotkliwie prawdziwa, by dawała wrażenie namacalności, a jednocześnie by dopuszczała możliwość niemożliwego. Czy tak się stało, to już pozostaje do rozstrzygnięcia przez czytelnika. Podobne zamiary formułował w swoich wypowiedziach Karpowicz. Zwróćmy teraz uwagę na to, w jaki sposób wykorzystał on w jednym ze swoich wierszy motyw róży.

Róża Karpowicza

z niewiadomych powiewów poranka jesteś białą różą jeśli zasadzę cię we krwi
czy będziesz czerwona?

będę jeszcze bielsza i krew będzie taka i Bóg zbieleje jeśli na to przystanie

czy nie potrafisz już niczym innym załsnąć tylko bełkotem przeznaczenia
i zaciekłością koloru?

potrafię jeszcze rozchyłać płatki byś w nie wszedł ale ty umiesz już tylko
wychodzić

jak to wychodzić? – oto cię ściskam!

ściskasz jedynie powietrze a tym miałeś przecież oddychać¹⁸

Autor *Trudnego lasu* z powodzeniem mógł się utożsamiać z adresatem wiersza *Nowa róża*. Wskazała na to już Joanna Roszak, która również skomentowała wiersz *Duet na różę i nic* Karpowicza w kontekście *Nowej róży*¹⁹. Do jej rozpoznań warto dodać, iż podobny jak u Przybósia sposób ewokowania poetyckiej mocy kreacyjnej i zdolności języka do przemieniania świata da się zauważyć w oryginałach Karpowicza, jednym z jego quasi-gatunków poetyckich²⁰.

¹⁷ M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005, s. 72.

¹⁸ T. Karpowicz, *Duet na różę i nic* [w:] tegoż, *Słoje zadrzewne*, wyd. cyt., s. 47.

¹⁹ J. Roszak, dz. cyt., s. 122–139. Por. B. Małczyński, *Wstęp* [w:] T. Karpowicz, *Utwory poetyckie (wybór)*, wyd. cyt., s. CXXVII–CXXXIV.

²⁰ Oryginał jako autorska forma quasi-gatunkowa ma formę wyrażenia opartego na jakimś koncepcie lub paradoksie. Najczęściej są to oksymorony, których sens zaprzecza prawom fizyki. Funkcją oryginału jest naszkicowanie pewnej rzeczywistości, w której działają prawa już nie fizyki, lecz poezji i która znajduje poszerzoną ewokację w dwóch pozostałych elementach triady (tj. w kopii artystycznej i kalce logicznej). Oryginał czytać można również jako początek tekstu, tytuł nieistniejącego wiersza, który czytelnik sam może stworzyć. Przykłady oryginałów Karpowicza z tomu *Słoje zadrzewne*: *zastana nieobecność przyjscia*, *sygkie scalanie*, *zamiana miejsca na czas*.

Oryginały mogą być interpretowane jako odpowiedź na owo trzecie stuknięcie z wiersza Przybosa, sięgające poza stół, na którym stoi „nowa róża”.

Cytowany powyżej wiersz z tomu *Słoje zadrzewne*, który jest paraksą stylizowanego na dziecięcą baśń utworu *obcy sen*, ujawnia swój dramatyczny charakter. Dialogowa forma nie jest zaznaczona bezpośrednio (np. za pomocą interpunkcji), ale wyraźnie rozpoznajemy dwa głosy zwracające się do siebie nawzajem. Róża, która była atrybutem Aurory czy też Jutrzenki²¹ – pojawia się w wierszu Karpowicza jako personifikacja. Mówi się o tym, iż róża powstała z „powiewów poranka” – jak mówi drugi z bohaterów wiersza. Z niewiadomych przyczyn (ale może za sprawą bogini Eos właśnie) róża jest biała, a nie czerwona.

Ten, kto rozmawia z różą, chciałby dokonać pewnego eksperymentu i sprawić, by była ona czerwona – a więc by zmieniła swój przyrodzony wygląd (co wydaje się niemożliwe), jak również swe zaplecze symboliczne. Bohater wiersza chciałby, żeby róża pozbyła się swej niewinności i przez symboliczną zmianę koloru na czerwony zwróciła się w stronę tego, co jest przeciwne niewinności. Nie zapominajmy jednak, że czerwona róża symbolizowała nie tylko gorącą miłość, ale również męczeństwo²². Ten trop może być ewokowany przez nawiązanie do czerwieni krwi.

W tym miejscu warto wspomnieć o micie dotyczącym powstania czerwonych róż, gdyż w odniesieniu do wiersza Karpowicza jest to również ciekawy kontekst, uzupełniający dominującą w sytuacji lirycznej kwestię nieszczęśliwej miłości. Według mitu róże powstały, gdy Afrodyta zrodziła się z piany morskiej, a niektóre z nich stały się czerwone, gdy bogini, spiesząc do Adonisa, skaleczyła się cierniem róży w nogę²³.

Róża w wierszu Karpowicza stawia jednak opór, a na świadka swej niezłomnej postawy wzywa Boga. Ów opór budzi złość, a nawet pogardę u jej rozmówcy – stąd mowa o zaciekłości róży. Róża nie chce się w pełni oddać temu, kto ją ścisza w dłoni, gdyż w zachowaniu bohatera wyczuwa gwałtowność, niecierpliwość i brak wrażliwości. Niemożliwe zatem będzie wzajemne porozumienie. Na koniec ten, kto wojuje mieczem, od miecza ginie – w garści bohatera pozostaje pustka po róży, powietrze, będące największym świadectwem jego porażki („ściskasz jedynie powietrze a tym miałeś przecież oddychać”).

Warto wspomnieć o kontekście onirycznym, w którym osadzony jest ten wiersz poprzez sąsiedztwo z wierszami *obcy sen* i *idąca do snu*²⁴. Sytuacja, która jest w nim ewokowana, może być rozumiana także jako senna wizja bohatera. Problem kobiecości jest również podjęty w następującej po *Duecie na różę i nic* paraksie pt. *idąca do snu*. Weźmy też pod uwagę, że te trzy wiersze zamieszczone są w rozdziale *Słojów zadrzewnych* zatytułowanym *Nawiedzenie*, który nadaje obecnemu w nim motywowi róży szczególny kontekst religijny.

²¹ Zob. W. Kopaliński, dz. cyt., s. 363.

²² Tamże.

²³ Tamże.

²⁴ T. Karpowicz, *obcy sen, idąca do snu* [w:] tegoż, *Słoje zadrzewne*, wyd. cyt., s. 46.

Róża uznawana jest za atrybut Maryi, a tytuł rozdziału odnosi się do sceny nawiedzenia św. Elżbiety, jednej z tajemnic różańca²⁵.

Róża Miłobędzkiej

rozkwitała róża
 rozkwitała w ogrodzie
 rozkwitała w ogrodzie mokrym od rosy
 rozkwitała w ogrodzie mokrym od rosy iskrzącej kropłami
 rozkwitała w ogrodzie mokrym od rosy iskrzącej kropłami
 na różowych płatkach
 rozkwitała w ogrodzie mokrym od rosy iskrzącej kropłami
 na różowych zwinionych żyłkowanych płatkach
 zanim ją ścięłam
 zanim ścięłam tuż przy korzeniu i ściętą zwinęłam w celofan

ta róża

mój wiersz

dla

Walentynki²⁶

Zwracano już uwagę, że *Wiersz róża* nie tylko nawiązuje do tradycji *carmina figurata* i Apollinaire'owskich kaligramów²⁷, ale jest również przykładem Peiperowskiego układu rozkwitania, na co wskazał Piotr Bogalecki²⁸. Dodać można, że tekst Miłobędzkiej okazuje się układem rozkwitania w dwóch różnych aspektach. Po pierwsze, realizuje na poziomie składniowym wyżej wspomnianą awangardową strategię, a po drugie, jest nim również w sensie semantycznym – *Wiersz róża* opowiada wszak o procesie rozkwitania tego kwiatu. Semantyka i składnia idą więc tutaj w parze, a trzecim czynnikiem, który ma sprawić, że róża naprawdę zakwitnie w tym wierszu, jest jego kształt graficzny.

²⁵ W. Włoch, *Aby lepsze wyspiewać z nielepiej (nad „Słojami zadrzewnymi” Tymoteusza Karpowicza)*, Rzeszów 2015, s. 139–141.

²⁶ K. Miłobędzka, *Wiersz róża* [w:] *tejże, Zbierane, gubione 1960–2010*, Wrocław 2010, s. 250–251.

²⁷ Zob. J.A. Cuddon, *Calligrame* [w:] *tegoż, The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*, London 1999, s. 106–107. Por. T. Kostkiewiczowa, *Kaligram*; A. Okopień-Sławińska, *Wiersz obrazkowy* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 2000, s. 213, 568.

²⁸ Zob. P. Bogalecki, *Konkret, czyli co widać i czego nie widać w poezji Miłobędzkiej* [w:] *tegoż, Niedorozumowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011, s. 417–504. Sposób przetworzenia tradycji Awangardy Krakowskiej w wielu wierszach Miłobędzkiej warto byłoby rozpatrzeć w kontekście koncepcji ariergardy amerykańskiej badaczki poezji współczesnej Marjorie Perloff. Por. *tejże, Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010.

Nietrudno zauważyć, że *Wiersz róža* to kaligram. W tomie *Wszystkowiersze*, z którego pochodzi ten tekst, znajdziemy również inne kaligramy, na przykład *Wiersz most*, *Wiersz enigma*²⁹. Przygoda intelektualna staje się zatem w tym wierszu (ale i w całym tomie z roku 2000) jednocześnie przygodą oka. Wiersze Miłobędzkiej z ostatnich lat wyrastają jednak ponad poziom graficznego eksperymentu i zabawy językowej. *Wiersz róža* widzieć można w pewnym szerszym kontekście, którym jest refleksja dotycząca charakteru naszej relacji ze światem roślin. Kwestia ta była podejmowana przez poetkę już w debiutanckim tomie *Anaglify*³⁰.

Flora w twórczości Miłobędzkiej nie jest typowym tematem refleksji poetyckiej, lecz pełnoprawnym bohaterem lirycznym. Miłobędzka często nadaje roślinom status podmiotu, sprzeciwiając się ich instrumentalnemu traktowaniu w poezji wszystkich epok. Poetka zwraca uwagę na to, że człowiek bardzo często okazuje się niewystarczająco empatyczny i uważny, by dostrzec podobieństwo sytuacji egzystencjalnej ludzi i roślin; co więcej – często stosuje przemoc wobec innych, słabszych istnień. Postawę podmiotu lirycznego Miłobędzkiej określić można jako badawczą, epistemiczną, ale jednocześnie krytyczną, gdyż poetka mówi wprost o cierpieniu „nie-ludzkich” bytów, którego sprawcą jest człowiek.

Przyjrzyjmy się dwóm zapisom poetyckim z debiutanckiego tomu *Anaglify* (1960), które korespondują z *Wierszem różą*:

Wchodzi się do wnętrza owocu, jednym rozcięciem odkrywa rzędy nasion i one jeszcze żywe albo dopiero żywe widzą nóż w opuszczonej ręce. Potem same zostają w ciemności ziemi³¹.

Dopóki róža jest kwiatem, najważniejsze są powierzchnie: róža czerwona, aksamitna, pulsująca ciemnymi żyłkami. Potem najważniejszy staje się zapach. Dzięki niemu można ocalać od śmierci całe pola róż. Ocalone róże gromadzi się w aluminiowych bankach. Na wierzchu przykleja się etykietę³².

W *Wierszu róży* zauważamy podobny sposób empatycznego spojrzenia na cierpienie roślin, o którego istnieniu poetka jest przekonana³³. We wszystkich trzech tekstach to człowiek jest sprawcą tego cierpienia, choć ma on poczucie winy wobec bytów bezbronnych. Przemoc wobec roślin wydaje się czymś nieuchronnym – w jaki sposób mielibyśmy jeść owoce lub produkować perfumy? Miłobędzka wydaje się jednak twierdzić, że skoro nie możemy tej przemocy wyeliminować, to powinniśmy po prostu być bardziej uważni w naszych relacjach z tym wszystkim, co „nie-ludzkie”.

Gdyby jednak przenieść naszą refleksję na poziom językowy, okazać się może, że Miłobędzka – tak jak Przyboś i Karpowicz – odnosi się w swym wierszu-kaligramie do procesu nazywania róży. W jednej z możliwych interpretacji

²⁹ K. Miłobędzka, *Wiersz most* (s. 253 w cytowanym zbiorze), *Wiersz enigma* (s. 260 tamże).

³⁰ Tamże, *Anaglify* [w:] tejsze, dz. cyt., s. 9–31.

³¹ Tamże, s. 30.

³² Tamże, s. 11.

³³ Zob. A. Kałuża, *Krystyna Miłobędzka – aludskie* [w:] tejsze, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpsy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 187–230.

(która oddala omawiany przed chwilą trop empatii wobec roślin) w *Wierszu róży* mielibyśmy do czynienia nie z prawdziwie cierpiącą różą, ale ze słowem „róża”, znakiem, który jedynie zastępuje namacalny desygnat.

Takie odczytanie oczywiście znów nieuchronnie kieruje nasze skojarzenia ku dyskusji o arbitralności znaków językowych, w której kwiat ten, jako *exemplum*, również odegrał swoją rolę – od Szekspirowskiego dialogu z *Romea i Julii* aż do słów Gertrude Stein³⁴. W tym sensie róża jako figura to ścięty kwiat, znak „opakowany” w celofan kulturowych znaczeń, w trudne do zdjęcia warstwy nagromadzonych odniesień.

Pod tymi warstwami próżno szukać róży samej w sobie, czystej i pierwotnej – zamiast desygnatu w garści pozostaje nam tylko powietrze, pusta przestrzeń po prawdziwej rzeczy, tak jak w zakończeniu wiersza Karpowicza. W tym kontekście „nowa róża” Przybosia uchroniłaby się od groźby utraty swej materialnej podstawy. Stać by się to mogło właśnie dzięki radykalnemu odnowieniu poetyckich sposobów mówienia o różach, ale i szerzej – o całej bezpośrednio dotyczącej człowieka rzeczywistości.

Przedstawiona przeze mnie interpretacja poruszająca dwie kwestie – empatii wobec świata roślin oraz autotematycznej refleksji dotyczącej mechanizmów języka – jest tylko jednym z możliwych odczytań *Wiersza róży*. Tekst ten możemy widzieć również jako żart językowy czy też opartą na wizualnym koncepcie zabawę słowną. Do takiej interpretacji skłaniać może kontekst tego wiersza i na poły ludyczny charakter utworów zamieszczonych w tomie *wszystkowiedsze*. W gestii czytelnika pozostaje zatem wybór sposobu lektury.

Awangardowe konstelacje

Porównawcze spojrzenie na trzy teksty o różach pozwoli omówić dość ważny dla tych wierszy kontekst, jakim były relacje pomiędzy trojgiem wspomnianych poetów. Miały one różny charakter – od relacji opartej na zasadzie „mistrz – uczeń”, przez znajomości środowiskowe, wieloletnią przyjaźń, aż po różnego rodzaju wzajemne inspiracje i tekstowe zależności.

Zbigniew Bieńkowski, znawca i twórca poezji awangardowej, widział w Karpowiczu swoistego kontynuatora projektu poezji Przybosia. Autor *Słójów zadrzewnych* byłby jednak uczniem, który nie tyle przerósł swojego mistrza, co zradykalizował jego postulaty i posunął projekt poezji awangardowej jeszcze dalej, aż do granic komunikatywności: „Metodą najmniej słów, narzędziem także ze światła [Karpowicz – przyp. mój] wdziera się tam, gdzie Przyboś nie sięga: w niemożliwość”³⁵. Kontekstem dla przywołanego przez Bieńkowskiego tomu Przybosia *Narzędzie ze światła* mogłaby być wydana w 1972 r.

³⁴ Słynne powiedzenie poetki brzmiało: „Róża jest różą jest różą jest różą”.

³⁵ Z. Bieńkowski, *Poezja niemożliwa* [w:] tegoż, *Poezja i niepoezja. Szkice*, Warszawa 1967, s. 150.

książka poetycka Karpowicza pt. *Odwrócone światło*, która przyniosła radykalizowanie poetyki i wiele nowych rozwiązań w zakresie języka poetyckiego i kompozycji tomu.

Koncepcja poezji Karpowicza, o której mówi tu Bieńkowski (a która pełne rozwinięcie znajdzie w dalszej twórczości jej autora), była oryginalnym projektem odnowy języka poetyckiego, nakierowanym na dezautomatyzację percepcji oraz poszerzenie możliwości języka. Można powiedzieć, że symboliczny gest „odwrócenia światła”, które pojawia się w tytule tomu *Przybosia*, podkreśla reinterpretacyjny wobec awangardowej tradycji charakter poezji Karpowicza. Podchodząc w sposób twórczy do dziedzictwa Awangardy Krakowskiej, autor *Trudnego lasu* ujawnia swe modernistyczne zaplecze³⁶.

Joanna Roszak, badaczka twórczości Karpowicza, w rozdziale swojej książki poświęconym relacji Karpowicz – Przyboś twierdzi, że autor *Kamiennej muzyki* dokonywał absorpcji tradycji w swojej twórczości, czego skutkiem jest wrażenie „rozpuszczania się” obcego tekstu w nowym³⁷. Nie ma tu autorka na myśli – jak sądzę – bezpośrednich nawiązań czy cytatów z poezji autora *Równania serca*, lecz raczej strategię poetycką i techniki twórcze. Jeżeli chodzi zaś o bezpośrednie odniesienia, to – jak odnotowuje Roszak – Karpowicz poświęcił swemu mistrzowi cykl *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*, w którym poeta odwraca fragmenty Przybosiowego *Pytania o miejsce na Ziemi* z *Sensu poetyckiego* i przeplata z własnymi, wcześniej niepublikowanymi tekstami³⁸.

Co ciekawe, owej absorpcji dokonywał Karpowicz również na własnym materiale poetyckim. Najlepszym dowodem na to jest kompozycja tomu *Słoję zadrzewne*, w którym teksty sprzed lat oraz teksty najnowsze wchodzi z sobą nieustannie w specyficzne, interesujące relacje. Reinterpretacyjny gest Karpowicza wobec własnej twórczości – w ślad za koncepcją Gérarda Genette’a – nazwać by można gestem autointertekstualnym³⁹.

Płaszczyzną, na której można zestawiać obrazowanie Przybosia i Karpowicza, byłoby z pewnością doświadczenie wzrokowe i jego poetyckie manifestacje⁴⁰. To jednak temat na osobne studium. Problemy, o których mowa w *Nowej róży*, można by odnieść do innego aspektu Karpowiczowskiej koncepcji poezji, która w ujęciu autora *Odwróconego światła* miała za zadanie dawać świadectwo ciągłej zmiany w świecie, o czym już wiele wieków temu mówił Heraklit. W swoich wypowiedziach dotyczących kwestii reprezentacji w sztuce Karpowicz często powoływał się na słynne zdanie Martina Heideggera „Die

³⁶ Por. K. Krasoń, *Echa poezji Przybosia* w „Żywych wymiarach” Karpowicza [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 79–92.

³⁷ Zob. J. Roszak, dz. cyt., s. 124.

³⁸ Zob. T. Karpowicz, *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*, „Arkusz” 2002, nr 2, s. 8–9; J. Przyboś, *Pytanie o miejsce na Ziemi* [w:] tegoż, *Sens poetycki*, t. 2, Kraków 1967, s. 245–249.

³⁹ Zob. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011, s. 42–43.

⁴⁰ Zob. B. Małczyński, *Sztuczne oczy. Tymoteusz Karpowicz i George Berkeley*, „Topos” 2006, nr 4, s. 57–64.

Welt ist nie, sondern weltet”⁴¹. Zatem tym, co u Przybosia musiało Karpowicza fascynować, były problemy, które ewokuje jego wiersz *Noc powrotna*, a szczególnie fragment: „Nic się jeszcze nie stało, nic się nie spełniło: / Świat nie jest, świat się wiecznie zaczyna” (Pz2 486). Przypomnijmy w tym miejscu omawiany wcześniej wiersz Przybosia i pojawiające się tam „nowe róże”, wyrastające na zmiennej łodydze, które oddzielają poszczególne, niepowtarzalne chwile. Dynamizm, zmienność, obserwowanie nieustannej przemiany oraz kreacyjna siła poezji – to kwestie, które żywo zajmowały zarówno autora *Nowej róży*, jak i autora *Duetu na różę i nic*.

Warto przyrzuć się również temu, co o Karpowiczu mówił sam Przyboś:

od poezji lotu i wnikliwości wróciłem do poezji ziemi i walki. A Karpowicz posunął się dalej, odciążył swoją fantazję od bezwładu rzeczy, zrzucił balast, i wzniosł się w lot wolny. Na tej wysokości wyobraźni świat dotykalny i widzialny, świat wszystkich zmysłów przemienia się w „znaki równania”.

(*Liryka Karpowicza*, Sp 163–168)

W krótkim tekście *Liryka Karpowicza* Przyboś mówił o tym, że twórczość młodszego autora była dla niego jednym z symptomów odrodzenia polskiej poezji pod koniec lat sześćdziesiątych. Znamienne, że twórca *Równania serca* nazwał autora *Znaków równania* „dojrzałym, wielkiej czystości lirykiem” (Sp 167). Przyboś przyznawał, że w wielu kwestiach jego poglądy na poezję zbiegają się ze stanowiskiem Karpowicza („był czas, kiedy [...] szedłem w tym samym kierunku, co teraz on”), jednak z czasem ich koncepcje rozeszły się w różnych kierunkach.

Późny Przyboś kieruje się w stronę „poezji ziemi”, to jest *in spe* bezpośrednio dotykającej doświadczenia człowieka zakorzenionego w historycznym konkrety, Karpowicz zaś – co okaże się bardziej widoczne w jego kolejnych tomach – kreuje świat poetycki wprawdzie osadzony (z konieczności) w świecie rzeczywistym, ale rządzący się często własnymi prawami, nadawanymi na zasadzie *licitia poetica*.

Dopiero trzy ostatnie tomy Karpowicza, tworzące swoistą trylogię i będące do pewnego stopnia realizacją koncepcji „poezji niemożliwej”, pokażą, jak bardzo rozeszły się drogi późnego Przybosia oraz Karpowicza, dojrzewającego do własnego idiomu, niezwykle oryginalnego na tle całej polskiej liryki XX w. Porównawcze prześledzenie ich poetyckiego dorobku w znakomity sposób zobrazowałoby wielokierunkowość polskiej awangardy.

Jednym z najciekawszych esejów poświęconych poezji Miłobędzkiej jest *Metafora otwarta* Karpowicza⁴². W eseju tym głównym kontekstem, wokół

⁴¹ Zob. M. Spychalski, J. Szoda, dz. cyt., s. 55–59.

⁴² T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „2B” 1999, nr 14, przedr. w: T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*, red. J. Borowiec, Wrocław 2011, s. 191–232 – dalej strony podawane za tym wydaniem. Dodać tu trzeba, że ów tom listów jest niezwykle cennym źródłem wiedzy na temat relacji, jakie łączyły Karpowicza, Miłobędzką i Falkiewicza. Korespondencja jest świadectwem ich wieloletniej przyjaźni, ale i wzajemnych inspiracji oraz dyskusji na temat koncepcji sztuki.

którego Karpowicz buduje swą krytyczną formułę metafory otwartej, rozumianej jako klucz interpretacyjny dla poezji Miłobędzkiej, jest właśnie program poetycki Przybosia zaproponowany w wierszu *Nowa róża*. Karpowicz stara się podkreślić awangardowe zaplecze Miłobędzkiej i tym samym osadzić jej twórczość w pewnej tradycji poetyckiej – zarówno polskiej, jak i europejskiej⁴³. Artykuł jest zarazem autorską, niezwykle ciekawą interpretacją wiersza Przybosia, który przez lata fascynował Karpowicza⁴⁴.

Karpowicz w *Metaforze otwartej* bezpośrednio odwołuje się do początku wiersza *Nowa róża*: „Słowo tu stworzyło materię, poszerzyło blat stołu, podstawiło masę pod NIC, osiągnęło siłę demiurgiczną (w wyobraźni), zagęściło przestrzeń do blatu, na którym poeta postawił flakon z Nową Różą”⁴⁵. W dalszej części eseju magiczny gest Przybosia staje się punktem wyjścia do zdefiniowania metafory otwartej, której – zdaniem Karpowicza – autor *Nowej róży* jest odkrywcą:

Z tego naniesienia na siebie dwóch światów: materii i jej projekcji myślowej, nie zwerbalizowanej w wierszu Przybosia, jedynie intencjonalnej, powstała najniezwyklejsza metafora, którą chciałbym nazwać otwartą, pozatekstową, katalektyczną lub niedokonaną. [...] Dopiero zmaterializowanie „poza”, w percepcji czytelnika, całkowicie poza tekstem, poza komunikatem, poza zapisem słownym, stwarza byt metaforyczny o sile magii (*creatio ex nihilo*). Pokazuje zawrotne perspektywy budowy szeregu semantycznego, który swoją intencjonalnością przekracza gramatykę i leksykę i powołuje do istnienia nowy byt przedmiotowy. Cień stołu (słowny) staje się stołem⁴⁶.

W ujęciu Karpowicza ośrodkiem nowego typu metafory w poezji Miłobędzkiej jest zaś przyimek:

w nich [w przyimkach – przyp. mój] się rozgrywa wielki dramat spletanego leksyką i gramatyką języka nienadążania za myślą bezsłowną (obrazową), wnikać w świat, który z kolei rozwija się szybciej niż myśl. [...].

[Miłobędzka – przyp. mój] ogłasza najmniejszą część mowy, przyimek, głównym enzychem poznania. Zwycięża mikrokosmos języka⁴⁷.

Źródłem całej koncepcji jest – jak utrzymuje autor *Trudnego lasu* – poezja Przybosia, w której przyimek również pełni niezwykle ważne funkcje. Jako przykład metafory otwartej w poezji Miłobędzkiej Karpowicz podaje fragment: „ty już dawno nie masz, życie moje, nie masz ani tej ulicy ani do”, i komentuje ją w następujący sposób:

⁴³ Jedną z ciekawszych prac, w której pojawiają się obok siebie nazwiska Karpowicza i Miłobędzkiej – dodatkowo w kontekście twórczości Leśmiana i Białoszewskiego – jest książka Elżbiety Winiekiej poświęcona kategorii dystansu. Zob. teże, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2013.

⁴⁴ Karpowicz przywołuje w tym tekście innego ważnego dla siebie poetę – Bolesława Leśmiana i jego wiersz *Trzy róże*: „A jeśli jeszcze – prócz duszy i ciała, / Jest w tym ogrodzie jakaś róża trzecia, / Której purpura przetrwa snów stulecia, / To wszakże ona też nam w piersi pała – / Ta róża trzecia – prócz duszy i ciała!” (B. Leśmian, *Trzy róże* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, red. J. Trznadel, Wrocław 1974, s. 105). Nie ma tu jednak miejsca na omówienie wszystkich kontekstów, które otwierają się przy zestawieniu twórczości tych trzech poetów, dlatego niektóre z nich tylko sygnalizuję.

⁴⁵ T. Karpowicz, *Metafora otwarta*..., wyd. cyt., s. 194.

⁴⁶ Tamże, s. 195.

⁴⁷ Tamże, s. 203.

Na pierwszy rzut oka sprawa wygląda skończenie prosto: to d o jest ocalałą sylabą wyrazu „dom” „domu”. Bo stary budynek się rozpadł lub zniszczyło go ślepe szaleństwo wojny, kataklizm, cokolwiek jeszcze, pozostał tylko fragment jego frontowej ściany, którego leksykalnym odpowiednikiem jest kalekie d o⁴⁸.

Karpowicz podkreśla konieczność współtworzenia sensu metafor otwartych (niedokończonych) przez czytelnika. Chwyt, o którym pisze autor *Metafory otwartej*, oferuje zatem odbiorcy pole do indywidualnych działań interpretacyjnych – nieco podobnie, jak w przypadku opisywanego już przeze mnie Karpowiczowskiego quasi-gatunku, jakim jest oryginał.

Zakończenie

Podsumowując, autorzy, których teksty zostały tutaj przywołane, w zupełnie różny sposób potraktowali motyw róży i w różnych celach wykorzystywali go w swoich tekstach. Dla Przybosa „nowa róża” była figurą pewnego modelu nowatorskiej poezji, która za pomocą odnowionego i oryginalnego spojrzenia autorskiego „ja” mogłaby podjąć ponowną próbę stworzenia możliwie „czystego” opisu świata. Poeta chciałby tego dokonać, łącząc fizyczne z metafizycznym, realne z wyobrażonym i dążąc tym samym do pewnej formy jednoznaczności oraz uniwersalności.

Tymoteusz Karpowicz, który starał się realizować podobny postulat, był świadomy fiaska tak pomyślanego projektu poezji. Choć jego twórczość poetycka miała się przekształcić w księgę ludzkiego doświadczenia, to jego teksty z konieczności muszą być postrzegane jako fragment pewnego trudnego do urzeczywistnienia, abstrakcyjnego i maksymalistycznego opisu rzeczywistości. Scenka przedstawiona w *duecie na różę i nic* jawi się czytelnikom jako jeden z setek mikrodramatów na scenie ludzkiego doświadczenia, którą miały stać się *Słoje zadrzewne*.

Krystyna Miłobędzka wykorzystuje zaś kształt róży do skomponowania kaligramu. Tworzy subtelny poetycki obrazek, ale wpisując w tekst pewne nadwyżki semantyczne, związane z kwestią relacji człowiek – roślina oraz refleksją dotyczącą natury języka, pozostawia czytelnikowi swego rodzaju interpretacyjną niepewność. Odbiorca sam musi zdecydować, czy czytać ów wiersz jako concept, dialogujący z formą poematu rozkwitającego, czy też pokusić się o szerszą zakrojoną interpretację.

Wybrany przeze mnie motyw róży, spajający trzy teksty, któremu postanowiłam się w niniejszym artykule przyjrzeć, jest tylko jednym z możliwych łączników tematycznych, wartych przywołania w kontekście twórczości Przybosa, Karpowicza i Miłobędzkiej. Spoiwa o charakterze poetologicznym, stylistycznym czy wersologicznym mogłyby stać się przyczynkami do kolejnych porównawczych interpretacji. Te ostatnie pozwoliłyby w lepszy sposób niż

⁴⁸ Tamże, s. 202.

klasyczna monotematyczna interpretacja pokazać tradycję polskiej awangardy poetyckiej, która – rozpoczynając od przedwojennych dokonań Awangardy Krakowskiej – oddziałuje nie tylko na poezję powojenną w kraju i za granicą, ale jednocześnie rzuca specyficzne światło na twórczość poetycką powstałą już po 1989 r.

Szczególnie interesujące dla badaczy poezji Przybosia, Karpowicza i Miłobędzkiej mogłyby być relacje – zarówno osobiste, jak i poetyckie – tych trojga autorów. Oparte one były na zbieżnej w niektórych punktach koncepcji poezji, wzajemnych inspiracjach i uważnym czytelnicznym towarzyszeniu sobie nawzajem, czego dowodem są wypowiedzi krytyczne Przybosia na temat poezji Karpowicza oraz tego ostatniego o poezji Miłobędzkiej. Przyboś był niezwykle ważną postacią dla Karpowicza, który otwarcie przyznawał się do poetyckiego „terminowania” u autora słów „stuknij dwa razy w stół, a raz poza”. Formuła „metafory otwartej”, którą dla poezji Miłobędzkiej ukuł Karpowicz, wydaje się z kolei bezpośrednio zakorzeniona w tradycji Awangardy Krakowskiej, a konkretnie teorii języka poetyckiego Przybosia. Przedstawione przeze mnie relacje między tymi trzema poetami wymagałyby szerszej analizy zarówno z punktu widzenia twórczości, programów poetyckich, jak i ich biografii. Stanowią one z kolei jedynie pewien wycinek szerszego zagadnienia, jakim są wzajemne zależności i konwergencje biograficzno-artystyczne na gruncie polskiej awangardy poetyckiej XX i XXI w.

The avant-garde roses. On three poems by Julian Przyboś, Tymoteusz Karpowicz and Krystyna Miłobędzka

Summary

Rose is one of the most frequently used literary symbols – especially in the field of poetry. In spite of this, contemporary poets still try to create new meanings of the rose motif. The poets are aware of the centuries-old presence of this motif in literature, iconography and other arts. The author of this text aims to examine three poems containing the motif of this flower: *Nowa róża* by Julian Przyboś, *Duet na różę i nic* by Tymoteusz Karpowicz and *Wiersz róża* by Krystyna Miłobędzka. The article is to characterize three different strategies of using the culturally signified motif in the avant-garde poem. The chosen works by Przyboś, Karpowicz and Miłobędzka are joined not only by the figure of rose – the latter is to be rather an inspiration for discussing a peculiar relations between these three authors. Namely, Przyboś is thought to be a poetic “master” for Karpowicz, who openly admitted to be apprenticed by Przyboś, the author of a poetic volume named *Równanie serca*. Karpowicz was the one who coined a phrase describing Miłobędzka’s imagery: an “open metaphor”. The conception of “open metaphor”, explained by Karpowicz in the essay under the same title, seems to be deeply rooted in the tradition of the prewar poetic group called Cracow Avant-garde and especially in the theory of poetic language proposed by Julian Przyboś. The comparative approach is planned to be a valuable tool of putting a new complexion on the Julian Przyboś’s poetry. Moreover, this tool is considered to be useful to set out the place of Przyboś’s works in the area of avant-garde in Polish poetry.

„Tylko oczami wierzę”. Poezja Juliana Przybosia w kontekście studiów wizualnych

Pośród licznych „zwrotów” w naukach humanistycznych, jakich świadkami byliśmy w ostatnich dekadach, swoje miejsce miał również „zwrot obrazowy”, określany czasem mianem „zwrotu ikonicznego”. Przełomowym wydarzeniem dla szeroko zakrojonych badań nad wizualnością – bo zaznaczyć trzeba, że prace z tego zakresu czerpią w równym stopniu z historii sztuki, psychoanalizy, marksizmu, psychologii czy medioznawstwa – była publikacja książki *Picture Theory* Williama Johna Thomasa Mitchella, czołowego przedstawiciela interesującego mnie nurtu, w roku 1994.

W jednym z rozdziałów monografii, zatytułowanym właśnie *Pictorial Turn*, Mitchell w przejrzysty sposób starał się wyjaśnić, czym jest w jego rozumieniu ów „zwrot” i z czego wynika obserwowane dziś zapotrzebowanie na tego rodzaju analizy, odnosząc się przy okazji do kwestii licznych nieporozumień, jakie kategoria ta, traktowana zwykle hasłowo i w powierzchowny sposób, generuje. Kluczowe dla autora jest wskazanie, że podkreślana dziś często niebezpieczna fascynacja wizualnością, łączona zazwyczaj pochoinnie z dynamicznym rozwojem technologicznym w XX i XXI w., szczególnie zaś z powstaniem mediów cyfrowych, nie jest wcale czymś typowym dla czasów późnego kapitalizmu. Według Mitchella każdą kulturę, jaka kiedykolwiek zaistniała w historii cywilizacji, nazwać możemy „kulturą wizualną”¹. Zwrot obrazowy nie jest zatem – jak zwykło się myśleć – czymś, co stanowi dyskursywną odpowiedź na wszechobecny zalew przedstawień wizualnych – jego pojawienie się w humanistyce jest raczej wynikiem stopniowego odchodzenia badaczy od zainteresowania językiem, fetyszyzowanym w analizach wieku XX, i przeniesienia punktu ciężkości na znacznie mniej wyeksplorowaną kategorię wizualności.

W dużej mierze studia te opierają się na stosowaniu metod znanych z dekonstrukcji, z tą różnicą, że dekonstrukcji podlega tu nie język, a obraz. Elementem analiz z obszaru *visual culture studies*, który interesował mnie będzie w tym wystąpieniu, jest zagadnienie nazwane swego czasu przez autora *Czego chcą obrazy* „pokazywaniem widzenia” – jego związek z teorią i praktyką artystyczną

¹ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, s. 11–34. Więcej na ten temat pisałem w publikacji *Wideopoezja. Szkice*, Katowice 2014 (przede wszystkim w pierwszym rozdziale zatytułowanym *Wideopoezja i teorie widzenia*, s. 80–107).

Juliana Przybosia, ale i rzecz jasna Władysława Strzebińskiego, jest zaskakująco czytelny, choć jak dotąd, jeśli się nie mylę, nie został wskazany. Podobieństwo też proponowanych współcześnie przez zachodnich naukowców, a przez Przybosia i Strzebińskiego wysuniętych w pierwszej połowie poprzedniego stulecia, jest niebywałe. Niewykluczone, że niewielkie zainteresowanie *visual studies* w Polsce wynika z prostego faktu: pogłębioną refleksję nad percepcją wizualną już dawno mamy za sobą.

Autorzy pracujący w obszarze studiów wizualnych swoim punktem wyjścia czynią pisma George’a Berkeleya, który w XVIII w. wypracował kategorie „języka wizualnego” i „teorii widzenia”. Zdaniem irlandzkiego duchownego widzenie, nawet w swojej najbardziej podstawowej i najprostszej formie, nie jest czymś wrodzonym, ale jest umiejętnością nabywaną przez podmiot wskutek jego kolejnych doświadczeń; umiejętnością, której należy się nauczyć, aby w prawidłowy sposób funkcjonować w zastanej rzeczywistości. Nie chodzi tu o sam proces zmysłowego odbierania bodźców, ale o proces, który uwzględnia nasze „rozumienie” oglądanej rzeczywistości, pozwalając (w sposób automatyczny, a więc od pewnego stadium rozwoju podmiotu po prostu przez niego niedostrzegany i dlatego powszechnie uznawany za naturalny) wyciągać wnioski z tego, co odbiera zmysł wzroku, interpretować percypowane obrazy i odpowiednio na nie reagować.

Odkrycie, że zdolność „widzenia” nie jest czymś wrodzonym, że odróżnianie postaci od tła, na którym ta się jawi, czy zrozumienie mechanizmów rządzących przestrzennymi relacjami między bytami wymaga praktyki, prowadzi prosto do wniosku: bez wątpienia istnieje pewien wizualny język, który podmiot musi z czasem zinternalizować. Język ten ma wiele elementów uniwersalnych, bo na swoim podstawowym poziomie jest taki sam dla człowieka, jak i dla większości naczelnych – nie ma więc na tej płaszczyźnie charakteru ściśle kulturowego, jego poznanie jest po prostu konieczne do przetrwania. Na określonym szczeblu jednak przyjmuje postać znacznie bardziej złożoną i sztuczną – i nie mówię tu wcale o wypracowywanych przez setki lat systemach semiotycznych, co do których umownego charakteru nie mamy wątpliwości.

Na tym etapie rodzą się tzw. reżimy skopiczne: dominujące w danej kulturze i czasie sposoby widzenia, które narzucane są wszystkim jednostkom i żyją w powszechnej świadomości jako coś pierwotnego, naturalnego, jako jedyny odpowiedni model percepcji.

Doskonałą ilustrację głębokiej wiary w absolutną niepodważalność obowiązującego paradygmatu wizualnego stanowi jedna z wypowiedzi Augusta Wilhelma Schlegla – filozof w ten sposób odniósł się do informacji o efektach działań włoskiego misjonarza Giuseppe Castiglione, który na początku XVIII w. zapoznawał chińskich malarzy z dynastii Qing z perspektywą: „Słusznie śmiejemy się z Chińczyków, którzy na widok europejskich portretów ze światłocieniem pytali, czy przedstawione osoby rzeczywiście miały takie plamy”².

² F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, Kraków 2009, s. 76.

Granica między prostym „rozumieniem” postrzeganego, które pozwala między innymi na bezkolizyjne poruszanie się w przestrzeni, a patrzeniem w zgodzie z reżimem skopiecznym, co z kolei umożliwia, na przykład, zrozumienie zasad rządzących współczesnym kinem, nie jest łatwa do wskazania, na co dzień bowiem nie tylko nie zdajemy sobie sprawy z jej istnienia, ale i o samej percepcji wzrokowej nie myślimy przecież jako o swoistym „języku” działającym dzięki umowie społecznej.

Przekonanie, że nie istnieje jeden sposób postrzegania rzeczywistości, nie było Przybosiowi obce, a wręcz stanowiło jedną z podstaw jego koncepcji sztuki – zarówno malarskiej, jak i poetyckiej, choć podkreślić trzeba, że autor *Sponad* wygłosił wiele tez sprzecznych, w wielu kwestiach również szybko zmieniał zdanie. Sam nigdy tego nie ukrywał, poza tym nie był w tym odosobniony – tego rodzaju „dynamiczne” postawy były przecież domeną czasów historycznej awangardy.

Barbara Sienkiewicz słusznie zauważa, że Przyboś był twórcą, który – dokładnie tak jak Strzemiński – nie tylko potrafił widzieć świat, ale i dostrzec swoje widzenie świata, a zatem uzyskać pełną świadomość tego, z jakiej perspektywy patrzy i co zdeterminowało jej powstanie³. Badaczka wskazuje, że gdy poeta pisze w wierszu *Krajobraz* o końskich łbach „wzdłużonych od pędu”, wcale nie metaforyzuje, ale w wierny sposób przedstawia to, co naprawdę widzi podmiot obserwujący pędzące konie.

W tekście zatytułowanym *Nieco o realizmie w malarstwie (Nieco, a więc nie wszystko)* poeta odnotował:

Sensowną definicję realizmu, czyli sztuki przedstawiającej rzeczywistość, sformułujemy wtedy, kiedy nie zapomnimy ani na chwilę, że zmienia się ustawicznie i przedstawiana rzeczywistość i ustawicznie rozwija się nasze wzrokowe poznawanie rzeczywistości. [...] O realności, czyli o prawdziwym malarzu, mówi praca oka ustawicznie odkrywająca w rzeczywistości nie znane dotychczas strony jej widzialności.

(*Nieco o realizmie w malarstwie...*, Lig1 165–166)

W innym miejscu bardziej dosadnie pisał:

Powtarzam swój refren: Malarstwo jest sztuką rozwijania widzenia, sztuką odkrywania w rzeczywistości nowych jej wyglądów. Rodziło się zawsze z kontaktów oka ze światem zewnętrznym, ze studium natury pojętym tak, że z tej natury wydobywa się to, co przedtem nie było jeszcze dostrzeżone.

(*Ku nowemu widzeniu*, Lig1 214–215)

Także Maria Delaperrière podkreślała, że Przybosia od postrzegania jako odbioru bodźców zdawała się bardziej interesować sama świadomość postrzegania⁴. Z czasem percepcja wzrokowa okazuje się dla poety czymś więcej niż mechanizmem biernego rejestrowania: jest tym, co konstituuje jego podmio-

³ B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*, Poznań 1999, s. 43–44.

⁴ Zob. M. Delaperrière, *Metafora Horyzontu, czyli o powinowactwie sztuk i fenomenologicznym widzeniu świata w poezji Juliana Przybosia* [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 251–255.

towość, bo to ona umożliwia mu odpowiednie usytuowanie się w świecie i wyznacza zakres jego potencjalnych działań:

Idę,
czubem głowy odczuwam dotknięcie ruchliwe
liści, czystą lekkość,
nie tu, gdzie jestem, lecz tam, dokąd widzę.

(*Cztery strony*, SI 85)

„Nowe widzenie” natrętnie powraca w całej twórczości u autora *Oburącz*. Podmiot jego wierszy przestaje być zainteresowany obserwowanym przedmiotem, liczy się tylko obraz, który przedmiot ów daje – to, co Strzemiński nazywałby „zawartością oka”: w wierszu *Światła na stacji* „koła zwijają szyny” (PzI 59). W utworze *Drzewiej*, w którym to spacerujący bohater jest w ruchu, czytamy: „Pnie, zabłąkane w zieleni, szły pomimo woli”, w tym samym utworze „białonoga brzezina” przechodzi (PzI 63). Czasem obserwowany obiekt porusza się krok w krok z mówiącym, jak w *Czterech stronach*: „czynny komin fabryczny wędruje daleko wraz ze mną” (SI 85).

Uchwycenie ruchu było wielką obsesją artystów awangardowych, o czym pisano już wielokrotnie. Sposób, w jaki dynamikę przedstawiali futuryści, nie był niczym nowym, używali oni środków, które dotąd służyły prezentowaniu obiektów statycznych, dlatego i efekt nie był zadowalający. Kolejne karkołomne próby przezwyciężenia czasowości w sztukach wizualnych musiały kończyć się fiaskiem, kluczem do uchwycenia ruchu był bowiem obraz powstający w żrenicy, nie zaś samo przemieszczanie się obiektu. Dla Strzemińskiego punktem wyjścia stają się tu słowa Cézanne’a, któremu „uciekały linie” – deformacje na jego obrazach okazują się ogromną zdobyczą dla teorii, bo odzwierciedlają nie obraz rzeczywisty, ale obraz obecny w żrenicy malarza⁵. Widoczna szczególnie w pierwszych książkach Przybosia kubistyczna poetyka, pełna geometrycznych figur, walców, kół, nachodzących na siebie linii, motywowana była potrzebą wyrażenia ruchu w sposób malarski – efekt nie powstaje tu jako czasowe następstwo wyglądów, ale pojedynczy obraz umieszczony w soczewce oka.

Uznanie, że oto dotarliśmy do sedna przedstawienia i że nie jesteśmy w stanie udoskonalić już naszych artystycznych narzędzi, jest wsteczne, bo tym sposobem wyklucza się możliwość zaistnienia potencjalnej zmiany w sztuce – bez niej zaś, rzecz jasna, sztuka przestaje istnieć. Wąsko rozumiany „realizm” zachłysnął się swoją rzekomą obiektywnością, choć w szerokim znaczeniu „realizmu” był on tylko jednym z etapów, jednym ze sposobów reprezentacji świata, który mocno utrwalił się w społecznej wyobraźni. Przekroczenie dziewiętnastowiecznego „realizmu” nie musiało zatem oznaczać odrzucenia *mimesis*, a zdaniem niektórych awangardzystów – pod żadnym pozorem nie powinno.

Eksperyment ma dla Przybosia charakter polityczny: stąd jego głęboka niechęć do György Lukácsa, który awangardę w każdej formie uznawał za reakcyjną i dekadencją (zupełnie zresztą nie orientując się w nurtach nowej sztuki),

⁵ Zob. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 219.

pozytywnie odnosząc się do zachowawczej, konserwatywnej sztuki mieszczańskiej i uznając ją za jedyną prawdziwie socjalistyczną. W oczach autora *Równania serca* prawdziwie socjalistyczna mogła być tylko sztuka konsekwentnie dążąca do postępu, a zatem zmieniająca obraz rzeczywistości, a nie utrwalająca jego zastaną, burżuazyjną przecieź, formę.

Obowiązkiem artysty jest – jak przekonuje poeta – odnajdywanie nowych, nieodkrytych jeszcze modeli percepcji i przedstawianie ich społeczeństwu, które częstokroć nie jest w tym czasie na nie gotowe, w końcu jednak je zinternalizuje. „Widz z początków filmu nie ujrzałby i nie pojął wzrokiem bardzo wielu scen z filmu współczesnego, podobnie jak pierwsi pasażerowie kolei żelaznej nie widzieli uciekającego w tył krajobrazu, bo kręciło im się w głowie” – pisał Przyboś (*Nieco o realizmie w malarstwie...*, Lig1 166).

Podkreślę raz jeszcze, że nie dotyczy to w jego mniemaniu wyłącznie sztuk wizualnych – koncepcje dotyczące malarstwa i filmu miały po prostu – jak wiadomo – wielki wpływ na jego poetycką teorię i praktykę. Dobrze widoczne jest to w sekwencjach, w których twórca *W głębi las* odnosi się do sztuki abstrakcyjnej, upierając się przy jej mimetycznym charakterze:

Im wrażliwsze oko, tym szybciej dostrzega i chwytą odległe analogie, napomknienia form, abstrakcje. Wrażliwe oko znajduje tym większą przyjemność w odpoznaniu modelu, im droga naturalistycznego kształtu do formy plastycznej jest odleglejsza i na pierwszy rzut oka niewidoczna. Jest to, jak w poezji, sprawa wyobraźni: najwyższa bywa przenośnia łącząca najodleglejsze wyobrażenia.

(*Nieco o realizmie w malarstwie...*, Lig1 168)

Takie stanowisko, choć Przyboś nie bronił go później konsekwentnie, nie było czymś częstym i do dzisiaj wielu artystów i teoretyków podobne wnioski wysuwa sporadycznie. Zasada *mimesis* zostaje tu pogodzona z przedstawieniem niefiguratywnym, które – tym samym – przestaje być niefiguratywne. Każda abstrakcja czerpie z tego, co istnieje w rzeczywistości – teza ta sytuuje się właściwie na antypodach rozpoznania Clementa Greenberga dotyczących sztuki modernistycznej i „odkrywania płótna”.

Pamiętajmy, że dla twórcy *Śrub* metafora skutkować powinna „bezbożną epifanią”, ta z kolei – tym silniejsze ma oddziaływanie, im bardziej odległe od siebie są części składowe przenośni. Iluminacja taka ma zatem charakter czysto epistemologiczny: pozwala zobaczyć rzeczywistość taką, jaką jeszcze jej nie widziano, a więc przewartościować poznawczy paradygmat, a przede wszystkim – zobaczyć w nim jedynie model percepcji, nie zaś jej dogmat.

Tylko tak rozumianemu „realizmowi” ufa Przyboś, gdyż prawda jest dla niego pojęciem, które musi podlegać permanentnym modyfikacjom, tak jak świat, w którym funkcjonuje, jeżeli ta ma zachować w nim swoje właściwe miejsce. Każda zmiana perspektywy wymaga wprowadzenia nowych pojęć, niekiedy wręcz nowych aksjomatów, tworzy bowiem z miejsca zupełnie nową rzeczywistość.

Czasem podmiot odczuwa oczywiście potrzebę zaczepienia się w obrazie świata, który już zna, bo nowy wygląd może być dla niego zbyt chaotyczny, dezorientujący, a przez to dokuczliwie niepokojący – wówczas to, co widziane przez niego po raz pierwszy, sprowadzić będzie chciał intuicyjnie do czegoś

uodomowionego, dającego poczucie bezpieczeństwa i łagodzącego nasilający się rozstrój zmysłów: „Ustawiczne wybuchy zieleni – jak ustalę je dotykem, / jak oswoję je na – drzewa?” (*Lqd*, SI 148).

Ostatecznie jednak nie chce przecież tkwić w rozpoznanych już i powszechnie zaadaptowanych wzorach percepcji, bo zdaje sobie sprawę z ich nieprzystawalności do otoczenia. Nie może się na nie zdawać – prawdy nigdy nie zaoferuje mu to, co zostało już za prawdę uznane; poszukiwać musi jej sam: za pośrednictwem własnych zmysłów:

Tobie szyby zakwitły,
klon przed domem w lodowych pąkach?

Tu gałązki migdału kwitną tak różowo,
że pień zniknął pod wezbranym powietrzem,
na drzewku pomarańczy dojrzewają słońka!

Ach, tylko oczami wierzę.
(*Czy uwierzysz?*, SI 148)

Poglądy Przybosia na temat reprezentacji nie miały tak klarownej formy, jak mogłoby się wydawać na podstawie powyższych sugestii. W tekście *Odpowiednie rzeczy słowo* autor, odnosząc się tym razem do sztuki poetyckiej, przywołuje Norwida, by wskazać, że jego rozpoznanie – obecne tu w tytule artykułu – świetnie sprawdza się w przypadku prozy – w żadnym wypadku nie jest jednak użyteczne dla poezji. Poezja – pisze Przyboś – zaczyna się tam, gdzie twórca odczuwa „niedosyt słów” i wie już, że za pomocą języka nie jest w stanie opisać konkretnego zjawiska: musi je on stworzyć, i to za pomocą słów koniecznych, nie zaś odpowiednich (*Lig2* 228). Przywiązanie do naśladownictwa przyjmuje więc w koncepcji poety postać niezwykle chwiejną i zmienną, momentami trudną do pojęcia: z jednej bowiem strony sztukę pojmuje on jako zasadę nieustannego poszukiwania nowych, nieodkrytych jeszcze sposobów przedstawiania świata, z drugiej – jako twór autonomiczny, istniejący w świecie, ale całkowicie niezgodny do jego reprezentacji, co zresztą nie jest dla niego powodem do rozpaczy, ale w gruncie rzeczy stanowi jego zdaniem o wartości działań artystycznych.

Niezwykle ciekawe jest to, jak sprzęga się u Przybosia konstrukcyjne rozumienie reżimów wizualnych z wyrażaną przez niego silną potrzebą zrozumienia, czy nawet osiągnięcia „spojrzenia dziewiczego”. W tym kontekście zupełnie innego wymiaru nabierają słowa z wiersza *Świt kwietniowy*:

Rozpowijaj, żono, z cieni
nagusieńkie niemowlątko
po raz pierwszy na świat,
na nas,
na nas świetnych
patrzące!
(SI 216)

Nie musi to wcale być obraz tkliwy: prawdziwą fascynację Przybosiowego podmiotu budzi tu bowiem zapewne fakt, że niemowlę nie jest w stanie oprzeć

swojego doznania na jakichkolwiek wcześniejszych praktykach widzenia. Jego świadomość jest wolna od klisz kulturowych, dziecko nie pojmuje nawet jeszcze głębi przestrzeni; co więcej – nie jesteśmy nawet w stanie ocenić, czy widzi ono obraz „płasko”, bo i ta kategoria musiała przecież zostać kiedyś wytworzona. To właśnie miał na myśli Maurice Merleau-Ponty, gdy w *Fenomenologii percepcji* pisał, że „rozumienie jest oszustwem lub złudzeniem”: powstaje ono jedynie jako efekt ciągu następujących po sobie sekwencji, utrwała się w świadomości jednostki jako „obowiązujące” i nigdy już nie dopuszcza do niej zjawiska w jego pierwotnej postaci⁶.

Kreacyjna „prawda obrazu”, która tak wiele miejsca zajmuje w pismach teoretycznych Przybosia, w jego wierszach dochodzi do głosu nieraz jeszcze mocniej, jakby udowadniając, że nie istnieją określone okoliczności, w których powstawać mogą nowe sposoby widzenia. Ostateczne odrzucenie rekwizytów „miejskich”, związanych z postępem technologicznym, i skoncentrowanie się na doskonale znanym krajobrazie pozwala przecież pocie często osiągnąć perspektywę, jaka nigdy nie była w zasięgu ręki najciekawszych nawet futurystów.

Autor *Miejsca na Ziemi*, choć w swojej działalności poetyckiej i teoretycznej antycypował wiele znacznie późniejszych prac z zakresu badań nad przekazami wizualnymi, wpadł w pułapkę, jaką sami na siebie zastawiali właściwie wszyscy twórcy awangardowi: poszczególne „reżimy skopiczne” postrzegał rzeczywiście jako różne od siebie perspektywy wypracowane w ramach odmiennych kodów kulturowych, nie uznawał ich jednak za równorzędne i z pełnym przekonaniem potrafił je wartościować. Odkrycie każdego „nowego spojrzenia” było dla Przybosia jednoznaczne z artystycznym i społecznym postępem – awangardowy eksperyment to projekt linearny, z wyraźnie określonym miejscem rozpoczęcia i jasnym celem. Choć współcześnie inaczej konceptualizujemy nowatorskie praktyki twórcze, ogromny wpływ, jaki miały na nie postawy takich autorów jak Przyboś, nigdy nie powinien być lekceważony.

“With my eyes only I believe”. Julian Przyboś’s poetry in the context of visual studies

Summary

The author of the article refers to the academic visual studies, which emerged at the end of the 20th century, to concentrate on the issue of optic perception in the poems and essays of Julian Przyboś. Indicating the convergence between William J.T. Mitchell’s ideas and the concepts of Przyboś – remaining under strong influence of Władysław Strzemiński – the author is trying to turn the readers’ attention to the innovative character of the theses formulated in the past by Przyboś and the views being the basis of his poetic work. At the same time the differences between the avant-garde reflection on “the ways of seeing” and its postmodern variation remain at the centre of the author’s attention.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, posł. J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 33.

Tematy

PIOTR MICHAŁOWSKI

Uniwersytet Szczeciński

„Od zaoczu do przedgwieździa”. Juliana Przybosia autoportret przelotny

Przyboś liryczny wydaje się najambitniejszą summą świata, ale jego lustro odwrócone jest od twarzy i rozbite na kawałki, które przede wszystkim odwzorują panoramę rozszczerzoną na przygodne fragmenty, a dopiero na odwrotnej stronie ujawniają epizody przeżyć podmiotu. Pozwala to dokonać typologii wierszy w rozmaitych porządkach tematycznych. Jeśli za dominantę przyjąć obrazowanie i kategorie spacialne, to systematyka najprostsza, a zarazem najpełniejsza, bo wielopoziomowa i rozgałęziona, powstałaby w wyniku inwentaryzacji opisywanych przestrzeni. Kryterium to podsuwa najpierw dość przejrzysty i bezdyskusyjny podział dorobku poetyckiego na łatwe do wyodrębnienia podzbiory. Z pewnością istnieje bowiem Przyboś wiejski i miejski. Na to podstawowe rozróżnienie nałożyć można bezkolizyjnie inne opozycje: rustykalny i urbanistyczny albo – architektoniczny i krajobrazowy. A ponadto – podział klasyczny, sankcjonujący antynomię „natura – kultura”, według którego istnieje Przyboś biologiczny i Przyboś techniczny. Ten ostatni pozwala wyróżnić kategorie bardziej szczegółowe, związane z podróżą i kinetyką: Przyboś pieszy, drogowy, kolejowy¹ i lotniczy. Z pewnością jest jeszcze Przyboś wojenny i pokojowy, choć ten podział musi uwzględniać bardziej czas wykreowanej sytuacji lirycznej niż przestrzeń i ruch.

„Ja” zwielokrotnione w czasoprzestrzeniach

Wskazane typologie odnoszą się jednak raczej do przedmiotów opisu w stanie poprzedzającym ich poetycką transformację, niekoniecznie natomiast odpowiadają metodzie kreacji świata. Kiedy przystępujemy do lektury poszczególnych wierszy, proponowane tu zasady segregacji okazują się jednak ułomne. Powodują bowiem rozsypanie lub zmieszanie, ujawniając rozmaite krzyżówki obok tekstów bez żadnego przydziału, gdyż sytuacje liryczne okazują się złożone i niejednoznaczne. Sensy poetyckie powstają często z napięć wyznaczonych między kilkoma z wymienionych kategorii, a więc eksponują właśnie rozmaite

¹ W. Tomasik, *Przyboś kolejowy* [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 339–351.

antynomie przestrzenne. Wystarczy banalne skojarzenie samolotu z ptakiem, albo murów z górami, by zatrzeć opozycję techniki i biologii. Wystarczy opis chwili uspokojenia w pejzażu z września 1939 r., by zrelatywizować przeciwstawienie wojny i pokoju; albo na odwrót: poeta tak agresywnie dynamizuje deskrypcję statecznej architektury, by „zmilitaryzowana” metaforyka stworzyła sugestię wojny, nieuzasadnioną realiami i chronologią genezy wiersza – jak to się dzieje w wierszach paryskich.

Najbardziej przejrzysty podział można ustanowić, gdy przyjmiemy kryterium geograficzne, i wtedy z pewnością zgodzimy się, że w całym dorobku poety pojawia się Przyboś równinny obok górskiego. Ale i to rozróżnienie okazuje się nieostre, bo może być zneutralizowane pośrednią „podgórskością”. Pozwala ono jednak na dalszą specyfikację, dość precyzyjnie odpowiadającą mapom Polski i Europy. Istnieje zatem Przyboś podbeskidzki, tatrzański, alpejski i kaukaski. Z kolei w geografii nizin najbardziej wyrazistym wyróżnikiem byłyby motywy fluwialne: Przyboś nadwiślański i nadsekwański, ale jeśli tematem nie są rzeki, lecz państwa, podział ten lepiej wpisać w porządek bardziej podstawowy: Przyboś krajowy i zagraniczny.

Nieco inaczej wypadnie systematyka według mórz, gdyż chodzi bardziej o krajobrazy niż kraje: Przyboś bałtycki, czarnomorski i adriatycki. Oczywiście tak rozpoznana geografia światów przedstawionych ostatecznie wyjaśni niewiele, gdyż wynika wprost z podróżniczej biografii autora. Zresztą lokalizacja sytuacji lirycznych często bywa w utworze stematyzowana, a przynajmniej podana w tytule albo notce umieszczonej pod wierszem. Uznajmy jednak typologię przestrzenną za zbiór niedomknięty, gdyż litania przymiotników, które cisną się jeszcze na klawiaturę, wydaje się nieskończona.

Nazwane i nienazwane „miejsca na Ziemi” w różnym stopniu charakteryzują podmiot, ale kreacja pejzażu dostarcza niewiele materiału do implikowanego autoportretu poety. Warto więc zastanowić się nad podziałem nadrzędnym, który zamiast odmian przestrzeni odnajdywałby jakieś uniwersalne zasady postrzegania świata. Może byłaby nim opozycja: Przyboś domowy – Przyboś turystyczny. A może – triada wyznaczająca adresata, liryczne „ty” albo pośrednio przywołane osoby w relacji rodzinnej; wówczas byłby to Przyboś synowski, erotyczny i ojcowski.

Pamiętamy, że w stulecie urodzin poety odnaleziono inne jeszcze warstwy jego zwielokrotnionej tożsamości. Doczekały się więc małych monografii bardziej szczegółowe wcielenia, ustalające różnoaspektowe relacje ze światem zewnętrznym – Przyboś „roślinny”, „ekokrytyczny”, „przeciwmgielny”². Wymienione i podobne ujęcia możliwe układają się w dalsze typologie – podziały otwarte i krzyżujące się, gdyż uwzględniające kryteria zarówno przedmiotu, jak podmiotu, z wszystkimi kontekstami filozofii, ideologii artystycznej i poetyki. Te podsuwają pomysły dalszych podziałów. Przyboś byłby więc ponadto, a może przede wszystkim: plastyczny i kinetyczny, statyczny i dynamiczny, wizualny

² D. Walczak-Delanois, *Przyboś „roślinny” i jego poetycki zielnik*; J. Madejski, *Przyboś ekokrytyczny?*; A. Nawarecki, *Przyboś przeciwmgielny* [w:] *Stulecie Przybosia*, wyd. cyt., s. 353–367, 307–337.

i audialny, czasoprzestrzenny i psychologiczny, sensualny i mnemiczny. Ujawnia się ponadto Przyboś empiryczny i racjonalny, psychiczny i somatyczny, wreszcie – epistemiczny i epistemologiczny, ponieważ podmiot zarówno interpretuje świat, jak i sam stanowi przedmiot interpretacji czy introspekcji, w próbach rozpoznania swego „miejsca na Ziemi”. Jeśli jeszcze te serie antynomii odnieść do założeń artystycznych, można je rozwinąć enumeratywnie o dalsze wcielenia: Przyboś impresjonistyczny i konstruktywistyczny, tradycjonalistyczny i nowoczesny, afirmacyjny i rewolucyjny, hymniczny i elegijny, klasyczny i romantyczny. Wreszcie do listy tematów, miejsc, czasów, ról, odmian wyobraźni, sytuacji poznania oraz idei estetycznych dodać trzeba koncepcję tożsamości. Wtedy ujawnia się Przyboś egzystencjalny i kosmiczny, fizyczny i metafizyczny³.

Każde z tych wcieleń rozpoznanych w ogromnym dorobku poetyckim pojawia się choćby efemerycznie – w kilku wierszach albo tylko w pojedynczych wersach, ale zawsze współuczestniczy w kreowaniu sytuacji lirycznej i tym samym buduje nowy ład świata w niepowtarzalnym układzie mikrokosmosu wiersza. Nigdy jednak wszystkich wersji swojego „ja” poeta nie aktywizuje naraz. Chociaż istnieje niespełniony Przyboś wirtualnego absolutu obok Przybosia empirycznego „fragmentu”, czyli dokonanego zapisu świata w relacji „ja – tu – teraz”.

Być może jednak przeciwstawieniem najbardziej zasadniczym byłoby alternatywne nastawienie podmiotu: na rzeczywistość zewnętrzną albo na siebie – Przyboś reportażowy i autobiograficzny. Okazuje się jednak, że te dwa wcielenia nie istnieją od siebie niezależnie, ale stanowią komplementarną nierozzerwalną całość – niby dwie strony jednej kartki papieru. Można więc mówić jedynie o zmiennych proporcjach tych nastawień, ale już znacznie trudniej o głównym celu wypowiedzi lirycznej, która niemal zawsze oscyluje między dwiema perspektywami.

Bogata oferta charakterystyk jednego poety, a tym samym tras potencjalnych wycieczek interpretacyjnych, obejmuje niemal wszystkie możliwe tematy i ujęcia, a jednak zaciera sylwetkę poety pośród poetów. Najciekawszy wydaje się bowiem ten Przyboś, którego prawie nie ma, a przynajmniej wahamy się z uznaniem jego istnienia, gdyż pojawia się zazwyczaj tylko *implicite* – jako pochodna kreowanych obrazów świata. Istnieje więc przede wszystkim domyślnie – niby na odwrotnych stronach płócien malowanych przez siebie pejzaży. Nie znajdziemy jednak takiego jak na obrazie Diega Velázqueza lustra, które przy okazji portretowania świata zewnętrznego wyraźnie ujawnia twarz samego malarza. A dopiero wtedy byłby to Przyboś autoportretowany.

„Ja” niewidoczne w widzeniu

Kiedy przeglądam spis treści obszernego autorskiego wydania zbiorowego poezji, poszukuję tytułów z formą zaimka „ja”. W dużym uproszczeniu: szukam Przybosia w Przybosiu, czyli zaprezentowanego wprost autoportretu autora lub

³ Przekonująco wyjaśnia ten aspekt Edward Balcerzan. Zob. tegoż, *Przyboś metafizyczny* [w:] tegoż, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997, s. 45–58.

choćby jego namiastki. Nie chodzi o pozostawione przezeń ślady pamięci i wyobraźni, nie chodzi też o piętno stylistyczne ani autentyzm epizodów autobiograficznych. Szukam jego „miejsca na Ziemi” w lirycznym słowie jako utrwalonego choćby w najskromniejszym zarysie wizerunku. Oczywiście nie oczekuję bezpośrednich wyznań, bo takich unikał. Nie interesują mnie także migawkowe wspomnienia prozatorskie, manifesty, listy czy autokomentarze, których pozostawił wiele. Szukam wyłącznie w poezji, ale poza licznymi świadectwami widzenia, w których znalazłbym podmiot łatwo i wszędzie – jako implikowaną figurę tego, kto przyjął dewizę: „Widzę, więc jestem”⁴. Wtedy stałby się wprawdzie nie tyle oczywistością, ile OCZY-WISTOŚCIĄ. Byłby tym, kto trzyma lustro, chociaż odwrócone od własnej twarzy.

Liczne nagłówki wierszy kierują na błędne tropy, gdyż okazuje się, że mimo gramatycznych śladów „ja” chodzi niemal zawsze o autorefleksję skupioną na własnym wzroku, na mechanizmach percepcji i pamięci; albo – o introspekcję, której poddawane są zmysły i funkcje ciała, zwłaszcza oddech i rytm (z arytmią własnego serca). Natomiast podmiotowość „czysta” i substancjalna jawi się jedynie pośrednio, fragmentarycznie, okazjonalnie i niejako mimochodem, pozostając koniecznym narzędziem poznania rzeczywistości, a nie siebie. „Ja” istnieje zatem jako niewyodrębniona część dwukierunkowej relacji „ja – świat”: ja w świecie i świat we mnie. Podmiot znajduje się w punkcie zerowym percepcji – niby domniemana, bo konieczna obecność fotografa przed zdjęciem⁵.

Samego „ja” nie sposób wykrystalizować z procesów patrzenia, treści widzenia i formy zapisu. Z bieżącego doznania i wspomniania. Z przeżywanego teraz, rekonstrukcji przeszłości i hipotezy dalszego ciągu. Trzeba zgodzić się na tożsamość narracyjną, której próżno szukać poza czasem i czasownikiem; poza ponawianymi wciąż próbami scalania wrażeń oraz ich korektą; poza jakimiś zaimkowo-fleksyjnymi strzępami myślenia o sobie. To „ja” zamknięte w czułości kamery i dynamice stołu montażowego. Pojawia się w określeniu zasięgu wzroku, także wertykalnym, dotyczącym widnokregu i zenitu, w lustrze powietrza, albo w cudzym wzroku. Zanika natomiast na granicy widzialności i słyszalności albo rozplywa się w zmysłach. Niekiedy sięga kosmosu i gwiazd, ale zawsze pozostaje niedostępne w punkcie zerowym widzenia. Odnalezienie „ja” substancjalnego poza aktami postrzegania okazuje się idealistycznym urojeniem poszukiwacza Atlantydy.

⁴ M. Nowotna, *Patrzę, więc jestem, czyli o rozłamie przestrzeni poetyckiej na dwa przeciwległe nieboskłony* [w:] *Stulecie Przybosia*, wyd. cyt., s. 227–237. Celowo przekształcam tę formułę, zastępując czasownik „patrzę” na „widzę”, gdyż chodzi bardziej o skutek czynności i jego konsekwencje w świecie przedstawionym niż o sam proces.

⁵ Sytuację tę jeszcze komplikuje paradoksalne nakładanie się perspektyw: zewnętrznej i wewnętrznej. Zdzisław Łapiński trafnie zauważył, że w obrazach poetyckich Przybosia kategorie *deixis* ześrodkowują świat przedstawiony w „ja – tu – teraz”, sugerując zarazem niemożliwą w realnym układzie komunikacyjnym jednoczesną pośredniość i bezpośredniość wypowiedzi, a tym samym dwoistość bytu jako zarazem naocznego i wyobrażonego (tenże, *Miejsce na Ziemi i miejsce w wierszu. O kategoriach deiktycznych w liryce Przybosia* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 301–302).

„Ja” w patchworku cytatów

Żeby uniknąć uogólnień do jakichś stałych zasad Przybosiowego widzenia, najlepiej wskazać poszczególne sytuacje wymienionych tu rozmaitych zbliżeń do „ja”; pokazać wycinki świata jako sensualistyczny materiał dowodowy na istnienie podmiotu. Ośrodek postrzegania scharakteryzować można za pomocą długiego szeregu cytatów, wypreparowanych z wierszy i dających się posegregować tematycznie. Znajdziemy uwagi o **zasięgu wzroku i polu widzenia**, ustalające jakby kontur sceny świata przedstawionego:

nie tu, gdzie jestem, lecz tam, dokąd widzę
(*Cztery strony*, UpZ 83)⁶

mój wzrok wezbrał poza błękit, który widzę
(*Z gałązką oliwną*, UpZ 154)

To nie katedra, to ciężar
kamieni wydzwigniętych
od oczu do lazuru
[...]
Nie ma ziemi, jest tylko
wyrzutnia do zewnątrz otwieralnych świata,
do wielowymiaru,
gdzie rodnia gwiazd i barw i gdzie zaród
widzenia –
dokąd moja żrenica wzniosła się – i spadła
(*Widzenie katedry w Chartres*, UpZ 284)

Niekiedy ważniejszy od horyzontalnego zasięgu wzroku staje się jego zasięg wertykalny – wysokość widzenia, czyli zenit:

Patrzę, kiedy wiersz przemieni się w racę
(*Cztery strony*, UpZ 83)

Żyć w rozłące ziemi od nieba,
z wysokością nad głową,
z opuszczeniem u rąk
(*Bez słów*, UpZ 119)

Ciekawy jest motyw **powietrza jako lustra**, w którym prócz krajobrazu przegląda się podmiot widzenia. Nie łudźmy się jednak, że w tym zwierciadle zobaczymy nareszcie fragment konterfektu, odbicie choćby skrawka twarzy:

zanim przejrzę się w rozstajnym krajobrazie
[...]
powietrze: lustro zdmuchnięte
(*Krajobraz*, UpZ 24)

⁶ Wszystkie cytaty według edycji: J. Przyboś, *Utwory poetyckie. Zbiór*, wyd. II, Warszawa 1975 (cytuje z podaniem strony). Autorski układ tego zbioru nie całkiem odpowiada chronologii genezy wierszy oraz ich pierwodruków w kolejnych tomikach.

Patrz na ciebie ogromne oczy powietrza
(*Spotkanie*, UpZ 36)

Przestrzeń przejrzała, patrzyła przeze mnie
(*Wiosna 1965*, UpZ 358)

Odbicia „ja” pojawiają się **w cudzym wzroku**:

Ty mnie w swojej żrenicy zatrzymasz,
a nie gwiazda z tej nocy zesła
(***[*Nie zasną dziś*], UpZ 237)

Patrzę pilnie w twoje oczy, gdy się mienią:
one wtedy przenoszą mi świat w spojrzeniu
(*Doświadczenie wzrokowe*, UpZ 281)

Ale odtąd zasluchany, gdy pytam
o mnie,
od rośliny do słowa
każdy pąk się wyraża kwieściście;
świat rozkwita naglej, ogromniej
we wszechświat
(*Do ciebie o mnie*, UpZ 175)

tylko biegnąc w blasku niezliczonych oczu,
tylko lecąc we wciąż jasnym obłoku
pomyślanym z iskier,
świecąc –
będę
(*Człowiek bez granic*, UpZ 279)

„Ja” bywa stwarzane przez widnokrąg i Ziemię:

Ach objąć – i ogarnąć
od dna
po szczyt
to rozbłyskujące, rozbłyskujące najświetniej
znikające
nicestwo –
i zamiast krzyku
westchnąć,
niech się spełni!
(*Nokturn trzeci*, UpZ 274)

od pół wieku rozszerzam horyzonty słowem
(*Wiosna 1956*, UpZ 261)

Brzezinowa zorza
chwieje niebem nade mną
świetlista, milionolista,
ażebym
po połowie drzewem, po połowie sobą
zaistniał
(*Próba świtu w brzezynie*, UpZ 272)

z widnokregu jak z równania kół wyniknę:

(*Na pejzażu*, UpZ 180)

W widnokregu, który objął mnie w dzieciństwie,
Ziemia nieść mnie będzie w wieczność koło słońca

(*Słońce ze wzgórz Gwoźnicy*, UpZ 151)

Strony świata odchodzą ode mnie

(*Zachód i wschód*, UpZ 271)

Miara – pomiędzy słońcem
a dalekim kielichem kwiatu.

Przez śmiech przez łzy patrzyłem na świat
Niezborny na początku, za bliski na końcu

(*Napis*, UpZ 242)

A dziś jeszcze ciasniej jest mieszkać
w zagęszczeniu nieba na ziemi

(*Nieruchomość*, UpZ 267)

„Ja” przenosi się w **kosmos** i zbliża **ku gwiazdom**:

Wywyższam się spojrzeniem
pod gwiazdy, ucisk gwiazd prawe ramię mi żłobi,
niebo nawisło hełmem, niebo porywam na ciemność
i noc, wzniesioną z gwiazd, podnoszę na siebie

(*Gwiazdy*, UpZ 31)

doznaję gór – objawienia planety na ziemi,
dotykam szczytu, jak dna, gdyby runął, księżyc
wysokość padła,
pode mną świeci lodowiec – obalonej przestrzeni
polarna gwiazda

(*List ze Szwajcarii*, UpZ 182)

głowę porywa mi otchłań i migot przerażeń
nie ma ziemi – tylko zawrót konstelacji
i wystawiony na cel sfer
przepastnych:
ja

(*Co dzień*, UpZ 42)

tak zawrotnie, że niepostrzeżenie
okręciłem się koło słońca.

Jeszcze niesie mnie na powierzchni
Ziemia się słaniająca.

z każdym rokiem szybciej
planeta toczy mi się do rąk

(*Jesień*, UpZ 148)

Blżej mi do mnie, wierniej

(*Cicho, nisko*, UpZ 120)

Głową
odslonię
gwiazdę;
świat uzupełnię

(*Na wzniesieniu najdalszym*, UpZ 123)

W sytuacjach bezsilności wzroku reprezentacją „ja” staje się **sluch** i to on podtrzymuje więź ze światem, służąc zarazem za jedyny dowód obecności podmiotu:

Gdzie słowo, które zmieni świat
w słuch?

(*Gdzie słowo, które zmieni*, UpZ 46)

i cisza. Taka że – nie ma mnie
[...]
widzę gwieździście daleko

(*Za siódmą rzeką*, UpZ 236–237)

Niekiedy „ja” – choć nigdy wyraźnie nieukonstytuowane – ulega dezintegracji, rozplywa się w zmysłach:

Przechylony na zewnątrz
przez otwarty wzrok i słuch upływałem z czasem

(*Rzeczy zmierzchały*, UpZ 111)

Chociaż brak stanowczo manifestowanej obecności podmiotu, to jednak postrzegany jest jego **zanik**, stanowiący pośredni dowód uprzedniej obecności:

setki mijanych twarzy zmyły moją twarz.
Zostaje sam, stokrotny i każdy

(*Na placu*, UpZ 86)

– patrzę, aby mnie blaski odsłoniły od ziemi
[...]

Jestem chwilę
znikliwszą o wiek miniony przede mną,
szybszą o sto lat, co przebiegną po mnie

(*Z rozłamu dwu mórz*, UpZ 93)

Lecz ja, jakbym odumarł
tę piękność kolorową
(a więc ja i zarazem nie ja)

(*Na widokówce*, UpZ 184)

Pies podniósł łeb – i do próżni po mnie zawył

(*Wszystko jedno*, UpZ 344)

Tak oddało mnie – mnie samemu owo miejsce na Ziemi

(*Żyjąc*, UpZ 106)

Stoję oto na placu
Jak na płycie po mnie

(*Przed Notre-Dame po latach*, UpZ 268)

Czy udowodnię siebie, kiedy poniewczasie
skłonię głowę nisko

(*Zanim minęło*, UpZ 324)

Wreszcie za ważniejszą od percepcji wzrokowej zostaje uznana **zaoczność**:

przedłużam się do czasu i przestrzeni

[...]

Bądź albo nie bądź

(*Na morzu*, UpZ 359)

im piękniej, tym aż do łez

zaoczniej

(*Kartka znad Adriatyku*, UpZ 303)

Chcę ujrzeć Trwanie... czego? Czy mam zawsze tylko
widzieć i ogarniać

to, co gdy zaczyna się – znikło?

(*Próba*, UpZ 314)

to, czego czując niedomiar, nie mieszczę

w oczach daleko- i najdalekowidza

pozaujrzyć...

(*Wiosna 1961*, UpZ 317)

Czując jestem tym mocniej, im bliżej błyskawicy myślę

(*Wiersz starorocznego*, UpZ 319)

Niekiedy dochodzi do utraty suwerenności podmiotu w jego zespoleniu ze światem. Receptory nie wchłaniają rzeczywistości zewnętrznej, ale niejako uwalniają z niej abstrakcyjną nieokreśloną podmiotowość. Odbywa się to w stanach zawieszenia czasu, a dekoncentracja zmysłów powoduje zaniknięcie podmiotu w żywiole przemijania i Leśmianowskie odwrócenie porządku percepcji: już nie tyle „ja” widzi świat, ile ono samo jest przez ten świat widziane, albo nawet przez to widzenie stwarzane.

Narodziny podmiotu

Jedną z takich szczególnych sytuacji lirycznych prezentuje krótki utwór, którego tytuł pozbawia jednak złudzeń, że nastąpi odkrycie uniwersalnego prawa egzystencji albo całościowa wykładnia tożsamości. To raczej przyczynkarski incydent niż triumfalna manifestacja, którą można byłoby przeciwstawić późniejszym ponowoczesnym pogłoskom o „śmierci podmiotu”.

Urywek

... Więc otoczyła mnie ziemia.

Zieleń otworzyła mi oczy,

patrzy

i widzę-widzi:

mnie nie ma.

Czy odsiebie odtoczyła mnie Ziemia?

Więc ustaliła mnie od zaoczu do przedgwieźdza.
Wiatr rozwiewał miejsce po mnie nie skończone,
kędy wzbił się samym śpiewem
cień? Bezskrzydły skowronek?...

Jak to wyrazić – nie wiem.
(Czy będę wiedział?)
(UpZ 117)

Fragment całości – całość fragmentu

Ten wiersz odnotowuje przeżycie w sposób najbardziej skondensowany, ale dokonane w nim skróty myślowe sprawiają, iż zapisane wrażenia i wyprowadzone z nich wnioski układają się w sekwencję nieoczywistości, tworząc obrazową enigmę. Nieoczywiste staje się niemal wszystko, począwszy od pozornie oczywistego tytułu.

„Urywek” to metatekstowa formuła quasi-gatunkowa, której wyraźne sygnały znajdujemy w samym tekście. Oto utwór wprowadzie został rozpoczęty wielką literą, inicjującą zdanie zgodnie z konwencją ortograficzną, ale zarazem otwiera się wielokropkiem, poprzedzającym spójnik „więc”, który z kolei wskazuje na konwencję przeciwną, bo sugeruje, że czytamy zamiast całego tekstu tylko jego fragment, i to nie początkowy, gdyż poprzedzony zatajonym pre-tekstem, mówiącym o jakiejś przedakcji. Jeśli jednak te sprzeczne sygnały pogodzić, można by uznać, że zostajemy wprowadzeni *in medias res* trwającego już wywodu, ale niekoniecznie samej wypowiedzi, która rozpoczyna się dopiero z pierwszym zapisanym słowem. Towarzyszymy bowiem rzeczywiście jakiemuś momentowi inicjalnemu, ale jest to tylko początek werbalizacji, a nie całego procesu myślowego, który ją poprzedził i przygotował. Zatem „urywek” oznacza fragment zasadnie wyodrębniony jako całość. To finałowa część rozumowania, konkluzja, wniosek, puenta.

W kontekście czyha jednak cała ideologia fragmentaryczności każdej wypowiedzi. Między innymi – neoidealistyczna koncepcja dialogu jako wszechogarniającej formy, której części stanowią monologi zależne od całości. Sytuację tę można również wiązać z poglądami o nieautonomiczności tekstu jako wytworu zanurzonego w świecie pantekstualności, co powoduje zatarcie granic i powtórkową zależność na prawach palimpsestu. Ale konteksty postmodernistyczne, które dadzą się wyprowadzić nawet z dumnego awangardyzmu Przybosa, wydają się tu niekonieczne, toteż z tych ślepych zaułków zawrócić warto do analizowanego wiersza.

Sensu tytułu nie wyczerpuje nawet odczytanie tak wielostronne, bo przywołuje on przede wszystkim kontekst na razie pominięty, ale o wiele ważniejszy – program poetycki autora. Jednym z najdonioślejszych punktów tego programu jest napięcie między jednorazowością „sytuacji lirycznej” a „próbą całości” – całości stającej się celem każdorazowo podejmowanej „próby”, zawsze maksy-

malistycznej i zawsze zakończonej niesatysfakcjonującym efektem. Na tym jednak jeszcze nie koniec, gdyż tekst ujawnia ponadto trzeci sens tytułowego „urywka”: tematyzuje poczucie jakiegoś oderwania „ja” od świata.

Zauważmy zresztą, że w miarę czytania narastających słów i zdań sens nagłówka nie utwierdza się i nie uściśla, ale przeciwnie – zwielokrotnia, rozszczepia. A tym samym się **roz-prasza** i przez to **za-prasza** (by uruchomić bliską poecie grę etymologiczną) – zaprasza do rozplątywania ciasno splecionych wątków, gdyż lektura przebiega odśrodkowo.

Otoczenie – odtoczenie

W zwrocie „otoczyła mnie ziemia” nie ma niczego niezwykłego, ale znowu – tylko na pozór. Czerpie on bowiem z potocznych złudzeń utrwalonych we frazeologii, odwołując się do powszechnych wrażeń odwróconego ruchu i bezruchu między podmiotem a przedmiotem postrzegania. Na taki opis rzeczywistości godzimy się skwapliwie – podobnie jak akceptujemy zleksykalizowaną metaforę w zdaniu „słońce wschodzi”, ponieważ wbrew odkryciu Kopernika nawet nie dostrzegamy w nim fałszu. Łatwo zgodzimy się więc również na „otaczającą ziemię”, ale raczej tylko pod warunkiem, że ta animizacja zostanie potem konsekwentnie rozwinięta w dynamiczny opis wrażeń, przypisujący pejzażowi jedynie ruch. W *Urywku* natomiast aktywność ziemi nie sprowadza się wyłącznie do jej kinetyki: „Zieleń otworzyła mi oczy”. Genialna elipsa odkrywa paradoks chronologicznej inwersji wrażeń, odwróconej relacji przyczyny i skutku. Doznanie barwy nie mogło poprzedzić otwarcia oczu. Spojrzenie zostało zatem sprowokowane innym zmysłem – zapewne zapachem.

Do tego miejsca sytuacja przedstawiona daje się jednak zracjonalizować, jeśli ją wyzwolić z impresyjnej wymiany między podmiotem a przedmiotem widzenia: to „ja” podniosłem powieki i zobaczyłem otaczający mnie krajobraz, którego dominantą była narzucająca się najmocniej barwa. Oczywiście tej zaprzeczają jednak już następne zdania-wersy i podpowiadają, iż obraz poetycki trzeba czytać analitycznie, w rozszczepieniu etymologiczno-morfologicznym – jako **oczy-wistość**:

patrzy
i widzę-widzi:
mnie nie ma

Tym razem błąd percepcji nie podlega racjonalizującej korekcie i rozrasta się w urojenie „widzącej mnie przyrody” – jak w poezji Leśmiana. A nawet przekracza horyzont fantastycznej epistemologii autora *Łąki*. Oto „widzący” krajobraz konstatuje brak postrzegającego go podmiotu. Zieleń „widzi” pustkę w miejscu, skąd sama powinna być widziana. To motyw przypominający właśnie Leśmianowską ontologię negatywną. W tym wypadku konstatacja nieobecności „ja” nie wydaje się jednak ani wspomnieniem, ani postulatem obecności osoby. Przyboś raczej nie oddala się od empirii i praw percepcji – ani w baśń, ani filozofię (nie)istnienia, toteż poczucie nieobecności w przestrzeni można

rozumieć jako hiperbolę wrażenia zatury i przejściowy stan zaburzonego postrzegania. Wydaje się jednak zdystansowany wobec skrajnego sensualizmu, do którego nie wahał się zbliżyć Miron Białoszewski.

Strofoidę kończy pytanie, które wyprowadza nas poza krajobraz i mechanizmy percepcji wzrokowej, łącznie ze złudzeniem optycznym: „Czy odsiebie odtoczyła mnie Ziemia?”. Zauważmy, że tym razem „Ziemia” pisana jest już wielką literą, czyli oznacza planetę, a zatem rekonstruując sytuację liryczną, musimy przekroczyć sferę widnokregu i zmienić perspektywę ziemską na kosmiczną, w której impresjonistyczne prawa widzenia muszą ustąpić wiedzy astronomicznej spoza zasięgu nieuzbrojonego oka. Tę transgresję zaznaczają tylko dwie paralele motywów, rozmieszczonych na początku i końcu pierwszej strofoidy: „ziemia” – „Ziemia” / „otoczyła” – „odtoczyła”.

„Odtoczyć” można kulę, walec, pień ściętego drzewa, beczkę albo koło pojazdu. Sytuację, w której „odtoczyła mnie Ziemia”, zrozumieć trudno, a jeszcze trudniej ją sobie wyobrazić. Może byłoby łatwiej, gdyby znać skutek tego ruchu albo jego cel, czyli wiedzieć, dokąd „odtoczyła mnie Ziemia”? Czyżby nasza planeta ruchem wirowym wyzwoliła ze swego obrotu „ja”, wyrzucając siłą odśrodkową na swą orbitę lub jeszcze dalej – gdzieś w przestrzeń galaktyki. Neologizm „odsiebie” zdaje się takie imaginacyjne zdarzenie potwierdzać.

Zanik „ja”

Zniknięcie podmiotu jest jednak nie tylko efektem subiektywnej percepcji, która zawsze wyznacza jego miejsce w centrum, punkcie zerowym, obramowanym smugami rzęs i konturem nosa. Sprawcy tego unicestwienia szukać trzeba jeszcze gdzieś na zewnątrz, bo oto czytamy, że przyczyną anihilacji „ja” stała się Ziemia. To ona przydzieliła mu miejsce, ale w przestrzeni osobiwej, bo określonej zagadkowo: „od zaoczu do przedgwieźdza”. Czy jednak chodzi o astrofizyczny Kosmos, czy może o Transcendencję? Czy miejsce to znajduje się gdzieś poza zasięgiem wzroku i przylega do granic widzialności sfery niebieskiej? Czy może chodzi o determinację ludzkiego bytu, którego istotą są pozaziemskie tęsknoty i ponadsensoryczne aspiracje poznania?

Można „zaocze” wyjaśnić jeszcze inaczej – by tak rzec – „wstecznie”, czyli jako to, co leży nie poza zasięgiem wzroku, ale to, co wzrok poprzedza, czyli mózg – anatomicznie „cofnięty” w stosunku do narządów wzroku i zmysłem tym sterujący. Może „zaocze” to jakby „przedocze”? Więc chodzi o rozum? Świadomość? Tożsamość? Tak czy inaczej, wzrok przestaje być probierzem podmiotowości i jej fundamentem, co podważa obowiązującą w większości wypowiedzi poetyckich Przybosa zasadę „widzę, więc jestem”. Jej uchylenie oznaczałoby oddanie władzy innym zmysłom, ale do całkowitej abdykacji wzroku jednak tu nie dochodzi. Przejściowy stan anarchii czy wizualnego bezkrólewia wypełniają rządy tymczasowe innych receptorów, choć bardziej zawodnych. Oto słuch wykrywa skowronka w charakterystycznym dlań śpiewie,

który być może wytycza zenit – najwyższy punkt nieba. Takie rozpoznanie lokalizacji nie może jednak powstrzymać procesu zanikania podmiotu.

Zwróćmy jeszcze uwagę na wcześniejsze zdanie: „Wiatr rozwiewał miejsce po mnie nie skończone”. To enigma, która podkreśla niespójność wrażeń. Okazuje się bowiem, że stwierdzony zanik „ja”, który właśnie nastąpił, był poprzedzony „miejscem nie skończonym” – rozłączna pisownia nie pozostawia wątpliwości, że nie chodzi tu wcale o „nieskończoność”, lecz mowa jest o miejscu niegotowym, jeszcze nie przygotowanym do ukonstytuowania się podmiotu. Ale w takim razie dlaczego „po mnie”, a nie „przede mną”?

Zastanówmy się, co to wszystko razem znaczy? Że zanik „ja” był w istocie „niejawieniem”, niezastąpieniem, nienarodzeniem, nieustanowieniem podmiotowości? Że chodzi raczej o nieistnienie uprzednie – o nieobecność prenatalną, a nie pośmiertną? Poeta konstruuje karkołomne hipotezy sytuacji podmiotu widzenia świata i świata widzianego przez podmiot. Bada fenomen bycia, ale nie bytu. Obecności, ale nie istnienia. Są to jednak tylko śmiałe poetyckie hipotezy, formułowane z efemerycznych wrażeń, a nie uniwersalne pewniki czy choćby stabilne przeświadczenia. Hipotezy przygodne, okazjonalne i niesystemowe – raczej egzystencjalne niż ontologiczne. Dotyczą osobliwych stanów odczuwania istnienia lub może nawet – fenomenowi istnienia odczuć. Potwierdza to charakterystyczna dla poety coda, która neutralizuje radykalizm konstruowanej wcześniej wizji: „Jak to wyrazić – nie wiem. / (Czy będę wiedział?)”.

Kolejny wysiłek uchwycenia myśłą i werbalizacji aktu bycia został więc uznany za próbę ułomną. Ten powtarzalny gest pokory (choć przecież wynikający z pychy założenia o wyrażalności wszystkiego), gest niemocy – chciałoby się rzec: anty-awangardowy i romantyczny – musi wystarczać za tymczasową definicję egzystencji. Pozostaje także jedyną sygnaturą, wpisującą „ja” w przeznaczone mu, lecz nieosiągalne – bo niewidoczne – centrum świata. A zarazem właśnie to niespełnienie staje się najlepszym impulsem do dalszej twórczości.

“From out of sight to pre-stellar”. Julian Przyboś’s self-portrait of passage

Summary

Poetry of Julian Przyboś can be classified in various ways, taking into consideration variations of the created by him represented worlds and lyrical situations. Among the typologies suggested by other scholars, and the author of this article as well, thematic criteria dominate, spatial in particular, including those geographical and topographic. Other typologies can be created by arranging temporal relations or ideologies and methods of creation. The aim of the present study has been a sketch of the poet’s self-portrait, which in most cases is hidden or hardly exposed, appearing only fragmentarily as a subject of perception. The situations of implied subjectivity, resulting from the poet’s stand “I see, so I am” are illustrated by a selection of quotations. Interpretation of the poem titled *Urywek* becomes an attempt to determine the place of “I” in the represented world, and indirectly of the existential “place on Earth” and the concept of identity.

BOGUSŁAWA LATAWIEC

Poznań

Dzikie kamienie Juliana Przybosia

Zapiski bez daty to książka matecznik w twórczości Juliana Przybosia. Rzecz wielogatunkowa, boleśnie osobista, autobiograficzna opowieść o chłopskim dziecku, o jego drodze ku samemu sobie, ku sztuce, ku wielkości. O zwiędzachu doktryn filozoficznych, literaturoznawczych, manifestów futurystycznych, awangardowych, polemik literackich, prognoz artystycznych, o wiwisekcji własnego procesu twórczego, często zaskakującego dla samego autora¹. Liryki zrodzone z nagłego impulsu, bez wcześniejszego pomyślenia, poeta nazwie – „wierszami niespodziankami” (*Wiersze niespodzianki*, Zbd 18). Większość światów wierszowych wyprowadza ze zmysłowego (wzrok, słuch, węch) oglądu materii, która „poruszona” poetycko, uzyskuje wielowariantowe ujęcia językowe, myślowe i obrazowe. Zdarza się, że w tę rozświetloną, udźwiękowioną przestrzeń wprowadza obudzone tajemniczymi mocami – przecucia, wizje, lęki o charakterze duchowo-materialnym, czyli – rzeczywistość – nierzeczywistą. Ten obcy świat – jak wyzna w *Zapiskach bez daty* – pojawił się w jego wyobraźni już w dzieciństwie.

Dla Juliana ministranta najbardziej wstrząsające z tego okresu było spotkanie z aniołem, który oparłszy swoje ogniste skrzydła na ramionach chłopca, odprowadził go od ołtarza aż do wrót kościoła. A w młodości – widzenie związane z tragiczną śmiercią w Tatrach narzeczonej. Ujrzał ją o świcie z okna. Szła ku niemu chodnikiem tylko jej lekko zarysowana sylwetka, cień. Stracił przytomność. Był leczony w szpitalu.

Przyboś, wnikliwy obserwator światów rzeczywistych i tych – nazwijmy je – „niesennych-snów”, prorocत्व, z ulgą się ich pozbywał. Opracował nawet cały mechanizm gubienia tych – jak sam o nich myślał – „biczków” (*Genius loci*, Zbd 139).

Ciekawie byłoby sprawdzić, ile z tych olśnień „zaumnych” zagnieździło się w jego pisarstwie. Bo że owe ciemne dziwności w krystalicznie skonstruowanych lirykach są – to nie ulega wątpliwości. Poeta zresztą pisze o nich tak szczegółowo w *Zapiskach...*, jakby sam swoich odbiorców zachęcał: ja genezy tych zjawisk nie odkryłem, a wy? Czy potraficie?

¹ Zob. E. Kraskowska, *Przecucia Przybosia* [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 397–408; B. Latawiec, *Zapiski o „Zapiskach bez daty”*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 232–237, przedr. w: *Jeż, Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Mikołów 2012, s. 47–58.

Sumując – pozostawił nam rzecz poetycką rozpiętą pomiędzy dosłownością zjawisk materialnych a niebytem, między mrokiem a światłem², z ciągłą gotowością naprzemiennego wskrzeszania tych stanów przez wyobraźnię i magię wielkiej sztuki. I to właśnie – jak przypuszczam – z gwałtowności owych zderzeń wyłoniły się dwa najważniejsze w jego liryce poezjotwórcze wektory. Pojawiły się już w dzieciństwie twórcy, choć – jak twierdził – nigdy nie lubił powracać do spotkań siebie dorosłego z sobą samym sprzed dziesięcioleci.

Czytamy:

U węgła chałupy [...] podniosłem się i – ujrzałem po raz pierwszy świat: Wysoko na tle dębów nad drogą, paliło się czerwoną zorzą ogromne niebo. Przejęło mnie zdumienie i groza – myśl: „To wielkie JEST – a to ja” [...] to doznanie stało się utajonym wzorcem wielu wierszy [...] moją Trwogę przenikała nadzieja, obietnica siły.

(*Po pogorzeli*, Zbd 111)

Przeżył ten „akt egzystencjalny” – jak go nazwie – „w samej koszulinie, uwalany ziemią, z pośladkami zimnymi od klepiska podgródki”. Odtąd – twierdził – jedynie „otwarta przestrzeń, horyzont i nieboskłon” zostały znakami jego „szczęśliwości bezdomnej” (*Po pogorzeli*, Zbd 111–112).

Wyznawca jasności nie byłby jednak sobą, gdyby nie odnalazł w przestrzeniach ziemnych, na drugim biegunie istnienia, ciemno płonącego i gasnącego partnera – słońca. To kamień, a właściwie żywioł kamienia. Kamiennosc ze swoim nieprzeliczonym bogactwem rozmaitych przeistoczeń, które okażą się w jego wierszach równie wielorakie, jeśli nie bogatsze niż zjawiska solarne.

Kamienie pośredniczą między bytem materialnym a niebytem. Przekazują, zabijają, grzebią i wskrzeszają. Rodzą światło życia i ciemność śmierci. Z ich mocą sprawczą zetknął się również po raz pierwszy w dzieciństwie, w trakcie wypasania krów. Pobity batem przez pastucha konkurenta, uciekając, skaleczył stopę o wystający kamień: „krew zalewała paznokcie i kapłała na trawę” (*Kamień*, Zbd 353)³. Odnalazł później „ten kamień”. Leżał, jak przeczytamy w *Zapiskach*..., w miejscu „osobnym”, innym niż całe jego otoczenie. Miejsce „było uroczyste” – tak o nim wtedy pomyślał: „było sobą i nad-sobą”. Dotknął go chorą stopą ostrożnie, jakby układał na nim „siostrzyczkę-niemowlę w kołysce, na kamiennym stopniu” i uczuł „kojącą błogość rozchodzącą się pieszczotliwie od podeszwy po kolano”.

Uwierzył, że „kamień jest święty i że tak – bosą stopą – można się do niego modlić”. Dzięki jego sile sam poczuł się silny i pewny zwycięstwa w walce z prześladowającym go pastuchem. Wystrzelonym z procy kamieniem o mało nie wybił mu oka. „Krwista radość zalała mi serce, to on teraz krwawił [...] Słodka jak miód, [...] z zabójczym żądłem złość i radość, radość zemsty!”. Mimo iż moc dzikiego kamienia, pokrytego gliną, wystającego „chropawym rogiem spod wątlej tarki”, po pewnym czasie minęła, to po tej kamiennej inicjacji

² Spośród wielu interpretatorów poezji Przybosia motyw światła szczególnie dobitnie wyeksponował Jerzy Kwiatkowski w książce *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 265.

³ Dalsze cytaty z *Kamienia* według tego źródła, s. 353–355.

przez *Zapiski bez daty* i przez wiele jego wierszy przetoczą się poetyckie przygody i całe podróże pisarza-zwiedzacza do różnych wielkich, ważnych kamieni świata i jego prywatnych, kochanych: w magii, sztuce, w życiu codziennym, w religiach, po śmierciach.

Już w wierszu napisanym w Rzymie w 1949 r. *Za Alpami* odkryjemy takie oto wyznanie poety:

Patrzę – a wzdłuż spojrzenia
 patrzę – a wwyż spojrzenia
 kamień się kładzie
 na kamieniach
 [...]
 Mnie więzi cień pod kolumnami,
 nad nim
 kamień –
 niech waży.
 [...]
 Słucham
 i w pustych bramach, arkadach, łukach
 widzę ich: nieobecne zgromadzenie
 kamieniarzy.

(SI 176–177)

Kamienny znak

W jednym z najciemniejszych swoich liryków *Kamień i znak*⁴ z tomu *Więcej o manifest* (1962 r.) poeta wraca do swojego kamienno-mistyczno-egzystencjalnego przeżycia z dzieciństwa, do spotkania z polnym kamykiem, wysłannikiem kamieni z zaświatów, który „szary, nijaki, dopiero co – żaden” na przydrożnym pastwisku „czas całej drogi zatrzymał / odcisnął miejsce / wiecznego spoczynku / **wszystkich** kamieni wędrownych” (SI 275–277)⁵. Trzy wersy dalej przeczytamy: „jeden za **wszystkie** od małych do młyńskich”. W cytowanym tekście Przyboś aż trzy razy uruchamia tę samą powtórkową strategię, w stosunkowo bliskim sąsiedztwie wersowym:

„gdy ja spojrzałem, ty dotknąłeś ręką”
 „ja **ujrzałem**, tyś **dotknął** a on stawiał twardy
 opór” [zaznaczenie – B.L.]

Przypuszczam, że chodziło tu twórcy o wizualizację, podkreślenie w wierszu siły „ja”, bohatera liryku, nie mniejszej od siły anonimowego „ty”.

⁴ Zwięzłą interpretację *Kamienia i znaku* Zbigniew Bieńkowski poprzedził kilkunastu wersówmi rozważaniami na temat ewolucji liryki Przybośa; potwierdza to ocenę tego wiersza jako szczególnie reprezentatywnej kumulacji fundamentalnych motywów twórczości poety. Zob. tegoż, *Julian Przyboś: „Kamień i znak”* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1971, s. 396–403.

⁵ Dalsze cytaty z *Kamienia i znaku* według tego źródła.

Na pytanie, które sam sobie kiedyś zadał, które słowo jest dla niego najważniejsze – odpowiedział – „ty” (*Słowo*, Zbd 83). Ma ono, jak to często u niego bywa, wielowariantowe znaczenie. Może wskazywać na każdego anonimowego czytelnika, kochaną kobietę, przyjaciela, „brata po piórze”, jak i na polemistę, wroga, współczesnego odbiorcę sztuki i tego „ty” z przyszłości, „późnego wnuka” Norwidowskiego. „Ty” może także naprowadzać na inny, zaskakujący u poety, wariant znaczeniowy, związany z kosmiczną peregrynacją w wierszu wszystkich głazów wszechświata, od „szarego, nijakiego kamyka”, który „odcisnął” sobą „miejsce ich spoczynku” (Sl 276). Poeta pyta: „Jak zmówić ten kamień, pacierz zapomnień”, i „jak się modlić do jego obrazu w mózgu”.

„Ty” w takim ujęciu ma wyraźne konotacje stworzycielskie, może nawet religijne i jednocześnie grzeszne, bo dotyczące – czytamy – „niepozornej materii i pozornej duszy”.

W dalszych partiach tekstu doczytamy się jeszcze innej, nie metafizycznej, lecz naukowej interpretacji niezwyklego zjawiska w świecie materii. Kamień:

na krótko przedtem, nim ujrzany gdzie bądź
z nierozszczepionych jeszcze tylko jeden
wybuchnie
i wstanie
słupem ognistym prowadzącym niebo
po latach świetlnych [...]
do czyhającego na początek końca: nieruchomego głazu.

Powędrowaliśmy razem z autorem *Kamienia i znaku* od kamyka z pola, który okaleczył stopę dziecka pastucha, do wybuchu nuklearnego: „do czyhającego na początek końca: nieruchomego głazu / (Z popromienną i twoją niewidoczną rzeźbą)” (Sl 277). Niewątpliwie jest ten wiersz zapisem nie tylko emocji autora, ale także lęku ludzkości z lat sześćdziesiątych minionego wieku przed wojną atomową. Musimy jednak – w kontekście całości – zapytać, czyja jest ta popromienna i niewidoczna rzeźba, która pozostała w zaświatach po światach. Nie człowiecza, bo przecież ludzi już nie ma, Boga? Boga stworzyciela i zabójcy jednocześnie? Można tu także odnaleźć głęboko zaszyfrowaną, ale – twierdzą – istniejącą sugestię autorską, wiążącą ten tekst z romantycznym bojem o wielkość Mickiewiczowskiego Konrada poety i poety Przybosia, z Bogiem, który depcząc „powszechny swój pomnik”, nie poczekał, aż twórca „obcasem skrzese iskrę” i „odłupie swój „odprysk niepozornej materii i pozornej duszy” (Sl 275–277) – czyli stworzy właściwe dzieło.

Od kamiennych katedr do pajęczej rozetki

Ujawnione między innymi w *Kamieniu i znaku*, a tak charakterystyczne dla Przybosia poczucie siły twórczej, marzenia o konieczności nowatorstwa, eksperymentu w liryce, odnalezienia własnego języka poetyckiego, nowych środków ekspresji opartych na „innej”, wyzwolonej od stereotypów wyobraźni – wizual-

nej, myślowej, językowej – były jedną z bezpośrednich przyczyn fascynacji autora gotyckimi katedrami. Pielgrzymował do nich od młodości po starość, wierząc, że piękno „przelotnie leczy” (Sl 349) – zwłaszcza gdy się do niego przelotnie samolotem przyleci. Budził katedry. Wiernie odtwarzając ukrytą w nich kamienno-mistyczną-światłą nieśmiertelność. Z siedmiu „katedralnych” utworów zbudował rozrzucony po dziesięcioleciach układ, pełen wewnętrznej dynamiki obrazowej, w którym znajdziemy różne fazy jego przeżycio-pomyśleń autobiograficznych, autotematycznych, łącznie z przekonaniem na temat społecznego kształtu świata. Pojawia się w nich także wyrazista linia walki o priorytet w sztuce i życiu między żywiołem kamieni a światłem. W *Notre-Dame* z 1937 r. poeta napisze:

wiem: Co znaczę ja żywy o krok od filarów!
Te mury z odrąbanych skał – jak lby ponadnie mnie
Zmartwychwstają z sarkofagu.

(Sl 91)

I dumnie wierzy, że uda mu się kiedyś:

swoją śmierć
z ostrołuku
trafić –
[...]
– i trwać pod hurgotem głazów szybujących coraz wyżej i wyżej.

Wiersz *Przed Notre-Dame po latach* stanowi liryczny zapis ponownego spotkania z paryską katedrą. Można go interpretować jako autorski dialog z wierszem *Notre-Dame*. Autor cytuje w nim i subtelnie parafrazuje własne wcześniejsze motywy. Zamiast: „Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń!” (Sl 91) jest tu „milion złożonych do modlitwy palców / rozplata się naraz” (*Przed Notre-Dame*, Sl 217). Ostatni wers z pierwszego liryku: „Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę!” (Sl 92) w *Przed Notre-Dame po latach* brzmi: „jak przepaść odrzucona ostrołukiem w górę!” (Sl 217).

Zastanawiać powinno, że drukując *Przed Notre-Dame po latach* w tomie *Narzędzie ze światła* (1958), autor eksponuje czas powstania – 1956 r., choć ostatnia wersja rękopiśmienna tego tekstu nosi datę „listopad 1957 r.”⁶. Trzeba wziąć pod uwagę fakt, że krótko przed napisaniem tego liryku zdarzyła się nie tylko tragedia krwawej czerwcowej rewolty w Poznaniu, ale także stłumienie powstania na Węgrzech. Katastrofa ideologii, którą Przyboś przez lata wyznawał, została jednoznacznie wyrażona we wcześniejszym wierszu *Październik 1956*, zwłaszcza w usuniętym przez cenzurę zakończeniu:

Przelaliśmy krew
Z żył otwartych – do otwartej rany
Ból niewielki – wielki będzie gniew.
Podwiążcie żyły. Przestało bić.

⁶ R. Skręt, *Dodatek krytyczny* (PZ2 491).

Skrzep.
Sztandar spalcie.
(Pz2 347)

Na tym tle rysuje się perspektywa równoległego porządku nakładanych na siebie znaczeń w wierszu *Przed Notre-Dame po latach*. Od początku tego utworu uderza zmiana tonu w porównaniu z *Notre-Dame* z 1937 r. Bohater pozbawiony przez historię dawnej, młodzieńczej siły, na placu, przed świątynią, czuje się „jak na płycie po mnie, / bez słowa / dwadzieścia lat później” (SI 218)⁷. Poróżniony sam ze sobą, z dawnym światem, który jest teraz „jak przepaść odrzucona”, jednocześnie przeraża i zachwyca bohatera, który pyta: „To tu rozpacz jest nowa / a nadzieja stara?”. I raz jeszcze, zagubiony w nowym świecie, pyta:

A ja teraz – czemu
z lotu żywych kamieni, jak wówczas nie wróżę?
Ciemnego wnętrza głazu krzykiem nie otwieram
strzeliście?
Bitwy o szczyt nie zaczynam?

W zamknięciu utworu odpowie sobie i nam *Przed Notre-Dame* – czytelnikom:

Ja – po norwidowemu –
to, co wtedy dojrzałem, o d e j r z a ł e m teraz
i wiem
tkliwie,
czegom siłą nie dociekl.

Przyboś nie lubił rozpacz – to człowiek energii stwórczej, poszukujący wciąż nowych rozwiązań. Może właśnie dlatego w *Przed Notre-Dame po latach* próbuje swoje i swoich czytelników lęki, po tragicznych wydarzeniach politycznego przełomu, zwrócić ku nadziei zmian, ku pięknu natury i miłości, które są pięknem niezmiennym: „ku listkom na krzewach”, i w czasach lęku, gdy zbrodnie mieszają się z nadzieją, łagodnie przymierzać „kwiaton kwiatu i rozecie różę”, pamiętając, że wciąż jeszcze dzieją się pierwsze „umajone liściem” miłości między chłopcem i dziewczyną.

W późniejszym o parę lat *Widzeniu z katedry w Chartres*, „krążąc” z żoną, malarką Danutą Kulą, po katedrze, „pod strażą witraży” (SI 231)⁸, ogląda już nie mroczną i wskrzesicielską potęgę nieśmiertelnych głazów, ale „raj świtów napowietrznych” – witraży dla „wniebowziętych oczu”:

[...] W niebie malarzy
blask cynobrowo-złoty filary otoczył,
wzruszył do głębi głazy
[...]
Wyzwolone z cieni
leczą tęczę złożoną z samych barw gorących

⁷ Dalsze cytaty z *Przed Notre-Dame po latach* według tego źródła.

⁸ Dalsze cytaty z *Widzenia Katedry w Chartres*, SI 231–233.

i biją o sklepienie jak o ciemną chmurę,
aby otwierać mury – i odrzucać
ich białość od błękitu,
fioletu
marzennej czerwieni
do purpurowego słońca –
łuki lecą i w locie przeciw nocy świecą.

Nie ma mocy z granitu, której nie podważy
nikłość,
[...]
rozpędzona nikłość promienia.
[...]
gdy zamieszkamy w powidoku słońca,

a nasze oczy w pędzie znieśmiertelniją „wzwyż, w ponad”. Danutę Kulę, swoją przyszlą żonę, zobaczył poeta po raz pierwszy w szpitalu przy łóżku umierającego Władysława Strzemińskiego, stąd aluzja do malarskich „powidoków” przyjaciela w sztuce. Wiersz zamyka zdanie-przesłanie, które równie dobrze może być skierowane do żony, jak i do nas wszystkich, całej człowieczej rodziny:

Tworząca,
Koniecznie wolna,
Patrz! Dożyj siebie ze światła!

W *Notre-Dame III* katedra paryska jest już dla Przybosa przede wszystkim „słonecznicą”, jego „widzenia rozjaśniającą strach” (SI 336)⁹. Spoza nadziei i rozpaczcy człowieczej bohater, *alter ego* autora, próbuje raz jeszcze, po raz trzeci, „dać znak” wysokościom „ze szczytu” – „jak z kamienia – / być, znać”. Powtórnie przeżywa moment własnej wielkości i jak Konrad z *Dziadów* Mickiewicza chce dotknąć wysokości podniebnej. Poruszył „skałę litą”, wołając, do kogo: Boga, czasu, nieznanego przestrzeni świata: „daj znak, przemów”? Autor zbudował dla niego w przestrzeni wiersza całą strukturę zaświatów, aby mógł przekroczyć

[...] granicę szczęścia
ku miejscu nieznanemu....

... pod Łukiem Triumfalnym sklepionym z granitów
utwierdzonych na tęczach.

Wysiłek okazał się klęską. Poeta wyznaje: „I upadłem w iglicach, pinaklach, sterczynach – spadając w bielejącą o świcie tarninę wiosenną” i dalej „w rozpostarciu pól znanych”. Zamiast katedralnej rozety przyśniła mu się „rozetka pajęcza / i kamyk wyorany”, o który w dzieciństwie skaleczył sobie stopę, i dolina polna za progiem chałupy, gdzie po raz pierwszy ujrzał wschodzące „światło dzienne” i przeżył swoją inność człowieczą, o czym tak przenikliwie opowiedział w *Zapiskach bez daty*.

⁹ Dalsze cytaty z *Notre-Dame III*, SI 336–338.

W dynamicznym układzie: kamień – słoneczna jasność, dzięki powrotowi Przybosia do doznania pierwszego, zwyciężył blask. Wiersz zamyka zdaniem: „Kończę: widzę, jak ujrzałem światłoienne”.

Mimo malejącej wiary w magiczną moc głazu poeta nigdy nie zrezygnował z wyobraźniowych wskrzeszeń motywów kamienia, także tych niezwiązanych z życiem natury. Oto ich krótki wybór:

Kamienie przerywały swe granice, wyzwalać ogień

(*Niedostrzegalnie*, SI 100)

powtarzam wodę i kamień,
wodę (co wniebowstąpiła), kamień (co zakwitnął)

(*Tęcza na burzy*, SI 167)

Cicho... Obudziłbym kamienie
z ich kształtu wytrząsnął
nieprzelotne zapomnienia ptaków...

(*Tytuł wieczoru*, SI 156)

Jakby po mnie każdy kamień tu zadumał się i zaczął
I głęboko aż do bólu się zarył

(*Pradze po latach*, SI 170)

I znów z całej siły
toczę w górę kamień,
ruchomy nad wszystkimi szczytami fundament
spokoju
góry na górach – patrzono na widzianych stoją

(*Tam, w urwisku*, SI 174)

Zapamiętałem ciszę w słuchu – skamieniałym,
w skale [...]
ciszę wmurowaną w grobowiec mowy
z murowanego ciosu [...]
Czułem dar mowy jak brak obycia
W pradawnym świetle kamieni

(*O ciszy w Alpach*, SI 323)

mówiący nie otwiera, jak ust tych kamieni,
które toczy językiem od słowa do słowa

(*Chowanka*, SI 305)

* * *

Kończąc – warto powrócić do miniatury *Kamień z Zapisków bez daty*, do jego części trzeciej (Zbd 359–360). W Belgii, w nadmorskim miasteczku, poeta przeżył nagle powrotne zmartwychwstanie swojej – jak to określił – „zakamieniałej we mnie pradawności”. Obejrzał rzeźbę *Zmartwychwstanie*, złożoną z dwóch nieociosanych granitowych brył. To dwie potężne kamienionatury – będące dla autora „napomknieniem” wyłaniających się z grobu postaci. Pierwsza

rzeźba w „wysokim” granicie już się podniosła „z łona ziemi”, „a ten obok w zwalistej bryle dopiero wychylał się z grobu: zgarbiony kamień z człowiekiem w swym wnętrzu”.

Rzeźbiarz – według poety – genialnie uchwycił w surowej, nieobrobionej bryle „myśl o człowieku powstającym z ziemi”. Czytamy: „Umarły z martwych wstaje z ziemi – i wstaje z kamienia, skamieniałą ziemią już będąc”. Czyżbym – rozważa autor – czcząc kamień, o który skaleczyłem stopę, chciał takiej właśnie sztuki? Sztuki natury i natury sztuki?

* * *

Karl Dedecius we *Wspomnieniach o Julianie Przybosiu* napisał: „Wiersze Przybosia są budowane z szorstkich, ale zrytmizowanych brył, jak kamienie, albo katedry. Dlatego nie ma w nich gadulstwa, jest wzniosłość; wieczne miejsce zamieszkania”¹⁰.

Julian Przyboś's wild stones

Summary

Julian Przyboś's poetic matter is dynamic, spreading between the literalness of material phenomena and non-existence, darkness and light, with the constant readiness to interchangeably revive those conditions through imagination and the magic of great art. Particular dynamics is designated here by two poetry-creating vectors, recognised as early as in Przyboś's childhood, described in *Zapiski bez daty*: sunny brightness and earthy stoniness, described in his poetry with unlimited richness of various transformations, which in his poems will turn out equally multiple, if not actually richer than the solar phenomena. Stones mediate between the material existence and non-existence, they change in cosmic peregrinations. They transfer, kill, bury and resurrect. They bring forth the light of life and the darkness of death, are changed or change themselves into works of art, religious symbols, become inspiration for the scientific theories of existence – up to the horror of a nuclear explosion. They release in the poet the will of power which they subdue to painful degradations. Out of the seven “cathedral” poems Przyboś built a set, scattered over decades, full of internal pictorial energy, in which we can find phases of his autobiographical reflection, auto-thematic, including his opinions about the social shape of the world.

¹⁰ K. Dedecius, *Sztuki widzenia początek i koniec* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 320–321.

WIESŁAW SETLAK

Poeta w katedrze. Rzecz o miejscu antropologicznym w liryce Juliana Przybosia

Introdukcja

Lirykę Juliana Przybosia można odczytywać na różne sposoby. W rezultacie najbardziej upowszechnione określenie „poeta awangardy” jawi się jako zaledwie kategoria typologiczna pomocna w porządkowaniu – w ładzie diachronicznym i synchronicznym – procesu historycznoliterackiego, w którym, na bardzo ważnym jego etapie, pojawił się fenomen Przybosia. Awangardowość Przybosiowej estetyki, choć niewątpliwa, nie zamyka jednak dróg do szerszej interpretacji jego dzieła, do czego zresztą skłania, a i niejako legitymizuje takie przedsięwzięcie, wszechstronność urodzonego w Gwoźnicy poety.

Fakt, że Przyboś prowadzi dialog z wielką tradycją romantyczną, oznacza, co wynika *ipsa per se* z istoty sytuacji dialogicznej, że jest to konfrontacja innego rodzaju niż polemika czy „programowe” poszukiwanie antynomii. Takie tendencje można wskazywać u innych poetów Awangardy Krakowskiej czy u skamandrytów, ale nie u Przybosia. Liryka tego poety wyróżnia się swoistością i rozmachem poetycko-filozoficznego projektu¹, albowiem „uaktywnia równocześnie przeszłość i teraźniejszość, tradycję i dzień dzisiejszy, umożliwia specyficzne trwanie ponad i poza czasem. Każda rzecz, która się w niej pojawia, jest nie tylko sobą, ale powołuje do istnienia szereg bytów przeszłych, a sobie podobnych”².

Tak jest chociażby w przypadku katedr – bytów o historycznej genealogii, które przez całe życie twórcze poety absorbowwały jego wyobraźnię. Posługując się różnymi układami znaków, głównie opisujących przestrzeń w perspektywie omnitemporalnej i miejsce człowieka w owej przestrzeni, doprowadził Przyboś do swoistej, że tak to nazwę, „depluralizacji desygnatu” określenia „katedra”. Wielość katedr zostaje zastąpiona jedną toponimiczną „katedrą”, mniej już kojarzącą się z budowlą sakralną, bardziej za to z elementem kompozycji sfery przestrzennej, wpisanym integralnie w poetycką „geometrię” twórczości szukającej w przestrzeni ontologicznych racji dla człowieka i innych bytów.

¹ Już w roku 1970 Krzysztof Gąsiorowski na łamach „Współczesności” (nr 22) przekonywał, że Przyboś jest najznakomitszym poetą od czasów Norwida i „przede wszystkim wybitnym poetą filozoficznym”. Zob. A.K. Waśkiewicz, *O poezji Juliana Przybosia*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, s. 51–52.

² A. Kwiatkowska, „Tradycja, rzecz osobista”. *Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012, s. 10.

Przyboś przez długi czas pozostawał pod wpływem myśli estetycznej i filozofii Władysława Strzemińskiego. Jednak w pewnym momencie przeciwstawił się jego przekonaniu, że najistotniejszym atrybutem przestrzeni „jest jej ciągłość i równomierność”³, opowiadając się za nieciągłością przestrzeni⁴, w czym wydaje się bliski ewolucjonizmowi Bergsona⁵. Taki punkt widzenia daje się utrzymać przy założeniu, że poeta nie oddziela kategorii „przestrzeni” od kategorii „czasu”, a są w jego poezji liczne i oczywiste poświadczenia, że tak nie jest. Jedną z ważnych konsekwencji takiej strategii może być przypisanie toposowi katedry przymiotu omnitemporalności i w ślad za tym, zważywszy na powiązania czasu z przestrzenią (czasoprzestrzeń) – cechy przestrzenności. Uzasadnia to posługiwanie się w interpretacji semiotycznej czy hermeneutycznej kategoriami właściwymi geopoetyce, jak: „przestrzeń”, „miejsce”, „zwrot topograficzny” czy „podmiot nomadologiczny”.

Funkcje wymienionych kategorii w interpretacji znaczeń motywu katedry w liryce Przybosia będą wskazywane – w miarę potrzeby – i objaśniane w toku tej wypowiedzi. Na razie wystarczy przyjąć, że poeta to podmiot nomadologiczny, czyli nomada intelektualny zdążający ku odkryciu znaczeń katedry, takich, dodajmy, których nie znalazłby w żadnym ze słowników czy leksykonów. Załóżmy, że katedra dla Przybosia jest tym miejscem w przestrzeni, historycznej i semiotycznej, gdzie niekoniecznie znajduje odpowiedzi na pytania prymarne

³ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* [w:] W. Strzemiński, *Pisma*, oprac., wstęp i komentarz Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 91.

⁴ Do wymownych reprezentacji „nieciągłości przestrzeni” zalicza Przyboś przede wszystkim prace plastyków hołdujących estetyce awangardyzmu. Analizując twórczość Edwarda Krasińskiego, dowodzi zależności percepcji przestrzeni od funkcji poszczególnych zmysłów i perspektywy oglądu, aby skonstatować, iż istotne jest „nie tylko to, że przestrzeń staje się względna, zależna od form rzeczy, co czuje dobrze każdy plastyk. Sama przestrzeń staje się nieciągła, przerywista. W zgodzie ze współczesną filozofią i fizyką cząstek elementarnych byt jest dziurawy i – jeśli tak można powiedzieć – istnieje raczej ta dziura, to nic, niż coś” (J. Przyboś, *Rzeźba napowietrzna*, Sp1 306).

⁵ Warto wskazać, że Strzemiński w swojej koncepcji przestrzeni zbliżał się do filozofii neoheglizmu, a nawet samego Hegla, który głosił, że dzieje świata pojmowane jako spójnia czasu i przestrzeni są napędzane przez „ducha dziejów”. W konsekwencji są one ruchem rytmicznym, ciągłym i powtarzalnym. Por. A. Sikora, *Hegel, czyli Odyseja świadomości* [w:] tegoż, *Spotkania z filozofią*, Warszawa 1983, s. 324. Przybosiowe postrzeganie czasoprzestrzeni jest zasadniczo inne, znać tu paralele z filozofią Henriego Bergsona w jej dwóch przynajmniej aspektach. Po pierwsze, polski poeta zdaje się nawiązywać do idei nieciągłego postępu, podstawy całej filozofii historii Bergsona, a różnica powstaje dopiero wówczas, gdy przyjmiemy, że Przyboś definiuje przestrzeń jako obszar relacji wyłącznie geometrycznych (mechanistycznie), zaś Bergson nieciągłość ruchu idei, nazywaną przezeń postępek, ujmuje szerzej, bo jako czasoprzestrzeń (kosmologicznie). Tezę taką można zakwestionować wskazaniem na omnitemporalność poety, a to oznacza jego nastawienie na ewolucjonizm zarówno czasu, jak i przestrzeni, z pewnym faworyzowaniem czasu. Znamienne, że Bergson dystansuje się od klasycznego rozumienia historii. W jego przekonaniu przeszłość można interpretować jako ruch myśli, emocji, uczuć i wyobraźni budujący indywidualną historię człowieka – „czymże bowiem jesteśmy my sami, czymże jest nasz charakter, jeśli nie streszczeniem historii, którą przeżyliśmy od naszego urodzenia” (H. Bergson, *Pamięć i życie*, wybór tekstów G. Deleuze, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 88). Dla Przybosia przeżywanie indywidualnej historii jest mocno skonfigurowane z przeżywaniem miejsca i jego oswajaniem poprzez swoje testowanie wrażliwymi „czułkami” i lancetem precyzyjnego rozumu.

czy mniej ważne, może za to poczynić pewne ustalenia skłaniające do ponownych prób. W ewolucji twórczej przebiegającej po nieciągłej linii przestrzeni życiowej poety, podejmującego ustawicznie, po dłuższej bądź krótszej przerwie, trud „rozczytania” semiotyki katedry, dają się rozpoznawać symptomy mobilności przestrzenno-mentalnej Przybosia, które z pewną dozą arbitralności można określać jako „zwroty topograficzne” w jego twórczym „życiowędrowaniu”⁶.

Katedra

To prawda, że katedra w liryce Przybosia jest semiotycznie bogata w treści (znaki) nawiązujące do gotyckiej architektury, tak mocno inspirującej artystów romantyzmu. Na tym jednak nie wyczerpują się zasoby znaczeniowe toposu katedry, albowiem – jak trafnie rzecz objaśnia Agnieszka Kwiatkowska – katedra jest w tej twórczości

upostaciowieniem idealnego piękna oraz nadzieją na zwycięstwo nad cierpieniem (bo pozwala o nim zapomnieć) i śmiercią (bo wciąż trwa i zachwycą, dając szczególną nieśmiertelność swoim budowniczym). W poezji Przybosia człowiek, nawet jeśli bywa samotny, z pewnością nie jest na świecie sam – obcujący z pięknem i za jego pośrednictwem współodczuwający z twórcami i odbiorcami przeszłych i obecnych dzieł sztuki. Piękno leczy między innymi z poczucia wyobcowania i daje nadzieję, że poza światem codziennych rozrachunków istnieje coś jeszcze⁷.

Z powyższej wypowiedzi można wnioskować, że „zdrową” obsesją Przybosia było stworzenie czegoś na wzór „estetyki transcendentalnej”, czyli dotarcie do etapu, na którym dające się kategoryzować piękno, nigdy jednak nieosiągające stanu permanentnej doskonałości, może stać się takim, gdy zostanie uzupełnione o przeczecia, pojęcia i konstatacje natury transcendentalnej. Wymaga

⁶ Jak zauważa Krystyna Pietrych, poezja i w ogóle piękno to podstawowy oręż Przybosia w rozlicznych potyczkach z cierpieniem i bólem – temat obecny w wielu jego wierszach. Szerzej na ten temat: K. Pietrych, *Co poezji po bólu. Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2010, s. 258–262. Jerzy Kwiatkowski podkreśla moc emocjonalnego wpływu wierszy z wątkiem cierpienia, wyrażając podziw nie tyle dla duchowego hartu poety, ile racjonalności i rzeczowości przejawianej w „witaniu starości i śmierci” (tenże, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 298). Sam Przyboś przyznawał, że katedra ma na niego sanacyjny wpływ: „Katedra objawiła mi się po raz drugi, nowa, piękniejsza, w olśniewającej białości z odcieniem starego złota. [...] A gdy skończyłem o niej nowy mój poemacik – ustały bóle serca. Jakże to się stało, takie cudowne uzdrowienie – *guérison miraculeuse* – ciała przez uwznioślenie duszy” (tenże, *Piękno jako lek*, Zbd 366).

⁷ A. Kwiatkowska, „Tradycja, rzecz osobista”..., wyd. cyt., s. 29. Warto dodać, że zanim Przyboś osiągnął taką moc przeczecia transcendencji, przekraczającą nawet ramy najwyższego wyrafinowania estetycznego, musiał – jak się wydaje – przejść długą nomadyczną drogę od poezji w „czystej” postaci, liryki „lotu i znikliwości”, której formułę wybrał, współtworząc Awangardę Krakowską, do „poezji ziemi i walki”, od niej to bowiem rozpoczął swoją poetycką drogę. Był to więc nawrót poety w stronę liryki o zgoła innej teleologii, sprzeciwiającej się więzom i rygorom estetyki *sensu stricto*. Zmianę tę można interpretować jako świadectwo nieciągłości linii rozwojowej poety i zarazem przejaw potrzeby uporządkowania i oznaczenia podstawowych celów znużonego poety wędrowca. Por. J. Duk, *Światłoczułe słowo. Studia o Przybosiu. Wybrane zagadnienia*, Łódź 2006, s. 128.

to jednak transgresji na poziomie poetyckiej wyobraźni, filozoficznej spekulacji, czyli tego, do czego potencjalnie uzdolniony jest poeta, generalnie – artysta, często też filozof, lecz i na poziomie percepcji uniwersalnej, danej wszystkim ludziom. Dlatego też Przybosiowi perfekcja estetyczna może pomagać, ale nie może być celem finalnym. Przyboś – olimpijczyk nie przestaje być chłopem z Gwoźnicy. Rodzima wioska to dla niego – rzecz można – „miejsce źródłowe”, *terra sacra*. Drugim miejscem o takich cechach stanie się dla poety po latach Paryż, o czym później.

Pierwszy wiersz Przybosia o katedrze Notre-Dame, napisany najprawdopodobniej w roku 1937, pojawił się w tomie *Równanie serca* (1938). W utworze zatytułowanym *Notre-Dame* daje poeta wyraz potrzebie zlikwidowania przepaści, która oddziela go (oddala) od tego arcydzieła architektury gotyckiej⁸. To bariera trudna do przełamania, zbudowana z respektu, lęku i pokory wobec zawartego w bryle budowli potencjału doskonałości, mitu piękna prowokującego do metafizycznych odczuć i przeżyć. W pierwszym z nieplanowanego (i w zasadzie nieodpowiadającego formalnej definicji) cyklu wierszy o sławnej paryskiej katedrze⁹ poeta oznajmia:

Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń!
Lecz zdjęło mnie z iglicy jak z haka Wnętrze – przerażenie.
Wyszadzony i opluty wśród poczwiar rozdziawionych deszczem
wiem: Co znaczą ja żywy o krok od filarów!
Te mury z odrąbanych skał – jak lby ponad mnie zmartwychwstają z sarkofagu.
Kto wstrząsnął tą ciemnością, nagiął –
i ogarnął?
Wiem. Obciążone Jezusami krzyże
trzeba wyostrzyć w piony budowniczych drabin
i swoją wolę, zrównaną z niezgłębionym lazurem,
swoją śmierć
z ostrołuku
trafic –
– tam na kluczu sklepienia
drga zamknięty pęd strzał –
– i trwać pod hurgotem gładów szybujących coraz wyżej i wyżej,
aż je, nie skończone nagły zawrót
w dwie wieże, urwane dna.
Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę!

(*Notre-Dame*, Sl 91–92)

W przytoczonym wierszu zwraca uwagę dynamika, dychotomiczność zestawień, kumulowanie rozmaitych, najczęściej kolidujących ze sobą obrazów i sytuacji lirycznych. Poeta – jak zauważa Helena Zaworska – przydaje sobie moc demiurga zdolnego do kształtowania bytu katedry na własną modłę, wedle subiektywnych wyobrażeń. Intencją autora jest uchwycenie związku dzieła sztuki

⁸ H. Zaworska, *Sztuka podróży. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Tadeusza Różewicza*, Kraków 1980, s. 189.

⁹ Katedra Notre-Dame jest tematem czterech wierszy Przybosia, a są to: *Notre-Dame* (1937), *Przed Notre-Dame po latach* (1956), *Notre-Dame III* (1966) oraz *Katedra jest biała* (1969).

ki z jego zindywidualizowanym odbiorem¹⁰. Poeta grzęźnie w arbitralności, ale nie można takiej postawy odczytywać jako nadużycia zasad *licentia poetica* czy „immunitetu” artystycznego; jest to raczej początek starań poety nomady o przekształcenie przestrzeni, nieogarnionej, słabo czytelnej, w dobrze oznaczone miejsce, dodać można – swoje miejsce.

Przestrzeń i (a) miejsce

Przestrzeń i miejsce¹¹ – słowa te, kojarzone z ziemią (geo-), to podstawowe pojęcia geopoetyki, a przynajmniej takie, którymi badacze reprezentujący tę orientację posługują się chętnie i często. Czynił to także Przyboś – oczywiście nie tylko w wierszach „katedralnych”, lecz w wielu innych oraz w erudycyjnych esejach, szkicach, przyczynkach. I tak na przykład w szkicu *Pytanie o miejsce na Ziemi* stwierdził:

Nie napisałem wiersza, który by albo jak roślina nie był przywiązany do widzanego krajobrazu, albo który by jak roślina nie wyrósł (ale nagle, widocznie) z oznaczonego miejsca na Ziemi [...] nie zdołałbym napisać wiersza, gdybym nie potrafił umieścić go na mapie miejsc doznanych zmysłami.

(*Pytanie o miejsce na Ziemi*, Sp 245)

Doświadczenie zmysłowe jest doświadczeniem fizykalnym. Wymaga bezpośredniego obcowania z dającym się rejestrować dzięki funkcjom zmysłów przedmiotem. Jeżeli obiekt pozostaje oddalony od podmiotu doznającego (doświadczającego) tego rodzaju wrażeń, ten drugi musi pokonać określony dystans w przestrzeni – jak czynił to Przyboś – kilkakrotnie podróżujący do Francji, albo (często) czasoprzestrzeni. Pamiętamy, że poeta swoje wiersze o katedrach (katedrze) tworzył w różnych okresach.

Weźmy pod uwagę przestrzeń Paryża, urbanistyczną, to jest fizykalną, geograficzną, co oznacza lokalizację w szerszej, skwantyfikowanej przestrzeni, kulturową, zatem łączącą przeszłość z dzisiejszością, wykształconą w procesie wielowiekowej antropopresji, wreszcie metafizyczną, której magię może odczuwać każdy, lecz do werbalizacji owych odczuć zdolny jest tylko poeta rangi Przybosa. Ale nawet i on ma problemy z rozczytaniem kodów semiotycznych

¹⁰ H. Zaworska, *Sztuka podróżowania...*, wyd. cyt., s. 191. Dążenie do ustalenia relacji poety z dziełem sztuki, w tym wypadku katedrą, zakończyłoby się osobistą porażką Przybosa, gdyby próbował obiektywizacji, a patrząc z innej perspektywy, zagrażałoby mentorstwem. Poeta jest jednak w większej mierze nomadą niż mędrce z własnego nadania. Moim zdaniem, pragnąc usytuowania siebie w polu wyznaczonym przez semiotyczną emanację katedry, dawał on wyraz potrzebie uzyskania odpowiedzi na pytanie: Kim jest człowiek, kim jestem ja sam? Byłaby to więc próba zbudowania nie tylko ładu estetycznego, ale i antropologicznego.

¹¹ Warto zastanowić się nad stwierdzeniem Elżbiety Rybickiej, dla której „przestrzeń i miejsce nie są [...] w ramach poetyki rozumiane jako temat lub kategoria kompozycji dzieła, element świata przedstawionego. Są raczej [...] ramą, narzędziem i problemem” (taż, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 12).

aż tak rozległej i pogmatwanej substancjalnie dziedziny¹². Problemy tracą na ostrości, gdy poeta, jak choćby Przyboś, dzięki nomadycznej determinacji, z czasem doprowadza do transformacji przestrzeni w miejsce. Dokonał zresztą czegoś więcej, tego, co dane jest jedynie geniuszowi.

Już przed II wojną światową Stanisław Czernik wskazywał na dystans Przybosia wobec geokulturowo określonego umiejscowienia. Czernik swoją „okolicę poetów” – i nie myślę tu o tytule pisma literackiego – rozumiał statycznie, ponieważ na wzór etnografów. Ale poeta z Gwoźnicy – już nie. On bowiem – jak zauważa Zdzisław Łapiński – „poddawał przedstawione przez siebie miejsca, skądinąd bardzo konkretne, sublimacji. Konstruował z nich byty (czy może procesy) idealne i samoistne”¹³. Zauważmy jednak, że na przykład Victor Hugo, wyodrębniając z przestrzeni Paryża i czyniąc bytem centralnym katedrę, komunikuje już w samym tytule, że ważniejsze jest dla niego skonkretyzowanie miejsca niż dryfowanie w emergentnej, trudnej do zdefiniowania przestrzeni. W przypadku Przybosia jest podobnie; do jego *modus*u pojmowania przestrzeni można odnosić stwierdzenia Yi-Fu-Tuana: „To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadzorowania wartości. [...] bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni – i na odwrót”¹⁴.

Z powyższego wynika, że: po pierwsze – pojęcie „przestrzeń” jest szersze i reprezentowane przez większą liczbę desygnatów, po drugie – przestrzeń i miejsce mają jakościowo różną treść emocjonalną, a po trzecie – wskazane różnice nie oznaczają przeciwstawności tych atrybutów, ale raczej ich subsydiarność: mówienie o przestrzeni ułatwia rozszyfrowanie na przykład genezy miejsca, z kolei pojęcie „miejsce” charakteryzujące się – że tak to nazwę – większą „kondensacją semiotyczną”, umożliwia pełniejszą identyfikację z obiektem konfrontacji.

O konfrontacji w wymiarze szczególnym można mówić, gdy obiekt (przedmiot) jest konkretny i równie konkretne jest działanie, którego jest on celem. W dynamicznym układzie „poeta Przyboś – katedra” wymiana treści jest żywa i obopólna, przy czym artysta nie musi uciekać się do antropomorfizacji katedry po to, by unaooczyć czy uprawdopodobnić jej zdolność do intersemiotycznej komunikacji.

¹² Analogiczne problemy mogą mieć badacze literatury próbującej rozpoznania pierwiastka geopoetyki w analizie czy interpretacji konkretnej twórczości i jej nacechowań (np. topiki). Istotą trudności jest to, że „identyfikację geopoetyki komplikuje [...] jej wielowymiarowy status ontologiczny – pisze Oksana Weretiuk – jak również interdyscyplinarny charakter, hybrydyczność i otwarcie na obszary badań i obszary kultury związane z ich wspólnym przedmiotem zainteresowania. Mimo to można zauważyć, iż posiada ona autonomiczny status, cechujący się swoistością punktów widzenia, kierunków refleksji i odmiennością kładzionych akcentów” (taż, *Próba określenia i uporządkowania znaczeń związanych z geopoetyką*, „Porównania” 2013, nr 12, s. 34).

¹³ Z. Łapiński, „Poeta przestrzeni, prearchitekt!” [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2008, s. 278.

¹⁴ Yi-Fu-Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 23, cyt. za: M. Kmiecik, *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia*, Kraków 2013, s. 23.

W moim przekonaniu płynności tej komunikacji służy przede wszystkim różnorodność dialogiczna. W poezji Przybosia znać korespondencję rozmaitych języków, stylów poetyckich czy środków, którymi posługują się znacząco odmienne poetyki czy konwencje. Tak więc autor *Śrub* i *Równania serca* jest mocno świadomy heterogeniczności i dialogicznej natury poezji i w ogóle całej literatury. Istotne jest to, a można rzecz stwierdzić, analizując jego wiersze na temat katedry (katedr), że strategię poetycko-myślową Przybosia wyróżnia nierozdzielność, czy może raczej nielinearność dwóch zasadniczych w jego estetyce porządków: tradycji i współczesności. Jest to fenomen opisywany przez Michaiła Bachtina jako nakładanie się jednego porządku na drugi, w następstwie czego „obraz kultury” zyskuje wyższą, bo dialogiczną, jakość¹⁵. Nie mniejsze znaczenie należy przypisywać dążeniu Przybosia do zwiększenia efektywności języka, gdyż pomimo dokuczliwej świadomości niemożności wydobywania jego istoty i niewystarczalności jako środka wyrazu poeta wierzył, że „nowoczesna poezja to wynalazcze laboratorium coraz sprawniejszych sposobów ekspresji językowej”¹⁶.

Katedra – przestrzeń skonkretyzowana

Wszystkie wskazane wyżej aspekty można łączyć z komponentem antropologicznym w liryce Przybosia. Nie poddaje się on prostej deszyfracji z uwagi na wyrafinowany artyzm jego wierszy. Sprawia to, że poezję tę można postrzegać jako wytwór autonomicznego geniuszu, a nie ekspresję konkretnej osobowości wchodzącej w dynamiczne relacje z przedmiotem opisu, w interesującym nas przypadku będzie to relacja Przybós – miejsce odpowiadające definicji katedry.

¹⁵ M. Bachtin, *Słowo w powieści* [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 125. O aktywnej dialogiczności poezji Przybosia świadczy mistrzowskie operowanie znaczeniowością słowa poetyckiego, niekiedy można mówić wręcz o manipulacji. Czyni to jej odbiór tyleż trudnym, co satysfakcjonującym. Patrząc na to zjawisko z perspektywy geopoetyki, można doszukiwać się tutaj symptomów nomadyzmu intelektualnego. Przede wszystkim jednak – jak trafnie wskazuje Przemysław Dakowicz, porównując Norwida z Przybosiem – „w obrębie semantyki poetyckiej Norwida mamy do czynienia ze świadomym wykorzystywaniem wieloznaczności słów, z akcentowaniem, nadawaniem funkcji prymarnej znaczeniom wtórnym, dawnym, zatartym przez uzus językowy, niejednokrotnie także z tworzeniem znaczeń nowych, czyli ze swoistą resemantyzacją. W wierszu *Sponad* dążenie do «wzmoczenia» sensów dzieła poetyckiego poprzez odwołanie się do harmonii i polisemii staje się szczególnie widoczne” (tenże, *Lecz ty spomnisz, wnuku...*. *Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*, Warszawa 2011, s. 310).

¹⁶ Dlatego w całej twórczości Przybosia, w tym utworach z toposem katedry na pierwszym planie, „toczy się – pisze Monika Żmudzka-Brodnicka – nieustanna gra między wysłowionym i niewyraźnym, skończonym a nieskończonym, fragmentem a całością. Przez jego utwory przebija romantyczne marzenie o świadomości rozszerzonej, obejmującej cały kosmos i uchwytyjacej całość, co łączy go z przeszłością. Jednocześnie zdaje on sobie sprawę z faktu, iż jest to niemożliwe – to z kolei łączy Przybosia z przyszłością i nowoczesnym pojmowaniem zadań poezji” (taż, *Wisława Szymborska i niewyraźne*, Gdańsk 2014, s. 49).

Trzeba tutaj mówić o katedrze jako segmencie przestrzeni geograficznej przetworzonej mocą imaginacji w konkretne miejsce; co więcej – nazywać je „miejscem oswojonym”. Taka interpretacja pozwoli na odsłonięcie antropologicznej strony Przybosiowych wierszy o katedrach i postrzeganie ich jako skupionych na relacjach pomiędzy podmiotem a geograficzną przestrzenią¹⁷. Idąc tym tropem, można ją identyfikować jako miejsce zinternalizowane przez poetę na tyle, by uprawniało określanie go pojęciem „miejsca antropologicznego”¹⁸; co więcej – przypisywanie mu atrybutów struktury semiotycznej mającej duży wpływ na funkcje samoświadomości estetycznej i aksjologicznej Juliana Przybosia. Proces konstytuujący tę samoświadomość daje się umownie oznaczać datami powstawania kolejnych wierszy z motywem katedry jako wiodącym¹⁹. W tymże czasie następowała wolna i coraz bardziej wyrazista konkretyzacja katedry jako miejsca, by ostatecznie przybrać kształt miejsca antropologicznego. Integralną częścią owego procesu są moim zdaniem zmiany w postrzeganiu katedry przez poetę, które nazwałbym „modyfikacjami semiotycznymi”.

Najistotniejszym środkiem antropologizacji relacji podmiot – katedra wydaje się w przypadku liryki Przybosia czynnik emotywny. Może to nieco dziwić, gdyż autor *Katedry w Lozannie* postrzegany jest na ogół jako poeta hieratyczny,

¹⁷ Szerzej na ten temat: E. Rybicka, *Geopoetyka...*, wyd. cyt., s. 175–183.

¹⁸ Dzięki „miejscu antropologicznemu” człowiek, tym bardziej poeta jako jednostka o szczególnej wyobraźni antropologicznej oraz inteligencji emocjonalnej, może zyskiwać skorelowaną wewnątrznie i dającą się zrozumieć (interpretować) tożsamość. Michalina Kmieciak przypomina, że Marc Augé podkreślał zależność miejsca antropologicznego od trzech porządków, a mianowicie: porządku identyfikacji, porządku racjonalności i porządku historii, by następnie stwierdzić, że to właśnie miejsce antropologiczne stwarza jednostce sposobność określenia się wobec przestrzeni. W przestrzeni transformowanej w miejsce antropologiczne jednostka ma szansę „odnaleźć centrum swojego świata” – będzie ono zatem – jak trafnie zauważa autorka – rękojmnią „emocjonalnej (i niejednokrotnie fizycznej) stabilizacji, potwierdzeniem przynależności człowieka do określonej grupy. Samo pojęcie miejsca nie powinno być z nim utożsamiane” (taż, *Oblicza miejsca...*, wyd. cyt., s. 15–16). O miejscu antropologicznym szerzej zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 34. Dodam, że Przybós jako poeta nie powinien być utożsamiany z katedrą w konkretnym miejscu ani z rustykalną Gwoźnicą (miejsce „rustykalne” czy „arkadyjskie”), można chyba jednak mówić o tych relacjach jako „antropopresyjnych” dzięki poetyckiej *Wille zur Macht*. Znać bowiem w wielu tekstach Przybosia dążenie do „zatrzymania w kadrze” wspomnień o pierwotnym siedlisku i potrzebę nowej (niebiernej) afiliacji. Poeta zdaje się uwewnętrzniać więź pomiędzy dwoma miejscami antropologicznymi – Gwoźnicą i katedrą w kilku multiplikacjach.

¹⁹ W procesualnym charakterze tworzenia zindywidualizowanej semiotyki katedry można doszukiwać się analogii z historycznym procesem budowania katedr. Nie powstawały one *ad hoc*, w ciągu kilku czy kilkunastu lat. I tak np. budowa wiedeńskiej Stephansdom trwała około sześciu stuleci, podobnie rzecz się ma z katedrami w Mediolanie i Kolonii, ukończonymi dopiero w XIX wieku. Średniowieczne katedry to kompozycje wielu późniejszych porządków estetycznych i architektonicznych. Rosyjski historyk sztuki Michaił Alpatow pisze: „Niektóre katedry zaczęto budować jeszcze przed pełnym wykrystalizowaniem się nowego stylu, a dokończono je dopiero wówczas, gdy gotyk utracił już pierwotną surowość form. Wieże katedry w Chartres są ozdobione dwoma całkiem różnymi wierzchołkami, które w czasie oddzielają cztery stulecia. W zdumiewający sposób zdołano obydwie wieże zharmonizować i urok katedry w ostatecznym rezultacie nic na tym nie stracił” (tenże, *Historia sztuki*, t. 2: *Średniowiecze*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1991, s. 119).

emanujący aurą chłodu i precyzji, twórca „olimpijskiego” formatu porównywalny z Goethem, może też z Kawafisem czy Eliotem. Warto też wskazać na znaczące parantele pomiędzy semiotyką katedry Przybosiowej a semiotyką kościołów anglikańskich w „odczycie” Philipa Larkina. Otóż

Larkin snuje rozważania nad sensem istnienia kościołów. W interpretacji Larkina kościół jest punktem centralnym, w którym świat różnorodnych zjawisk może się scalać, przekuć w jedno, tworząc hierarchiczny, wsparty na autorytecie porządek powiązanych ze sobą rzeczy. W przeciwieństwie do niego, świat zsekularyzowany, pozbawiony takiego integracyjnego punktu, to świat rozproszonych sensów, w którym kolejne etapy życia człowieka nie są ze sobą powiązane, wyrwane z ogólniejszego kontekstu nic nie znaczą. Śmierć, która nie jest postrzegana w związku z tajemnicą narodzin i prokreacji, staje się egzystencjalnym skandalem, absurdem nie do zniesienia²⁰.

Racjonalność Przybosia, wyrastająca z pierwotnej kondycji „poety technokracji”, nie wytrzymuje – podobnie jak u Larkina – konfrontacji z zanadto zeświecczonym światem. Dzieje się tak za przyczyną niezwykłej wrażliwości poety i narastającego wraz z wiekiem krytycyzmu wobec mechanistycznych i progresywnych przymiotów doświadczanej przezeń rzeczywistości. Jako poeta dojrzały, w szóstej dekadzie życia, nie waha się już przed wyrażaniem uczuć i emocji *expressis verbis*:

Do wytchnienia zdolnego do wyznania tajnej
miłości, a tak dawnej, że bliskiej rozpaczy,
trzeba było katedry: Patrzę:
Uniesione twoje oczy
napęły ją światłem, zatrzymały w łukach
– i stała się jej przestrzeń. Kamień ją otoczył i znieruchomił na niej.
Czas był ciężki jak. Otom go odwalił,
wróciłem, zmartwychwstałem na chwilę
i znów jestem, jak byłem: jestem w byłem.
Widzę: przestrzeń świetlista
stoczyła się i stłukła,
kamień dzwoni pod krokami dalej, dalej,
nawa się zmienia w skałę.
To ta sama nie ta sama katedra,
której światło mur odebrał,
jest,
lecz jest tylko rzeczywista.

(*Katedra w Lozannie*, Sl 214)

²⁰ J. Jarniewicz, *Larkin. Odsłuchiwanie wierszy*, Kraków 2006, s. 105–106. Jeśli zgodzić się z autorem wskazującym na agnostycyzm Larkina i założyć – na podstawie analizy twórczości i biografii – że i Przyboś był agnostykiem, to konstatacją może być twierdzenie, że dla obu poetów (ważne – z różnych miejsc kulturowych) eksploracja toposu budowli sakralnej była drogą do *sacrum*. Należy przy tym zastrzec, że nie mamy tutaj do czynienia z tradycyjną opozycją *sacrum* – *profanum*, lecz raczej potrzebą sakralizacji podstaw ontycznych bytu człowieczego i – wtórnie – poetyckiego. Zarówno Przyboś, jak i Larkin zdają się pragnąć zakorzenienia w *continuum* reprezentowanym przez stare kościoły, w tym katedralne. Można pytać, czy dla polskiego poety katedra jest jedynym miejscem antropologicznym, i próbować zestawienia takich miejsc, co wydaje się przedsięwzięciem sensownym, zważywszy na intelektualny nomadyzm Przybosia i atrybut omni-temporalności widoczny w jego liryce.

W wierszu *Katedra w Lozannie* dominantą obrazowania jest światło. To światło organizuje percepcję warstwy znakowej i wyznacza „trajektorie” relacji podmiotu z przedmiotem. Wyzwała też – dzięki iluzorycznej mocy – konfesyjne, dotąd utajone, inklinacje poety. Inne atrybuty są jedynie dopełnieniem owej metafizycznej gry światła, pozostającego w tym wypadku poza obiektywną rzeczywistością – irrealność tych iluminacji wydaje się dla Przybosia bardziej rzeczywista niż sama rzeczywistość *sensu stricto*. Poeta transcenduje ograniczenia materialnej przestrzeni katedry, zmierzając w stronę, którą umownie nazywamy miejscem antropologicznym, a właściwie poezji Przybosia „kunktatorstwo” formalne, podporządkowanie dyscyplinie warsztatowej i estetyce perfekcyjnego ordynku słów i obrazów zaczyna wykraczać poza – jak to nazywa Edward Balcerzan – „repertuar znaków anonimowych”, obecnych chociażby w „semiotyce agitacyjnej”. Przykładem może być tutaj wiersz *Powiew*, w którym Przyboś nawiązuje do postaci radzieckiego pomologa Iwana Miczurina, wykorzystując szeroki krąg „skojarzeń, jakie wiązały się wówczas z sylwetką «czarodzieja sadów» (tytuł filmu radzieckiego)”²¹. Jeśli przyjmiemy, że zjawisko to jest częścią procesu, który nazwałbym „ciągami modyfikacji semiotycznych”, w ślad za tym zauważymy, jak bardzo oczywista jest dla Przybosia „nieoczywistość świata” (określenie Stanisława Gałkowskiego)²².

Rekombinacje znaków dostrzec można też w wierszach „katedralnych” Juliana Przybosia. Katedra nie jest już w zasadzie li tylko katedrą, jej postrzeganie dzięki poetyckiemu mistrzostwu realizuje się w znacznie szerszym spektrum – w przestrzeni wyznaczonej przez znaki dostępne zmysłom i takie, które dają się odczytać jedynie w stanie skupienia na trudniej wyrażalnych wartościach transcendentalnych. Przyboś kontempluje katedrę wpierw wzrokowo i jest ona dlań obrazem statycznym, łatwiej poddającym się opisowi, by zaraz potem zwielokrotnić sens prymarnej struktury znakowej przydaniem jej atrybutów pochodzących z domeny „nieoczywistości świata”. Kazimierz Wyka słusznie wskazuje, że efekt ten mógł Przyboś osiągnąć dynamizowaniem poetyckich obrazów przedmiotów wówczas, gdy „rozbity został jego charakter nieruchomy i opisowy”²³:

²¹ E. Balcerzan, *Wstęp* [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne...*, wyd. cyt., s. C–CI. Badacz – na przykładzie wiersza Przybosia *Powiew* – wskazuje na zdolność poety do odnawiania znaków anonimowych. Tak więc „Miczurin pozostaje wprawdzie tym, kogo znają słuchacze pogadanek i czytelnicy gazet, ale i jest kimś innym, czarodziejem kwiatów, nie owoców; kimś bliskim, jak chce mądrość ludzka” (tamże, s. CI). Podobnie rzecz się ma w przypadku katedry. Obiekt tradycyjnie postrzegany jako miejsce sakralne, przy czym jego *sacrum* w świadomości potocznej ma jednoznacznie religijny charakter, siłą inklinacji wyrażonych w Przybosiowej liryce transformuje w miejsce zindywidualizowane i ukonkretnione w semiotyce nieczytelnej dla ogółu wyznawców chrześcijaństwa. W takiej sytuacji można domniemywać agnostycyzm poety poddawać głębszej rewizji, rozpatrując tę kwestię w kategoriach nomadyzmu intelektualnego.

²² S. Gałkowski, *Granica filozofii. Metafora w filozofii na przykładzie języka Józefa Tischnera* [w:] *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii*, red. A. Iskra-Paczkowska, S. Gałkowski, M. Stanisławski, Rzeszów 2013, s. 43.

²³ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 227. Monika Żmudzka-Brodnicka podkreśla rozumienie przez Przybosia niemożności uchwycenia całej i obiektywnej prawdy o przedmiocie (obiekcie) poetyckiej eksploracji. W percepcji poety prawda przesądzająca o adekwatności pomie-

To nie katedra, to ciężar
kamieni wydzwigniętych
od oczu do lazuru –
Błysk wielosiecznych kolorami mieczy
odciął wnętrze od murów.
Czyżby prawa ciężenia
zwyciężał
i przestrzenie zmieniał?
Krążę z tobą pod strażą witraży.
Nie ma raju, tylko raj świtów napowietrznych,
niebo nadobłocznego lotu, tego, który
doniósł nas tu, do raju wniebowziętych oczu –
Spojrzysz! W niebie malarzy
blask cynobrowo-złoty filary otoczył,
wzruszył do głębi głazy
i do szczytu –
i stał z nich dotykaność jak ciało ze świętych.
Wyzwolone z cieni
leczą tęczę złożoną z samych barw gorących
i biją o sklepienie jak o ciemną chmurę,
aby otwierać mury – i odrzucać
ich białość od błękitu,
fioletu,
marzennej czerwieni
do purpurowego słońca
łuki leczą i w locie przeciw nocy świecą
Nie ma mocy z granitu, której nie podważy
nikłość,
przenikliwa nikłość promienia.
Nie ma ziemi, jest tylko
wyrzutnia do zewnętrzzy otwieralnych świata,
do wielowymiaru,
gdzie rodnia gwiazd i barw i gdzie zaród
widzenia –
dokąd moja żrenica wzniosła się – i spadła,
I gdzie ty widzieć będziesz,
gdy zamieszkamy w powidoku słońca
malowanym na powietrzu jak na szkłe nieważkim,

dzy „znaczonym” a „znaczącym” jest zależna od kontekstu oraz indywidualnych dyspozycji „nadawcy” komunikatu językowego. Uwzględniając te percepcyjne ograniczenia, można założyć, że „Przybosa interesowało [...] nie tyle postrzeganie – jako natychmiastowy odbiór rzeczywistości, ile widzenie, czyli percepcja, zaistnienie tej percepcji w świadomości” (taż, *Wisława Szymborska...*, wyd. cyt., s. 53). Niemniej jednak w późniejszych stadiach rozwoju poetyckiego Przybosia postrzeganie (komponent statyczny) i widzenie (komponent dynamiczny ujawniający cechy modyfikacji semiotycznej) osiągnęły stan osobliwego współbrzmienia, czyli przeszły – jak pisze Artur Sandauer – „w tak typowe dla jego poezji przeciwstawienie statyki i dynamiki”, wyrastające u poety z wcześniejszego i bardzo intensywnego przeżywania „kontrastu między wsią a miastem, między archaicznym zastojem a nowoczesnym postępem” (tenże, *Esteta czy Scyta? Albo robotnik wyobraźni (Rzec o Julianie Przybosiu)* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 204).

jak nasze oczy przepelnione blaskiem
nieśmiertelnieją w pędzie
wzwyż, w ponad.

(*Widzenie katedry w Chartres*, SI 229–231)

W przytoczonym niemal w całości utworze Przybosia (moim zdaniem najmocniej spośród wszystkich wierszy z motywem katedry manifestującym estetykę tego poety, klasycyzującą, a zarazem kontestującą kanony estetyki) – zważywszy na to, że Przyboś, zrazu poeta awangardowy, przebył długą drogę do „nieformalnej harmonii” swoich wierszy – można po raz kolejny „legitymizować” jego status podmiotu nomadologicznego. Zwraca uwagę, również w wierszach „katedralnych”, wrażliwość poety na proporcje, grę kolorów, brzmienia, którymi to jakościami zongluje Przyboś z wprawą, więcej – maestrią „słowiarza” zdeteminowanego przez aspiracje do afiliacji z Absolutem. Poeta wyklucza uśrednienie – w jego percepcji liczy się tylko „wzwyż”, „ponad”, chce być niczym katedra, zafascynowany jej strzelistością, górowaniem nad szarym otoczeniem. W sensie mentalnym Przyboś swoim miejscem antropologicznym czyni nie oznaczoną w konkretnej rzeczywistości geograficznej Gwoźnicę, ale katedrę. To katedra *sensu largo*, niekoniecznie w Paryżu, niekoniecznie w Chartres czy Lozannie, za to koniecznie obecna w podświadomości (i w miarę dojrzewania – nie tylko poetyckiego – również samoświadomości) Przybosia. Katedra przekształcona w miejsce antropologiczne staje się coraz bardziej wyrafinowanym systemem znaków, poeta dystansuje się bowiem od języka potocznego, którego słaba wydajność nie daje rękojmi zadowalającej wyrażalności. Według Edwarda Balcerzana Przyboś zasługuje na zaszerogowanie do grupy poetów lingwistycznych jako w dużej mierze kontynuator poetyki Juliana Tuwima (po jego śmierci w roku 1953). Autor pisze:

Przyboś został na placu boju, wcale nie tylko jako jeden z patronów, ale i jako aktywny uczestnik lingwistycznego turnieju poetów. Dla Przybosia istotą języka ogólnego jest słowo potoczne, wyszarżale, zbanalizowane, „przez zużycie odwyrażnione”. Za pomocą takich słów ludzie się porozumiewają między sobą przede wszystkim. Co można zarzucić słowu potocznemu? Przyboś ma mu do zarzucenia dokładnie to samo, o co zwykł oskarżać złą poezję: pustkę uczuciową, bezmyślność automatycznych powtórzeń, brak dyscypliny intelektualnej. Lecz skoro jest tak ważne, tak powszechne, poeta nie powinien się go wyrzekać. „Słowo poetyckie – pisał Przyboś – nie może różnić się jakościowo od tegoż słowa użytego potocznie”. Kto tropi w mowie wyrażenia egzotyczne, kto zbiera w niej „słowa-rodzynki”, jak Tuwim, ten przedstawia fałszywy obraz języka polskiego: stwarza mylne wrażenie, jakoby codzienność języka trwała w radosnych roziskrzeniach dźwięków i znaczeń, w poezji gotowej, którą wystarczy wytropić po prostu i „żywcem” przenieść do wiersza. To błąd, twierdzi Przyboś. Do słowa potocznego wciśka się – oprócz wspomnianych tu już schorzeń – bakcyl obojętności, niewiary w sens życia, jakiejś płacziwej beznadziei. Poezja przywraca słowu moc zachwyty. Liryzm jest „porywem ku wszechludzkiemu szczęściu”, maksymalnym natężeniem woli akceptacji naszego istnienia na Ziemi, które najprawdziwiej i najpiękniej spełnia się w twórczości²⁴.

Wolę zwykliśmy kojarzyć z wolnością. Myślę, że i Przyboś tak rozumiał wolę – jako warunek konieczny wolności, w tym wypadku wolności twórczej,

²⁴ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, Warszawa 1988, s. 83.

która manifestuje się rozmaicie. Można doszukiwać się prymatu woli w procesie odchodzenia poety od awangardyzmu w stronę szerszej perspektywy epistemologicznej, co pozwoliło na oswojenie sygnującej Absolut katedry i uczyniło jej przestrzeń topiczną. Trzeba jednak pamiętać, że takie ujęcie jest mocno relatywne. Lew Sześćstow przypomina, że problem nabiera złożoności, gdy uświadomimy sobie, „że nie tylko różni ludzie, ale jeden i ten sam człowiek czuje się niekiedy wolny, niekiedy zaś zniewolony”²⁵. Opozycje tego rodzaju uobecnione w statycznym postrzeganiu i dynamicznym widzeniu katedry oraz nadawanie przedmiotowi wieloznaczności (nieoczywistości) drogą semiotycznych modyfikacji – to cechy konstytutywne definiowania Przybosiowego języka.

Poeta w miejscu, ku któremu zdązał

Język determinuje semiotyczne i – co bodaj ważniejsze – antropologiczne poszukiwania Przybosia. Poeta z nomadyczną wytrzymałością zmierza do wolności i niezależności – stąd rejterada z gwoźnicko-podkarpackiego partykularza (geograficznego i kulturowego) i odcięcie się od poetyki awangardowej zanadto zależnej od bezkrytycznej apologii możliwości rozumu – w ramach takiego europejskiego porządku egzystencjalnego i kulturowego, który zezwalałaby na „bycie człowiekiem”. W kolejnych wierszach „katedralnych” Przyboś coraz wyraźniej poświadcza przekonanie, że

autonomia rozumu przekształca się nieuchronnie w tyranie rozumu. Kultura na wskroś racjonalna jest kulturą totalności i konieczności, przemocy i nietolerancji. Wszystko, co wykracza poza horyzont racjonalności, co wymyka się wszechobejmującemu spojrzeniu *ratio*, ulega faktycznej neantyzacji, zamienia się w pozór i iluzję, uznane zostaje za nieistniejące *par excellence*²⁶.

Uznawany za twórcę geopoetyki w jej najbardziej klasycznym wydaniu Kenneth White omijał w swoich wędrówkach oznaczone szlaki dla turystów, zamieszkiwał w „miejscach nieoczywistych” i tworzył – jak pisze Anna Kronenberg – „boczne, alternatywne narracje o europejskich kulturach i przestrzeniach, na przykład blakając się po norweskich wyspach Lofotach, gawędząc z miejscowymi rybakami i transponując swoje doświadczenia na koncepcję narratora, zwanego intelektualnym nomadą”²⁷. Przyboś – przeciwnie niż White

²⁵ L. Sześćstow, *Ateny i Jerozolima*, przeł. C. Wodziński, Kraków 1993, s. 207.

²⁶ C. Wodziński, *Ateny, Jerozolima, Rzym...* [w:] L. Sześćstow, *Ateny i Jerozolima*, wyd. cyt., s. 22–23. Cezary Wodziński przypomina ideę *Schrankenlosigkeit der Vernunft* (termin wprowadzony przez Edmunda Husserla, oznaczający „bezgraniczność rozumu”), która stanowi filozoficzną podstawę „europejskiego sposobu istnienia” (tamże, s. 22). W wierszach z motywem katedry Przyboś dystansuje się od absolutyzowania rozumu i racjonalności; jest eurocentryczny, ale wydaje się modyfikować ideę „europejskiego sposobu istnienia” rewitalizacją żywiołu metafizycznego, co na gruncie filozofii czynił (z ograniczoną skutecznością) Henri Bergson czy personalista Gabriel Marcel.

²⁷ A. Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014, s. 70. Kenneth White poprzez doświadczenia nomadyczne dokonywał modelowania kulturowej samoświadomości, czemu

– nie unikał miejsc odwiedzanych przez turystów, tworzył jednak podobnie alternatywne „widenia” tak szczególnych znaków europejskiej kultury jak katedry. W porównaniu do szkockiego poety przestrzeń jako kategoria geograficzna była ograniczona, za to temperament nomady intelektualnego porównywalny, jeśli nie większy. Rezygnując z roszczeń rozumu, osiągnął Przyboś swoisty stan równowagi wewnętrznej, tak opisany przez Kartezjusza: „istnieje w nas [...] tylko jedna dusza, a dusza ta nie ma żadnych różnych części; ta, która jest zmysłowa, jest także rozumna”²⁸. Przeprowadzając „autotransformację” z racjonalisty radykalnego w racjonalistę typu kartezjańskiego z właściwym mu dualizmem antropologicznym, przemierzył Przyboś długą drogę podmiotu nomadologicznego, zdolnego wreszcie do na tyle mocnego oznaczania szczególnie intrygujących go miejsc, by dokonywać ich antropologizacji.

Przyboś jako lojalny (bądź niepodjęrzewany przez władze o brak tej cechy) obywatel PRL mógł podróżować swobodnie. W miarę możliwości odwiedzał katedry będące dlań miejscami o wyjątkowym statusie kulturowym. Nie można go jednak nazywać „turystą kulturowym”. Obcowanie poety z katedrą miało naturę doświadczenia zbyt zinterioryzowanego, by można je było łączyć z tak dalece zgeneralizowaną kategorią. To nie turystyka, ale nomadyzm (w sensie intelektualnym) naznacza mobilność autora „metacyklu” wierszy o katedrach. Bardziej już można mówić o motywacji zbliżonej do tej, która jest motorem twórczości – posłużę się przykładem – Erwina Kruka. Dla tego poety „Mazury to święta ziemia plemienna, której początki zanurzone są w pogańskiej tradycji Prusów, a kresy w mitycznej Północy”²⁹.

Przyboś również przywiązuje wagę do historyczności katedry i podobnie jak Kruk dokonuje mityzacji, z tym że zabiegom tym towarzyszy silna inklinacja do semiotycznej modyfikacji. Przybosiowa katedra to coś znacznie więcej niż przestrzeń zamknięta w bryle budowli uobecniającej ciąg zdarzeń dziejowych, to miejsce zaanektowane przez nomadę intelektualnego po to, by przybliżyć się do Absolutu. Katedra jest nadto punktem centralnym samoświadomości poety, z którego może się on przyglądać światu, pytać i uzyskiwać odpowiedzi, kontemplować i kontestować, obcować z nieoczywistym i nierzeczywistym światem, ale jednak dziwnym trafem istniejącym, bo możliwym choćby jako przedmiot namysłu. W ostatnim ze swoich liryków „katedralnych” poeta mówi o Paryżu:

W tym mieście znajduję argument, jak pocisk
z wieży żelaznej wyrwywający się murom
ku niebu, które raketami rozpoczął
nasz wiek...
Gdzie gwiazda sporu?

dawał wyraz w swoich książkach podróżniczych, które zwykł nazywać „książkami-drogowskazami” – *livres-itinéraires* (tenże, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 32).

²⁸ R. Descartes, *Namiętności duszy*, przeł. L. Chmaj, Warszawa 1986, s. 94–95.

²⁹ K. Brakoniecki, *Prowincja człowieka. Obraz Warmii i Mazur w literaturze olsztyńskiej*, Olsztyn 2003, s. 19.

Gdzie oparcie dla szeroko otworzonych oczu
pod powieką zamkniętą pod chmurą?

(*Widok z wieży Notre-Dame*, SI 338–339)

Z napisanego u schyłku życia poety wiersza można eksplikować tezę o Przybosiowym optymizmie, chłodnym i konsekwentnym. Wprawdzie „rakiętami rozpoczął [się] nasz wiek...”, to jednak po zakończeniu pierwszej wielkiej hekatombi XX w., jaką była I wojna światowa, świat znowu mógł podnieść się z ruin dzięki witalności ocalałych i możliwościom bujnie rozwijającej się techniki (to może wyjaśniać wczesne afiliacje Przybosia). Ocalały też w większości najznakomitsze europejskie katedry zawdzięczające swój długi byt środkom dostarczonym przez postęp cywilizacyjny, przy czym skutkiem ubocznym działań renowacyjnych był narastający eklektyzm zrazu zdecydowanie gotyckich katedr. Może właśnie dlatego wiersze Przybosia o katedrach są tak polifoniczne – wielość desygnatów musi wszak znajdować odwzorowanie w mnogości perspektyw poetyckiego opisu.

Z punktu widzenia geopoetyki można twierdzić, że trwająca kilkadziesiąt lat nomadyczna wędrówka Przybosia do miejsca antropologicznego okazała się sukcesem. Wydawać się może, że skoro poeta osiągnął już stan ukontentowania związany z dotarciem do miejsca o takim poziomie organizacji znaków, że możliwe staje się odczytanie przynajmniej niektórych tajemnic Absolutu, to powinno to skutkować nie tyle może triumfalizmem – wszak to przymiot mierności – ale chociażby drobnymi zmianami aury lirycznej. Tymczasem *Logos* poety jest nieodmiennie powściągliwy, jego poetycka asceza zwraca uwagę wielu badaczy. I tak na przykład Sandauer pisze, że Przybosiowi brakuje „elementów dionizyjskich”. Przyboś to według niego poeta

apolliński z ducha i nawet gigantyczny wiersz o katedrze Notre-Dame jest – przy całym swym rozmachu – wyważony jak katedra. Nigdy nie poddaje się natchnieniu; zawsze nim kieruje. W utworach innych poetów bywają zakamarki, do których im samym nie śniło się zaglądać. On wydaje się świadom wszystkich tajemników własnego utworu, ba! Własnej podświadomości³⁰.

W konkluzji należy powiedzieć, że Przyboś w lirykach na temat katedr ujawnia cechy podmiotu nomadologicznego, nadzwyczaj aktywnego, zdolnego do „modyfikacji semiotycznej” obiektu opisu i namysłu. Poeta konsekwentnie zmierza do przekształcenia przestrzeni w miejsce antropologiczne, którym jest katedra. Katedra jest zinternalizowanym przez poetę zbiorem znaków będących korelatami jego komunikacji z Absolutem. Poetyckie obrazy Przybosia odznaczają się perfekcyjnym szlifem słów zdolnych do utrwalania iluminacji, widzeń, iluzji, dyscyplinowania „tańca” myśli i wrażeń. To liryka intelektualna i sensoryczna, w której substancji mówią nawet „miejsca niedookreślenia”. Niedookreśloność i nieoczywistość przedmiotu nie przekłada się na dezorientację podmio-

³⁰ A. Sandauer, *Syn ognia – syn ziemi (Julian Przyboś po raz wtóry)* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 229.

tu. Przyboś nie dryfuje w stronę miejsca, które ma zaanektować i przysposobić, on tam idzie, kierując się busolą rozumu, bo domyśla się, że to droga do samego siebie, czyli stanu, który zwykliśmy nazywać samoświadomością poety.

The poet in the cathedral. On the anthropological place in Julian Przyboś's poetry

Summary

Julian Przyboś, considered as one of the greatest “architects” of Polish poetry, valuing geometric precision of all forms, which is reflected in the artistic perfection of his poems, is also a poet possessing the features of the nomadologic subject. His poems inspired by the semiotics of the cathedral signify the poet's longing for the Absolute. Przyboś desired to locate himself as a human being and as a poet in the centre of all things; he was not satisfied with being positioned on the margins. He was heading towards the place which geopoetics calls an “anthropological place”. In Przyboś's case it is the cathedral – a fragment of space annexed by the poet, included in his poetic and philosophical self-awareness due to the long process of giving new sense and values to it. Anthropologisation of the cathedral by Przyboś is a sequence of attempts being at their core “semiotic modifications”. The poet rejects the traditional perception of the cathedral, but enriches it with his own perception and seeing. In Przyboś's understanding the cathedral is a set of universal signs which can be affected by the activity of an intellectual nomad, tamed by him, partly “privatised”. The complexity of the relations between the subject (the poet) and the object (the cathedral), with relative balance of the static and dynamic elements, results in a possibility of studying Julian Przyboś's works, not only the cathedral poems, from the point of view of geopoetics and semiotics. The most vital aspect will be here the question of the poet's nomadism and identification of other hypothetical, anthropological places in his self-awareness and his works.

MAGDALENA SUKIENNIK

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie

„Zdrowaś? Łąkiś pełna?”. Poetycki obraz matki Juliana Przybosia (toposy i afekty)

Jedno jest pewne: aby powstał prawdziwy wiersz liryczny, poeta musi być czymś głęboko poruszony. Może to być albo afekt bezpośrednio doznany, albo może to być również wzruszenie nieokreślone, domagające się dopiero swojej pełni, albo – może to być wzruszenie czysto estetyczne, płynące z kontemplacji słów, z upodobania, jakie nagle wzbudzi zestawienie dwu słów, zdanie, czy nawet sylaba, czy zarys jakiegoś rytmu.

(J. Przyboś, *Afekt i liryzm*, Lig2 235)

Motyw matki stanowi jeden z najczęściej spotykanych i nośnych motywów w literaturze i sztuce. Badacze od dawna zwracali uwagę na istotność tego motywu również w poezji Juliana Przybosia¹, nikt jednak do tej pory nie zbadał go dokładnie. W literaturze przedmiotu: wierszach, notatkach, listach oraz wspomnieniach przyjaciół – odnaleźć można obraz osoby, ale przede wszystkim opis relacji łączącej matkę i syna. Spróbuję więc przyjrzeć się poetyckiemu obrazowi matki Przybosia bardziej szczegółowo. Zacznę od kilku cytatów-przypomnień. Adam Przyboś, stryjeczny brat poety, zanotował taką uwagę:

Bracia Julka, Janek i Władek, zgodnie opowiadali, że już w dzieciństwie, jeszcze w przedgimnazjalnych latach, zaczął pisać swoje pierwsze wiersze; między innymi religijne, ale głównie o matce. Nawet wymieniali tytuł jednego z tych utworów – *Poemat o nocy*, rzekomo pochodzący już z 1909 r.²

We wspomnieniach Adama Przybosia zachował się też portret matki Juliana, który nakłada się dość wiernie na jej wizerunek w poezji syna:

Matką Juliana była Helena Petyniak, córka Antoniego, nauczyciela, pochodząca ze wsi Łubno koło Dynowa w powiecie brzozowskim, osoba rozsądna i pogodna, o żywych, bystrych oczach; [...]. Z jej fotografii, zachowanej u mnie, bije żywość i energia,

¹ Tutaj szczególnie: S. Makowski, *Słowacki [w:] Juliana Przybosia najmniej słów. Analizy i interpretacje*, red. tenże, Warszawa 1991, s. 163–172, a także: A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002. Ten ostatni zwraca uwagę na podobieństwa w sposobie obrazowania matki w twórczości Przybosia i Różewicza, próbując spojrzeć z tej perspektywy na tom *Matka odchodzi*.

² A. Przyboś, *Wstęp [w:] Listy Juliana Przybosia do rodziny*, Kraków 1974, s. 8.

a zarazem ujmująca prostota. To matce swej, „wieśniaczce”, poświęcił Julian tyle uczuć poetyckich we wspomnieniach³.

W podobnym duchu pisze Andrzej Cieński w książce *Julian Przyboś. Kulturowe podstawy twórczości*:

Centralne [...] miejsce w życiu uczuciowym poety zajmowała matka, Helena z Petyniaków Przybosiowa, córka nauczyciela z nieodległej wsi Łubno. Postać jej pojawia się w wielu wierszach poety, zawsze w aurze szacunku i miłości. Jej dobroć, pracowitość, ciężar prac, z którymi borykała się całe życie, urastają zarówno w poezji, jak i w pisanych prozą wspomnieniach do wymiarów symbolicznych [...]. To częste przecieć w poezji światowej spotkanie matki z synem ma u Przybosia wymiar nowy, całkowicie niezbanalizowany, i nie daje się sprowadzić do żadnego ze znanych schematów – ani psychologicznych, ani lirycznych. Kilka osób znających stosunki rodzinne Przybosiów zgodnie świadczy, że było to uczucie nie tylko opisywane w poezji, ale również potwierdzane w życiu. Oto fragment wspomnień Adama Włodka z wizyty, którą wraz z Tadeuszem Jęczalikiem złożył w Gwoźnicy na wiosnę 1944 roku⁴:

„Siedzieliśmy znowu we trójkę na trawie z innej strony domu, ponad dzielącą nas odcin dosyć stromą skarpą. Pamiętam nawet, o czym się mówiło: o sonecie jako idealnym w swej istocie wzorcu wiersza lirycznego. Wtem spomiędzy zarośli wyłoniła się matka, wracająca skądś tam do domu tą szczególnie nie sprzyjającą jej zdrowiu i wiekowi drogą. Zstała dwadzieścia kroków i przystanąła, ogarnięta nagle bezradnością. Wtedy pan Julian poderwał się w pół słowa, przebiegł kilkunastometrowym zakolem i niemalże zniósł staruszkę po zdradliwym urwisku. Od progu domu wrócił do nas tą samą trasą – i podejmując przerwany tok zdania, mówił dalej, co sądzi o subtelnościach sonetu...” (A. Włodek, *Sentymenty i dokumenty* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 186–187)⁵.

Potwierdzeniem szczególnej uwagi wobec fenomenu matki jest także informacja, jaką Agnieszka Kwiatkowska podaje za Krystyną Heską-Kwaśniewicz:

Gdy [Przyboś] projektował sposób uporządkowania swoich utworów zebranych, zaproponował między innymi motyw matki i dziecka, jako wiodące linie tematyczne [w przypisie: „K. Heska-Kwaśniewicz podaje taką informację za odrębną notatką zachowaną w Bibliotece Jagiellońskiej”]⁶.

W *Równaniu serca*, tomie wierszy z 1938 r., pojawia się kilka utworów, w które wpisany jest obraz matki i – co ciekawe – przynajmniej dwa z nich uznane zostały za „najważniejsze” w poetyckim dorobku Przybosia. Pierwszy to *Łuk*, drugi *Matka* z cyklu *Pióro z ognia*. *Łuk* wyróżnił sam poeta w komentarzu do wiersza, datowanym na rok 1938 (utwór powstał w 1937) – i jeszcze powtórnie wrócił do niego po latach⁷:

³ Tamże, s. 7. Nazwa wsi Łubno mylnie podana, chodzi o wieś Hłudno koło Dynowa.

⁴ Rok 1944 to data szczególna w kalendarium życia poety. Będzie jeszcze o tym mowa.

⁵ A. Cieński, *Julian Przyboś. Kulturowe podstawy twórczości*, Warszawa 1987 [seria: „Portrety Pisarzy Chłopskich”], s. 17–18. Uwaga o pomyłce w zapisie nazwy wsi jak wyżej.

⁶ A. Kwiatkowska, „Tradycja, rzecz osobista”. *Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012, s. 71. Charakterystyczne jest też, że Przyboś, odpisując na listy przyjaciół informujących go o narodzinach swoich dzieci, zawsze kieruje szczególne słowa – wypowiedziane z autentyczną atencją, wykraczającą poza zwyczajowe w takich sytuacjach formuły – do matki nowo narodzonego dziecka. Por. np. B. Kierec, *Wspanialec* [w:] tegoż, *Przyboś i*, Wrocław 1976, s. 14–16.

⁷ J. Przyboś, *Narodziny wiersza*, Lig2 291–300; *Łuk* (*Szkice scenariusza filmowego do niezrealizowanej krótkometrażówki*), Sp 257–259.

Gdyby mnie zapytano, który ze swoich utworów wybrałbym jako najważniejszy, nie zawahałbym się dziś ani chwili. *Łuk* ze zbioru *Równanie serca*. Być może, że ułożyłem wiersze piękniejsze, bardziej artystyczne, ale ten jest mi najbliższy. [...] wzrusza mnie ciągle tak, jak gdybym go dopiero co ułożył, a nawet więcej: zdaje mi się często-kroć, jakbym go ciągle pisał, jakbym go jeszcze nie wyodrębnił od siebie.

Gdy się zastanawiam, dlaczego ten wiersz jest mi tak serdecznie bliski, rozumiem, że nie zdobędę się nigdy wobec niego na stanowisko tylko estetyczne. Bo jest to utwór poświęcony mojej Matce.

Jedyny wiersz spośród wszystkich innych – „dedykowany”.

(*Narodziny wiersza*, Lig2 291)

Dla ścisłości dodać należy, że później pojawiają się też w wierszach Przybosa inne dedykacje, choć robił to rzadko, nigdy nimi nie szafował, ale ta pozostanie pierwszą. Komentarz poety nie pozostawia wątpliwości, jakie silne napięcie emocjonalne (afekt) towarzyszyło powstaniu utworu:

Wszystkie zdarzenia, ukazane w *Łuku*, są autentyczne, tzn. wszystkie je przeżyłem i doświadczyłem [...]. Ale wszystkie te zdarzenia zewnętrzne działały się każde kiedy indziej. W wierszu dzieją się równocześnie, przeciwstawiłem je sobie w jednej chwili nabitej wzruszeniem. Bo też w tym utworze nie idzie o opis faktu, ale o uczucia autora, rozstrzygającego – w jednym ostatecznym napięciu wzruszenia – najważniejszą dla siebie prawdę. Wizja całości wiersza zrodziła mi się w jednym błysku w ów wieczór, kiedy listonosz wręczył mi pierwszy list z kraju, list od Matki.

(*Narodziny wiersza*, Lig2 294–295)

Ogniskującym centrum wiersza jest moment dokonującej się w spojrzeniu podmiotu przemiany otaczającego świata – jak nazwał to Przybós: „dramatycznego starcia się w sercu i sumieniu autora jego najprostszej, fundamentalnej prawdy z prawdą Łuku Tryumfálnego [w Paryżu]” (*Narodziny wiersza*, Lig2 293):

oficer podniósł szablę – salutuje w tłumnej ciszy...

...biedną, wyciągającą pod murem daremnie

mały bukietik śnieżyczek

(*Łuk*, Pz1 142)

Konfrontacja Paryża – metonimii cywilizacji Zachodu, w opinii poety zimnej i obłudnej („Gromiony dzień w dzień przez sto pomników paryskich”, *Łuk*, Pz1 142), z sercem czułym i wrażliwym na los drugiego człowieka, szczególnie biednego, wypada dla tej cywilizacji ujemnie. Jednak w wierszu zwycięża postawa etyczna wrażliwego podmiotu. Energia potrzebna do dokonującej się przemiany świata ma swoje źródło w wywołanym przez list wspomnieniu matki:

wieśniaczko z Gwoźnicy,

porównam twe serce.

Jeszcze raz ważę prawdę w twoich umęczonych rękach.

(*Łuk*, Pz1 142)

Wiersz wielokrotnie był komentowany i interpretowany przez badaczy poezji Przybosa. W tych komentarzach pojawiał się *Łuk* jako łącznik odrębnych kulturowo światów – Paryża i Polski, co zgodne jest z intencjami poety ujaw-

nionymi w notatkach, a we wnikliwej interpretacji tekstu autorstwa Bożeny Tokarz łuk okazuje się wpisany w konstrukcję przestrzenną wiersza⁸.

Dostrzegam jeszcze inną możliwą wykładnię łuku wiążącą się z motywem matki właśnie, a mianowicie „łuk intencjonalny” (określenie Maurice’a Merleau-Ponty’ego). Jest to najbardziej pierwotne i przedrefleksyjne doświadczenie stanowiące o tożsamości „ja”. W fenomenologii nazywane ipseity – jest

polem [doświadczenia], poprzez które przechodzą dopiero wszystkie inne doświadczenia. Stanowi [...] wewnętrzną własność jakości zmysłowych (qualiów). Jest to rodzaj medium, przez które muszą być zapośredniczone bardziej tematyzowane (*explicite*) i refleksyjne formy doświadczenia. Poczucie ipseity czyni nasze doświadczenie zunifikowanym i spójnym, daje poczucie istnienia i zakorzenienia⁹.

Przytoczony opis zdaje się odpowiadać temu, jaką funkcję pełni utrwalony w wierszu *Łuk* obraz matki, która stanowi najbardziej wewnętrzną część tożsamości podmiotu. Na obraz ten składają się serce i umęczone ręce. Serce jest źródłem afektu i etycznej wrażliwości, jest też mięśniem tłoczącym krew niezbędną do życia (notabene organ osłabiony u samego poety, który dawał o sobie boleśnie znać i stał się bezpośrednią przyczyną jego śmierci). Umęczone ręce wskazują na szczególne poświęcenie matki – motyw będzie się powtarzał także w innych wierszach, w których pojawi się matka jako figura centralna. Całości obrazu dopełnia peryfrazą „wieśniaczka z Gwoźnicy”, która w jedno scala podmiot, matkę i miejsce pochodzenia, jednoznacznie wskazując, gdzie bije źródło tożsamości podmiotu.

W poemacie *Ścięcie jaworu* (noszącym wyraźne ślady autobiografii, a właściwie autofikcji z kreacją własnej biografii autora), pochodzącym z tego samego co *Łuk* tomu *Równanie serca*, w kilku obrazach-migawkach ujęte zostały relacje bohatera o imieniu Leszek, zdrobniale Leś¹⁰, z matką. Utwór opowiada o opuszczeniu rodzinnego domu i wsi oraz podróży do szkół, po naukę, w szeroki, obcy świat. Jest w nim scena przebudzenia bohatera, w której matka odgrywa istotną rolę:

– przelot jawy w białą, niespodzianą obczyznę,
w nad –

– Wstań Lesiu...
Świat,

⁸ Por. B. Tokarz, *Rytm przestrzenne w poezji Juliana Przybosia* [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 267–269. Wiersz interpretuje też pod kątem nakładania się przestrzeni miasta i wsi oraz obecnych w nich toposów i atopii Michalina Kmiecik w książce *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia*, Kraków 2013, s. 193–201.

⁹ A. Kapusta, *Tożsamość osobowa w świetle psychopatologii*, <http://www.kulturalnihistoria.ums.lublin.pl/archives/468> [20.09.2015].

¹⁰ Przypomnieć wypada, że Przybóś w czasie wojny używał poetyckich pseudonimów: Lesław Leski i Bolesław Skietień. Widać tu wyraźne związki autokreacji poety i wyboru imienia dla bohatera poematu. Zarówno imię, jak i pseudonim sugerują kilka konotacji: związek z rodzinnym krajobrazem – otaczające wieś lasy i nazwę Gwoźnica wywodzoną etymologicznie przez mieszkańców od lasu właśnie, etymologię samego imienia Leszek od Lech – „założyciel” oraz fascynację poezją Leśmiana.

trafiony głosem matki, zbliżył się, rozłupał,
u okna na gałęzi, na chwili, zawisnął –
i pod ciało się chłopca jak gniazdo podłożył...
Zaświtało swoje imię:

Rano.

– Nie śnij...

Ujrzał:

Drewniany skobel z nadproża
sam jeden w szorstkim mroczu:
krzyżyk nocy na wieku drzwi.

Drzwi zamknęły szept matki:

– Dziadek umarł...

(*Ścięcie jaworu*, Pz1 162)

W scenie tej matka inicjuje wejście syna w świat, który „trafiony [jej] głosem [...], zbliżył się, rozłupał / [...] / i pod ciało się chłopca jak gniazdo podłożył” (*Ścięcie jaworu*, Pz1 162)¹¹. To ona jest tutaj aktywną stroną, łagodnie, acz stanowczo wprowadzającą w rzeczywistość jawy („Nie śnij...”), która za chwilę okaże swoją brutalną prawdę: „Dziadek umarł...”. Ostatnie słowa tej sceny także należą do matki – to ona przekazuje prawdę o dramacie, jaki rozegrał się w nocy. Tytułowe „ścięcie jaworu” wprowadza motyw, który wielokrotnie pojawiał się będzie w poezji Przybosa. Gest ścięcia drzewa zamyka dzieciństwo i otwiera drogę w nieznaną. W cień ściętego drzewa poeta będzie po latach powracał jak do prywatnej arkadii, by przywołać dawno zamkniętą, ale wciąż obecną w nim epokę i cienie nieżyjących już rodziców. Jeśli ścinane drzewo jest symbolem wpisanym w rytuał przejścia, to przypomnieć należy także cel, w jakim jawor został ścięty – z pnia wiekowego drzewa mają powstać deski na trumnę dla zmarłego właśnie dziadka. Wyjście z rodzinnej wsi chłopca, reprezentującego młode pokolenie, okupione jest śmiercią najstarszego członka rodziny. U progu świata stoi śmierć (*Et in Arcadia ego*). Stąd może powracająca obecność omawianego motywu w późnej twórczości poety. A na tym „progu” razem z chłopcem-mężczyzną stoi matka. Znamienne jest użycie dwóch form imienia bohatera w poemacie. „Leszek” – tą formą zwraca się do chłopca ojciec, to także imię dla świata, natomiast zdrobniałe „Leś” rezerwowane jest dla matki. Forma ta ukazuje szczególną, acz tradycyjną (topiczną – bardziej nawet archetypiczną) więź łączącą dziecko z matką i kreślącą ich intymny krąg.

Kolejna scena poematu, w której pojawia się matka, to scena pożegnania. I znów można zauważyć odwołanie do utrwalonego, szczególnie w polskiej literaturze romantycznej, motywu rozstania syna z matką (Słowacki). Scena ta umieszczona została w części zatytułowanej *Błękit*:

¹¹ Wnikliwie interpretuje przywoływaną scenę wspominana już Michalina Kmiecik w książce *Oblicza miejsca*, w rozdziale zatytułowanym *Model wsi mitycznej*, s. 82–83.

W wierszu tym w obrazie utworzonym z barwnych plam, blasków i odbić pojawia się linia falista, co podkreślone jest dodatkowo układem graficznym kolejnych wersów, na które rozbite zostało jedno zdanie parentetyczne: „(czerpiących ramion / pochylenie / zawilo się w tklivość / bez słów)”. Przytoczony fragment jest zapisem silnego wzruszenia. Parenteza ogniskuje wzrok na „czerpiących ramionach” i prowadzi głębiej, poprzez wyrażenie „zawilo się w tklivość” przywołuje gest, który chronić ma to, co cenne – zawijanie, owijanie jak kokonem: niemowlęcia? Chłopiec przejmując teraz niejako gest ramion matki i spojrzeniem „zanurza się głęboko” w jej oczy. To, co następuje w omawianej scenie, można porównać z przeistoczeniem – jest to bowiem całkowita integracja: „i widział błękit swych oczu, jak w oczach jej czerniał”. Obok zmysłu wzroku ważną rolę odgrywa tutaj także dotyk: „z twarzą w dłoniach / wierchem dłoni odczuwał te same linie jej twarzy”. Można by się doszukać w przedstawionym obrazie wizerunku Madonny – czułe zbliżenie twarzy matki i syna zawarte w bezpośrednim dotyku to przecież „Umilenie” – „Eleusa”. Po czym następuje przekazanie syna ojcu: „i widział błękit swych oczu, jak w oczach jej czerniał – / aż objęła go głowa podniebna: / przestwór – ojciec jednaki”. Dostrzec można tutaj tę samą co wcześniej łagodność, z jaką matka oddaje syna światu – jak największy skarb.

W scenie pożegnania zwraca uwagę motyw odbicia, echa i wstecznego wizerunku. Matka wiąże dziecko z dzieciństwem, ojciec wyprowadza w szeroki świat – chłopiec staje się mężczyzną. Tu można doszukiwać się symbolicznej motywacji lustrzanego odbicia i echa w wizerunku matki, jako ruchu wstecz, gdy życie, w swoim naturalnym rytmie, wyrwa się do przodu i domaga wkroczenia w kolejny etap.

Opisana niema – „bezsłowna” – scena rozgrywa się między słowami pożegnania-błogosławieństwa wypowiedzianego przez matkę: „Lesiu, bądź... [...] ...zdrów”. Pomiędzy „bądź” a „zdrów” płynie czas i jednocześnie zostaje zatrzymany, jakby syn (bo to on jest fokalizującym medium) nie chciał dopuścić do tej rozłąki¹².

¹² Andrzej Cieński cytując błogosławieństwo Heleny Przybosiowej zostawione dzieciom u schyłku życia: „W papierach Juliana Przybosi, które trafiły do Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, znajduje się opatrzona numerem inwentarzowym 1061 niebieska koperta z napisem «Do moich synów. Przybosiowa». Wewnątrz kartka zwykłego zeszytowego papieru, na niej «rządki krzywe, jakby pisane sierpem». Pismo jest niewyrobane, a ponadto Helena Przybosiowa miała od dawna uporczywe drżenie ręki, zapewne spowodowane reumatyzmem. Oto treść kartki:

«Moi Kochani Synowie. Czuję się bardzo słaba i już koniec życia zbliża się, pora zostawić błogosławieństwo.

Błogosławię Was ręką macierzyńską. Niech się Wam dzieje jak najlepiej, abyście zażywali we zdrowiu, spokoju i życzliwości od ludzi, a do p. Boga proszę i życzę ze serca, kochana matka Wasza, szanujcie się po bratersku, jedni drugich sprawujcie. Ojca [...] yjcie. Ale by się wasza siostra Marysia odezwała, to jej doniesiecie, że mi bardzo przykro było to jej milczenie, ale i jej błogosławieństwo ze serca. Matka Helena».

Zachowało się też kilka listów pisanych w latach trzydziestych do Juliana do Cieszyńska. Są one również pięknymi i czystymi produktami dawnej i zanikającej już dziś niemal całkowicie kultury ludowej, jak przytoczone tu «Błogosławieństwo» (A. Cieński, *Julian Przybosi...*, wyd. cyt., s. 18–19).

Pozdrowienie powraca jak odbita fala z podróży w wierszu pod takim samym tytułem, zamieszczonym w tym samym co poprzednie utwory tomie *Równanie serca*:

[...]

Matko, kloniąc się pytam:

– Zdrowaś?

– Łąkiś pełna?

(*Z podróży*, Pz1 141)

Wraca też motyw sakralny – pozdrowienie anielskie w chwili zwiastowania Maryi (*Annunciazione*). Przyboś zmienia słowa uświęcone tradycją, słowa modlitwy. W miejsce łaski – Bożej łaski, wstawia łąkę. Tym samym słowo „łąka” nabiera szczególnego znaczenia. Jest czymś konkretnym, namacalnym, inaczej niż abstrakcyjna (szczególnie u ateisty, bo za takiego podaje się Przyboś) „łaska”. Wypełnia matkę, rozpromienia ją od środka (działa tutaj „międzysłowie”: „łąka” – „łaska”; „łąka” obecna w tekście, „łaska” kontekstowa – ze słów oryginału), zjednuje z przyrodą, stanowiąc naturalne otoczenie, jest wszak jednym z najistotniejszych elementów krajobrazu dzieciństwa – gwoźnickiego krajobrazu¹³. Choć zastosowana przez poetę podmiana słów w anielskim pozdrowieniu ociera się o bluźnierstwo, nie ma w tym prowokacji, raczej działa tu naturalne skojarzenie: z jednej strony kulturowe echo, z drugiej skojarzenie matki z łąką oraz dźwiękowe podobieństwo¹⁴. Scena pozdrowienia ma charakter uroczysty: „Matko, kloniąc się pytam”. Jest w tych słowach zawarta tradycja okazywania szacunku rodzicom, a w następujących po nich pytaniach przekroczenie samego tylko rytuału w stronę intymnej, osobistej relacji.

Zjednoczenie z przyrodą w obrazie matki możemy obserwować także w utworze *Matka* z cyklu *Pióro z ognia*. To drugi ze wspomnianych na wstępie utworów poety uznanych za „najważniejsze”. Ten, razem z wierszem *Nad brzegiem*, wyróżnił Czesław Miłosz, wybierając je i przekładając na język angielski, by reprezentowały poezję Przybosia w antologii *Post-War Polish Poetry*¹⁵. Obraz matki nakłada się w wierszu na obraz wielkiego miasta, podobnie jak w *Łuku*:

Marzył o odwróconych katedrach gotyckich atakujących jak świdy niezdobyte stolice, o gmachach, które okrążone samochodem ruszały ulicami z posad, o oknach na wysokości, wyrzucanych wzdłuż stupiętrowego powietrza jak sero i okrągłych w pędzie,

¹³ Może mieć ta łąka także coś z łąki Leśmianowskiej. Znany jest zachwyt Przybosia poematem Leśmiana, opis tego, jakie zrobił na nim wrażenie podczas pierwszej lektury: „Czar poezji Leśmiana jest jak odurzający narkotyk, a działa po lekturze długo i sięga do głębi naszego odczuwania i wyobrażania świata. [...] Zanurzyłem się w «zwiewnych nurtach Leśmianowskiej kostrzewy» i jak ów «topielec zieleni» utonąłem w *Łące* na kilka miesięcy” (J. Przyboś, *Leśmian po latach*, Lig2 91–93).

¹⁴ Ciekawe wydaje się to, iż Tadeusz Różewicz w jednym z wierszy w tomie *Matka odchodzi* używa podobnej podmiany: „ja bezbożny / chciałem dla niej wypłakać łąkę / kiedy konając odpychała zdyszana / puste i straszne zaświaty” (T. Różewicz, *** [*krzyknęłam na Nią...*] [w:] tegoż, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 64). Słowo „łąka” pojawia się jako zamiennik „łaski” bądź „nieba”.

¹⁵ Por. A. Fiut, „*Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło*”? Przyboś i Miłosz, w tym tomie.

o człowieku-ptaku z chmurką zamiast spadochronu, poprzedzanym przez fiołkowych i błękitnych bicyklistów, pedałujących kolorowe szyldy,
o nagłych kataraktach dachów, o zaciśnięciu pięści kurczących kraje do kamiennych be-
rel i młotów złotych,
o zorzach płaczących, o porywistych ogniach –
Naprzeciw stała tysiącem nieruchomych kilometrów jego matka, okryta odległością jak
korą wierzy przydrożnej,
i koguty dwóch sprzecznych wsi piały naraz południe i wieczór,
gdy
na rozstajach drogowskazy drgały za każdym poruszeniem jego ręki, skacząc niespo-
kojnie, tam – na powrót, jak przekręcana busola,
i gruba ziemia, ciężka od umarłych, opierała się pchnięciom jego serca.

(*Matka*, Pz1 178)

Figura matki, po raz kolejny, stanowi motyw centralny, ogniskujący spoje-
rzenie, również w swoim skupieniu przeciwstawionym rozproszonemu w swej
różnorodności świata. „Stała tysiącem nieruchomych kilometrów”, podczas gdy
wszystko inne w tym wierszu pędzi, tłoczy się. Podobna do przydrożnego świąt-
ka wystruganego z drewna, istotowo zjednoczona z przyrodą¹⁶, ewokuje pień,
a w zasadzie rdzeń drzewa – wierzy, tak charakterystycznej dla polskiego wiej-
skiego krajobrazu. Jest to drzewo znane ze swojej żywotności, a w tradycji kul-
tury kojarzone między innymi z pierwiastkiem żeńskim, wodą i tęsknotą za
ojczyzną¹⁷, w dalszym zaś planie także z wymową, poezją i śmiercią¹⁸. W obra-
zowaniu Przybosa woda jest żywiołem matki, skojarzona na przykład z co-
dzienną czynnością czerpania wody ze studni, o czym była już mowa (i jeszcze
będzie). Jednak w wierszu *Matka* przede wszystkim jest to drzewo przydrożne,
bo też sytuacja liryczna wskazuje na podróż – szybki pęd samochodem. Do
stylistyki przydrożnego świątka nawiązują „koguty dwóch sprzecznych wsi”,
jako częste motywy w sztuce ludowej. Choć w wierszu ich obecność motywo-
wana jest dźwiękiem-alarmem: „piały naraz południe i wieczór”. Wraz z figurą
matki tworzą klimat wiejski, swojski – ograniczonego (w pozytywnym sensie,
bo dającego się objąć) świata.

Obraz matki stanowi centrum wiersza i – dopowiedzmy to – świata; resz-
ta to rama. Spojrzenie ogniskuje się na centralnej figurze (także graficznie
wyodrębnionej układem wersów), ale równocześnie obraz ten wyprowadza
wzrok czytelnika poza siebie, na zewnątrz, w kierunku ramy. „Obraz” i „ra-
mę” łączą rymy: delikatne współbrzmienie głosek: „o” i „n” w „ogniach” –
„przydrożnej” i rym (prawie) dokładny „wsi” – „gdy”. Spostrzeżenie dotyczą-

¹⁶ Przybóś wielokrotnie wspomina o swojej fascynacji przyrodą i mitycznymi metamorfoza-
mi ludzi w drzewa, a także o pragnieniach doświadczenia takiej metamorfozy. Por. np. *Leśmian po
latach*, Lig2 92–93.

¹⁷ *Psalm 137*, 1–2: „Nad rzekami Babilonu, tam siadaliśmy płacząc i wspominając Syjon. /
Na wierzbach tamtego kraju zawieszaliśmy nasze lutnie” (*Księga Psalmów*, przeł. C. Miłosz, Paryż
1982, s. 301).

¹⁸ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. cyt., s. 464–466 (hasło *Wierzyba*): „Orfeusz na-
był kunsztu wymowy w wierzbowym gaju Persefony”.

ce kompozycji wiersza nabiera szczególnego znaczenia, gdy zestawimy je z zapiskami poety – jego uwagami na temat sztuki malarskiej i dwóch wyjątkowych dlań obrazów:

Są obrazy, które oko wciąga w siebie coraz głębiej (nie zależy to zgoła od perspektywy) i pozostają gdzieś daleko w abstrakcyjnej przestrzeni pamięci, wyraziste, nieruchome, w każdej chwili wymierne. Tak opanowuje oko na przykład *Madonna Baldovinettiego* w Luwrze – przedmiot mojej niezmiennej adoracji. Mogę ją wywołać z pamięci we wszystkich barwach i liniach, tak wyrafinowanie nawijających się na siebie: oto trwa ten obraz tuż przede mną, mogę go postawić wyjęty z oka na biurku, umieścić na tle drzwi czy okna. Ani on się zmieni, zamknięty w ramach, ani nie zabarwi, nie wzruszy liniami otoczenia.

I są obrazy, które wymykają się z ram (niezależnie od ich tektoniczności czy atektoniczności) i które widzę, jak kolorami nasycają mi krajobraz, powietrze, przedmioty – wszędzie, w którą stronę spojrzę. Jest tak, jakby harmonie barwne miały chemiczną siłę przemieniania wszystkiego, co mnie otacza. Żeby uprzystępnąć to wrażenie, przypominam efekt średniowiecznych witraży malujących przestrzeń katedry. Z obrazami, o których mowa, jest podobnie, tyle tylko, że światło słoneczne, które w witrażach wnika przez kolorowe szybki, to światło wypromieniowują farby na płótnie. Obraz trwa, a jest zarazem we wszystkim, co widzialne. Taki obraz stwarza cały świat widzenia.

Pamiętam, że tak przemieniła mi wzrok *Madonna Sykstyńska* w Dreźnie.

(*Przemienienie*, Zbd 13–14)¹⁹

Cytowane zapiski są późniejsze niż omawiane wiersze, ale trudno oprzeć się wrażeniu, iż te dwa sposoby postrzegania świata – ogniskujące, skupiające w obrazie i wyprowadzające na zewnątrz – zaprzętały myśl poety już wcześniej. Obydwa zastosował Przyboś w wierszach z motywem matki: pierwsze odnaleźć możemy w *Łuku* i scenie pożegnania ze *Ścięcia joworu*, drugie – w *Matce*. Nie bez znaczenia pozostaje także to, że obrazy, na które autor się powołuje, są wizerunkami Madonny.

W jednym z listów do Karla Dedeciusa, pisanym 15 czerwca 1959 r., możemy przeczytać następujące uwagi poety:

Pyta Pan, który jeszcze z moich utworów chciałbym czytać w Pańskim tłumaczeniu? Pan potrafi wszystko, dlatego zaproponowałbym *Równanie serca* lub *Łuk*. Jeden z tych wierszy stanowiłby uzupełnienie takich czystych liryk, jak *Wieczór* i *Słowik czy Noc powrotna*. Z prozy poetyckiej radzę *Matkę* (jest tam wyrażenie: „stała tysiącem nieruchomych kilometrów”, co ma składnię niezwykle, chodziło mi oczywiście o wzruszający obraz²⁰).

Łuk i *Matka* po latach wciąż są bliskie myślom i sercu Przybosia, skoro poleca je do tłumaczenia i rekomenduje ich umieszczenie w antologii polskiej

¹⁹ Por. także uwagi na temat tego fragmentu: R.K. Przybylski, *Znawca sztuki nowoczesnej* [w:] *Stulecie Przybosia*, wyd. cyt., s. 247: „W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych sporo uwagi artystów zajmowała relacja artystycznego obiektu z otaczającą przestrzenią. Chodziło, w przypadku malarstwa, o koncentrację napięć kierunkowych kompozycji do środka obrazu lub – przeciwnie – na zewnątrz ramy. Przyboś ten sam proces opisywał, przywołując w pierwszym przypadku *Madonnę Baldovinettiego*, w drugim zaś *Madonnę Sykstyńską* Rafaela”.

²⁰ Cyt. za: K. Dedecius, *Sztuki widzenia początek i koniec* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 326.

poezji mającej ukazać się w języku niemieckim. W przypadku *Matki* zwraca uwagę tłumacza na dwa miejsca: frazę „stała tysiącem nieruchomych kilometrów” i słowo „człowiek-ptak”²¹. Druga uwaga jest natury technicznej, ale pierwsza wiąże się z afektem: „chodziło [...] o wzruszający obraz”. Od afektu nie sposób uciec, gdy myśl biegnie ku matce.

Na lata 1944 i 1945 w życiu Przybosia kładzie się cień śmierci rodziców. 22 czerwca 1944 r. umiera ojciec poety, a 24 listopada 1945 r. odchodzi matka. Bezpośrednio po tej drugiej śmierci próżno szukać śladu głębokiego wzruszenia czy jakichkolwiek innych śladów pamięci o matce w wierszach bądź notatkach syna²². Dopiero w swej późnej twórczości powróci Przyboś do obrazu matki ujawnionego w poezji i wspomnień o niej w zapiskach:

W widmie nocy widziałej, w niesamowitym zmierzchowym półmroku, wśród sosen ulicy Bestwina w Juracie. Morze huczało w sztormie, wielostopniowymi falami bijąc o brzeg, ale powietrze ciche i ciepłe – niebo czyste z pierwszą tylko domyślną gwiazdą, a jednak działo się coś w atmosferze, natężało, wspinało: zdawało mi się, że rżęsami chwytam elektryczność, że trzaskają i szeleszczą pierwsze iskry nadciągającej burzy.

I oto w jakby witrażowym świetle tego mroku – ujrzałem zbliżającą się małą staruszkę i przez błysk-drgnienie oczu zdawało mi się: to moja Matka. Nie umarła – lecz tu mnie po latach rozstania spotyka!... Radość – przerażenie, ale z drugim błyskiem ułamku spojrzenia już tylko nadzieja najtkliwsza, i żal: żeby to choć ktoś podobny do niej i tak jak ona dobry. W niejasnym świetle wyteżyłem, mijając ją, wzrok, spojrzałem całą siłą zrenic: nie ona, i oczy ma nie ogromne, choć dobre, ale nie tą – jaką? – dobrocią.

Dobrocią ostateczną, tą instancją jedyną, dzięki której, dopóki istnieje, nie tracimy nigdy wiary w sporze o sens – okrutnego przecież świata i okrutnego przecież naszego istnienia. Okrutnego, bo doświadczającego okrucieństwa innych i to okrucieństwo odwzajemniającego.

Tylko w ogromnych czarnych oczach Matki widziałem tę usprawiedliwiającą moje istnienie dobroć. Inne dobroci, nawet najofiarniejsze, mają swoje granice i kres. Była to dobroć wyhodowana wbrew bardzo ciężkiemu jej życiu i cierpieniu – dobroć absolutna, rzekłbym, gdybym był religijny, boża.

Śniła mi się, gdy z dala ode mnie umierała, wzywała mnie – i nie byłem z nią w tej godzinie ostatniej. [...]

* * *

Po powrocie z Litwy, po Wilnie i Ostrej Bramie, w nocy z 31 maja na 1 czerwca 1969 miałem słończone, zachodzące jeden na drugi, niespokojne, pełne lęku sny. Nad samym ranem przyśniła mi się na koniec moja Matka. Była mała i lekka, niosłem ją w ramionach dawną drogą w Gwoźnicy Górnej, cienistym wózkiem w dół ku łąkom. Było to jak pociecha i ratunek, niosłem ją na znak zrozumienia, pokrzepienia i nadziei – i byłem tak uspokojony, tak pewny jej wyjaśniającej wszystko, co mnie dręczyło i niepokoiło, obecności, że zapragnąłem dowiedzieć się (a wiedziałem, że przyszła zza świata), gdzie

²¹ „Człowiek-ptak” to sportowiec latający na skrzydłach i lądujący potem na spadochronie; nie wiem, jak się nazywa po niemiecku” (tamże, s. 326–327).

²² „Uczucie opuszczenia było tak wielkie, iż wydawało mi się, że świat zanikł, płakałem. [...] Gdy sobie przypominam to zdarzenie z mojego życia uczuciowego, winszuję sobie, że nigdy z tego potem nawet nie usiłowałem zrobić wiersza” (J. Przyboś, *Opuszczenie*, Zbd 410–411). Choć cytowany fragment nie odnosi się do żałoby po matce, uznać można, że skala emocji jest podobna.

jest. Ale już czułem, że jej zjawienie się kończy, że to sen tylko – ostatkiem więc siły śnienia i zbliżającego się przebudzenia zawołałem: „Powiedz, gdzie jesteś, czy w niebie?!”.

(*Widmo*, *** [b.t.], Zbd 385–388)

W cytowanych fragmentach opisane zostały dwie senne wizje. Choć każda z notatek stanowi osobną całość, w *Zapiskach bez daty* umieszczone są jedna pod drugą. Taki układ wzmacnia przedstawiony obraz i przedłuża chwile wspomnień. Matka staje tu jak żywa i wywołuje we wspominającym zmienną falę emocji. Obok tęsknoty, czułości i niezachwianej wiary w matczyną opiekę pojawia się lęk i wyrzuty sumienia, a także rozczarowanie ludzkim światem wynikające z doświadczeń odrzucenia i niezrozumienia. Jest w tych sennych spotkaniach mocno przecież dojrzałego człowieka (data przy drugim śnie – rok 1969 – to zaledwie rok przed śmiercią poety) zapisana skarga dziecka na krzywdę wyrządzoną mu przez innych, chęć powrotu do idyllicznego świata, w którym króluje dobro, a którego uosobieniem jest matka właśnie. Wyrzuty sumienia zaś, połączone w przytoczonych notatkach z sennym koszmarem, dotyczą niedopełnienia synowskiego obowiązku bycia przy umierającej „w godzinie ostatniej”. Trafiamy więc w tym miejscu na bolesny ślad w pamięci.

W tomie *Więcej o manifest* z 1962 r. poświęcił poeta matce jeden z wierszy zatytułowany *Wisła*. Wiersz ten rzadko pojawia się w wyborach poezji Przybosa, ale tutaj nie sposób go pominąć. Trudno byłoby postawić go w jednym szeregu z *Łukiem* i *Matką*, a nawet fragmentami *Ściętego jaworu*. Niemniej jednak *Wisła* przynosi wzruszający i autentyczny obraz zmagania się poety z żałobą. W tym samym tomie zamieszczony został wiersz *Aleją niepewną* będący poetyckim zapisem odwiedzin grobu rodziców na cmentarzu w Gwoźnicy. Czas powstania tych dwóch utworów zbiega się z powrotem Przybosa w rodzinne strony po szesnastu latach – jak notuje w *Zapiskach*²³. Podróż staje się impulsem wywołującym wspomnienia, wśród których najbardziej żywe są te związane ze śmiercią rodziców. Tak więc dopiero po szesnastu latach od śmierci matki Przybós podejmuje temat żałoby. W wierszu *Wisła* dominuje żal i poczucie winy:

[...]

Nie zdjąłem Wam, Matko, z ramion koromysła.

[...]

Znowu ból ów, który wycierpiałem,
skrucha,

[...]

rozdrapuję tutaj, w tej dolinie
uroczystej, po raz pierwszy zapadłej
tak głęboko w moje oczy, syna
zameczzonej pracą za mnie matki,
chorą żalostí – za późno – zem winien.

[...]

niesie mnie bez ratunku fala najmniejsza jak powódź

[...]

(*Wisła*, Pz2 168–170)

²³ Por. tegoż, *Droga do wsi rodzinnej*, Sp2 303–308.

Powracają jak echo motywy, symbole, obrazy związane z matką i dzieciństwem obecne w wierszach z *Równania serca*. Utwór opatrzony został mottem – fragmentem pieśni ludowej – które ma formę zaklęcia:

Jak pierwsze słowo wymawiała,
aż się sosna w polu ugiwała.
Jak drugie słowo wymawiała,
aż się woda w Wiśle kłębowwała.
Jak trzecie słowo wymawiała,
aż się matka we śnie rozplakała.

Słowo ma tutaj moc sprawczą, władne jest przemienić rzeczywistość i w tych przemianach sięga głęboko, nawet w sferę podświadomości, ingeruje w sen. Pierwsza strofa przynosi obraz zachodu słońca obserwowanego nad brzegiem rzeki, w której mętnej wodzie powoli nikną chwilowe barwy, pogrążają się w „czerni”, „żałobie”. Niebo odbija się w wodzie i świat dookoły przybiera jednolitą „zielonawoszarą”, „płową” barwę. W sytuacji lirycznej można odnaleźć echo *Liryków łożańskich* Mickiewicza – jest to wiersz żalu i rozrachunku z własnym życiem.

W kolejnej strofie pod zamkniętymi powiekami wywołany zostaje powidok matki czerpiącej wodę:

Ale kiedy zamknę oczy,
dwie – jak w locie cień gołębi –
ręce
nie ustają czerpać srebrnej
z zapamiętanego źródła.

Niosą chwiejnie konwie, obie
pełne mroku,
ku obłokom?... ku głębokom?
[...]

I tylko w tym utopionym
niebie
w głębi
pogłębionej odwróconym
nieboskłonem
na dnie,
widzę więcej:
to twój cień w podwodnym świetle
porozjaśniał srebrem zieleń
i przemienił ją w błękitną,
skinął
na nikogo. Na mnie.

(*Wisła*, Pz2 168–169)

Wspomnienie matki otwiera porównanie jej rąk do cienia gołębi w locie. Takie otwarcie nieuchronnie przywodzi na myśl wiersz *Łuk*: „Listonosz, Francuz prędko jak maszynka, / zawirował ośnieżonym z kraju listem”, i przekład tej sceny na obraz filmowy: „W zamieci gołąb-list, torba listonosza ni to gołębnik, wycelowana na złapanie gołębia-listu” (*Łuk (Szkic scenariusza filmowego do*

niezrealizowanej krótkometrażówki), Sp2 58). Podobnie „ręce”, które stanowią w wierszu istotny element matczynego wizerunku:

„Jeszcze raz ważę prawdę w twoich umęczonych rękach” i przykład na język filmowy: „dłonie, które stulają się z listem w swym wnętrzu jak do modlitwy [...] Ktoś rozwijający list – list rozwija się w pasmo ulicy na wysokości dachów, na nim rządki-latarnie pisane sierpem-półksiężycem.

(Sp2 58)

Jak widać, Przyboś sięga po te same motywy, ale to nie koniec repetycji. Zatrzymany w oczach patrzącego powidok matki przypomina jej obraz ze sceny pożegnania w *Ścięciu jaworu*: ramiona pochylone nad studnią, skinienie, a w miejsce twarzy i oczu – cień, ale o znanych z wcześniejszych wierszy „właściwościach” przemieniania świata: „to twój cień w podwodnym świetle / porozjaśniał srebrem zieleń / i przemienił ją w błękitną” (*Wisła*, Pz2 169). Matka w Krainie Cieni, podwodnym Hadesie, „utopionym niebie”, jest tą samą matką co żywa; tak samo przywołuje syna i roztacza wokół siebie błękit – barwę nieba z Gwoźnicy, krainy dzieciństwa²⁴. Powraca też żywioł wody związany z obrazem matki, z tym że w *Wiśle* jest on już ewidentny, niczym niezawołowany i dominujący. Tak jak dominujący jest ruch fali, nurtu rzeki, meandrów, łuków, zawijania – tu w swojej odwrotności – rozwijaniu. Powtarzany, choć co rusz w zmienionej formie, refren może być obrazem wijącej się, meandrującej rzeki: „Pochylony / nad płynącą”, „tą płynącą”, „Płynie Wisła”, „Wisła... płynie...”, „Wisła płynie”, „mówi płynnie li Wisła”. Nawroty, drobne zmiany w powtórkach słów mogą być odczytane jako poszukiwanie odpowiedniej formy w żywiole języka.

W kolejnej strofie w scenerii zapadającej nocy pojawiają się elementy *locus horridus*:

Wiatr się ruszył na noc, hula górą z łoskotem,
krzyczą ptaki.
I topola, populus tremula,
woła szeptem roztrzęsionym wichru,
wieści liśćmi podsrebrnymi o tym:
o krzywdzie.
[...]

Krzyczą ptaki.

(*Wisła*, Pz2 169)

Cytowany fragment przywodzi na myśl scenerię ludowych baśni, kiedy ktoś dokonuje zbrodni, łamiąc prawa natury. Tak dzieje się również i w tym wierszu:

²⁴ Z powyższym fragmentem wiersza korespondować mogą uwagi Przybośa o francuskim malarstwie i barwie nieba nad Gwoźnicą: „malarstwo Monetów i Cezanne’ów było [...] ujrzeniem – dotychczas najdokładniejszym – owego srebrnego światła Francji. Oni rozdzielili to srebro w dzieńwietnastym wieku na tęczę i przepłoszyli nią czerń nawet z cienia. [...] Nasze światło jest niebieskie w lecie, a w zimie różowe” (J. Przyboś, *Ku naszemu widzeniu*, Lig1 208). Podobnie w wierszu: srebro – barwa przypisana matce – rozprasza cienie, przemienia barwy.

[...]

Trzasnął konar: to pastuch-drapichrust
objął boso topolę u czuba
i wyjmuję z gniazda... orlę białe,
krąży nad nim zrozpaczona wrona,
bije skrzydłem, kracze chrapliwie,
rabuś zachwiał się i puścił pisklę:
„A kejze ty, fajtasiu, kej idzies
po trawie?”

Krzyczą ptaki

Znowu ból ów, który wycierpiałem,
Skrucha,
i Żeromski-Obala, i prawie
samobójcza wroniej matki zguba;
[...]

(Wisła, Pz2 169–170)

Opisana scena nosi znamiona wyraźnych nawiązań autobiograficznych, choć niepotwierdzonych w żadnych źródłach, ale prawdopodobnych, jeśli wziąć pod uwagę zwyczajne zabawy wiejskich dzieci, chowanych w bliskim kontakcie z przyrodą i naturalnie ciekawych świata. Znajduje to zresztą odbicie w przywołanej reminiscencji lektury Żeromskiego²⁵. „Pastuch-drapichrust objął boso topolę” i wybiera z gniazda pisklę, skazując je tym samym na pewną śmierć. Ptasia matka broni dziecka i wszystko kończy się dobrze, ale poczucie winy z powodu możliwej zbrodni, której prawie się dokonało, pozostaje i dręczy sumienie.

Obraz wykradania pisklęcia z gniazda z topolą jako głównym motywem może być obrazem tyleż zapamiętanym z dzieciństwa co literackim. Kopaliński w hasle *Topola* w *Słowniku symboli*, wiążąc symbolikę drzewa ze śmiercią, światem zmarłych, wspomnieniami, sprzecznymi prawami Natury, przeszłością i żalobą, cytuje *Georgiki* Wergiliusza i *Pieśń świętojańską o Sobótce* Jana Kochanowskiego:

„Filomela (tj. słowik) rzewnie w cienistym listowiu topoli żali się, kiedy jej oracz [...] pisklęta wybierze” (*Georgiki* 4, 511–14, Wergiliusz, tł. Z. Abramowiczówny).

„Śpiewa słowik na topoli, a w sercu go przedsię boli dawna krzywda; mocny Boże, iż z człowieka ptak być może!” (*Pieśń świętojańska o Sobótce*, *Panna IX* 9–12 Jana Kochanowskiego)²⁶.

Oba fragmenty prowadzą do mitu o Filomeli i Prokne, dwóch siostrach, córkach Pandiona, legendarnego króla Aten, których los uwikłany został w gęsty splót win. Rodzinna historia obfituje w wydarzenia gwałtowne i krwawe, których iście gordyjski węzeł przecięli bogowie, zamieniając bohaterów w ptaki. Przy czym żaden z bohaterów nie pozostaje bez winy, a metamorfoza w ptaki jest karą

²⁵ Por. J. Przyboś, *Mord ptaków*, Zbd 161. Poeta przywołuje ten sam fragment *Zapomnienia* Żeromskiego, który wpłata w wiersz.

²⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. cyt., s. 430.

za dokonane zbrodnie. Mit, o którym mowa, poprzez motyw topoli stanowi tło dla zdarzenia opisanego w *Wiśle*, co jeszcze bardziej zagęszcza i tak zagmatwany (w winę) obraz. Ale w jego gęstej teksturze odnajdziemy kolejne mity i obrazy.

Topola w wierszu to *Populus tremula*, czyli osika (z gatunku wierzbowatych), ta zaś ewokuje ból, skargę, świat zmarłych i upiory²⁷. Pozostajemy więc w tym samym kręgu odniesień, wzbogaconych dodatkowo o sferę ludowych podań, mitów i wierzeń: o osikowym kołku, którym zabija się wieko trumny, by zmarły z niej nie wyszedł i nie straszył po śmierci²⁸, i którym z podobnych powodów przebija się serce wampira. Zaś wedle legend słowiańskich charakterystyczne drżenie liści osiki wzięło się stąd, że odmówiła schronienia Świętej Rodzinie uciekającej przed gniewem Heroda, lub stąd, że powiesił się na niej Judasz. Złą sławę drzewa utrwalają w ludowej wyobraźni podania o Kainie, który zabił Abła osikowym kołkiem, i krzyżu Zbawiciela, wykonanym z osikowego drewna²⁹.

Pozostaje jeszcze bezpośredni kontekst tego fragmentu wiersza – opowiadanie Stefana Żeromskiego *Zapomnienie*. Jest w nim podobna do opisaney w *Wiśle* scena: siedzący na sośnie chłopak strąca tyczką z gniazda wronie pisklęta, nad którymi później sadystycznie się znęca. Sytuacja wroniej matki stanowi paralełę losów bohatera tego opowiadania, wspomnianego w wierszu Obali – biednego, nędznie odzianego i bosonogiego chłopca. Obala kradnie z tartaku deski na trumnę dla swojego zmarłego jedyne dziecko. Zostaje przyłapany na kradzieży i potraktowany przez dziedzica z równą bezwzględnością jak wrona przez wyrostka.

Przyboś wprowadza drobne, acz znaczące zmiany. Zamiast sosny mamy topolę osikę oraz zmianę w cytacie: „A kej ty idzies, fajtasiu, kej?” – słowa, jakie wypowiada wyrostek do nieszczęsnego pisklęcia, nad którym właśnie się znęca, w wierszu zyskują formę: „A kejze ty, fajtasiu, kej idzies / po trawie?” (Pz2 169), i mogą się odnosić zarówno do nieszczęsnego ptaka, jak i do samego sprawcy – pastucha-drapichrusta, i być wyrazem autorefleksji. W taki sposób pozwalają spojrzeć na wzmiankowany cytat nakładające się obrazy: Żeromskiego-Obali, wrony-orla, wzmianki o samobójczej śmierci wroniego dziecka. To szczególne zagmatwanie płacze i zaciera wyrazisty podział na rolę oprawcy i ofiary. Wina może mieć też w takim kontekście wagę grzechu pierworodnego w Przybosiowym rajskim ogrodzie natury („po trawie” – łące, w gwoźnickim krajobrazie dzieciństwa; „po trawie?” – wyodrębnione w osobnym wersie i z pytajnikiem, sugerować może zdziwienie zachowaniem skrzywdzonego ptaka – idzie po trawie, po ziemi, a nie lata wysoko w górze, do czego predysponuje go natura). W zmienionej frazie usłyszeć można dalekie echo słów Boga wypowiedzianych do Adama po grzechu, jakiego się dopuścił: „Gdzieżeś?”³⁰.

²⁷ Por. tamże, s. 431: „Grecy uważali ją, z powodu liści drżących za łada powiewem, za drzewo żalu i lamentu, a także żałoby, gdyż miała rosnąć również w krainie zmarłych”.

²⁸ Zwyczaj dotyczył samobójców i rozpowszechnił się w południowo-wschodniej Polsce – jak pisze autorka *Gawęd o drzewach* Maria Ziółkowska. Por. też, *Gawędy o drzewach*, Warszawa 1983, s. 235–237 (*Osika*).

²⁹ Por. tamże.

³⁰ Rdz. 3, 9. *Pismo Święte Starego Testamentu*, w przekł. polskim o. Jakuba Wujka, Kraków 1956.

Wina z dzieciństwa, która skazą położyła się na wrażliwym sumieniu, jak grzech pierworodny zaraża i czyni podatnym na dokonywanie kolejnych grzechów. Dorosła już tym razem wino opisana została w jednym zdaniu-wersie: „Nie zdjąłem Wam, Matko, z ramion koromysła”³¹. Po wyznaniu grzechu pozostaje nieutulony żal i brak możliwości zadośćuczynienia. Grzech nie może zostać odpuszczony, bo ta, która mogłaby przebaczyć, nie może już tego uczynić, gdyż jej nie ma. Tragizm tej sytuacji skupia się w następujących wersach:

rozdrapuję tutaj, w tej dolinie
uroczystej, po raz pierwszy zapadłej
tak głęboko w moje oczy, syna
zamęczonej pracą za mnie matki,
chorą żalność – za późno – żem winien.
Wisła płynie.

(*Wisła*, Pz2 170)

Słuchać tu regularny, melodyjny rytm tonicznego trójjestrojowca podkreślony rymami: „dolinie” – „syna” – „winien”, i powtórzony w refrenie: „płynie”. Oddaje on monotonny rytm płynącej wody – czasu – życia. Określa sytuację nieodwracalną³². Na koniec jednak przychodzi ratunek – matka, a w zasadzie jej ostatnie słowo rzucone jak kotwica. Ale zanim o tym, trzeba się cofnąć do wcześniejszego fragmentu, jeszcze sprzed wyznania winy:

Chciałabyż ona niemową,
cienkim ciurkiem po wiklinie
albo bełkotliwym pluskiem
popod wierzbą i topolą
nazwać siebie,
wypełnić słowo
aż po brzegi płynną płową
sobą
po widnokres widną polom
na macierzystej równinie
łukiem,
a ono

³¹ Ten bardzo gęsty i zagadkowy fragment wiersza mówiący o uwikłaniu w winę odsyła do gwoźnickich epizodów życia Przybosia. Szczegółne znaczenie może mieć okres wojenny i tużpowojenny. Wojna w Gwoźnicy skończyła się w lecie 1944 r. Przyboś zaangażował się wówczas w budowę socjalistycznego państwa. Zarówno ta działalność, jak i wcześniejsza postawa zdeklarowanego ateisty nie spotkały się z aprobatą tradycyjnych mieszkańców podkarpackiej wsi i mogły być źródłami konfliktu poety z lokalną społecznością. W pamięci gwoźniczan (są to źródła tylko mówione) zapisał się wyrok śmierci wydany na Przybosia przez jedną z podziemnych formacji zbrojnych. Ostatecznie do wykonania wyroku nie doszło, gdyż poetę ostrzegł jeden z jego uczniów. Przyboś w czasie wojennego pobytu w rodzinnej wsi przygotowywał chłopców do matury. Koniec wojny zbiega się ze śmiercią rodziców, o czym była już mowa. Ich grób znajduje się na cmentarzu parafialnym w Gwoźnicy Górnej, na którym spoczął po śmierci także poeta, ale w osobnym grobie.

³² Przypominam, że wyznanie winy odbywa się w nocnej scenerii. Tajemnicą pozostaje pierwszy wiersz Przybosia poświęcony matce – *Poemat o nocy*. Por. wspomnienie Adama Przybosia, przypis 3.

płynie...
 Wisła... płynie...
 (Pz2 169)

Płynąca woda jest tutaj synonimem mowy. Przyboś sięga w głąb, do jej zarania, źródeł jeszcze nieukształtowanych, nieujętych w myśl: „niemowa”, „bełkotliwy plusk” (notabene „popod wierzbą i topolą”), „chciałabyż [...] nazwać siebie”, „wypełnić słowo” („na macierzystej równinie / łukiem”). Warto jeszcze zwrócić uwagę na leitmotiv „płynnej płowej” pojawiający się na początku wiersza, w pierwszej strofie, i oznaczający mętną wodę. Fragmenty wzięte przeze mnie w nawias wskazują na źródłowy związek mowy z matką. Powtarzają się znane motywy: wierzbą, topolą, łuk³³. Refleksja nad mową i językiem w *Wiśle*, a także rachunek z dotychczasowego życia wiąże ten wiersz z innymi późnymi wierszami Przybosia, a w sposób szczególny z *Chowanką*³⁴.

Teraz następuje w wierszu omawiana wcześniej scena wyznania winy i żalu, a po niej podmiot i wiersz wracają do płynącego nurtu rzeki, ciąg dalszy jest więc kontynuacją omówionego wyżej fragmentu i przynosi także rozwiązanie tragicznej sytuacji, w jakiej znalazł się podmiot, o czym była mowa:

Wówczas, po tylu twoich wyczerpanych źródłach,
 teraz, po moich nie skończonych rzekach
 uszłych do morza przez rozległe życie,
 niesie mnie bez ratunku fala najmniejsza jak powódź
 bliska i czuła,
 zimna i daleka,
 a nie wołam. Ufam
 tylko twojemu ostatniemu słowu,
 kamieniowi w wodę.

(*Wisła*, Pz2 170)

Ostatnie słowo matki zapada głęboko, jak kamień w wodę – życie – mowę. Wszystkie wymienione sensory są tutaj możliwe. Jeden z wersów zwraca uwagę swoją konstrukcją, chodzi o wers: „a nie wołam. Ufam”. Znak graficzny, kropka, przerywa potok słów, wymusza chwilowe zatrzymanie. Pauza wypada między słowami „(nie) wołam” – „ufam”. Pierwsze słowo w kontekście wiersza implikuje wołanie o ratunek (bądź skargę) i jest ono zaprzeczone, drugie ewokuje relację opartą na wierze, że nasze nadzieje, na przykład na szczęśliwe rozstrzygnięcie czegoś, nie zostaną zawiedzione. Słowo „ufam” umieszczone zostało w mocnej pozycji: po pauzie i w klauzuli wersu, ponadto „wołam” i „ufam” łączy rym. Powstrzymanie się od wołania (o ratunek, skargi) umotywowane jest synowską wiarą w niezawodność matki. Graficzna kropka jest jak znak kamienia rzuco-

³³ Na powtarzalność chwytów i motywów w „sposobie poezjowania” obecnych w topice powrotu u Przybosia zwraca uwagę Edward Balcerzan. Por. tegoż, *Wstęp* [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. XCVIII–XCIX.

³⁴ „Mowa / jest u zasady, tj. w gruncie rzeczy, niema: / mówiący nie otwiera, jak ust, tych kamieni, / które toczy językiem od słowa do słowa...” (Pz2 192).

nego w wodę, który sprawia, że fala (nawet „najmniejsza jest jak powódź”) musi się na chwilę zatrzymać i zmienić (a przynajmniej skorygować) bieg.

Ostatnie wersy wiersza są kontynuacją i dopełnieniem podjętego wątku ocalenia:

Milczę i skrycie,
jak matka drzewiej w jarzmie koromysła,
chwytam oddech:
mówi płynnie li Wisła.

(Pz2 170)

Syn przejmując postawę matki wobec trudu życia, odzyskuje siły i mowę³⁵ – zdolność płynnego mówienia. Ocalenie i odrodzenie, jakie dokonuje się dzięki matce, uzasadnia obecność w wierszu toposu źródła, który stanowi wewnętrzną ramę: otwiera i „zamyka” spotkanie z „cieniem” zmarłej matki: od „ręce / nie ustają czerpać srebrnej / z zapamiętanego źródła” po „wówczas po tyłu twoich wyczerpanych źródłach”. Uwagę archaiczną (staropolską) formą zwraca w cytowanym fragmencie słowo „drzewiej”. Pojawia się ono w opisie matki, a ma dodatkowe znaczenie w słowniku Przybosia. Poza leksykalnym ‘dawniej’, ‘ongiś’ jest również neologizmem semantycznym: ‘coraz gęściej od drzew, coraz intensywniej odczuwana jest obecność drzew’³⁶. Takie znaczenie można odczytać z wiersza *Drzewiej* w tomie *Sponad* (1930). „Drzewiej” więc w *Wiśle* jest nie tylko określeniem czasu, ale i przestrzeni. Przywołajmy jeszcze raz scenę pożegnania ze *Ścięcia jaworu*: „Wstecz, przez żółty cień sosnowy / błysła / głowa matki przewieszona nad koromysłem” (Pz1 165–166), i frazę z *Wisły*: „matka drzewiej w jarzmie koromysła”. Mamy do czynienia z dokładnym powtórzeniem (powidokiem), przy czym powtórzony obraz jest bardziej skondensowany. *Wisła* to wiersz-żał, niesłusznie dotąd niedoceniany.

Obraz matki pojawia się jeszcze raz w późnych wierszach Przybosia, i tym razem znów chodzi o utwór szczególny. To *W głąb las (II)*, który spotkał się z uznaniem krytyki i czytelników, a jest to już trzeci wiersz z motywem matki uznany za „najważniejszy” w dorobku poety. Kazimierz Wyka użył wobec niego określenia „wiersz-szept”³⁷.

Utwór czytać można jako zapis zmagania poety z przecuciem własnej rychłej śmierci: „Czas mi nastał” (*W głąb las (II)*, Pz2 302). Zaczyna się – podobnie jak w *Przelocie jawy* – opisem poranka, porównajmy:

Leśne, rośne i wonne rano.
Słońce wschodzi z gałęzi,
[...]

(*W głąb las (II)*, Pz2 302)

Świat,
[...] zbliżył się, rozłupał,
u okna na gałęzi, na chwili, zawisnął –

(*Przelot jawy*, Pz1 162)

³⁵ Słowo „oddech” może być synonimem tchnienia, sił witalnych, a także mowy, zdolności wypowiadania słów.

³⁶ Komentarz do wiersza Przybosia *Drzewiej* (Sl 35).

³⁷ Por. K. Wyka, *przyboś [w:] Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wyd. cyt., s. 253.

Przypomnijmy, że *Przelot jawy* kończy tragiczna wieść o śmierci dziadka podana przez matkę. We *W głębi las (II)* podmiot wędruje o poranku w poszukiwaniu leku – zioła wracającego żywotne siły: „[...] idę wolno, chwiejnie, polaną, / jak po lek, po dziewięcił...” (Pz2 302). I nagle, w głębi lasu, wśród drzew, ale tym razem nisko, w leśnym poszyciu, gdzieś przy ziemi, a może nie przy ziemi, ale w głębi pamięci, w czasoprzestrzeni określonej jako „starodrzewny przebyt bez domu”, spotyka „Matkę”.

Głos odlata, dolata
i znika
nisko, niżej
dzikiego storczyka –

Słyszę...
To Matka,
ona z głębi wytyka mi tklowie
w wykukanym z przeszłości dzieciństwie
– tak jak drzewiej – roślinkę – na nowo:
niepowtórna jedyność kwiatka.

Taję oddech, jakbym echo łapał
i odpukał je w żywym drzewie...

Mamo, czy to znak? Nieme słowo?
Równanie Świata?

– Sam zapach.

(*W głębi las (II)*, Pz2 302–303)

Także i tym razem matka odgrywa rolę przewodnią. W *Ścięciu jaworu* inicjowała wejście Lesia w świat, tu stoi w progu śmierci. Dialog z matką odbywa się w poetyckiej metaprzestrzeni – pomiędzy światem a zaświatem – i ma charakter słowno-zmysłowy. Dominującym zmysłem w poezji Przybosia jest wzrok, tu jednak ustępuje on pola słuchowi i węchowi, choć i wzrok się pojawia – na początku. Droga poprzez zmysły prowadzi w tym wierszu od wzroku przez słuch do węchu. Ten ostatni z czasem stał się dla poety zmysłem najważniejszym, poświęcił mu nawet osobną notatkę w *Zapiskach bez daty*:

Zatracam węch, [...] A przecież poznanie węchowe bywało w dawnych kulturach wysoko cenione [...]. Pieśń Salomonowa uchodziła za najświętszą księgę Biblii, bo była najwonnejsza.

[...] węch, jak dotyk i smak, należy do zmysłów ewolucyjnie pierwszych, najbezpośredniejszych. Wzrok i słuch świadczą o świecie wysublimowanym przez fale światła i fale powietrza, nos zaś styka się z cząsteczkami unoszącej się materii. [...] węch zdolny jest do dostarczania człowiekowi [...] wrażeń bezinteresownych, estetycznych więc. [...]

Od paru już lat zaczynam intensywniej niż przedtem poznawać węchem. Wiosna i lato są dla mnie porami Wielkiego Wąchania. Doznania natychmiastowe, dosłownie wstrząsające aż do dreszczu po całym ciele! [...] Wyrabiam sobie zdolność natychmiastowego zapamiętania istoty, esencji każdego zapachu i odoru, aby go potem odpoznać i odróżnić od innych. Ale oprócz tej pracy nad wysubtelnieniem i zróżnicowaniem skali

wrażeń węchowych – p o z n a j ę . Co poznaję? Właściwy zapachowi każdego kwiatu lub smrodowi rozkładu – odcień uczucia. Wonie są moimi aniołami uczuć [...].

Na przykład: [...] Leśmian pachnie mi storczykiem.

(*Poznanie węchowe*, Zbd 113–115)

To zaskakujące wyznanie zamykające notatkę brzmi w kontekście moich rozważań jak metaforyczny skrót – łączy w jedno łękę, Matkę i storczyk-woń czystą – to, co materialne i niematerialne, a patronuje tej metaforze nie kto inny jak Leśmian, najbardziej odpowiedni patron niezwykłego spotkania. Podmiot wiersza chłonie świat przez wyłapywanie dźwięków i woni natury. Kukanie kukulki i zapach storczyka prowadzą go na granicę światów, albo otwierają przed nim nowe możliwości tego samego świata – rozszerzają rzeczywistość i pozwalają na doświadczenie spotkania z matką. „Wonie” wszak „są aniołami uczuć”. Wyostrzenie zmysłów powonienia i słuchu czyni zdolnym do doświadczenia świata w innym niż dotąd wymiarze.

W liście do Artura Sandauera, datowanym na 20 sierpnia 1970 r., zawarł poeta kilka uwag do omawianego wiersza oraz ślad tęsknoty za matką:

Drogi Arturze! Miło mi, że Ci się podobał wiersz, który Ci posłałem. Piszę się, jak wiesz, „z życia”, ale z życia, w którym się piszący musi ciągle przepoczwarzać, jeśli pisanie ma być rzeczą serio, czyli właśnie życiem. „Das Lied ist Dasein” powiedział Rilke i trafił w sedno.

Spotkałeś się z Matką – musiało to być dla Ciebie wielkim przeżyciem, z moją Matką ja spotykam się już tylko we snach. [...]

P.S.

Dziki storczyk – to storczyk nie hodowany, nie cieplarniany czy ogrodowy, ale rosnący w lasach – teraz pod ochroną.

Matka pokazała mi kiedyś w naszym gwoźnickim lasku, lubiła cudowny zapach tego wątlęgo, na cienkiej łodyżce, dzikiego (naturalnego) storczyka³⁸.

Niepozorny kwiat – dziki storczyk – o silnej, uroczej woni ma miejsce szczególne w Przybosiowym florarium dzięki doświadczeniu z dzieciństwa i matczynym inicjacjom w świat. Jako taki staje się najwłaściwszym ornamentem dopełniającym poetycki obraz matki. Jego zapach w wierszu jest kwintesencją tajemnicy istnienia i wieńczy w twórczości Przybosia opis relacji matki i syna.

“Are you hale? Full of grace-ful meadows”. The poetic portrait of Julian Przyboś’s mother (topoi and emotions)

Summary

The motif of the mother becomes one of the most commonly discussed in both literature and art. Numerous researchers have paid particular attention to the importance of the motif in that poetry of Julian Przyboś for a long time; however, up till now, nobody has examined this

³⁸ Cyt. za: A. Sandauer, *Korespondencje [w:] Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wyd. cyt., s. 277–278.

issue thoroughly. In his poems, notes, letters and his friends' memoirs we can find the picture of the person, but first of all of the relation existing between the mother and the son. The sketch aims at illustrating a poetic image of Przyboś's mother. Recurring elements, which create the literary portrait of that very special person in the poet's life, can be found in individual poems, ranging from *Luk* from the volume titled *Równanie serca*, the poem particularly appreciated by the poet himself, to *W głęb las (II)*. They create a literary portrait of the person, who was so special to the poet, and who is closely connected with the sphere of *sacrum* and emotions which accompany the filial relations.

PIOTR PIETRYCH

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Przyboś wobec wojny

1.

W *Językach teatru*, książce rozmów Tadeusza Różewicza i reżysera teatralnego Kazimierza Brauna, autor *Ocalonego* tak mówi o swoim stosunku do Juliana Przybosia: „Ja się nie obrażałem na Przybosia. Ja się u niego uczyłem. Wielbiłem go. «Gniewałem» się na jego poezję i estetykę. Jak mogła sprawą główną być metafora?! w roku 1945!”¹.

Sformułowania to niejasne, niespójne – nie wiadomo, czego autor *Niepokoju* uczył się od Przybosia i za co go wielbił, skoro jednocześnie tak zdecydowanie odrzucał jego „poezję i estetykę” – i słabo przystające do historycznoliterackich faktów. W 1945 r. Różewicz rozpoczynał karierę poetycką od wyznania wiary w poezję awangardową² i uchodził wtedy za ucznia i naśladowcę Przybosia³, uchodził nie bez podstaw, co między innymi oznacza, że sam w 1945 r. traktował „metaforę” jeżeli nie jako sprawę główną, to na pewno bardzo ważną⁴.

Różewicz w wypowiedzi z *Języków teatru* przywoływał poglądy, które niejednokrotnie sam wcześniej wyrażał i które zresztą były ważnym elementem opisu genezy jego własnej poezji, elementem antyprzybosiofskim. Opis ten

¹ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 107.

² W kwietniu 1945 r. Różewicz opublikował (w częstochowskim piśmie „Przemiany”) manifest *Rekwizyty i duch*, który biograf poety, Zbigniew Majchrowski, podsumował krótko: „Brzmi to jak telegraficzne streszczenie programu poetyckiego Tadeusza Peipera z jego *Nowych ust*” (Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002, s. 76, 79.). Warto odnotować, że w tym manifestcie, który ukazał się jeszcze w trakcie działań wojennych, Różewicz w żaden sposób nie odniósł się do wydarzeń kończącej się wojny.

³ „Tylko z podpisu Różewicza w «Odrodzeniu» odróżniamy jego pierwociny od wzoru [tj. Przybosia – P.P.]; tenże prozą opowiada zupełnie dorzecznie, ale w wierszu jest zahipnotyzowany manierą mistrza” – pisał o pierwszych wierszach Różewicza opublikowanych jesienią 1945 r. w „Odrodzeniu” Karol Wiktor Zawodziński w swoim *Rzucie oka na literaturę polską 1945 roku*, Poznań 1946, s. 28–29.

⁴ O początkach poezji Różewicza, w tym o szybkiej ewolucji, którą przeszedł w latach 1945–1947 i której zapisem jest *Niepokój* w pełnej oryginalnej wersji z 1947 r., piszę szerzej w szkicu „*Niepokój*” – niemal zapomniany tom poetycki Tadeusza Różewicza z 1947 roku, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 2. Zaś cytat z *Języków teatru* warto zestawzić z późniejszą o kilka lat wypowiedzią Różewicza w jednym z wywiadów: „Przyboś był nauczycielem w sensie warsztatowym, od którego musiałem bardzo szybko uciekać, aby nie zostać epigonem. Dla młodego poety oznaczała to śmierć. Najpierw trzeba było uciec, a potem przeciwstawić się, inaczej po prostu nie zaistniałoby się” (*Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 219.)

najpełniejszy i na swój sposób kanoniczny kształt uzyskał w jego tekstach z lat sześćdziesiątych.

Jednym z najważniejszych był esej *Do źródeł* (1965). Różewicz przeciwstawiał w nim poezji dążącej do „piękna”, „sensu poetyckiego”, skupionej na wytwarzaniu „przeżycia estetycznego” i w efekcie co najmniej zdystansowanej, jeżeli nie obojętnej wobec rzeczywistości – poezję opowiadającą się po stronie „prawdy”, dążącą do sensu „zwykłego”, „banalnego”, do mówienia „wprost” o „śmietniku” rzeczywistości; a samo to przeciwstawienie wiązał z okresem tużpowojennym: „W tym czasie, a więc w roku 1945, kilka miesięcy od zakończenia II wojny światowej i okupacji hitlerowskiej, takie określenia, jak «przeżycie estetyczne», «przeżycie artystyczne», wydały mi się i śmieszne, i podejrzane»⁵.

Wyraziste opozycje służą Różewiczowi do budowania zasadniczego przeciwstawienia dwóch rodzajów twórczości poetyckiej: nastawieniu na „estetykę” przeciwstawia on nastawianie na „prawdę”, etykę. Siebie i swoją poezję mocno wiążąc z drugą postawą, za reprezentantów pierwszej uznaje poetów awangardowych, wprost przywołując Przybosa jako jednego z „dogmatyków «awangardy»”, dla których „**cokolwiek by się teraz mówiło** [wyróżnienie Różewicza], zabieg techniczny, retusz poetycki, jakaś oryginalna metafora były wartością nadrzędną”⁶; „teraz” to lata sześćdziesiąte, kiedy powstał esej *Do źródeł*, zaś czas przeszły – „były” – odsyła do okresu tużpowojennego. Z kolei „wartość nadrzędna” to mówiąc inaczej, ale synonimicznie – „sprawa główna”, i w obu wyrażeniach chodzi o to samo: o koncentrację na zagadnieniach formalnych. Jak widać, opinia o Przybosiu, którą mimochodem i w trybie oczywistości formułuje Różewicz, rozmawiając w latach osiemdziesiątych z Kazimierzem Braunem, to wariant opinii ukształtowanej w latach sześćdziesiątych.

Nieprzypadkowo właśnie wtedy: to lata narastania konfliktu między Przybosiem i Różewiczem. I choć w *Do źródeł* Różewicz pisze formalnie o okresie tużpowojennym, nietrudno dostrzec w tym tekście prezentystyczne anachronizmy. Wyrażenie „sens poetycki”, mimo swej neutralnej ogólnikowości, otrzymuje negatywne wartościowanie, zapewne dlatego, że w połowie lat sześćdziesiątych kojarzyło się z tytułem programowego eseju Przybosa, a także tytułem książki jego szkiców, której pierwsze wydanie ukazało się w 1963 r. Jeszcze wyraźniej do kontekstu życia literackiego pierwszej połowy lat sześćdziesiątych – a nie do literatury końca wojny i okresu tużpowojennego – odsyła pojęcie „śmietnika”, które było ważnym punktem krystalizacji sporu między poetami. Różewicz głosił w *Opowiadaniu dydaktycznym* „poeta śmietników jest bliżej prawdy / niż poeta chmur”, Przybós przeciwstawiał się zdecydowanie dowartościowywaniu „śmietnika” w słynnej *Odzie do turpistów*, do której powstania lektura poematu Różewicza zapewne się przyczyniła⁷.

⁵ T. Różewicz, *Do źródeł*, cyt. za: tegoż, *Proza 2*, Kraków 1990, s. 113.

⁶ Tamże, s. 114.

⁷ *Opowiadanie dydaktyczne* Różewicz opublikował w 1962 r. w tomie *Nic w płaszczu Prospiera*, z kolei jesienią tego roku w „Przeglądzie Kulturalnym” (nr 45 z 8 listopada) ukazała się *Oda do turpistów* Przybosa.

Ale przede wszystkim mylące i wątpliwe są supozycje wprowadzane przez podkreślony przez Różewicza zwrot „cokolwiek by się teraz mówiło”. Zwrot ten sugeruje, że „kiedyś” mówiło się coś innego i że to, co twierdzi się „teraz” o twórczości Przybosia, nie odpowiada rzeczywistemu charakterowi jego poezji sprzed dwóch dekad. Jednak to właśnie w „teraz” lat sześćdziesiątych otwarcie wyrażano pogląd, że Przyboś był, także w okresie wojny i w latach tużpowojennych, artystą skupionym na kwestiach formalnych jako „wartościach nadrzędnych” i że pozostał obojętny na moralny wstrząs, jaki wydarzenia wojny ze sobą przyniosły. *Do źródeł* to ważna ze względu na rangę autora i sugestywna artykulacja tego poglądu, ale nie wyjątkowa. Pojawiał się on na przykład w polemikach z *Odą do turpistów* – Ireneusz Iredyński w wierszowanej replice na *Odę* zatytułowanej *Traktat o kazaniu* przypisywał Przybosiovi, zwolennikowi „Konwencji Piękna”, wzniosłą obojętność wobec faktu, „iż wojna krematoria bomby / są poza Estetyką”⁸ i, demonstracyjnie się mu sprzeciwiając, głosił, że skupienie poetów na „brzydocie zwykłej” to wartościowy gest o wydźwięku etycznym – umożliwia ocalenie „drobiny godności”⁹.

2.

Krytyczny ogląd utrwalonego w latach sześćdziesiątych przekonania, że Przyboś pozostał właściwie obojętny na doświadczenie II wojny światowej, zacząć warto od stwierdzenia, że w 1945 r. nikt nie formułował wobec niego i jego poezji tego rodzaju zarzutów. Wojna, której ubocznym efektem było przewartościowanie wcześniej obowiązujących hierarchii literackich, doprowadziła do swoistego awansu autora *Równania serca* w polskim życiu literackim. Przyboś w roku 1945 nie był już, jak w latach trzydziestych, powoli zdobywającym uznanie elitarnym poetą, ale postacią ważną i wpływową, jako szef działu poezji w najważniejszym ówczesnie piśmie literackim, tygodniku „Odrodzenie”, ale przede wszystkim jako twórca powszechnie naśladowany przez ówczesnych debiutantów – i w czasie wojny⁹, i po jej zakończeniu¹⁰. Jednocześnie w recenzjach ówczesnych publikacji poetyckich Przybosia, zarówno tomiku *Póki my żyjemy* wydanego już jesienią 1944 r. i zawierającego wiersze funkcjonujące wcześniej w obiegu konspiracyjnym, jak i retrospektywnego tomu *Miejsce na Ziemi* wydanego w 1945 r., dominowały oceny pozytywne.

Co nie znaczy, że aproba dla poezji Przybosia była całkowita i bezdyskusyjna. Odległe od utrwalonych wzorów poezjowania utwory Przybosia szybko stały się przedmiotem dyskusji i obiektem ataków prowadzonych z różnych pozycji i powodów. Wśród przeciwników jego twórczości byli zarówno zwolen-

⁸ I. Iredyński, *Traktat o kazaniu*, „Nowa Kultura” 1962, nr 47 [25 listopada].

⁹ „Przez «szkołę Przybosia» przeszła większość wojennych debiutantów, nie wyłączając Baczynskiego” (J. Święch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1999, s. 120).

¹⁰ „Dla większości debiutujących tuż po wojnie poetów był Przyboś prawdziwym Mistrzem” (G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999, s. 45).

nicy poezji tradycyjnej¹¹, jak i krytycy lewicowi, zarzucający jej „elitaryzm”¹², szybko też dostrzeżono niebezpieczeństwo, jakie niosło ze sobą zafascynowanie literackich debutantów poetyką autora *Miejsca na Ziemi* – niebezpieczeństwo, że powierzchowna fascynacja prowadzić może do dwuznacznej estetyzacji dramatycznej rzeczywistości¹³. Trzeba jednak podkreślić, że te kontrowersje i wątpliwości dotyczyły w 1945 r. recepcji i możliwości oddziaływania poezji Przybosa, ale nie sposobu, w jaki zapisał on doświadczenie wojny. „Wymownie wypowiada ta poezja walkę okresu okupacji” – stwierdzał w recenzji *Miejsca na Ziemi* Stefan Żółkiewski, i była to opinia, której nikt wtedy nie kwestionował¹⁴. Była jednocześnie zgodna z przeświadczeniem samego poety, który w czasie okupacji (hitlerowskiej¹⁵) pisał: „Osobno – w walce wspólnoty / biorę udział” (*Jesień 42*, Pz1 208). Związek poezji Przybosa z „walką wspólnoty” rozumiany był wtedy na dwa różne, ale komplementarne sposoby. Chodziło o pojawienie się w jego wierszach odwołań do wydarzeń i realiów wojny i okupacji, ale także o potraktowanie samego aktu twórczego jako aktu oporu, jakim było trwanie przy wyrafinowanej koncepcji poezji w czasie, gdy hitlerowcy skazali podbite narody Europy Wschodniej na kulturową degradację. Taka interpretacja twórczości Przybosa także się w 1945 r. pojawiła. Artur Sandauer w recenzji tomiku *Póki my żyjemy* pisał o „patosie dziejowym zbioru Przybosa”: „wiera we własną poezję nabiera sensu wiary w przetrwanie dóbr kulturalnych na przekór dookólnemu barbarzyństwu”¹⁶. Z kolei funkcjonowanie, także własnych, wierszy w konspiracyjnym obiegu motywowało zapewne sądy Przybosa o znaczeniu, jakie miała poezja w okresie okupacji:

Pod okupacją rozumiałem, jak głęboką u nas, jak powszechną potrzebą społeczną jest poezja. Gdy przed wojną poeci śpiewali przeważnie tylko sobie, w okresie niewoli

¹¹ Zob. np. W. Zechenter, „*Mamie lepiej – jutro pogrzeb*”, „Dziennik Polski” 1945, nr 173 [30 lipca].

¹² „Problem”, jakim dla krytyki lewicowej była poezja Przybosa aż do połowy lat pięćdziesiątych, do czasów postalinowskiej „odwilży”, świetnie przedstawił w swej książce Grzegorz Wołowicz.

¹³ Już jesienią 1944 r. pisał o tym Mieczysław Jastrun (tenże, *Poezja i poetyczność*, „Odrodzenie” 1944, nr 8–9 [12 listopada]). Estetyzację wojny odkrywano u naśladowców Przybosa, np. u Jerzego Łaua. Zob. A. Kamińska, *Świat ze słów*, „Wies” 1948, nr 6 [8 lutego].

¹⁴ S. Żółkiewski, *Julian Przybós – miejsce na ziemi*, „Kuznica” 1945, nr 4–5 [1 września], s. 36. Opinię tę potwierdzają historycy literatury: „Metoda Przybosa święci triumfy [...] w opisie nalotów bombowych, w chwilach przemieszczeń się mas ludzkich czy w scenach ukazujących prawdziwy tragizm wojny” (J. Święch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, wyd. cyt., s. 140).

¹⁵ Okres lwowski w życiu Przybosa od jesieni 1939 do końca 1941 r. to właściwie biała plama zarówno w jego twórczości, jak i biografii; Przybós znalazł się wtedy wśród pisarzy aprobujących nowe porządki na wschodnich terenach II Rzeczypospolitej wcielonych do ZSRR i zajmował wśród nich „stosunkowo wysoką pozycję”, jednak jego działalność w tym czasie, podobnie jak działalność innych polskich pisarzy, była, począwszy od 1945 r., „jedną z najpilniej strzeżonych tajemnic literatury polskiej” (G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL...*, wyd. cyt., s. 62–63). Na okres lwowski przypada również najbardziej dramatyczne wydarzenie w wojennej biografii Przybosa: jesienią 1941 r. we Lwowie rządzonym już przez hitlerowców został na kilka tygodni aresztowany przez Gestapo; po uwolnieniu do końca okupacji przebywał w rodzinnej Gwoźnicy.

¹⁶ A. Sandauer, *Szkic poetyki Przybosa*, „Odrodzenie” 1945, nr 13 [25 lutego].

i walki musieli śpiewać dla wszystkich. W czasie rozplamienia uczuć zbiorowości, w czasie gdy każda rozmowa była jak okrzyk lub szept, liryka wydawała się konieczną, jedyną mową narodu. Nie było nigdy za mojego życia takiego pożądanego poezji, nigdy ludzie nie byli tak chciwi wierszy jak wtedy¹⁷.

Cytowany szkic *Z teorii i praktyki poetyckiej* jest ważny z innego jeszcze względu. Ważnym motywem jest w nim polemika z artykułem *Powrót do rzeczywistości w poezji* Jana Kotta, krytyka literackiego, który już niedługo stanie się jednym z koryfeuszy marksizującego środowiska „Kuźnicy”. Kott, umieszczając wśród negatywnych bohaterów swego tekstu także twórców przedwojennej polskiej awangardy literackiej, stwierdzał między innymi:

Odwrót nie tylko od eksperymentowania, ale również od przeceniania wartości formalnych, od problemu technik artystycznych wydaje się rzeczą pewną. [...] Antyrealizm był najbardziej istotną cechą poezji po tamtej wojnie, powrót do rzeczywistości i nowy realizm będzie prawdopodobnie znamię powstającej obecnie literatury¹⁸.

Formułowana wczesną wiosną 1945 r. zapowiedź nieuchronnego zwycięstwa „realizmu”¹⁹ miała, czego zresztą Kott nie krył, jednoznaczny wydźwięk polityczny, uzasadniając akceptację sytuacji, w której znalazła się Polska u schyłku wojny. Ale jednocześnie, co czyniło argumentację autora *Powrotu do rzeczywistości w poezji* bardziej przekonującą i trudniejszą do odparcia, wiązał on apologię „realizmu” nie tylko z politycznym efektem wojny, ale i z moralnym wstrząsem, jaki ze sobą przyniosła. Wstrząs ten narzucał dystans do wszelkich dzieł literackich i koncepcji twórczych, które można by podejrzewać o skoncentrowanie na wartościach estetycznych, a tym samym o brak związku z rzeczywistością – i był to dystans wśród polskich twórców wtedy powszechny²⁰.

Kott, krytykując „antyrealizm” awangardowych nurtów w poezji międzywojennej, w tym także poezji Awangardy Krakowskiej, sprowokował polemiczny sprzeciw Przybosia. Autor *Póki my żyjemy* zdecydowanie odrzucał hasło „realizmu” w poezji, uznając je za zupełnie niejasne²¹, bronił też własnej przedwojennej koncepcji „poezji integralnej” (termin zapożyczony od Jana Brzękowskiego) opartej na „idei rygoru”, zaznaczając – do czego skłaniały go zapewne własne doświadczenia z okresu okupacji – że uprawianie takiej poezji nie stoi

¹⁷ J. Przyboś, *Z teorii i praktyki poetyckiej*, „Odrodzenie” 1945, nr 19 [8 kwietnia].

¹⁸ J. Kott, *Powrót do rzeczywistości w poezji*, „Odrodzenie” 1945, nr 18 [1 kwietnia].

¹⁹ Używam tu konsekwentnie cudzysłowu, bo pojęcie to było i pozostało wieloznaczne i nieodokreślone, mimo ożywionej dyskusji, którą postulat „realizmu” tuż po wojnie wywołał. Kott był jednym z najważniejszych uczestników tej dyskusji.

²⁰ O atrakcyjności postulatu „realizmu” jako odpowiedzi na doświadczenie wojenne polskich twórców pisałem szerzej w książce *Aleksander Wat w Polsce powojennej (1946–1953). Teksty i konteksty*, Kielce 2011. Zob. zwłaszcza rozdz. IV.

²¹ Charakterystyczną cechą atmosfery życia literackiego tuż po wojnie było to, że – niezależnie od przekonań Przybosia – pojęcie „realizmu” stosowano także do (pozytywnego) opisu jego wierszy. O „realizmie poetyckim” autora *Póki my żyjemy* pisał Kazimierz Czachowski, zestawiając jego utwory z wojennymi wierszami Jastruna, Ważyka i... Putramenta (K. Czachowski, *Literatura na przełomie*, „Twórczość” 1945, nr 1, s. 194). Warto też odnotować, że – być może nie bez wpływu Przybosia – tużpowojenna dyskusja o „realizmie”, jakkolwiek zagorzała, dotyczyła jednak przede wszystkim prozy, a nie poezji.

w sprzeczności z utrzymaniem „silnej więzi z przeżyciami gromady”. Przekonywał jednocześnie, że idea „poezji integralnej” była i jest czymś zdecydowanie różnym od „mitu poezji czystej”, emanacji „wyrafinowanego estetyzmu”, ufundowanego na indywidualistycznym „eksperymentowaniu”, „przygodzie duchowej”, na traktowaniu twórczości poetyckiej jako aktywności oderwanej od problemów i życia zbiorowości – taką koncepcję poezji Przyboś potępiał również zdecydowanie jak Kott („odwrot od eksperymentowania jest rzeczą pewną”²²). Ale jednocześnie zdroworozsądkowo bronił zainteresowania twórców dla problematyki warsztatowej:

Nie sądzę natomiast, żeby kiedykolwiek nastąpił w poezji, jak przypuszcza Kott, odwrot od „problemu technik artystycznych”. **Nigdy nie przestaną pasjonować poetów sprawy sztuki poetyckiej.** Gdyby zamarła dyskusja na te tematy, skończyłoby się życie literackie; **gdyby poeci przestali ciągle, ustawicznie odkrywać nowe sposoby wyrażania uczuć, ustalaby twórczość poetycka.** Bo istotą twórczości jest odnowa, nieprzestawanie na osiągniętym już zasobie poetyckiego gospodarstwa, wynalazczość²³.

Próbując powiązać jakoś z historycznoliterackimi faktami formułowane z dwudziestoletniej perspektywy sądy Różewicza na temat postawy Przybosia w 1945 r., można dostrzec w nich odległe i zniekształcone echo zarówno ówczesnej polemiki wokół poezji autora *Miejsca na Ziemi*, jak i jego poglądów literackich, których szkic *Z teorii i praktyki poetyckiej* był jedną z kompletniejszych, nie tylko w tym okresie, artykułacji. Twierdzenie Różewicza, że dla „dogmatyków «awangardy»” jednak „zabieg techniczny, retusz poetycki, jakaś oryginalna metafora były wartością nadrzędną”, to być może aluzja do owego podkreślenia przez Przybosia wagi „wynalazczości” (którą Różewicz najwyraźniej, wbrew intencjom Przybosia, utożsamiałby z autotelicznym „eksperymentowaniem”) i w ogóle „spraw sztuki poetyckiej” dla poetów²⁴. Niezależnie zresztą od tego, czy uznać tę hipotezę za przekonującą, czy nie, warto zauważyć, że *Do źródeł* może być świetnym argumentem przemawiającym za prawdziwością stwierdzenia Przybosia z 1945 r., że „nigdy nie przestaną pasjonować poetów sprawy sztuki poetyckiej”: Różewicz włączył do swojego eseju anegdotę, której dwuznaczność umknęła najwyraźniej jego uwadze, a z której wynika, że wiersz *Księżyc świeci* (1948), opowiadający o śmierci człowieka na ulicy, wbrew pozorom nie relacjonuje dramatycznego wydarzenia, nie mówi „wprost”

²² Awangardowy poeta aprobujący odwrot od artystycznych eksperymentów może się wydawać postacią paradoksalną, wręcz niewiarygodną, nie ma jednak przesłanek, by sądzić, że Przyboś był tu nieszczerzy czy koniunkturalny (choć niewątpliwie samo sformułowanie zainspirował Kott). Negatywnym przykładem utożsamienia poezji z nieodpowiedzialnym „eksperymentowaniem”, „przygodą duchową” był dla Przybosia Rimbaud – i także w okresie późniejszym krytykował on „fascynację dziecinadą poetycką Rimbauda”, „manifestacją chłopięcej buntowniczości, której brakło prawdziwej siły uczucia i konstruktywnej, dojrzałej wyobraźni” (cyt. szkic *Ku poezji powszechnej* z 1957 r., zob. Lig2 179).

²³ J. Przyboś, *Z teorii i praktyki poetyckiej*, „Odrodzenie” 1945, nr 19 [8 kwietnia].

²⁴ Pogląd ten powracał także w innych wypowiedziach Przybosia z tego okresu, zob. np. *Na linii poetyckiej* („Odrodzenie” 1945, nr 56–57 [23–30 grudnia]). Szkice z lat czterdziestych przedrukował Przyboś w zbiorach *Linia i gwar* oraz *Sens poetycki*, były więc w latach sześćdziesiątych stosunkowo łatwo dostępne.

o „śmietniku” wojennej czy tużpowojennej rzeczywistości – ale powstał jako realizacja literackiego zadania-wyzwania, jakie przed Różewiczem postawił... Borowski: czy można jeszcze napisać wiersz, w którym pojawiłby się tak zbanalizowany zwrot jak „księżyc świeci”²⁵.

3.

Szkic *Z teorii i praktyki poetyckiej*, napisany i opublikowany jeszcze przed zakończeniem działań wojennych, to tekst, jeżeli się tak można wyrazić, podszyty optymizmem wynikającym ze świadomości, że autorowi i jego czytelnikom udało się wojnę i okupację przetrwać, że można już znowu otwarcie dyskutować o polskiej poezji, że poezja ta – w tym wiersze autora szkicu – okazała się adekwatną odpowiedzią na „powszechną potrzebą społeczną”. Ten optymizm jeszcze wyraźniej ujawnia się w tekście podsumowującym wojenne doświadczenia Przybosia zatytułowanym *Zamknięty krąg*:

Z doświadczeń tych lat, silniej niż przetaczające się fronty, działało na mnie pierwsze po latach dzieciństwa dotknięcie rękami ziemi, praca fizyczna; więcej wyniosłem dla swojej poezji z roboty w polu, ze współzycia i współpracy z sąsiadami, chłopami ze wsi rodzinnej. Wzgórzysty widnokrąg Gwoźnicy ze szczytem Patrą, tyle razy wzniesiony przeze mnie we wierszach, utwierdził się w moim wzroku tak, że widzę go, jak na przemalowanym obrazie, wrysowany w każdy oglądany krajobraz. Stał się wykresem wrodzonego mi odczuwania oblicza ziemi, tak jak tamtejsi małorolni, znajomi z twarzy, z poszczególnych prac i osobnych trosk a wspólnej biedy – sumują mi się w lud, w tę Polskę ludową, o której lepszą przyszłość trzusi się teraz rząd. Dotknięcie ziemi własną roboczą dlonią, uczestnictwo w codziennym wysiłku życia i w trosce ludu daje pewność – także poetycką. Myślę tu nie tylko o umocnieniu się w przekonaniach społecznych, ale przede wszystkim o tym poczuciu, że to, co się **musi** napisać, musi być, będzie: całe a sprawdzalne jak Ziemia, gdy się nią okopuje ziemniaki²⁶.

Jak widać nawet na poziomie stylistyki – charakterystyczne motywy pozytywnego wpływu „pracy fizycznej” i kontaktów z chłopami, zwłaszcza „małorolnymi” – Przyboś, od maja 1945 r. członek PPR, w pełni aprobował, także na poziomie frazeologii, kształtującą się właśnie rzeczywistość „Polski ludowej”, co było zapewne jeszcze jednym źródłem jego optymizmu.

Ciekawsze jest jednak co innego. W 1945 r. redakcja „Odrodzenia” zwróciła się do pisarzy z prośbą o określenie „stosunku do rzeczywistości wojennej, widzianej oczami już wyzwolonymi”, a także jej wpływu na „zainteresowania i zamierzenia artystyczne na przyszłość” – *Zamknięty krąg* to formalnie odpowiedź Przybosia na tę ankietę²⁷. Ale tylko formalnie: Przyboś nie tyle próbuje spojrzeć z generalnej perspektywy na „rzeczywistość wojenną”, ile po prostu przywołuje swoje przeżycia z okresu wojny (skądinąd pomijając całkowitym milczeniem czas

²⁵ T. Różewicz, *Do źródła*, wyd. cyt., s. 115.

²⁶ J. Przyboś, *Zamknięty krąg*, „Odrodzenie” 1945, nr 33 [15 lipca].

²⁷ Cytuję niepodpisaną notatkę, którą w „Odrodzeniu” poprzedzono tekst Przybosia.

spędzony w zsovietyzowanym Lwowie), nic nie wskazuje też na to, aby te przeżycia wymuszały rewizję literackich przekonań, przeciwnie – najwyraźniej jedynie je „umocniły”, by użyć określenia podsuwanego przez samego poetę.

Nie dowodzi to jednak niewrażliwości autora *Miejsc na Ziemi* na „grozę moralną”, którą przyniosła ze sobą wojna. Cokolwiek paradoksalnie można powiedzieć, że precyzyjniej niż w *Zamkniętym kręgu* na ankietę „Odrodzenia” odpowiedział Przyboś kilka miesięcy później – w „Twórczości”, w eseju *Słowo ostateczne*:

Przeżyliśmy czasu tej wojny wszyscy moralnie więcej niż śmierć własną. [...] Nawet zbrodniarze przez to, że czuli, iż popełniają zło, lub choćby przez to, że gdy nie mieli poczucia winy, to poczucie winy narzucało im społeczeństwo, nawet zbrodniarze mieszczą się w skali naszego wyobrażenia o istocie człowieka. Lecz nasza wrażliwość moralna nie obejmuje już takich zjawisk jak krematoria palonych żywcem i różę, jak idylliczny morderca dzieci, zatopiony w kontemplacji Mozarta. Nie można pojąć „naukowości” masowej hodowli zbrodniarza, nie tylko wyzbytego poczucia winy, ale przeświadczonego o wyższości kulturalnej, „nadezłowieczeństwie” takiej nieludzkiej postawy.

[...] Oto piekło faszyzmu – otchłań tej zaguby poraża myśli i uczucie pisarza bardziej, niż miliony poległych w walce. [...] Dymy podpalonych stolic nie tak ciężką chmurą zapierają oddech i tłumią słowa, niż ta groza moralna, dla której nie ma nazwy. Wyważone zostały fundamenty natury ludzkiej, nie było w dziejach ludzkości tak burzącego wstrząsu moralnego; słowo nasze cofa się strwożone przed nazwaniem tych okropnych spraw, martwieje myśl, pióro nieruchomieje w dłoni. Wiele jeszcze czasu minie, nim odpręży się słowo i pisarz odważy się zajrzeć w otchłań. Dziś razi nas „literatura”, próba artystycznego opracowania piekła okropniejszego, niż ostatnie kręgi dantejskie, wydaje się czymś nieprzyzwoitym – gdy już suche wyliczenie faktów miazdzy. Ale całą problematykę minionej wojny, wszystką okropność unicestwienia człowieczeństwa we faszyzmie musi wziąć kiedyś pisarz na wagę swojego sumienia, musi wymierzyć ostateczną sprawiedliwość widzianemu światu tej wojny²⁸.

Zestawienie *Zamkniętego kręgu* ze *Słowem ostatecznym* pokazuje bardzo wyraźną zmianę. Zamiast pogodnego oczekiwania przyszłości i traktowania jako całkowicie już „zamkniętego” kręgu wojennych doświadczeń, które zdawały się jedynie utwierdzać poetę w jego dawnych przekonaniach literackich – konstatacja „grozy moralnej”, „wstrząsu moralnego”, wobec którego literatura okazuje się bezradna.

Zmiana jest wyraźna i uderzająca. Towarzyszy jej jednocześnie zmiana perspektywy – w *Zamkniętym kręgu* Przyboś pisze o sobie i swoich przeżyciach, w *Słowie ostatecznym* odwołuje się do doświadczeń całej zbiorowości, ujmuje wojnę z perspektywy ponadindywidualnej, czego językowym wyznacznikiem jest forma „my”. Budzić to może podejrzenie, że inne ujęcie doświadczenia wojennego wynika z podporządkowania się zbiorowym emocjom, nastrojom i związanej z nimi retoryce. Niektóre szczegóły zdają się to podejrzenie umacniać. W zakończeniu cytowanego fragmentu pojawia się parafraza słynnej formuły Josepha Conrada, aluzja na gruncie zainteresowań i twórczości Przybosa raczej egzotyczna, ale w 1945 r. zdecydowanie nieprzypadkowa. Recepcja utworów Conrada była

²⁸ J. Przyboś, *Słowo ostateczne*, „Twórczość” 1945, nr 4, s. 40–41. Tekst ten będzie potem otwierał książkę Przybosa *Czytając Mickiewicza* (1950).

ważnym elementem atmosfery intelektualnej lat czterdziestych, należały one do formacyjnych lektur AK-owskich konspiratorów w okresie okupacji, a fraza wzięta z przedmowy do *Murzyna z załogi „Narcyza”* pojawiała się w powojennej publicystyce literackiej²⁹. Do funkcjonujących tuż po wojnie *loci communes* zaliczyć też trzeba pogląd, że „literatura”, pisana nieprzypadkowo w dystansującym cudzysłowie, przegrywa w konfrontacji z grozą wydarzeń, przegrywa w sytuacji, „gdy już suche wyliczenie faktów miażdży”; pogląd ten znaleźć można na przykład w ówczesnej publicystyce Czesława Miłosza, który także konstatawał bezapelacyjną przegraną literatury w konfrontacji z „wypadkami historii”³⁰.

Nieprzypadkowo jednak, zestawiając *Zamknięty krąg* ze *Słowem ostatecznym*, piszę o „zmianie”, a nie tylko o „różnicy”. Wydaje się bowiem, że mamy tu do czynienia nie tyle z uległością wobec nastrojów zbiorowych, ile z efektem doświadczenia, które w 1945 r. było zapewne nierzadkie wśród pisarzy, i nie tylko wśród pisarzy: koniec wojny oznaczał wzmożenie świadomości jej grozy, ponieważ wiązał się z poszerzeniem wiedzy o rozmiarach i charakterze zbrodni, jakie w czasie wojny i okupacji miały miejsce. W przypadku Przybosia było to zapewne doświadczenie tym mocniejsze, że owa wiedza kontrastowała z jego własnymi przeżyciami. Przeżycia te, jakkolwiek niepozbawione epizodów dramatycznych, nie stały się ostatecznie źródłem traumy, co znajduje wy tłumaczenia nie tylko w fakcie, że większość tego okresu udało się Przybosiu przeżyć stosunkowo bezpiecznie w położonej na uboczu rodzinnej Gwoźnicy, ale także w predyspozycjach osobowościowych; jak to ujął Jerzy Kwiatkowski:

Przyboś – jeden z nielicznych – potrafił zwyciężyć okupację w samym sobie. To nie ona podporządkowała go swemu panowaniu, narzucając – jak tylu innym – tonację minor, zmianę poetyki i – kryjące się poza tą zmianą – obronne reakcje psychiczne; to on podporządkował ją swojej poezji, wykorzystując niesione przez nią zagrożenie jako potężny stimulator energii życiowej i poetyckiej, z każdego dnia, z każdego momentu czyniąc kondensację całego przyszłego życia, które do momentu tego może się skrócić³¹.

Wraz z końcem wojny umiejętność „zwycięzania okupacji w samym sobie” przestaje być cenną i praktykowaną na co dzień formą autoterapii, dlatego w pełni objawić się mogło poczucie „grozy moralnej”, które jedynie wzmacniała

²⁹ Zob. np. J. Andrzejewski, *Propozycje teraźniejszości*, „Odrodzenie” 1945, nr 45 [7 października]. Fraza ta pojawia się też oczywiście w głośnym, mającym jednoznaczne konotacje polityczne ataku na Conradowski „heroizm głupoty” przeprowadzonym przez Kotta w eseju *O laickim tragizmie* („Twórczość” 1945, nr 2). Pisząc *Słowo ostateczne*, Przyboś zapewne esej Kotta znał, ale nie mógł znać jeszcze słynnej polemicznej repliki Marii Dąbrowskiej (*Conradowski pojęcie wierności*, „Warszawa” 1946, nr 1 [19 maja]).

³⁰ „Widok zbrodni, widok poniżenia człowieka szerzył takie spustoszenie wśród dzieł i stylów literackich, jakiego nie potrafiłyby dokonać całe lata najzjadliwszej literackiej krytyki. Kolejno rozpadało się w proszek to wszystko, co było w literaturze wdziękiem dla samego wdzięku, odkrywczością psychologiczną dla samej odkrywczości, metaforą dla metafory. [...] Sztuka nie jest równorzędnym partnerem w rozgrywce z wypadkami historii” (C. Miłosz, *Szkło*, „Dziennik Polski” 1945, nr 145 [2 lipca]).

³¹ J. Kwiatkowski, *Przedmowa* [w:] J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984, s. XVIII.

stosunkowo łatwo dostępna teraz wiedza na temat wydarzeń minionych lat; a był to wstrząs tak silny, że pozostawał poza wysłowieniem, konstatacja niewątpliwie szczególnie dramatyczna w przypadku pisarza: „słowo nasze cofa się strwożone przed nazwaniem tych okropnych spraw, martwieje myśl, pióro nieruchomieje w dłoni”.

Mimo widocznych zapożyczeń z retoryki dominującej w tużpowojennej publicystyce literackiej (odwołania do gotowych formuł można zresztą interpretować jako efekt sytuacji, gdy „martwieje myśl”), nie ma powodu, aby podważać autentyczność zapisanego za jej pomocą „wstrząsu moralnego” Przybosia. Siłę tego wstrząsu, trudnego do wyrażenia, co wprost artykułowane, oddaje, co z kolei zapewne nie było intencją autora, zaburzenie spójności wypowiedzi: omawiany fragment *Słowa ostatecznego* narusza integralność apologii poezji Mickiewicza, jaką jest generalnie ten esej.

Mickiewicz „wiódł wyobraźnię i patriotyczne serca Polaków”, a dzieło „poety martyrologii narodowej” stało się w latach wojny niezwykle aktualne, okazało się głosem „tego, który tragedię swojego narodu ujął w kształt tak ostateczny i surowy, że prawda męczeństwa i upodlenia polskiego sprzed stu lat znalazła straszliwe potwierdzenie w dziejach lat okupacji niemieckiej”. Wiersz *Do matki Polki* czy trzecia część *Dziadów* ujawniły swoją moc „słowa ostatecznego” – to „słowo zaświadczone całym życiem, słowo-testament czynu”, realizujące nakaz „pisz tak, jakbyś miał za chwilę umrzeć” – stając się rezerwuarem „wiary w naród, w jego nieśmiertelność”, rezerwuarem „mocy, niezwykłej woli” motywującej do konspiracji i walki.

Daję tu oczywiście kondensację wyrazistych zwrotów z eseju Przybosia o Mickiewiczu³², nie po to jednak, aby pokazać, świetnie się zresztą mieszczący w atmosferze epoki, patos sformułowań, ale aby zwrócić uwagę na to, że podstawą patetycznych sądów o Mickiewiczu i jego twórczości jest w eseju Przybosia myślenie w kategoriach narodu, patriotyzmu, straszliwa prawda o **niemieckiej** okupacji jest przede wszystkim prawdą „męczeństwa i upodlenia **polskiego**”. Taka aksjologia obowiązuje w *Słowie ostatecznym* – poza fragmentem, w którym mowa o „grozie moralnej, dla której nie ma nazwy”. Tu pojawia się inna perspektywa postrzegania wojennych wydarzeń, nie mówi się o narodzie i patriotyzmie, ale o naruszeniu „wyobrażeń o istocie człowieka”, wyważeniu „fundamentów natury ludzkiej”; nie wiadomo też, jak takiej fundamentalnej katastrofie aksjologicznej miałyby przeciwdziałać dzieło „poety martyrologii narodowej” – w tym kontekście staje się znaczące, że omawiany fragment zamyka aluzja nie do Mickiewicza, ale do Conrada.

Poruszenie Przybosia „grozą moralną, dla której nie ma nazwy”, potwierdza jego wypowiedź o kilka miesięcy późniejsza, w której mówi już w pierwszej osobie liczby pojedynczej i w której wyraźniej jeszcze zaznacza się motyw wymuszonego przez odczucie „grozy” milczenia:

³² J. Przyboś, *Słowo ostateczne*, wyd. cyt., s. 34–35, 40–41.

Jestem pracownikiem słowa, które kształtuję, którym władam – a gdy sięgam teraz po słowo, zamyka mnie szczerze niepokonane milczenie.

Jestem poetą – ale nie znajduję na całym obszarze doświadczonych przez siebie uczuć – nawet przeczecia tej grozy, od której, gdyby ją dopuścić do serca – stanęłoby serce.

Jestem Polakiem, który – jak wielu, jak prawie wszyscy patrioci polscy – przeżył moralnie śmierć w więzieniu Gestapo, ale nie mogę, nie czuję w sobie uprawnienia i siły do objęcia myślą męczeństwa narodu żydowskiego.

We wczesnej mojej młodości byłem żołnierzem, patrzyłem na wojenną śmierć przyjaciół – lecz nie mam w sobie tyle hartu, by móc obiektywnie, twardo uświadomić sobie los Żydów zamkniętych w ghetto i wiezionych do komór gazowych.

Będąc z dala od Warszawy w bohaterskie dni powstania i zagłady stolicy – przecieź pojąłem, przekrwawiłem w sobie i myślę ze czcią, bólem i przekleństwem o tej największej tragedii w polskich dziejach.

Ale opuszcza mnie wszystka ludzka zdolność reakcji, nie potrafię, jestem bezradny i porażony, ilekroć wspomnę o rzeczy najokropniejszej od istnienia naszej planety.

I nie liczba ofiar, nie to, że tyle milionów Żydów zginęło niewinnie – zginęły przecież miliony Polaków czy Rosjan – i nie sam fakt fizycznego unicestwienia – śmierć niezawiniona, męczeńska śmierć była nieraz w dziejach ludzkości udziałem tysięcy – ale wyważenie ostatniej zasady człowieczeństwa, zburzenie do fundamentów już nie tylko etyki, rozumu, prawa – ale zamach na ostateczną resztę człowieczeństwa, na to, że człowiek, nie mający nawet swojej śmierci, śmiercią męczeńską *coś* *znaczył*, w imię czegoś umierał.

Hitlerowcy śmierci mordowanych Żydów chcieli odjąć nawet znaczenie, nawet miano śmierci.

Kiedy ogarniemy pomyśleniem, kiedy wytrzymamy tę zgrozę moralną?

Pióro moje drży i muszę milczeć. Dziś, pisząc te słowa w trzecią rocznicę wysiedlenia Żydów z Krakowa, wiem jedno:

Dopóki nie udźwignę choć jednym słowem w poezji – ciężaru tej najstraszniejszej sprawy – nie będę się czuł poetą zupełnie wolnym, tym, który przeżył, a nie umarł w owym czasie pogardy, męczeństwa i walki³³.

4.

Czy Przyboś „udźwignął” w swojej poezji temat wojny i Holocaustu? Negatywna odpowiedź na to pytanie wydawać się może oczywista, jest bowiem zgodna z utrwalonym w latach sześćdziesiątych i kształtującym się już w dekadzie wcześniejszej poglądem, że Przyboś jest poetą nieczułym na wydarzenia i katastrofy historyczne, całkowicie skupionym na problemach formalnych, poglądem powszechnie akceptowanym, o czym świadczy to, że do jego zwolenników zaliczyć można zarówno socrealistów³⁴, jak i Miłosza³⁵, a potem – nie tylko Różewicza i „turpistów”, ale nawet niektórych młodych twórców zafascy-

³³ Cytuję tu w całości niezatytułowaną wypowiedź Przybosia opublikowaną w książce *W 3-cią rocznicę zagłady ghett w Krakowie (13. III. 1943 – 13. III. 1946)*, red. M.M. Borwicz, N. Rost, J. Wulf, Kraków 1946, s. 17–18. Podkreślić warto przenikliwość, tuż po wojnie bynajmniej nieoczywistą, z jaką Przyboś ujmuje tu wyjątkowość Holocaustu.

³⁴ Zob. *Dyskusja o poezji Przybosia*, „Nowa Kultura” 1953, nr 9 [1 marca].

³⁵ „W sól, w popiół padły narody i kraje, / A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem” (*Traktat poetycki*, w. 309–310, cyt. za: C. Miłosz, *Poezje wybrane*, oprac. Z. Łapiński, Wrocław 2013, s. 135).

nowanych koncepcjami poetyckimi autora *Narzędzia ze światła*³⁶; pogląd ten funkcjonuje także w pracach literaturoznawczych³⁷. Do utrwalenia tego przekonania przyczynił się zresztą w niemałym stopniu sam Przyboś, który w swojej powojennej publicystyce i eseistyce ponawiał wyznania wiary w awangardową poezję i deklarował cywilizacyjny i społeczny optymizm manifestowany niekiedy rzeczywiście w sposób zdumiewająco jaskrawy³⁸. Oczywiście funkcjonowanie stereotypowych sądów na temat Przybosia, jego dogmatycznej postawy w kwestiach literackich i jakoby niezmienniej poetyki nie sprzyjało rzetelnej lekturze jego poezji, i w sporach z Przybosiem często nie uwzględniano tego, że w poetyckiej praktyce coraz bardziej odbiegał on od teoretycznych deklaracji³⁹.

Ale temat II wojny światowej i Holocaustu nie jest nieobecny w poezji Przybosia, pojawiał się zarówno w wierszach pisanych w 1945 r. (*Z popiołów, Noc majowa*), jak i w utworach późniejszych. Tak dzieje się na przykład w poruszających wierszach *Miejsce dwu mórz* (1958) i *Wiosna 63*, w których powraca pamięć zagłady Żydów. Pierwszy utrzymany jest w – zaskakującej u twórcy głoszącego niegdyś „ideę rygoru” – wielosłownej poetyce sennego koszmaru, w którym idiosynkratyczne lęki przed zalaniem Polski przez morze mieszają się z objawiającą się w „wyrwie zapomnienia” pamięcią o „morzu” krwi wymordowanych Żydów, obrazy czerpane „na oślep z odmetu / ich pokonanej rozpa-

³⁶ Andrzej Waśkiewicz, w latach sześćdziesiątych początkujący poeta i historyk literatury, cytuje w swoim wspomnieniu o Przybosiu fragment listu, który otrzymał od niego w 1969 r. i który dotyczył opublikowanej przez Waśkiewicza recenzji *Kwiatu nieznanego*: „Jedna jednak uwaga wydaje mi się chybiona i nie na miejscu: mówiąc o poczuciu winy, wymienia Pan przy tej okazji Różewicza i Śpiewaka [...] Pan, który wszystko zapewne, co napisałem wierszem, przeczytał, szkoda, że nie zauważył takich moich bardzo dawnych, przedwojennych wierszy, jak *Grób Nieznanego Żołnierza*, *Parada śmierci* i inne, a po wojnie poemacik *Wisła*, *Poległym*, *Miejsce uświęcone* itd. Tam tą sprawą odpowiedzialności moralnej dręczyłem się w różny sposób – i chyba nie sprowadzała się do prymitywnych «lamentacji» (1 marca 1969)”. List Przybosia dowodzi, że traktował on stereotypowe przekonania o własnej obojętności na dylematy moralne, jakie przyniosły dwie dwudziestowieczne wojny światowe, jako niesprawiedliwe, ale też niezaskłujące na publiczną polemikę. Po cytacie z listu Przybosia Waśkiewicz przywołuje charakterystyczną sytuację: „Toteż na Wiośnie Bydgoskiej, gdy w dyskusji o wojnie trwającej w pamięci jej ofiar Śpiewak zawołał dramatycznie: «Zazdroszczę panu, panie Julianie, tej pewności, spokoju», Przyboś nie replikował” (A.K. Waśkiewicz, *Spotkania z Julianem Przybosiem* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 367).

³⁷ Zob. J. Szczęśna, „Co ja wiozę przeciw wojnie w pośpiechu? Radość czy groź?” [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002. Justyna Szczęśna dostrzega u autora *Póki my żyjemy* „iluzję «nieprzeżycia» wojny”, co jest objawem „ucieczki od cierpienia” i „swoistego estetyzmu poezji Przybosia” (s. 99).

³⁸ Jak to ujęła Dorota Wojda, w okresie powojennym dochodzi do „przeobrażenia światobrazu Przybosia”, czemu jednak nie towarzyszy sformułowanie „nowego globalnego projektu”, i zwłaszcza w literackiej publicystyce Przyboś nadal odwołuje się do dawnych koncepcji, co jedynie powiększa „rozziw, jaki otwiera się między poetyką immanentną a sformułowaną” w jego twórczości. Zob. tejsze, *Związki między awangardą Juliana Przybosia i klasycyzmem Jarosława Marka Rymkiewicza w perspektywie nowoczesności* [w:] *Stulecie Przybosia*, wyd. cyt., s. 157–158.

³⁹ Jest czego żałować, gdy pomyśli się o tym, że w latach sześćdziesiątych Miłosz, sam przeżywający okres metafizycznych poszukiwań, mógłby czytać z uwagą „metafizycznego” Przybosia. Wnioski z takiej lektury byłyby zapewne interesujące, ale najwyraźniej nigdy do niej – w sensie jakości – nie doszło. W *Ziemi Ulro* „metafizyczny” Miłosz odtwarza stereotypowe poglądy na temat Przybosia. Zob. tegoż, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 34–35.

czy” burzą porządek świata, mieszają górę i dół, iluzoryczną religijną obietnicę nieba z miejscami żydowskiej śmierci: „dołu z popiołem po wygasłym żarze / płytkiej glinianki ze zgaszonym wapnem” (Pz2 106–108), a figurą zamordowanych Żydów staje się bluźnierczy Jezus:

Bity, milionokrotny upadł w kałuży – i powstał,
i wyzwał
Boga, jeśli nie jest, ażeby
z bólu w nim powstał, by ból jego czuł
i ażeby
z nim, żywym najboleśniej,
stoczył się w podniebny
dół!

(Pz2 107).

Z kolei w *Wiośnie 63*, wierszu przywołującym tragedię warszawskiego getta, pamięć dręcząca poetę zamienia spacer w Ogrodzie Saskim w „kołobłądną” udrękę:

ja w obiegu alej,
jakbym sam ciągnął porzucony walec
do ubijania gruzu i w kieracie kręcił
wał pionowy drzew nagich nie do odróżnienia...

kołobłądnie, po zaspach, po grudzie, po lodzie
po groźnym pod skorupą zastygłej pamięci
czasie, nie zasypanym dole...

[...]

w dwudziestoletnim echu wielkanocnych dzwonów
głuszących pamięć walki tylko o śmierć – ludzką,
którą przyjmowali płonąc...

(Pz2 183–184)

W tym kontekście warto też przywołać niezwykle tekst prozatorski Przybosia zatytułowany *Mój Rzeszów* (1961). Miała to być najwyraźniej – i, poza pierwszym fragmentem, właściwie jest – reportersko-publicystyczna wypowiedź poety o zmianach widocznych w mieście, w którym mieszkał w okresie gimnazjalnym i które odwiedził po kilkunastu latach nieobecności. Zarówno tytuł, jak i początek *Mojego Rzeszowa* – Przyboś przywołuje określenie „Pokraków”, którego Adolf Nowaczyński używał w odniesieniu do Krakowa w swoich utworach satyrycznych z czasów *fin de siècle’u* – zdają się zapowiadać wspomnieniowy i cokolwiek nawet żartobliwy charakter tego tekstu, pozwalają oczekiwać na początku barwnych anegdot z czasów gimnazjalnych, podretuszowanych ewentualnie melancholią przemijania. Dzieje się jednak inaczej, co wydaje się zaskakiwać samego Przybosia trzymającego się jeszcze przez chwilę/kilka zdań żartobliwej konwencji. Proces przypominania przeszłości „zacina się” na wspomnieniu ubogiego żydowskiego sklepiku, do którego często zachodził Przyboś gimnazjalista, elementu charakterystycznego dla świata Rzeszowa-„Mojesz-

wa”, świata, którego już nie ma; sklepik co prawda istnieje nadal, przetrwał, ale bez swych dawnych właścicieli i mieszkańców:

Ale dlaczego ja o tej ocalałej budce pożydowskiej? [...] I zamiast od razu zdumiewać się i uradować, bo – śmiech się przyznać – zbłąkałem się tuż za dworcem kolejowym, nie wiedząc, gdzie jestem, tak się mój Rzeszów zmienił nie do poznania – ja do budki pożydowskiej. Jak do słupa kamiennego na Forum Romanum, od którego mierzono rozległość imperium... [...] Bez niej zgubiłbym się, niczego bym w moich gimnazjalnych Atenach nie odpoznał i niczego w tej dawnej mojej Abderze, porównawszy, nie ocenił.

I wszystko, co w Rzeszowie nowe, co błyszczyci i cieszy – bez cienia tej ocalałej budki rudobrodego i bez żalobnej zębności spalonych synagog, odnawianych teraz na sale wystawowe malarstwa – błyszczyci i cieszy fałszywie. Młodzi tego nie widzą, nie czują, ale dla nas, którzy pamiętamy okupację i zagładę Żydów, dla mnie zwłaszcza... dojmujące wrażenie pustki, niejasne poczucie ni to winy, ni to żalości – żenującej, bo spóźniona i bezużyteczna, głuchego jakby wyrzutu sumienia za niezawinione cudze nieszczęście... I jakby wstydu, że się przeżyło, gdy oni, a wśród nich najbliższy z przyjaciół młodości... Straszne, w Rzeszowie, w Krośnie, w Niebylcu naszło mnie to znowu z martwym uporem rzeczy bezwładnej, kiedy się ją chce usunąć na bok i odepchnąć. Nigdy nie żyłem wspomnieniami i nie lubię wspominkarzy, żyję wyteżony ku przyszłości, tak że łapię się niekiedy na nagłym spostrzeżeniu, iż to, co dla mnie jest już przeżyte i przeszłe, inni dopiero o tym marzą i planują. A przez te żydowskie miasteczka-nieboszczyki, starte przez hitlerowców, nie mogę przeskoczyć jak przez grób – kwitnący. Na dawnym kirkucie (pamiętam, jak w letnim skwarze za splekany białym murem pachniał drażniąco dziki bez i jaśmin) zrównanym za okupacji z ziemią, na tym zakazanym strasznym obszarze – idę oto szerokim pięknym skwerem, ścieżką obok róż rozpiętych łukowato na drutach. Najładniejszy plac nowego Rzeszowa zasłonił zielenią i kwiatami znikłe, bezimienne cmentarzysko. Czy pozostaje coś do odżałowania, do odkupienia, żeby się otrząsnąć z tej jedynej przeszłości, którą mi zapomnieć nielekkko, a jak łatwo i pewnie zapomniałem i unieważniłem wiele szczęść i miłości! Tylko poezja nie zawaha się wypowiedzieć tych zawiłych uczuć i gorzkich powściągnięć prawdopodobnej refleksji. To mało, a to najwięcej, co mogę⁴⁰.

Podobnie jak w *Słowie ostatecznym* i w wypowiedzi z książki poświęconej krakowskiemu gettu wspomnienie okupacji i zagłady Żydów prowadzi Przybosią, czy może nawet więcej – wymusza na nim refleksję na temat (własnej) twórczości. Tyle że w 1961 r. nie mówi on już o literackim „opracowaniu piekła okropniejszego, niż ostatnie kręgi dantejskie”, czy generalnym „objęciu myśłą męczeństwa narodu żydowskiego”. Teraz deklaracja Przybosi brzmie o wiele skromniej, chodzi już tylko o wypowiedzianie „zawiłych uczuć”, jakie budzi pamięć o przeszłości, ze świadomością, że „to mało, a to najwięcej, co mogę”. Aby wyjaśnić tę zmianę, warto – jak się wydaje – przywołać notatkę poety z 1950 r.:

Dawniej było nawet tak, że układając wiersz, miałem wrażenie odkrywania tajemnego sensu zdarzeń, rzeczy, doznań, konstituowania na nowo świata. [...] zdawało się, że mogą one [słowa] ogarnąć wszystko, odsłonić najdalsze dale i dać najgłębsze czułości.

Dopiero teraz – i męska to, późna wiedza – wiem, że poezja ma swoje granice⁴¹.

⁴⁰ J. Przyboś, *Mój Rzeszów*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 27 [6 lipca], przedr. w: tegoż, *Sens poetycki*, Sp2 296–302.

⁴¹ J. Przyboś, *Zapiski bez daty (z rękopisów)*, oprac. R. Skręt, „Regiony” 1990, nr 4, s. 116.

Końcowe stwierdzenie jest o tyle tajemnicze, że w tym miejscu notatka się kończy i Przyboś nie dookreśla w żaden sposób, z czego wynikają i na czym polegają ograniczenia poezji – nie ulega tylko wątpliwości, że refleksja o poezji w ogóle jest pod piórem poety refleksją także, jeżeli nie przede wszystkim, o własnej twórczości; warto też odnotować, że ta refleksja z 1950 r. nie została opublikowana za życia autora. Prawdopodobna wydaje się natomiast hipoteza, że „męska” wiedza o granicach poezji ma związek z tużpowojennym doświadczeniem „grozy moralnej, dla której nie ma nazwy”.

Początkowo, w 1945 r., wydawać się zapewne mogło, że brak nazwy, milczenie jako efekt tego doświadczenia to objaw szoku, który da się oswoić, że kiedyś pisarze, którzy mają obowiązek „wymierzyć ostateczną sprawiedliwość widzianemu światu tej wojny”, będą mogli to zrobić. Ale takie zadanie, jakkolwiek konieczna byłaby jego realizacja, pozostawało poza zasięgiem narzędzi, jakimi poeta dysponował. Jego koncepcja nowoczesnej, postsymbolistycznej poezji utożsamionej z liryką oparta była na dwóch fundamentalnych założeniach: po pierwsze, oznaczała oczyszczenie wierszy z elementów dyskursywnych i epickich, po drugie, zgodnie z Przybosiowską „cenzurą sumienia artystycznego [...] która skreśli w wierszu wszystko, co by nie było doznane i sprawdzone” (*Doświadczone*, Lig1 106), jego wiersze były nieodmiennie zakotwiczone w bezpośrednim doświadczeniu autora. Taka koncepcja poezji-liryki, jeśli nawet w praktyce twórczej nie do końca przestrzegana (w późnej poezji Przybosia pierwsze założenie wyraźnie traci na znaczeniu), wydatnie ograniczała możliwość opisu i analizy sytuacji czy wydarzeń poza takie bezpośrednie doświadczenie wykraczających. Przyboś w ramach swej koncepcji poezji mógł jedynie – i tak dzieje się w jego wierszach, czego dobrym przykładem jest właśnie *Miejsce dwu mórz* i *Wiosna 63* – próbować zapisać, jak wojna i Holokaust załamują się w pryzmacie jego pamięci i emocji.

Ale jednocześnie, paradoksalnie, specyficzne cechy poezji Przybosia i jego postawy poświadczają autentyczność doświadczenia „grozy moralnej” wojny i Holokaustu, ponieważ doświadczenie to powraca, naruszając reguły poetyki, czy wręcz podważając założenia poetyckiego projektu poety. Przyboś żył „wytężony ku przyszłości” – jak to sam określił w *Moim Rzeszowie*; będąc – tu z kolei przywołuję określenia Kazimierza Wyki – „ostatnim wielkim optymistą egzystencjalnym naszej literatury”, starał się być kimś „bardzo zwartym i bardzo przez samego siebie chcianym”, „postacią wypracowaną wedle noszonego w sobie wzoru na samego siebie”⁴². Funkcjonowanie egzystencjalnego autoprojektu Przybosia, którego poezja była tyleż wyrazem, co narzędziem⁴³, ulega zakłóceniu, gdy powraca nagle, niezależnie od optymistycznego i niechętnego wspomnieniom „wytężenia ku przyszłości”, pamięć o wydarzeniach budzących „grozę moralną”, a w efekcie „zawile uczucia i gorzkie powściągnięcia”, doty-

⁴² K. Wyka, *przyboś* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wyd. cyt., s. 240, 241, 244.

⁴³ Zob. interesujące uwagi o Przybosiowym „poetyckim modelu autobiografizmu” w książce H. Marciniak, *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosia*, Kraków 2009.

czące przecież także własnego optymizmu i wychylenia ku przyszłości: zarówno w *Miejscu dwu mórz*, jak i w *Wiośnie 63* trudno mówić o jakiegokolwiek *katharsis* czy konsolacji.

Zdaniem Przybosia bowiem żadna konsolacja nie jest w tym przypadku możliwa. Niezwykle ważnym utworem ze względu na temat moich rozważań jest jego wiersz *Oświęcim* z początku 1960 r. W tym w dużym stopniu metapoetyckim utworze Przyboś, polemizując z tak samo zatytułowanym wierszem włoskiego poety Salvatorego Quasimoda⁴⁴, kwestionuje stosowność poezji o Auschwitz.

Trzeba podkreślić, że taka postawa polskiego poety pozornie tylko wydawać się może bliska przywoływanej tu już formule Iredyńskiego, który anty-przybosiowskie stereotypy wyrażał sugestią, że dla autora *Ody do turpistów* „wojna krematoria bomby / są poza Estetyką”. Sprzeciw Przybosia wobec wiersza Quasimoda nie jest, wbrew temu, co insynuowali mu przeciwnicy w latach sześćdziesiątych, sprzeciwem Estety, który w imię Piękna ignoruje ciemne strony rzeczywistości, czego rewersem miałyby być jakaś fundamentalna skaza moralnej niewrażliwości. Sprzeciw Przybosia oparty jest na przekonaniu, że ludobójstwo, Holokaust pozostają poza możliwością literackiego ujęcia, a nawet poza zwykłymi ludzkimi emocjami:

Salvatore Quasimodo, jak poetycznie:
myślisz, że wola życia i ich wieczne „nie”
zwyciężyły okrucieństwo zadawanej śmierci?
Że, jak mówisz, pulsująca w wnętrznościach śmierć
uśmierciła, żeby z tego dołu nie powstała, śmierć?
Że tu życie, jak pewność, jest w ich każdym „nie”?

Nie, nie znajduję tu żadnej, nawet symbolicznej
pociechy – ani nawet bólu.
Tu niemiej sumienie uczuć, gdy jest prawdopodobne.
Tu tylko bez ustanku
zgroza i wstręt uśmiercają się nawzajem⁴⁵.

Przyboś, protestując przeciwko zbyt łatwej konsolacji, pisze – „wbrew sobie” – swój wiersz-polemikę. *Oświęcim* to „zgroza”, która pozostaje poza opisem; warto zwrócić uwagę na polisemiczny wers z początku utworu: „Nie opisuję, ja to obchodzę ze zgrozą” – chodzi zarówno o oglądanie pozostałości po hitlerowskim obozie, jak i dystans do traktowania Auschwitz jako tematu utworu literackiego. Można powiedzieć, że Przyboś niejako zatrzymuje się na etapie

⁴⁴ Quasimodo otrzymał jesienią 1959 r. Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury, co odnotowano oczywiście w polskiej prasie literackiej, m.in. w „Nowej Kulturze” ukazał się przekład wiersza *Oświęcim* dokonany przez Artura Międzyrzeckiego. Utwór ten przytacza Rościsław Skręt w *Dodatku krytycznym* do drugiego tomu *Utworów poetyckich* Przybosia, s. 580–581.

⁴⁵ Cytuje za pierwodrukiem – „Nowa Kultura” 1960, nr 11 [13 marca] – ponieważ strofę z bezpośrednim zwrotem do Quasimoda Przyboś usunął z późniejszych wydań tego wiersza, być może chcąc ograniczyć jego okolicznościowy charakter; strofa ta jednak dobrze pokazuje (niezależnie od tego, do jakiego stopnia daje ścisłą interpretację utworu włoskiego poety), że zdecydowany opór Przybosia budzi retoryczna ekwilibrystyka, której efektem miałyby być „symboliczna pociecha”.

tużpowojennego odkrywania „zgrozy moralnej” nieprzetworzonej – i ostatecznie nieprzetwarzalnej – literacko, stanu zapisanego w poruszającej aporii zamykającej wiersz *Oświęcim*: „O tym nie można ani mówić, ani milczeć” (Pz2 110).

Jest w postawie Przybosia pokora poety wobec wydarzeń, którym literatura, poezja (tak, jak on je rozumie) nie może sprostać i można powiedzieć, że jest to postawa prosta w pozytywnym, etycznym sensie tego określenia. Wracam bowiem na koniec do Różewiczowskiego chwytu wpisywania własnej polemiki z Przybosiem w opozycję estetyka – etyka. *Oświęcim* Przybosia warto zestawiać ze słynnymi „oświęcimskimi” wierszami Różewicza *Warkoczyk* i *Rzeź chłopców*. Z jednej strony mamy prosty na poziomie etycznego gestu sprzeciw wobec poetyckiego opisywania Oświęcimia, wobec osławiania i łagodzenia grozy faktów za pomocą językowych zabiegów retorycznych; z drugiej strony – dwa wiersze, których status, wbrew retorycznej prostocie mówienia „wprost”, daleki jest od prostoty i jednoznaczności, uwikłane są bowiem w relację intertekstualną z autentycznym świadectwem ocalałego z obozu zagłady, które wykorzystują jako budulec utworów literackich⁴⁶ – fakt w dodatku przez Różewicza konsekwentnie potem przemilczany; co więcej – dodał on *ex post* słynną, ale mylącą adnotację „Muzeum – Oświęcim, 1948”⁴⁷. Przyboś jako poeta esteta i Różewicz jako poeta etyk?

Przyboś and the War

Summary

The article is an attempt at questioning the stereotype according to which Przyboś is perceived as a poet indifferent to historical events, the horror of WWII included, remaining nobly distant as an aesthete. Genocide and the Holocaust are not entirely absent from Przyboś's poetry, and what is significant, we can observe in his texts a conviction, ethical in its nature, that the “moral horror” they brought about marks the borders of poetry, of literary appropriateness and expressibility.

⁴⁶ Jak odkrył Arkadiusz Morawiec, jedną z najważniejszych powojennych lektur Różewicza musiała być relacja Rudolfa Redera z obozu zagłady w Bełżcu, opublikowana na początku 1946 r. (R. Reder, *Bełżec*, Kraków 1946). W obozie w Bełżcu zamordowano setki tysięcy Żydów z Polski południowej i wschodniej. Reder był jednym z dosłownie kilku więźniów, którym udało się ten obóz przeżyć, i jedynym, który zostawił zapis swoich doświadczeń. Różewicz parokrotnie wykorzystał relację Redera w swoich utworach, i to w formie kryptocytatów; od takich kryptocytatów rozpoczyna się zarówno *Warkoczyk*, jak i *Rzeź chłopców*. Zob. A. Morawiec, *Tadeusza Różewicza wycieczka do muzeum (i biblioteki)*, „Czytanie Literatury” 2013, nr 2, s. 19–24.

⁴⁷ Adnotacji tej brak w pierwodruku obu wierszy w „Odrodzeniu” (1949, nr 2 [9 stycznia]). Pojawia się dopiero w wydaniu książkowym, w tomie *Pięć poematów* (1950).

ZENON OŻÓG

Uniwersytet Rzeszowski

Wokół wiersza *Październik 1956*

Wiersz, o którym będzie mowa w artykule, Julian Przyboś napisał 7 listopada 1956 r.¹, a opublikowany został po raz pierwszy (i na długo był to jedyny druk) w numerze 46 (15–21 listopada) tygodnika „Przegląd Kulturalny”². Autor zamierzał włączyć utwór do planowanego nowego zbioru poezji, ale ostatecznie nie został zamieszczony w tomie wydanym w roku 1958³ i do śmierci poety nie ukazał się drukiem, co ciekawe – nie został włączony do wydania *Poezji zebranych* z 1959 r. *Październik 1956* w wersji z pierwodruku opublikowali redaktorzy znakomitego wyboru poezji Przybosia z 1989 r., zatytułowanego *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, przygotowanego dla Biblioteki Narodowej⁴. Dopiero wydanie krytyczne drugiego tomu *Utworów poetyckich* Przybosia z 1994 r. udostępniło czytelnikom cały tekst *Października* z komentarzem edytorskim.

Październik 1956

Przetaczamy krew dla rannych Węgier,
przelewamy z narodu w naród,
czerwień płynie ze sztandaru do sztandaru,
przetaczamy krwawiącą potęgę.
Sztandar ten sam, kolor ten sam,
który pałał
w siedemnastym i gwiazdę spłomienił
w nocnym szturmie na Zimowy Pałac,
aby drzewce tej samej czerwieni
rozrosło się chorągwiami ludów
w wielkie drzewo Października wieku.

... W Październiku października nie nam
dłonie z bronią w obronie jednoczy

¹ Dokładnie w 39. rocznicę rewolucji październikowej.

² Tygodnik ukazywał się w latach 1952–1963 jako pismo społeczno-kulturalne. Pierwszym redaktorem naczelnym był Jerzy Andrzejewski (do 1955 r.). Tekst Przybosia został wydrukowany, gdy pismem kierował Gustaw Gottesman.

³ Chodzi o zbiór zatytułowany *Narzędzie ze światła* projektowany wcześniej, bo w jesieni 1955 r., jako *Wiersze nowe*, a następnie jako *Chleb i róże*. Więcej na ten temat pisze Róściław Skręt. Zob. tegoż, *Dodatek krytyczny* [w:] J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 2, oprac. R. Skręt, Kraków 1984, s. 471–473.

⁴ J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. 204–205.

z serc bijąca, przelewana lekko,
bez boju, bez trudu:
wróg bagnietem ich, lekarz igłą nas ukłuł.

...Na budapesztańskim bruku
ze sztandaru został tylko strzep,
jak jesienny czerwony liść
padający na otwarte oczy
ostatniego poległego w walce
o powrotny Październik – przegranej

Przelaliśmy krew
z żył otwartych – do otwartej rany.
Ból niewielki – wielki będzie gniew.
Podwiążcie żyły. Przestało bić.
Skrzep.
Sztandar spalcie.
7 XI 56

(Pz2 471–473)

Wiersz Przybosa podzielił losy wielu innych utworów powstałych w gorących politycznie (i historycznie) dniach polskiego Października i jego okolic; wspomniane teksty, okaleczone często przez cenzurę, długo tkwiły w zalegających pod kolejnymi warstwami kurzu, starzejących się z dekady na dekadę rocznikach czasopism, nieliczne miały „szczęście” znaleźć się w zbiorach bądź antologiach w wersji okrojonej, a tylko niektórym udało się przywrócić po 1989 r. wersję kanoniczną⁵. Przykładami tych ostatnich mogą być dwa wiersze Zbigniewa Herberta z 1956 r.: *Ze szczytu schodów* i *Węgrom*. Pierwszy z nich powstał w 1956 r., pierwodruk – jeszcze na fali popaździernikowej odwilży – ukazał się w „Po Prostu” w numerze 12 (przedostatni tydzień marca). Z nieco zmienionym tytułem (*Na szczycie schodów*) i w okrojonej wersji wydrukowała go po 9 latach „Współczesność” w 1965 r., w numerze 23.

Ze szczytu schodów

oczywiście
ci którzy stoją na szczycie schodów
oni wiedzą
oni wiedzą wszystko

co innego my
sprzątacze placów
zakładnicy lepszej przyszłości
którym ci ze szczytu schodów
ukazują się rzadko
zawsze z palcem na ustach

⁵ Więcej na temat wierszy „październikowych” zob. m.in.: J. Detka, *Poezja polskiego Października* [w:] *Październik '56. Odwilż i przełom w życiu literackim i kulturalnym Polski*, red. A. Kulawik, Kraków 1996, s. 139–161; tegoż, *Wiersze polskiej „odwilży” (1953–1957)*, Kielce 2010.

jesteśmy cierpliwi
żony nasze cerują niedzielną koszulę
rozmawiamy o racjach żywności
o pilce nożnej cenie butów
a w sobotę przechylamy głowę w tył
i pijemy

nie jesteśmy z tych
co zaciskają pięści
potrząsają łańcuchami
mówią i pytają
namawiają do buntu
rozgorączkowani
wciąż mówią i pytają

oto ich bajka –
rzucimy się na schody
i zdobędziemy je szturmem
będą się toczyć po schodach
głowy tych którzy stali na szczycie
i wreszcie zobaczymy
co widać z tych wysokości
jaką przyszłość
jaką pustkę

nie pragniemy widoku
toczących się głów
wiemy jak łatwo odrastają głowy
i zawsze na szczycie zostaje
jeden albo trzech
a na dole aż czarno od mioteł i łopat

czasem nam się marzy
że ci ze szczytu schodów
zejdą nisko
to znaczy do nas
gdy nad gazetą żujemy chleb
i rzekną

– a teraz pomówmy
jak człowiek z człowiekiem
to nie jest prawda co wykrzykują afisze
prawdę nosimy w zaciśniętych ustach
okrutna jest i nazbyt ciężka
więc dźwigamy ją sami
nie jesteśmy szczęśliwi
chętnie zostalibyśmy
tutaj⁶.

⁶ Za wydaniem: Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Paryż 1983, s. 9–10.

Cenzor drastycznie zaingerował w tekst Herberta – wykreślił dwie ostatnie strofy utworu, zmieniając całkowicie sens całości. *Ze szczytu schodów* jest „portretem społeczeństwa pogodzonego z utratą własnej podmiotowości, zdesperowanego, ale biernego, fatalistycznie przyjmującego za pewnik fikcyjność wszelkich obietnic «lepszego świata»” – pisał Stanisław Barańczak⁷. Sprawa rozegrała się o zakończenie wiersza:

to są oczywiście marzenia
mogą się spełnić
albo nie spełnić
więc dalej
będziemy uprawiali
nasz kwadrat ziemi
nasz kwadrat kamienia

z lekką głową
papierosem za uchem
i bez kropli nadziei w sercu⁸.

Po usunięciu tej części czytelnik mógł interpretować utwór na poziomie optymistycznej reakcji poety na październikową zmianę relacji władza – naród.

Drugi przykład z twórczości okołopaździernikowej Herberta: wiersz tożsamy z tematem *Października 1956* Juliana Przybosa – *Węgrom*, napisany również w 1956 r. i opublikowany po raz pierwszy w drugim tomie poezji Herberta *Hermes, pies i gwiazda* (1957). W tym przypadku cenzor „zajął” dwa bardzo znaczące w interpretacji elementy, stanowiące ramę tekstu – tytuł, który konkretyzował adresata monologu („Węgrom”), oraz datę umieszczoną pod tekstem (1956). Niewielka – mogłoby się wydawać, szczególnie w zestawieniu z analizowanym wcześniej przykładem – ingerencja, niemniej znacząca i w podstawowy sposób wpływająca na wymowę całości, nakierowująca ją na „abstrakcyjny problem międzyludzkiej solidarności i zarazem bezradności w obliczu cudzego nieszczęścia”⁹, a nie na tematykę najzupełniej współczesną i znaczący udział Herberta w spontanicznej ogólnospołecznej reakcji na wydarzenia polityczne o wadze historycznej, dziejące się tu i teraz.

⁷ S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984, s. 26. Autor wskazuje również słusznie, że cenzorski zapis pozbawił „istotnego klucza do zrozumienia współczesnego i społecznego sensu moralistyki Herberta”, i dodaje: „Gdyby istniał w świadomości czytelników na równi z innymi utworami, obyłyby się bez wielu interpretacyjnych nieporozumień. Wiersze takie jak *Substancja* czy *Tren Fortynbrasa* ukazałyby się w całej swojej ironicznej złożoności” (s. 27).

⁸ Według edycji: Z. Herbert, *Poezje*, wyd. II poszerzone, Warszawa 1998, s. 441. Po raz pierwszy, w wersji kanonicznej, wiersz ukazał się w wydany w drugim obiegu zbiorze *18 wierszy*, Oficyna Literacka, [Kraków] 1983, a następnie w tomie *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Instytut Literacki, Paryż 1983, i w tym samym roku w przedruku za tym wydaniem w Oficynie Literackiej.

⁹ S. Barańczak, *Uciekinier z utopii...*, wyd. cyt., s. 26. Podobny los spotkał wiersz *Odpowiedź 53* – tak brzmiał tytuł z pierwodruku w „Tygodniku Powszechnym”, w zbiorze *Hermes, pies i gwiazda* nosił już tytuł *Odpowiedź*.

Stoimy na granicy
wyciągamy ręce
i wielki sznur z powietrza
wiążemy bracia dla was

z krzyku załamane go
z zaciśniętych pięści
odlewa się dzwon i serce
milczące na trwogę

proszą ranne kamienie
prosi woda zabita
stoimy na granicy
stoimy na granicy

stoimy na granicy
nazywanej rozsądkiem
i w pożar się patrzymy
i śmierć podziwiamy¹⁰.

Decyzje cenzury miały – jak można przypuszczać – nie tylko doraźny charakter, ale również przyszłościowy cel; utrzymujący się przez dziesiątki lat cenzorski zapis na długi czas skazywał okrojony tekst na błędną, niezgodną z intencją autora interpretację przez następne generacje czytelników, nieznające z autopsji historycznych wydarzeń¹¹.

Październik 1956 Przybosia cenzor okroił w zakończeniu utworu; warto je przypomnieć:

...Na budapesztańskim bruku
ze sztandaru został tylko strzęp,
jak jesienny czerwony liść
padający na otwarte oczy
ostatniego poległego w walce
o powrotny Październik – przegranej

Przelaliśmy krew
z żył otwartych – do otwartej rany.

¹⁰ Z. Herbert, *Wybór wierszy*, Warszawa 1983, s. 76. Wydanie przez władze stanu wojennego *Wyboru...* miało pewnie „przykryć” dwa zbiory opublikowane mniej więcej w tym samym czasie w obiegu nieoficjalnym i zdjąć z bardzo popularnego w tamtym okresie autora (*vide*: spotkania autorskie w kościołach) nimb poety niezłomnego.

¹¹ Wiele lat temu, w 1986/1987 r., po zdobyciu (książki z drugiego obiegu wydawniczego raczej się „zdobywało”, niżli kupowało) *Raportu z oblężonego Miasta*, na zajęciach z analizy i interpretacji tekstu wiersz *Węgrom* poddałem eksperymentowi. Studenci najpierw interpretowali utwór w kształcie, na który zgodził się cenzor (ostatnie takie wydanie znajduje się w *Wyborze wierszy* Herberta z 1983 r., w popularnej PIW-owskiej serii „celofanowej”, którego miał rzekomo dokonać sam autor), a następnie w wersji kanonicznej, przepisanej dla nich na maszynie. Wnioski były oczywiste. Zupełnie na marginesie: nie zdawałem sobie sprawy, że przepisywanie dla studentów na potrzeby dydaktyki wierszy Herberta może spotkać się z zarzutem – sformułowany przez ówczesnego dziekana – kolportowania nielegalnych wydawnictw.

Ból niewielki – wielki będzie gniew.
Podwiążcie żyły. Przestało bić.
Skrzep.
Sztandar spalcie.

Ingerencja dotyczyła słowa „przegranej” w wersie: „o powrotny Październik – przegranej” oraz wersów ostatnich, od: „Ból niewielki...” do: „Sztandar spalcie”. Nie było to jednak skreślenie typowe, tzn. ogólnie przyjęte w praktyce urzędników Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, w której zasadą było nieoznaczanie skreślonego fragmentu¹². Skreślone wyrazy zostały zastąpione – pewnie po jakiejś formie negocjacji z autorem lub redaktorem – szeregiem pauz odpowiadających liczbie sylab kolejnych wyrazów. Powodów takiej ingerencji, podjętej między 7 listopada, kiedy wiersz powstał, a 15 listopada 1956 r., gdy ukazał się w „Przeglądzie Kulturalnym” – podobnie jak przyczyn braku tekstu w przedruku bądź w najbliższych czasowo wydaniach książkowych (*Narzędzie ze światła, Poezje zebrane*) – należy szukać przede wszystkim w samym utworze, w jego warstwie znaczeniowej i przesłaniu, które niósł.

Kontekst następny, osobisty Juliana Przybosia tamtego czasu, jego aktywność społeczna i literacka – nie może być pominięty w pełniejszym rozeznaniu okoliczności powstania wiersza *Październik 1956*. Od razu trzeba zauważyć, że jest to okres bardzo intensywnego życia i aktywności zwielokrotnionej. Warto przypomnieć kilka faktów¹³. W kwietniu przychodzi na świat córka Uta; wiosną 1956 r. ukazuje się drugie, poszerzone wydanie *Czytając Mickiewicza*; dużo publikuje na tematy bieżące – krytycznie, polemicznie, rozrachunkowo, m.in.: *O malarstwie i liryce*¹⁴, świeżo odbudowanym na socrealistyczną modłę „Prudentialu” (od 1954 r. hotel „Warszawa”) – *Heroje brzydoty*¹⁵, pisze o tajnym referacie Chruszczowa z XX Zjazdu KPZR i „czystych rękach” działaczy partyjnych¹⁶, debiucie Białoszewskiego¹⁷; bierze udział w toczących się na łamach czasopism dyskusjach¹⁸, odbywa spotkania autorskie w kraju i za

¹² Oznaczenia dokonanej ingerencji nie wchodziły w grę do 1981 r. Obowiązkiem autora lub redaktora było poprawienie tekstu w taki sposób, by był spójny i w żaden sposób nie sugerował miejsca skreślonego. Od 31 lipca 1981 r. według przyjętej ustawy cenzura miała działać jawnie, można też było odwołać się od decyzji cenzora do Sądu Administracyjnego, a miejsca ingerencji mogły być zaznaczane wraz podaniem podstawy prawnej.

¹³ Na podstawie *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia* [w:] J. Duk, *Światłoczułe słowo. Studia o Przybosiu. Wybrane zagadnienia*, Łódź 2006, s. 229–231.

¹⁴ „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 2. Kilka miesięcy później, w przededniu 4. rocznicy śmierci Władysława Strzemińskiego, publikuje artykuł o artyście („Przegląd Kulturalny” 1956, nr 46) otwierający trwającą kilka dekad walkę o uznanie i przywrócenie należnej rangi dorobkowi tego wybitnego malarza i teoretyka sztuki.

¹⁵ „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 7.

¹⁶ „Po Prostu” 1956, nr 17.

¹⁷ „Nowa Kultura” 1956, nr 32.

¹⁸ Dyskusja o sztuce (*Monopol artystyczny wiedzie do skostnienia*, „Polska” 1956, nr 8), o ZLP i literaturze („Nowa Kultura” 1956, nr 36; *O całą prawdę w literaturze*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 44).

granicą¹⁹ – słowem: gorączka. Ta aktywność literacka, społeczna i polityczna pisarza nakłada się na szeroki plan wydarzeń, które rozgrywały się w Polsce od wiosny 1956 r. Warto przypomnieć najważniejsze fakty. W marcu kierownictwo Kremla przekazało tekst tajnego referatu *O kulcie jednostki i jego następstwach*, wygłoszonego przez Chruszczowa na XX Zjeździe KPZR, przywódcom partii w krajach satelickich, ale tylko w Polsce podjęto decyzję o powieleniu i upowszechnieniu jego treści. Zbiegło się to w czasie ze śmiercią Bolesława Bieruta w Moskwie (12 marca 1956 r.) i jego pogrzebem na warszawskich Powązkach. W krótkim okresie, bo do 10 kwietnia²⁰, broszura była kolportowana, dyskutowana na otwartych zebraniach partyjnych w zakładach pracy i urzędach. Skutek był do przewidzenia:

Zakwestionowaniu powojennego modelu stosunków polsko-radzieckich towarzyszyło publiczne ujawnianie i przypominanie wszelkich krzywd doznanych od wschodniego sąsiada. [...] Doszło do swego rodzaju eksplozji zbiorowej pamięci, nieznajdującej dotąd w tej dziedzinie żadnej możliwości publicznej ekspresji²¹.

Otworzone zostały tematy dotąd zakazane: pakt Ribbentrop-Mołotow, agresja 17 września 1939 r., zbrodnia w Katyniu, powstanie warszawskie i losy żołnierzy podziemia, aneksja Kresów Wschodnich i wysiedlenia ludności polskiej, przymusowa kolektywizacja rolnictwa, stosunek do Kościoła i uwięzienie kard. Stefana Wyszyńskiego²².

Erupcja treści, które jeszcze miesiąc wcześniej napiętnowano by jako „antypartyjne”, „antypaństwowe” i „antyradzieckie”, a teraz mogły być swobodnie wygłaszane na oficjalnym forum, tworzyła zupełnie nową jakość polityczną. Oficjalna przestrzeń publiczna traciła swą monolityczność, pękała pod naporem oddolnego krytycyzmu, pobudzono i usankcjonowano przez rewelacje Chruszczowa²³.

Ogromne znaczenie miała uchwalona 27 kwietnia ustawa amnestyjna, dzięki niej w ciągu miesiąca więzienia opuściło ok. 35 tys. osób, w tym 4500 więźniów politycznych; amnestia objęła w sumie ponad 9 tys. skazanych za przestępstwa polityczne²⁴. Uwolnieni więźniowie dawali, niejednokrotnie publicznie, świadectwo zbrodni, tortur i metod śledczych stosowanych przez aparat represji w ostatnich latach; w ślad za tym rozpoczęły się rozprawy rehabilitacyjne skazanych i zgładzonych wyrokami sądów, jak też pojawiły się żądania ukarania winnych zbrodni stalinowskich.

Bez wątpienia – piszą historycy – od wiosny 1956 roku rozpoczął się jeden z najlepszych dla życia społecznego okresów historii PRL. Coraz szersze kręgi zataczała

¹⁹ We wrześniu uczestniczy w Biennale Poezji w Knokke-le-Zoute w Belgii i w Paryżu odwiedza Jana Brzękowskiego.

²⁰ W tym dniu zwierzchnictwo partii podjęło decyzję – pewnie wskutek ogromnego rezonansu społecznego, jaki referat Chruszczowa wywołał w partyjnych dołach i w ogóle w społeczeństwie – o ograniczeniu dostępu do pełnego tekstu jedynie dla funkcyjnych członków PZPR.

²¹ *Polski wiek XX*, t. 3: *PRL od lipca 44 do grudnia 70*, red. K. Persak, P. Machciewicz, Warszawa 2010, s. 207.

²² P. Machciewicz, *Odwiłz 1956* [w:] tamże, s. 208.

²³ Tamże, s. 209.

²⁴ Tamże, s. 210.

wolność słowa. W prasie głośno dyskutowano problemy łamania prawa, wyniki XX Zjazdu, czy też stosunek do przeszłości. W marcu i kwietniu na łamach „Po Prostu”, „Nowej Kultury”, „Przeglądu Kulturalnego”, „Trybuny Ludu” oraz innych pism pojawiać się zaczęły artykuły poświęcone żołnierzom Armii Krajowej nie istniejącej dotąd w środkach przekazu w kontekstach innych aniżeli zdrady i działania na szkodę Polski. Odnajdziemy tam także krytykę stylu życia władzy, sklepów pozostających do ich wyłącznej dyspozycji (tzw. sklepy za żółtymi firankami) oraz postulaty jawności życia publicznego²⁵.

Przyboś reagował bardzo szybko na zmieniającą się sytuację i nowe okoliczności. Bezpośrednie odniesienia do tych wydarzeń zawiera *Wiosna 1956* – wiersz stylizowany na Mickiewiczowską *Odę do młodości*, napisany przed 26 kwietnia²⁶.

[...]
 Od wschodu do zachodu
 wiatr granicę widzenia odmyka
 i podaje mi miękką dłoń ciepła.
 Jest czas narodzin!
 [...]
 Patrz! Całe niebo w moim pokoju się tłoczy,
 szyby pryskają,
 światło rozsuwa cztery ściany w cztery strony świata –
 „Trzęsienie ziemi” – mówią przerażeni?
 Więcej takich trzęsień!
 Otworzy się mury więzień,
 wiosna!
 Nie ta przymilnie radosna do rymu
 ze słowikiem wśród ciszy,
 ale Maj groźnej, bo z martwych powstałej radości,
 Maj – krzyczący chorąży,
 tych, co byli wbrew prawdzie do zatruty wierni,
 i tych, co wierni prawdzie zginęli z rąk wiernych,
 Maj, który wznosi
 z grobów
 samoskazanych na śmierć towarzyszy
 kwiat nigdy nie zastygłej krwawiącej czerwieni
 i ból, i gniew najwyższy!
 [...]

Podobnie rzecz się miała z reakcją poety na wydarzenia polskiego i węgierskiego Października. 7 listopada 1956 r., kiedy powstaje *Październik 1956*, bieg wydarzeń politycznych w Polsce – po utrzymującym się napięciu po krwawym stłumieniu buntu w Poznaniu 28–29 czerwca – znalazł już przesilenie, które nastąpiło między 18 a 21 października. Na 19 października zwołano VIII Plenum Komitetu Centralnego PZPR i mimo gorącej atmosfery – związanej z ruchami wojsk sowieckich zmierzających ze swoich garnizonów na Dolnym Śląsku i Pomorzu w kierunku stolicy, niespodziewanym przyjazdem (bez zaprosze-

²⁵ J. Eisler, R. Kupiecki, *Na zakręcie historii – rok 1956*, Warszawa 1992, s. 23.

²⁶ „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 17 [26 kwietnia – 2 maja].

nia) do Warszawy delegacji z Kremla z sekretarzem generalnym KPZR Nikitą Chruszczowem na czele i wielogodzinnymi rozmowami w Belwederze z delegacją radziecką – udało się doprowadzić do wznowienia obrad plenarnych, wyboru przez aklamację Władysława Gomułki na pierwszego sekretarza PZPR i usunięcia z najwyższych władz partii osób, które kojarzone były z orientacją prokremłowską, w tym marszałka Konstantego Rokossowskiego²⁷. 24 października odbył się historyczny wiec na placu Defilad, z przemówieniem Gomułki i jego wezwaniem: „Dość wiecowania, dość manifestacji; czas przejść do codziennej pracy”. W tych dniach apogeum osiągnęła również spontaniczna aktywność społeczeństwa, przejawiająca się w demonstracjach, wiecach, zebraniach w zakładach pracy i uczelniach²⁸, a w najbliższych tygodniach z najważniejszych wydarzeń trzeba przypomnieć: uwolnienie kardynała Wyszyńskiego (28 października) i poprawę stosunków Państwo – Kościół²⁹, likwidację Komitetu ds. Bezpieczeństwa Publicznego (13 listopada) i zwolnienie kilku tysięcy funkcjonariuszy, dekoloktywizację (lawinowa likwidacja spółdzielni produkcyjnych). Jednak z perspektywy wiersza Przybosa (ale i z perspektywy międzynarodowej) wydarzenia w Polsce znalazły się na dalszym planie wobec wydarzeń rozgrywających się w październiku 1956 r. na Węgrzech³⁰.

Kalendarium węgierskiego Października rozpoczął (6 tm.) uroczysty pogrzeb László Rajka – ministra spraw wewnętrznych odpowiedzialnego za zbudowanie na Węgrzech aparatu represji wzorowanego na systemie radzieckim (1946–1948), a następnie od 1948 r. ministra spraw zagranicznych, aresztowanego w okresie stalinowskich czystek pod zarzutem udziału w międzynarodowym spisku i współpracy z wywiadami państw „imperialistycznych”, osądzonego w procesie pokazowym i straconego w 1949 r. Pogrzeb, w którym wzięło udział ok. 200 tys. Węgrów, stał się polityczną manifestacją. 22 października na politechnice w Budapeszcie odbyło się zgromadzenie studentów węgierskich uczelni, które sformułowało wiele postulatów pod adresem władz państwowych, m.in.: powołania nowego rządu z Imrem Nagyem na czele, wolnych wyborów,

²⁷ Biuro Polityczne najpierw urlopowało Rokossowskiego, z pełnionych funkcji wicepremiera i ministra obrony narodowej został odwołany 13 listopada, wkrótce opuścił Polskę wraz z kilkuset oficerami radzieckimi.

²⁸ Do historii przeszły wiece na Politechnice Warszawskiej i w FSO na Żeraniu, gdzie na niekwestionowanego przywódcę wyrósł Lechosław Goździk, sekretarz KZ PZPR.

²⁹ Władze partyjne zapowiedziały zniesienie dekretu regulującego obsadę stanowisk kościelnych z 1953 r., uwolniono z więzień biskupów i księży, którzy wrócili do swoich diecezji, przywrócono nauczanie religii w szkołach.

³⁰ Proces destalinizacji na Węgrzech miał inny przebieg niż w Polsce. Już w czerwcu 1953 r. usunięty został ze stanowiska premiera pierwszy sekretarz Węgierskiej Partii Pracujących Mátyás Rákosi (właśc. Mátyás Rosenfeld), premierem został Imre Nagy, który pełnił tę funkcję od 4 lipca 1953 do 18 kwietnia 1955 r. i zyskał popularność, realizując bardziej liberalny kurs w polityce. Mimo zdymisjonowania Nagya z funkcji premiera i wykluczenia go z szeregów WPP, mimo powrotu do władzy Rákosiego (do 18 lipca 1956), a następnie jego bliskiego współpracownika, stojącego na czele węgierskiego Urzędu Bezpieczeństwa Państwa Ernő Gerő (właśc. Ernő Singer) – procesu destalinizacji nie udało się już powstrzymać. Nasiliły się nastroje niepodległościowe, wzmacniane także doniesieniami z Polski.

wprowadzenia systemu wielopartyjnego, opuszczenia kraju przez wojska radzieckie. Na 23 października Węgierski Związek Pisarzy zwołał w miejscu symbolicznym, bo pod pomnikiem gen. Józefa Bema, wiec poparcia dla przemian w Polsce. W wiecu wzięło udział ok. 20 tys. uczestników, odczytano studenckie postulaty, po czym tłum demonstrantów, do którego dołączyli mieszkańcy Budapesztu, ruszył pod gmach parlamentu, a następnie pod budynek radia z żądaniem ogłoszenia postulatów. Zgromadzenie zostało potępione jako reakcyjne przez Ernő Gerő, który zapowiedział rozprawienie się z demonstrantami. Padły pierwsze strzały, pojawiły się pierwsze ofiary, a zrewoltowany tłum zburzył pomnik Stalina na placu Bohaterów – ten właśnie moment uznaje się za początek powstania węgierskiego.

Następnego dnia do Budapesztu wkroczyły jednostki pancerne armii radzieckiej i zajęły strategiczne miejsca w mieście, ogłoszono stan wyjątkowy, w wielu miejscach powstały barykady. Premierem został Imre Nagy, który w przemówieniu transmitowanym na żywo przez radio zapowiedział wznowienie reform i zaapelował o powstrzymanie się od przemocy. 25 października do demonstrujących przed parlamentem funkcjonariusze sił bezpieczeństwa otworzyli ogień, raniąc i zabijając około 100 osób. W odpowiedzi starcia zbrojne wybuchły w całym kraju, powstawały komitety rewolucyjne, tworzyły się spontanicznie oddziały ochotnicze milicji. Znienawidzony Gerő uciekł do Moskwy, a z ulic zniknęły symbole dotychczasowej władzy. W następnych dniach nowy rząd rozwiązał skompromitowany Urząd Bezpieczeństwa Państwa, uwolniono więźniów politycznych, wprowadzono system wielopartyjny. Oddziały radzieckie na mocy porozumienia wycofały się ze stolicy. Imre Nagy ogłosił 31 października, że Węgry występują z Układu Warszawskiego, wybierają pełną neutralność i proszą ONZ o jej ochronę. Rozmowy z dowództwem radzieckim na temat wycofania z kraju wojsk zakończyły się aresztowaniem (4 listopada) delegacji węgierskiej z ministrem obrony Pálem Maléterem na czele, który jako pierwszy spośród wyższych rangą oficerów przyłączył się do powstania³¹.

Tego samego dnia nad ranem rozpoczął się atak na Budapeszt, pancerne oddziały radzieckie wraz z funkcjonariuszami rozwiązanego Urzędu Bezpieczeństwa zajęły parlament, a walki wygasły w godzinach wieczornych. Równocześnie dla usprawiedliwienia agresji radzieckiej utworzony został w Szolnok³² – Węgierski Rewolucyjny Rząd Robotniczo-Chłopski z Jánosem Kádárem (wicepremierem i ministrem w rządzie Nagya) na czele, który zwrócił się „o bratnią pomoc” do władz Kremla i 7 listopada został zainstalowany w Budapeszcie. Premier Nagy ze swoimi współpracownikami schronił się w ambasadzie Jugosławii; z deklaracją gwarantującą nietykalność i prawo powrotu do domu opuścił ambasadę, został jednak zatrzymany przez KGB i wywieziony do Rumunii – oficjalne aresztowanie nastąpiło w kwietniu 1957 r., proces odbył się między 9 a 16 czerwca 1958 r., wyrok śmierci wykonano 17 czerwca.

³¹ Aresztowania dokonał szef KGB Iwan Sierow, ten sam, który przeprowadził aresztowanie 16 przywódców Polskiego Państwa Podziemnego (27/28 marca 1945 r.).

³² Historycy przypuszczają, że odbyło się to w ZSRR.

* * *

Październik 1956 Juliana Przybosia powstaje w momencie, kiedy losy powstania węgierskiego są już przesądzone, ale w Polsce utrzymuje się fala solidarności, poparcia i sympatii dla zrywu Węgrów, przejawiająca się w zbiórkach pieniędzy, lekarstw, środków opatrunkowych oraz w akcji oddawania krwi dla rannych powstańców.

Radziecka agresja na kraj „braci Węgrów” dla milionów Polaków była wręcz szokiem. Sądono bowiem dość powszechnie, że sytuacja tam ustabilizuje się, a ZSRR podobnie jak w Polsce w ostatecznym rachunku nie zdecyduje się na zbrojną interwencję³³.

Stąd hiperbolizujący obraz w części inicjalnej utworu:

Przetaczamy krew dla rannych Węgier,
przelewamy z narodu w naród,
czerwień płynie ze sztandaru do sztandaru,
przetaczamy krwawiącą potęgę.

O niewspółmiernej ofiarności Polaków, choć płynącej z odruchu serca, dla Węgrów, którzy są zabijani podczas krwawej pacyfikacji powstania³⁴, pisał poeta w strofice następnej:

W Październiku października nie nam
dłonie z bronią w obronie jednoczy
z serc bijąca, przelewana lekko,
bez boju, bez trudu:
wróg bagnetem ich, lekarz igłą nas ukłuł.

Motyw „Październik października” wynika – jak może się wydawać – z interpretacji wydarzeń, które rozegrały się w Polsce i na Węgrzech, jako próby powrotu i kontynuacji idei rewolucji październikowej, idei wypaczonej w okresie stalinowskim – stąd w wierszu takie figury znaczeniowe jak „wielkie drzewo Października wieku”, „[walka o] powrotny Październik”. Czerwony sztandar, zatknięty na budapesztańskich barykadach, czołgach i wojskowych samochodach oddziałów węgierskich, to ten sam sztandar rewolucji bolszewickiej, pod którym zapłonęła Rosja w październiku 1917 r.

Sztandar ten sam, kolor ten sam,
który pałał
w siedemnastym i gwiazdę spłomienił
w nocnym szturmie na Zimowy Pałac,
aby drzewce tej samej czerwieni
rozrosło się chorągwiami ludów
w wielkie drzewo Października wieku.

³³ J. Eisler, R. Kupiecki, *Na zakręcie historii...*, wyd. cyt., s. 45.

³⁴ Dowództwo radzieckie nie zawahało się użyć czołgów, dział, katiusz, a nawet samolotów do zbombardowania przemysłowej dzielnicy Budapesztu – Csepel, w której walki trwały do 10 listopada. Dane mówią o ok. 2700 zabitych w czasie walk i ok. 27 tys. rannych po stronie węgierskiej, po stronie radzieckiej – ponad 650 zabitych i ok. 1500 rannych.

Nadzieje na „powrotny Październik” nie spełniły się; w rocznicę „tamtej” rewolucji obraz z wiersza Przybośia i jego przesłanie nie pozostawiają żadnych złudzeń – zryw Węgrów zakończył się klęską, a nierówna walka została przegrana. To bardzo dramatyczny i jednocześnie symboliczny obraz:

Na budapesztańskim bruku
ze sztandaru został tylko strzęp,
jak jesienny czerwony liść
padający na otwarte oczy
ostatniego poległego w walce
o powrotny Październik – przegranej.

Zakończenie wiersza, ta jego część, którą skreślił cenzor, kontynuuje dramatyczny przekaz, nawiązuje raz jeszcze do ofiarności Polaków i niewspółmierności, wobec tragedii Węgrów, aktów solidarności. W znaczeniu metaforycznym powstanie węgierskie 1956 r. nazwane zostało w utworze „otwartą raną”, która przyniesie „wielki gniew”.

Przelaliśmy krew
z żył otwartych – do otwartej rany.
Ból niewielki – wielki będzie gniew.
Podwiążcie żyły. Przestało bić.
Skrzep.
Sztandar spalacie.

Warto z kilku względów zwrócić uwagę na ostatnie trzy wersy. Po pierwsze, odbiegają swoim kształtem stylistycznym od wcześniejszych części – są to bowiem proste, nierozwinięte zdania; po drugie, dwukrotnie użyty zostaje tryb rozkaznikowy w sformułowaniach, które obrazują dramatyzm sytuacji – raz we fragmencie, który sugeruje próbę ratowania życia i moment śmierci rannego, i polecenie to brzmi jak dyspozycja lekarza („Podwiążcie żyły. Przestało bić. / Skrzep”); drugi raz – w ostatnim słowie wiersza – w użyciu przypominającym rozkaz wojskowy, w rodzaju ostatniego rozkazu dowódcy po przegranej bitwie, by sztandar oddziału, będący symbolem żołnierskiego honoru i wierności złożonej przysiędze, nie dostał się w ręce wroga („Sztandar spalacie”).

Najważniejszą decyzję w sensie politycznym podjął Przyboś jednak nie w obliczu stłumienia powstania przez armię radziecką; ostatni akt „sprawy”: Przyboś wobec węgierskiego Października dokonał się w czerwcu 1958 r., gdy przebywał z żoną Danutą i córką Utą w Tleniu – miejscowości wypoczynkowej w sercu Borów Tucholskich, nad jeziorem Mukrz i rzeką Wdą³⁵. 18 czerwca polskie radio i gazety codzienne podały do publicznej wiadomości treść komunikatu Ministerstwa Sprawiedliwości Węgier o zakończeniu procesu, wyroku śmierci i jego wykonaniu na Imrem Nagyu i jego współpracownikach³⁶. Do tej pory opinia publiczna na Węgrzech i świecie nie знаła losów uprowadzonych

³⁵ Obecnie w województwie kujawsko-pomorskim, powiat Świecie.

³⁶ Wyrok wykonano także na Pálu Maléterze (minister obrony w rządzie Nagya), Miklósie Gimeszu (pisarz, dziennikarz, organizator strajków) i Józsefie Szilagyim.

w listopadzie 1956 r. członków rządu Nagya. Informacja o egzekucji pojawiła się niespodziewanie, wywołać musiała ogromny szok, tym bardziej że od ostatnich informacji na temat Imrego Nagya upłynęło 19 miesięcy. Powszechne oburzenie opinii publicznej spowodowane było nie tylko informacją o egzekucji skazanych w tajnym procesie, ale także uzasadnieniem – w sformułowanym na modłę stalinowską komunikacie – wyroku wydanego przez Kolegium Sądu Ludowego, które mówiło, że

Imre Nagy i jego grupa zgodnie ze swoimi poprzednimi rewizjonistycznymi, burżuazyjno-nacjonalistycznymi poglądami stoczyła się w konsekwencji do sojuszu z najbardziej reakcyjnymi i imperialistycznymi siłami burżuazji, do zdrady ustroju demokracji ludowej, węgierskich ludzi pracy i socjalistycznej ojczyzny³⁷.

Najważniejszy zarzut, że legalny premier legalnego rządu zawiązał spisek antypaństwowy i dopuścił się zdrady stanu – musiał wprowadzić w osłupienie i zostać uznany za zemstę marionetkowego rządu Jánosa Kádára.

To wtedy Przyboś podejmuje decyzję o oddaniu legitymacji partyjnej i wystąpieniu z PZPR. Po powrocie do Warszawy, 2 lipca, relacjonuje w liście do Jana Brzękowskiego swój nieudany wypoczynek w Tleniu (porażenie nerwu twarzowego, konieczne leczenie) i dodaje: „Potem znowu przeżyłem wstrząs wskutek wyroku węgierskiego i wyciągnąłem z tego konsekwencje. Są chwile, które starczą za lata i przeobrażają do głębi”³⁸. Jeszcze inne światło na wystąpienie poety z partii może rzucić wspomnienie córki Uty, która zapamiętała oburzenie ojca na informacje o wykonaniu wyroków śmierci na młodocianych uczestnikach powstania, których w procesach popaździernikowych skazano na karę śmierci, ale z wykonaniem władze czekały do osiągnięcia przez nich pełnoletności. Być może chodziło o Petera Mansfelda i jego kolegów (Jóska Blaski, Rezso Bona, Laszlo Furka, Istvan Holecz i Attila Egei). Mansfeld brał udział w powstaniu jako 15-letni uczeń, był łącznikiem między oddziałami, nosił ulotki, broń, lekarstwa. Po klęsce prowadził ze swoimi kolegami działalność konspiracyjną, gromadził i ukrywał broń, planował akcje uwalniania więźniów. Zadenuncjowany przez rodziców kolegi, w lutym 1957 r. został aresztowany, poddany torturom i skazany. Wyrok wykonano 21 marca następnego roku – 11 dni po

³⁷ Cyt. za: R. Skręt, *Dodatek krytyczny* (Pz2 572). Wyrok został ogłoszony w brzmieniu następującym: „W imieniu Republiki Ludowej! Pierwszy oskarżony Imre Nagy, który urodził się w 1896 roku w Kaposvar, ojciec Józef Nagy, matka Rozalia Szabo, żonaty z Marią Egety, ma jedno dorosłe dziecko, profesor uniwersytetu, miesięczne dochody 3600 forintów emerytury, nieposiadający majątku, niekarany, obywatel węgierski, zamieszkały w Budapeszcie przy ulicy Orsó 43, jest winien przestępstwa kierowania spiskiem mającym na celu obalenie ludowodemokratycznego ustroju państwa, jak również jest winny zdrady ojczyzny. Dlatego Kolegium Sądu Ludowego skazuje go na karę śmierci i konfiskatę majątku” (http://www.polskieradio.pl/39/247/Artykul/177_589,Imre-Nagy [15.12.2015]).

³⁸ Cyt. za: R. Skręt, *Dodatek krytyczny* (Pz2 572). Józef Duk w *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia* pisze, że nagle kłopoty zdrowotne poety w Tleniu były spowodowane wiadomością o straceniu Nagya. W świetle listu do Brzękowskiego nie można tej informacji uznać za prawdziwą. Zob. J. Duk, *Światłoczułe słowo...*, wyd. cyt., s. 233–234.

osiągnięciu pełnoletności³⁹. Przyboś mógł o tym wiedzieć choćby dlatego, że we wspomnieniach uczestników rewolucji węgierskiej pojawia się wątek apeli kierowanych wówczas do zachodnich ambasad w sprawie ułaskawienia skazanych na śmierć młodocianych biorących udział w walkach⁴⁰.

Niewątpliwie Julian Przyboś w 1955 i 1956 r. wobec nabierającego tempa procesu przemian politycznych w Polsce uaktywnia się na wielu płaszczyznach działalności – publicystycznej, społecznej, politycznej, także poetyckiej. Jaskrawym przykładem wprzęgnięcia liryki do dyskursu na temat aktualnej problematyki politycznej i społecznej tamtego czasu jest *Październik 1956* i wiele innych utworów.

On Przyboś's *Październik 1956*

Summary

The poem titled *Październik 1956* was created as a reaction to the Hungarian Uprising and the actions taken up by Poles showing solidarity towards Hungarians, organising help for the Hungarian nation. The poem appeared in print for the first time in mid-November 1956, cut short by the censorship; its first full edition appeared as late as 1994 in *Pisma zebrane*. The article presents the most significant contexts of the poem: political ("October poems" and problems with censors) and biographical – 1956 was a very intense and at the same time critical period in the political and social activity of Przyboś, and it deprived him eventually of all illusions concerning the direction of changes; the bloody quell of the uprising in Hungary, detention of its leaders and execution of Imre Nagy (June 1958) made Przyboś ultimately leave the party.

³⁹ Zrehabilitowano go wyrokiem Sądu Najwyższego w 1990 r., jest jednym z węgierskich bohaterów narodowych. Ma także ulicę swojego imienia w Poznaniu.

⁴⁰ M.in. Ákos Engelmayer (rocznik 1938), uczestnik powstania, po 1989 r. ambasador Węgier w Polsce. Zob. *Lengyel Magyar két jóbarát. Z Ákosem Engelmayerem rozmawiał ks. Leon Kantor-ski*, <http://podkowianskimagazyn.pl/archiwum/akos.htm> [15.01.2016]. Temat niewątpliwie wymaga głębszej kweryndy źródłowej.

ALICJA JAKUBOWSKA-OŻÓG

Uniwersytet Rzeszowski

Wiersze dla Uty

Teksty zebrane w tomie *Wiersze i obrazki*¹ to szczególny zapis przeżyć i doświadczeń dojrzałego poety związanych z urodzeniem i wychowaniem dziecka, jego wchodzeniem w świat i dorastaniem. Przyboś opowiada „historię” powtórnego ojcostwa, daje wyraz swoim przeżyciom, darowanej radości. Z pierwszego małżeństwa z Bronisławą z Kozdoniów poeta miał dwie córki – Wandę i Julię. Ze związku z drugą żoną Danutą Kulą – najmłodszą córką – Utę. Jej rzadkie imię jest częścią imienia matki – Danuta. Ważne w kontekście omawianych wierszy, jak i biografii artystycznej dorosłej już Uty jest to imię – w języku japońskim oznacza przecież poezję². Mała dziewczynka jest autorką, bohaterką, jak i adresatką tych wierszy. Utwory zainspirowane rozmowami z dzieckiem opatrzył Przyboś ilustracjami małej Uty, a na karcie tytułowej umieścił dwoje autorów: Utę i Juliana Przybosiów.

W przedmowie do zbioru poeta pisał:

Ta książeczka z obrazkami jest dziełem mojej córeczki Uty i moim. W większej mierze jej niż moim, bo jej są wszystkie obrazki, a ja bym tych wierszy nie ułożył, gdyby nie ona [...].

Wiersze zrodziły się ze zwyczajnych radości ojcowskich i z niezwykłego, uważnego słuchania jej języka: od niemowlęcego gaworzenia do zadanych sobie dla zabawy lekcji – niemalże lingwistycznych... Przerabialiśmy je wesoło w parku, nazywając we właściwych językach rośliny i zwierzęta.

[...] kiedy miała dwa lata, miała swoje własne słowa, swoją składnię i – tak! tak! – poetykę.

(Wio 5)

Dwadzieścia jeden wierszy, zapisy pierwszych doświadczeń, pierwszych radości – wiersze upamiętniające dzień narodzin – *Świt kwietniowy*, tekst opa-

¹ U. i J. Przyboś, *Wiersze i obrazki*, Warszawa 1987 – wszystkie cytaty pochodzą z tego tomiku.

² Bohaterka tych wierszy, także poetka jak jej ojciec, malarka jak jej matka, w wierszu *Życiorys* objaśnia swoje imię: „«Uta» to krótki wiersz japoński / i księżna / strzeliście gotyką zdobiąca katedrę // jestem // pragnął życia napiętego do / ostatecznego spełnienia / w wybuchu / światłości / ojciec / poeta // «Uta» – zdrobnienie Danuty (prosto z Sienkiewicza / malarki – matki / (rodzice się ujrzeli pragnąc pomóc malarzowi powidoków) // dojrzała ochrzcił ksiądz – poeta // tata opromieniał fotonami słów / Niewymowne / jak wędrowiec drogę światłem zmysłnej latarki / ksiądz dziergał poezję jak ciepłą rękawiczkę / żeby łatwiej złapać Pana Boga za nogi / Julian: «mowo niesłowną jasność ocal» / Jan chciał ufać bezsłownej modlitwie // obaj zamilkli / rozpięta między myślnikami zen a wykrzyknikiem gotyku / powidok / piszę / są”. Zob. „Fraza” 2015, nr 4, s. 72.

trzony datą 18 IV 1958, wiersz *Ręce dziecka*³ mówiący o pierwszych zachwytach ojca i zabawach z dzieckiem. Większość z nich nosi znaczące tytuły – *Rymowanka*, z określającymi je nazwami miesięcy lub ze wskazaniem na czas ich powstawania, np.: *Rymowanka za wczesna*, *Rymowanka swobodna*.

Tytuł zbiorku wprowadza ważny sygnał, pozwala sytuować utwory w kontekście literatury dla dzieci z charakterystycznymi dla tej formy wyznacznikami gatunkowymi. Jak zauważają badacze, rzadko się zdarza, by odbiorcy literatury „dorosłej” mieli wpływ na porządek nazw gatunkowych utworów. Inaczej jest w literaturze dla dzieci – sygnały gatunkowe wprowadzone w tytułach odwołują się często do właściwości mowy dziecka, do sytuacji, w jakiej teksty są wypowiedziane, przekazywane małemu odbiorcy⁴. Uderzają w tym katalogu genologicznym tytuły o formach zdrobniałych, wyjętych z dziecięcych zabaw i gier, nazwy wskazujące na charakterystyczny dla dziecka sposób mówienia. Sygnalizują odmiennność systemu, w jakim spotykają się autor i mały odbiorca. Znajdujemy wśród tytułów: „wyliczanki”, „bajeczki”, „historyjki”, „mruczanki”, „rymowanki”, „bajdurki”, „pleciugi”, „piosenki”, „wierszyki”, „rymowanki”.

Edward Balcerzan zauważa, że wprawdzie stopień genologiczności tytułów jest niejednakowy, ale każda z tych nazw wskazuje na sytuację komunikacyjną, określa relację między nadawcą a odbiorcą, uwidacznia istotną w tej relacji postawę bliskości⁵. W strukturze tych tekstów obecne są najprostsze motywy, elementy świata najbliższe małemu odbiorcy. Paradoksalnie to dorosły, by jego tekst trafił do dziecka, musi pokonać drogę „do źródeł”, odnaleźć radość w składaniu – wydawałoby się – nic nieznaczących fraz, ucieszyć się na nowo brzmieniem słów. Do skromnego jeszcze zbioru wyrazów bliskich i znanych dziecku w sposób łagodny zostają wprowadzone nowe wyrazy, a służą temu relacje z drugim człowiekiem i spotkanie z nieznanym jeszcze przedmiotem lub słowem.

Obraz poety wyłaniający się z wierszy dla Uty odsłania nowe oblicze Przybosa. Dotychczasowa forma poezji, język, stylistyka musiały zyskać inny wyraz, nie zmieniają się diametralnie, ale zostają wzbogacone o nowe rejestry, frazy, obrazowanie. To już nie tylko *poeta doctus*, ale przede wszystkim ojciec, który pozostaje pod wrażeniem umiejętności dziecka, jego intuicji, niczym nieskrępowanej ekspresji. Nowa wrażliwość wprowadza do tekstów nieznaną dotąd jakość, następuje zwrot ku wrażeniom najprostszym, doznaniom pierwszym,

³ Wiersz poświęcony urodzonej 15 stycznia 1947 r. drugiej córce poety – Julii, powstał według Rościława Skręta przed 28 września 1947 r., pierwotnie miał układ prozaiczny. Zob. Pz1 649. Wkomponowanie tego tekstu w zbiór *Wierszy i obrazków* nie jest żadnym „nadużyciem” ojca wobec pierwszej adresatki. Przyboś nadmienia we wstępie, że cztery teksty były poświęcone starszym siostram Uty. Poeta potwierdza jedynie, że narodzenie dziecka zawsze jest spotkaniem z tajemnicą i zawsze towarzyszy mu wzruszenie.

⁴ Zwracali na to uwagę np. J. Cieślowski w tekstach *Literatura i podkultura dziecięca (folklor dziecięcy)* i *Wiersz dziecięcy* oraz E. Balcerzan, *Odbiorca w poezji dla dzieci*. Teksty pochodzą z antologii *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań*, red. J. Cieślowski, R. Waksmund, Wrocław 1983.

⁵ E. Balcerzan, *Odbiorca w poezji dla dzieci* [w:] *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży...*, wyd. cyt., s. 146.

szczególnie w nastrojowości, zachwycie nad niezwykłością dziecka objaśniającego dorosłemu świat. Nakładają się w tych wierszach obrazy postrzegane przez dziecko i dorosłego bohatera – fantastyczne historie sąsiadują z rzeczywistością dotykającą, obrazy jakby przeniesione z powidoków – barwne, jedno z drugich wypływające, wzajemnie się dopełniają⁶. Wiersze rodzą się w inny już sposób – łączą wystudiowane/wykoncypowane słowo poety z zaskakującym brzmieniem nowego słowotworu dziecka, które nieobeznane z poezją, dotyka tego, co w języku najprostsze, a co trudne do dostrzeżenia przez wytrawnych słowiarzy. Dziecko niczego nie musi, nic nie udowadnia, do niczego nie przekonuje. Możliwości plastyczne słowa pozwalającego się kształtować zgodnie z wymogami chwili uświadamiają, także samemu poecie, że to, co jest przedmiotem wytężonej pracy artysty, dla dziecka stanowi językową igraszkę. Mała Uta nie dba o poprawność gramatyczną wypowiedzi, zestawia obok siebie słowa dlatego, że niezwykle brzmią, tworzy swoje historie, których bohaterami stają się postacie przez nią wyobrażone, to z nimi rozmawia, widzi, ożywia je wyobraźnią, to ci bohaterowie są odpowiedzialni za wszystkie psoty dziecka⁷. Dorosły, jeśli chce uczestniczyć w tym radosnym i barwnym świecie, musi po prostu ten świat zaakceptować, zobaczyć niewidoczne, usłyszeć tajemnicze brzmienia:

Po stojącej śnieżycy jeździ:
zjeżdża na sankach po brzoźkach.
– Kto to taki? To Guskaj.

Na koniuszku witki naledzi
skinął pakiem, swoim paznokciem:
– Chodźcie! Chodźcie!

Teraz piórkiem po trawie
Wodzi
za krokusem pierwszym, za pawiem.

(*Rymowanka kwietniowa*, Wio 26)

Dialog z córką jest zabawą uświadamiającą niezwykle potencjał dziecka niepodlegającego żadnym ograniczeniom. Zetknięcie dojrzałego poety z dzieckiem nieobeznanym jeszcze z obowiązującymi normami i konwencjami, ale wrażliwym na melodię języka, pozwala zachować ulotne chwile, obudować semantycznym bogactwem. *Poeta doctus* w tej nowej sytuacji konfrontuje swoją

⁶ Nie bez znaczenia pozostaje skojarzenie z teorią powidoków Władysława Strzebińskiego, który to zjawisko uczynił tematem swoich obrazów. Powidoki to fantastyczne kształty, smugi i błyski, jakie widzimy pod powiekami, gdy zamknijemy oczy po chwili wpatrywania się w bardzo jasny punkt, np. źródło światła.

⁷ Przyboś tak pisze o „przyjaciółach” Uty: „najważniejszym ze stworów był fantastyczny Guskaj. Pół-ptak, pół-zając, a może i pół-liść, zjawiał się na zawołanie, a czasem wbrew woli, psocił bardzo, ale psocił pożądanie (to on przecież lubił rozlać mleko, a nie Uta)”. Zob. Wio 5. Literatura korzysta z tego typu obrazowania – Mały Książę widzi baranka schowanego w skrzynce, podobnie dziecko z opowiadania *Złoty lis* Jerzego Andrzejewskiego rozmawia ze swoim wymyślonym przyjacielem, ale tylko do czasu, dopóki nie wyzbędzie się dziecięcej wyobraźni.

filozofię i poetykę z ładunkiem poezji w naturalny sposób obecnym w wypowiedziach małej dziewczynki. By jednak dorosły mógł stać się w pełni uczestnikiem świata dziecka, musi wyjść poza swój świat, pokonać mało-duży dystans od biurka wypełnionego książkami do zabawy:

Od stołu podpartego mądrościami, z których
„Nichts nichtet” – kostką palca grozi mi Philosoph
i zapędza spłoszoną myśl do myślej dziury
(a podparty okulał już na drugą nogę),
odrywa mnie córeczka: – Bawmy się w chowanke!

(*Chowanaka*, Wio 54)

Światy, o których mówi poeta, z jednej strony stanowią jedność, potwierdzają emocjonalny stosunek ojca do dziecka i dziecka do ojca, z drugiej, co naturalne przecież, rozpadają się na dwa różne obszary spotykające się tylko wtedy, gdy oboje – dziecko i dorosły – na to pozwolą. Sygnały takich przyzwoleń-zaproszeń pozostają znaczącym elementem dialogu prowadzonego przez bohaterów tych wierszy. Ze strony dziecka obecne są w formule przyzwalającego pytania o zabawę: „Możesz?” (*Chowanaka*, Wio 54), „Idziesz?” (*Spacer majowy*, 58), w stawianiu pytań-problemów: „Tata! Czemu się maj nie nazywa «kwiecień», / przecież w maju kwietniej?”, w zabawie w zgadywanki (*Rymowanka czerwcową*, Wio 31), we wspólnym rymowaniu. Ze strony ojca to zapewnienia o swojej opiekuńczej obecności, uspokajanie i zachęta do wspólnej zabawy – „już nie płaczesz? Biegnij!” (*Spacer majowy*, Wio 59), „Zgaduj” (*Czary-mary*, Wio 16); podpowiadanie, jak należy patrzeć, by zobaczyć (*Dwie wiosny*, 20); objawia się w czułych zwrotach do córki – „mój wierszokleto” (*Rymowanka czerwcową*, Wio 32); wchodzeniu w konwencję żartu, kiedy mówi o sobie „siwy świszczypała” (*Dziecko i paw*, Wio 38); cichej obecności, śledzeniu każdego kroku dziecka i rozmyślaniu nad jego przyszłością (*Spacer majowy*, Wio 58); a także wzajemnej motywacji – „plećmy więcej wierszy” (*Rymowanka kwietniowa*, Wio 26), „wymów: chwilkę-wilgę / gniazdo-z-gwiazdą / obok-obłok” (*Czary-mary*, Wio 16).

Świat dorosłego, choć wydaje się na chwilę zawieszony, jest nieustannie w pogotowiu, sam także dopomina się o swoje prawa, nęcąc zapamiętanymi fragmentami utworów, pięknem projektowanego wiersza, poetyckimi obrazami, gotowością tworzenia (pomysłem na wiersz), roztacza wiele możliwości. Jednocześnie nowa sytuacja, w jakiej się znajduje dorosły bohater-poeta, skłania do refleksji nad istotą poezji, pozwala ocenić, czym jest i czym była dla niego w przeszłości:

O, ja dawniej do gruntu poruszony wolę

swoją, do korzeni wstrząśniętą, zachwytną, chwytłą,
tak bym naraz wyteżył,
żeby ten kasztan, cały w kwiatach od czuba do ziemi,
rozgałęził się nagle na jedno zdanie złożone
i kwitnąć w polu, w wierszu arcykwitną!

A dziś wiem, że wiersz bywa wyprowadzaniem w pole,
ale jest właśnie odzyskaniem wzroku –

i nóg, gdy ścigam się z Utą w rozbiegu do skoku
(*Rymowanka majowa*, Wio 40)

Daje o sobie nieustannie znać doświadczenie kulturowe i intelektualne objawiające się w częstych cytacjach, aluzjach, użyciu „wyrażeń cudzysłowowych”⁸. Przytoczenia pochodzące z różnych źródeł – literatury, traktatów filozoficznych, folkloru, religijnych tekstów, tradycji ludowej, prasy – towarzyszą zabawie, wchodzą z nią w dziwną symbiozę, dla poety stanowią typowe „uposażenie”, dla dziecka są nieznane, ale przyciągają innym nieznanym brzmieniem, niedługo mogą stać się także jego językiem. Zawsze jednak za pomocą tego typu intertekstualnych nawiązań prowadzona jest szczególna gra z czytelnikiem, odsłaniająca nowe możliwości tekstu. Wspomniane nawiązania „rozsadzają” skomponowane dla córki wiersze, takie są teksty *Chowanka* czy *Lekcja*. Kłasykna forma sąsiaduje z potocznością języka, rytm wielkiej poezji z rytmem dziecięcych rymowanek. Poeta zdaje się funkcjonować w dwu światach/przestrzeniach równocześnie – prowadzi rozmowę z dzieckiem, odpowiadając na jego pytania, reagując na prośby, a jednocześnie toczy nieustanny dialog sam ze sobą, także z przywołanymi poprzez „cudzy tekst” twórcami⁹. Wykorzystanie „cudzego” języka, te wszystkie intersemiotyczne nawiązania, polegają na włączeniu do wiersza znanych fragmentów lub obecnych w folklorze motywów. Poeta inkrustuje swój wiersz elementami tekstów w oryginalnym brzmieniu – aktywizuje w ten sposób czytelnika, weryfikuje jego uwagę, zachęca do współtworzenia i odkrywania znaczeń, sprawdza także siebie¹⁰. Wpisane w tekst językowe wtręty, podobnie jak opisy, przedmioty, obrazy (korelaty), sygnalizują emocje, ale w pewnym sensie także je pseudonimują. To rodzaj mowy nie wprost, zgodnie bowiem z koncepcją Thomasa Stearnsa Eliota, którego Przyboś przywołuje w *Chowance*, są pewnego rodzaju twórczym kodeksem; poezja – zgodnie z przekonaniem autora *Ziemi jałowej* – nie może być polem wyrażania

⁸ M.R. Mayenowa, *Wyrażenia cudzysłowowe. Przyczynek do badań nad semantyką tekstu poetyckiego* [w:] tejsze, *Studia i rozprawy*, wybór, oprac. A. Axer, T. Dobrzyńska, Warszawa 1993.

⁹ Anna Legeżyńska wskazuje sześć istotnych powodów prowadzenia przez Przybosia dialogu z twórczością własną, jak i tekstami innych twórców. Są to według badaczki: „porozumienie z czytelnikiem poprzez «cudze» słowo, utrwalenie «stematyzowanego fenomenu odbioru», rewaloryzacja użytego kiedyś słowa poetyckiego, rewaloryzacja istniejących już w obcych tekstach sytuacji lirycznych, utrwalenie tożsamości (obrazu autora i jego biografii), przymus autokomentarza”. Zob. tejsze, *Relacje intertekstualne w liryce Juliana Przybosia* [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 254.

¹⁰ Wprowadzając cytaty, poeta wzmacnia melodyjność, nadaje rytm utworom. W tekstach awangardy poetyckiej korzystającej z poetyki kolażu dłuższe fragmenty innych dzieł podlegają zasadzie „nadrzędnej całości” nakierowującej odbiorcę na poszukiwanie większego porządku, podobnie zasada *varietas* – wskazująca na wielość, różnorodność i niewspółmierność tworzących ją elementów. Pisze o tym E. Kraskowska, *O niektórych wątkach „Ziemi jałowej” T.S. Eliota* [w:] *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, współpraca A. Legeżyńska, W. Wielopolski, Poznań 1997, s. 82–83.

własnych emocji, przeżyć, ale służy prawdzie, uniwersalnej wiedzy o człowieku. Taki sposób mówienia o sobie przełamany zostaje często zwrotami, które nie do końca pozwalają na ukrycie emocji towarzyszących zabawie z dzieckiem. Widać je szczególnie wtedy, gdy poeta mówi o swojej twórczości, pragnieniu nieosiągalnego, kiedy stawia pytania o słowo – wtedy też posiłkuje się „wielkimi” cytatami, przywołując fragmenty Paula Valéry’ego *La Feuille Blanche* czy *Ziemi jałowej* Eliota. Warto przywołać wykorzystane w wierszu teksty, by uchwycić zamysł poety:

...nicestwieje słowo,
martwieje filozof...
„Rien n’est si beau
– *Przestań, bo...*
que ce qui n’existe pas

Podobne sensy wprowadza cytatem z *Ziemi jałowej*:

...Zniszczyć narzędziem słowa nawet swą Zagładę:
nazywając ją... Myśleć-li w czystej przestrzeni
od – do:
(...rien n’est si beau...)
od okrytej łopatą nagle nagiej ziemi
toczącej się za słońcem do niepewnych gwiazd,
a pewnie, niepowrotnie, docelowo do
nas
„I will show you fear in a handful of dust”
tam, gdzie kiedyś niespodzianie...

Wiersze Przybosia są zapisem zabaw z dzieckiem – od tych najprostszych do coraz bardziej wymagających zaangażowania i inwencji ze strony dziecka, i cierpliwości ojca. Gest dopełnia słowo, wyliczanka sąsiaduje z filozoficznymi formułami, ojcowska fraza z mową dziecka, asemantyczną, ale skupioną na tym, co dla niego najważniejsze – na „miłodźwięku” (*Rymowanka swobodna*, Wio 61). Unieważniona zostaje poprawność, odrzucone zasady odmiany przez przypadki, stopniowanie przymiotników – wszelkie gramatyczne reguły – za to wiele tu przeinaczeń fleksyjnych pozwalających na wieloznaczność, kontaminacji słowotwórczych, neologizmów. Ta nowa forma bazuje często na znanych już formułach wyliczanek¹¹, na potrzeby konkretnej chwili są przekształcane i modyfikowane. Poezja rodzi się z zabawy, to przecież jej pierwotna funkcja, i zabawę konstytuuje. Każda wyliczanka ma funkcję ludyczną, ale także magiczną moc porządkowania świata. Nie tworzy spójnych, logicznych obrazów, ale właśnie w tej alogiczności tkwi jej siła – tajemnicze, nieznane wyrazy łączą swoje brzmienie z melodią i rytmem wiersza. Wyliczanka zastosowana w wierszu *Chowanka* (Wio 54–56) Przybosia taką właśnie ma formę:

¹¹ Badacze folkloru genzę wyliczanek sytuują w obrzędowych ceremoniach wyboru ofiary, ale też w rymowanych formułach dorosłych wprowadzanych podczas wyznaczaniu ról do pracy, a także wśród złodziei i graczy w kości. Zob. D. Simonides, *Ele mele Dutki. Rymowanki dzieci śląskich* (Studium folklorystyczne), Katowice 1985, s. 26.

– Ajne, klajne, żaba, pies,
uno, duo, tres!
Za tym stołem, za nijakim,
za okulawionym pniakiem,
raz, dwa, trzy!
kryjesz ty!

[...]

inki-pinki, ludominki,
ty, zajączku, biegnij w las,
schowam ci się małozwawy
pod najniższy chwast bez nazwy –
tam, gdzie trawa, tam, gdzie las...

– Raz, dwa, trzy!
Baba Jaga pa-trzy!
Pod książkami – zaklepany!
Przyciśnięty – raz do ściany!

Zacytowane fragmenty *Chowanki* mają, co typowe dla wyliczanek, zabawowy charakter – nieco zmodyfikowany poprzez wprowadzenie na przykład pierwszych fraz utworu Mozarta *Eine kleine Nachtmusik*¹². Przyboś zdaje się podążać za potrzebami psychicznymi dziecka, dostarcza powodów do śmiechu poprzez burzenie reguł gramatycznych i logicznych, zgodnie z zasadą, według której uczymy się kodów poprzez ich łamanie i odczuwamy przyjemność, wychodząc poza te granice. Po przez takie niekonwencjonalne zachowania oswaja także dziecku nieznanne.

Kiedy poeta mówi o niepowtarzalności zabaw z córką, podkreślana jest ulotność tych spotkań, są jak „okamgnienie” (*Dwie wiosny*, Wio 19). W rejestracji zdarzeń (także ich niestałości), wskazywaniu na długość i intensywność zabaw pomocna staje się przyroda ze swoimi zmieniającymi się nieustannie barwami, kształtami, intensywnością zjawisk. Stąd częste odwołania do odgłosów słyszanych podczas zabaw, obserwowanych wokół kolorów, drzew, nieba, przeskakiwanie z jednego obserwowanego przedmiotu na drugi, by pokazać jak najwięcej: „O! kasztan pacnął, prysło lustro kałuży / i zostało tylko jedno lśnienie... / A we lśnieniu coś, co jest tak błękitnie chwilą / chwilową niezapominającą lata...” (*Dwie wiosny*, Wio 19), obserwowanie świata dookoła, tego „wcześniejszenia”, z którego „jabłko się wyrumienia / niedostępnie wysoko” (*Rymowanka za wczesną*, Wio 28).

Oprócz klasycznych określeń, którymi bohater-poeta nazywa i przybliża dziecku świat, przywołuje także dziecięce waloryzacje, w nich córka próbuje naśladować ojca¹³: „to rile klasy razne” – pyta w wierszu *Rymowanka za wczesną* (Wio 28),

¹² *Eine kleine Nachtmusik* – zwany także *Małą nocną serenadą* lub *Małą nocną muzyką* czy jeszcze inaczej *Małym nokturnem* – napisany w 1787 r. utwór jest typowym przykładem rokokowej muzyki rozrywkowej. Beztróski w charakterze, stoi w sprzeczności z problemami, jakie były udziałem Mozarta w ostatnich latach życia. Kompozytor zmarł w 1791 r.

¹³ Stanisław Barańczak wskazuje na trzy podstawowe zasady, według których dziecko wzbogaca słownictwo. Są to zasada analogii, dezintegracji i zasada „słowo-rzecz”. Zob. tegoż, *Język dziecięcy a poezja dla dzieci* [w:] *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży...*, wyd. cyt., s. 179 i nast.

Ucho idzie w głuchocho,
a oko w dalekolo...
Idzie, idzie po nici, po wici, po badylu,
[...] i po zalesie lezie,
a po igiele pędzi
idzie, idzie i idzie
[...] po kanarkuku górze, po sznurze od słuchawki,
to uchoko i idzie
do lesionej zabajki, do zalesionej bajki,
do czarocywnilesie...

(*Telefon dwuletniej Uty*, Wio 12).

O tych literackich upodobaniach Uty pisał Przyboś we wstępie do zbioru: „kiedy miała dwa lata, miała swoje własne słowa, swoją składnię i – tak! tak! – poetykę. Podśluchałem tę jej sztukę słowotwórczą i, naśladowując, zastosowałem ją w wierszu *Telefon dwuletniej Uty*” (Wio 5).

Przybosia zachwyca sam sposób patrzenia dziecka na otoczenie, forma percepcji, dlatego korzysta z tego języka i wprowadza do wiersza wystylizowany dialog – zdania nawiasowe należą do drugiego podmiotu lirycznego, przekręcającego wypowiedzi interlokutora. Poeta tłumaczy ten zabieg następująco: „zrobiłem to dla uciechy i dla miłośdźwięku” (Wio 5). Mała Uta używa mowy związanej dla samej przyjemności rymowania, dla uzyskania dźwiękowego efektu (nieświadomie) powtarza zasłyszane struktury, choć nie potrafi wskazać desygnatów, skomponować logicznie brzmiącej rymowanki, ingerencja ojca poety porządkuje te próby. „To głos dorosłego selekcjonuje pomysły lingwistyczne dziecka – ostają się te, które odznaczają się walorami swoiście poetyckimi” – pisze Edward Balcerzan¹⁴. Z takim właśnie zabiegiem mamy do czynienia na przykład w *Rymowance kwietniowej*:

Pomóż wodzie,
co tak płynnie bełkocze,
niechaj w końcu wycodzi
rym ze dna.
– Jaką mowę jej zjednać?

Mojotwoją, niechaj z nami wykwitnie
sepleni:
„A na słące wesokoło błękitnie
zerwanych fijomilek w ziejeleni”.

(Wio 26)

Czas intensywnieje w tych zabawach, każda chwila staje się tą jedyną i niepowtarzalną, wszystko ma posmak tajemnicy: „smak jabłka z języdźwzięczeń / z naśmiewek i przejęzyczeń” (*Rymowanka za wczesna*, Wio 29). Oprócz sygnałów bezpośrednio zamieszczonych w tytułach, określających moment ich powstania,

¹⁴ E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, Warszawa 1989, s. 100. Natomiast Anna Legeżyńska włączona w tekst wierszy cytaty dziecięcych przejęzyczeń, językowych twórców traktuje jako swego rodzaju przekład intralingwalny – zabieg „przekodowania w obrębie innego języka”. Zob. tejże, *Relacje intertekstualne w liryce Juliana Przybosia*, wyd. cyt., s. 257–259.

może także „wykorzystania”: rymowanka – kwietniowa, majowa, październikowa, grudniowa; kołysanka wiosenna itp. – czas waloryzowany jest na wiele innych sposobów. Pięknie brzmi w wierszu *Dwie wiosny* metafora, którą poeta charakteryzuje i określa wspólne chwile z córką – „to już twoja w moim życiu całym / druga z moją jesienią wiosenka” (*Dwie wiosny*, Wio 21), czy odczytywanie tych momentów poprzez zestawienie z tworzeniem (może czytaniem poezji) – „jeszczem jednej zwrotki nie uszedł” (*Na „Dzień ptaków”*, Wio 23). Poezja, w jaką Przyboś zamknął swoje ojcowskie doświadczenia, pozwoliła mu zatrzymać ulotne – jak zauważa badacz relacji między pamięcią, czasem i tekstem literackim – ma ona (poezja) bowiem „zdolność czynienia obecnym tego, co jest nieobecnością”¹⁵. Łączenie czasowych antynomii to podstawowa cecha tych wierszy.

Kompozycja tomu odzwierciedla rytm czasu od narodzin do świadomego już dzieciństwa Uty, od pierwszego spotkania z dzieckiem, kiedy trudno odebrać oczy od małego człowieka, rozczulenia jego bezbronnością, po oswajanie z wyobraźnią i stopniowym usamodzielnianiem dziewczynki. O tych doświadczeniach mówią wiersze z charakterystyczną „łagodnością” obrazowania, *Świt kwietniowy* z kwietnia 1956 r., *Ręce dziecka*, *Kołysanka kwietniowa*, *Dwie wiosny*, zdominowane są przez deminutywa: „nagusieńkie niemowlątko”, rączki, które „w niecelowym ruchu chwieją się / chwytając niezmiernie nic: / jak głębinowe ukwiały / opadłe na dno powietrznego oceanu” (*Ręce dziecka*, Wio 8)¹⁶, „dłóńki” (*Na „Dzień ptaków”*, Wio 23). Przybosia rozczula nie tylko świat dziecka, ale w tym nowym zapatrzeniu i zachwycie rozczula sam siebie¹⁷. Zetknięcie się dwu światów jest niezwykłą przygodą dla poety. W wierszu *Cztery strony* z cyklu paryskiego¹⁸ pisał: „Vincent van Gogh gałązką kwitnącego migdału / przywrócił mi wzrok nad światem” – wydaje się, że te słowa można odnieść także do czasu spędzonego z córką:

Dziś, dziś mój nowy dzień,
ja się z łańcucha moich lat urwałem!
Czego się dotknę – ofiarowuję się całe,
na co spojrzę –
przejrzane na wskroś, nie zatrzymuje oczu
i wzrok biegnie przez nie w najjaśniejszym przeźroczu

¹⁵ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 6.

¹⁶ Wiersz *Kołysanka wiosenna*, podobnie jak wspomniany powyżej wiersz *Ręce dziecka*, poświęcony był córce Julii. Starszej córce Wandzie, urodzonej 4 kwietnia 1943 r., poświęcił poeta wiersz, który pani Wanda Gaignebet (Przyboś) udostępniła autorce tekstu. Na ręcznie zapisanych kartkach widnieją notatka i wiersz bez tytułu z zapisaną u góry datą „4 IV 1943”. Czytamy w notatce: „4 kwietnia 1943 roku w słoneczne południe o nowiu urodziła się nam w Gwoźnicy córeczka Wanda”. Wiersz zamykają słowa: „Pochylony nad najmłodszym sercem ludzkim / milczę bardziej i tklawiej / dla córeczki. // ...Słowik liczy, myli się, i liczy / na liczydło z dźwięku jej paluszki...”.

¹⁷ Jerzy Kwiatkowski nazywał poetyckie rozmowy z córką w „rymowankach” powrotem do „raju słowa”. Zob. tegoż, *Poezja Juliana Przybosia* [w:] tegoż, *O poetach polskich XX wieku*, Kraków 1995, s. 67.

¹⁸ O cyklu paryskim Przybosia Kwiatkowski pisał: „Czytając niektóre z tych wierszy, można by powiedzieć, że w Paryżu znalazł się nie konkretny człowiek, lecz sam jego wzrok” (tenże, *Poezja Juliana Przybosia*, wyd. cyt., s. 58). Wydaje się, że w przypadku wierszy poświęconych najmłodszej z córek poeta w równie zachłanny sposób odbiera rzeczywistość.

od barwnych do barwniejszych, najbarwniejszych zaślepień!

Szum fali przeplukał mi słuch:

ja, wczoraj przygłuchy,

ba, prawie jak pień,

dzisiaj słyszę lepiej niż dobrze,

niż najlepiej –

jak jaki

zmieniony dla niepoznaki,

[...]

Po raz pierwszy od wielu (wstydzę się przyznać ilu) lat

ja, najmłodszy,

jednym niuchem

nareszcie

do najmniejszego płątka

wywąchawszy wszystek zapach z ponadbrzeżnej róży,

z róży róż!

z róży rozkoszy!

z róży totalnej,

[...]

Sama do słów podpływa mi pod pióro

rybka pieśni

z nutą.

Chyżej, niż potrafię, bo z Utą,

płynę żabką w drugiej fali swobody,

a wiedzie nas górą

pierwsza w świecie, niczyja

biała chmurka, chorągiewka pogody.

(Rymowanka swobodna, Wio 61)

Poeta dostrzegał w swojej najmłodszej córce zarówno wrażliwość na piękno, jak i przejawy poetyckiego i malarskiego talentu, świadczy o tym sam zbiór, jego kompozycja, integralna wspólnota tekstu i obrazu. W ojcowskich zachwytach nad córką nie ma nic z przesady: „[Uta] rysuje i maluje wiele i – nie byłbym tątą, gdybym tego nie wiedział i nie powiedział prawdy – genialnie (jak prawie wszystkie dzieci, jeśli się ich nie uczy rysować)...” (Wio 5).

Oprócz radości w ojcowską kondycję wpisany jest niepokój o losy dziecka, także w wierszach dla Uty ten rys się pojawia:

Ach uchronić oczy Uty,

niech nie patrzy, jak migoce i skrzy się,

telewizor jak wysięk,

i wyświetla dym i ropownicę:

poparzonych napalmem żółtych!

[...]

....błysk mnie oślepił. Nie widzę, nie słońce,

dół doskonale czarny świeci i migoce

rozwarty aż po spadły wraz z bombą widnokres.

(Ach, ocalić oczy dziecka,

fiolki mokre!)

(Spacer majowy, Wio 58–59)

Swoim obawom poeta dawał wyraz także w wierszu z roku 1970 *Pierwszy spacer we troje*¹⁹. Obraz Uty biegającej po łące zestawiony został z postacią rozdającej kwiaty dziewczyny hipiski. Śmierć nieznaną, zabitej podczas pokojowej manifestacji w Ameryce pacyfistki uświadamia poecie kruchość ludzkiego życia. Obawy o przyszłość dziecka pojawiają się także w związku z pogarszającym się zdrowiem poety. *Pierwszy spacer we troje* – jak zauważa badaczka twórczości Przybośa – „jest pieśnią o godzeniu się ze śmiercią”²⁰.

Julian Przyboś zmarł 6 października 1970 r. podczas wieczoru poetów w Warszawie, miał przy sobie tomik *Wierszy i obrazków*, wspomina o tym Anna Kamińska w *Notatniku 1965–1972*:

W czasie wieczoru poetów i tłumaczy umarł nagle Julian Przyboś. [...]

Otwierając ten wieczór literacki, Iwaszkiewicz mówił właśnie o przemijaniu, o tym, że poeci odchodzą i przychodzą po nich lepsi, nowi.

Dopiero potem nabrało to znaczenia.

Sam Przyboś trzymał w ręku nową książkę z obrazkami Uty, cieszył się nią.

Chwilę przedtem mówił o poezji polskiej słuchanej w mowie, że cała wówczas jest tylko w słuchu, nie w rozumieniu²¹.

Poems for Uta

Summary

The articles focuses on the small volume published in 1970 under a symptomatic title *Wiersze i obrazy* (*Poems and Pictures*). It is a very special volume in the poetic output of Julian Przyboś, because it is co-authored by his youngest daughter – Uta. Children’s literature, with the generic features characteristic for it, has become the interpretative context for the works discussed. A new sensitivity resulting from the poet’s late fatherhood, present in the simplicity of sensations, moodiness, admiration of the extraordinariness of a child, replaced (to some extent) the known so far language and style of Przyboś’s poetry.

¹⁹ Wiersz pochodzi z planowanego tomu pt. 22 *wiersze* (cytuję za Pz2 299): „Czy to Uta, długonogie bocianiątko, / na podeschle pod lasem łące / to podbiega do motyla, / to pochyla się, / wachając, / nad różową firletką / wesoło i lekko, / jak...//...ach, nie tak, jak ta dziewczyna, tam, / daleko, z Kent w Ohio, / co trafiona w serce / brzęczy jeszcze w tranzystorze, / tu, z wiosenną pierwszą pszczołą / i nie pyta już o wszystko: / o Cel, o Sens, o Świat, / ale szepce: / «Nie daruję wam kuli, darowałam wam kwiat»”. Przyboś orientował się w doniesieniach prasy komunistycznej, na początku maja 1970 r. dominowały w niej artykuły wyrażające „zdecydowane poparcie dla walki narodów Indochin”, potępiano w nich amerykańską „brutalną agresję w Kambodży”, a także podzielano niepokój „prasy amerykańskiej” w związku z decyzjami prezydenta Nixona.

²⁰ A. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 77. Wiersz powstał przed 21 maja 1970 r. Wskazuje na to list poety do Jana Brzękowskiego z datą 21 V 1970, w którym czytamy: „Opisałem te spacer [po swojej chorobie] z Danutą i Utą wierszem, który jak się okaże, nie wiem jeszcze gdzie, to wytnę i prześlę Ci”. Podaje za: J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 2, wyd. cyt., s. 850.

²¹ A. Kamińska, *Notatnik 1965–1972*, Poznań 1982, s. 140.

WŁADYSŁAW WŁOCH

Rzeszów

Uta-garuta, czyli moje zaklepywanie *Chowanek**

Od stołu podpartego mądrościami, z których
„Nichts nichtet!” – kostką palca grozi mi Philosoph
i zapędza spłoszoną myśl do myślej dziury
(a podparty okulał już na drugą nogę)
odrywa mnie córeczka: – *Bawmy się w chowanke!*
Możesz?
– Mogę...

...Żądać nawet Najwięcej – to mało,
ale zawrzeć Najwięcej w Najmniej tak, ażeby
Rygor
miał w sobie rozpasaną bujność i Przypadek ...
Z najmniejszej części, prawie że z Niczego
rozwinąć Całość...
Z Nieistniejącym idąc noga w nogę
być i zarazem nie być...

– *Możesz?*
– Mogę.

...nicestwieje słowo,
martwieje filozof...
„Rien n'est si beau
– *Przestań, bo...*
que ce qui n'existe pas”
– ...*gdzie-cię-nie-sie-patrz!*...

– *Przestań, nie mów tym językiem jakimś ptasim!*
A którasim?
Szczygłim, sroczym, niesłowiczym
i przepiórczym,
co o niczym
pit-pit-pili
i mi myli
wyliczanke!

...Pojęcie – nieznacznieje... Mowa
jest u zasady, tj. w gruncie r z e c y, niema:

* Pierwodruk: „Fraza” 2015, nr 4. Obecna wersja zmieniona i poprawiona.

mówiący nie otwiera, jak ust, tych kamieni,
które toczy językiem od słowa do słowa...
„...o zu sagen s o, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein...”

– *Ajne, klajne, żaba, pies,
uno, duo, tres!
za tym stołem, za nijakim,
za okulawionym pniakiem,
raz, dwa, trzy!
kryjesz ty!*

...Zniszczyć narzędziem słowa nawet swą Zagładę:
nazywając ją... Myśleć-li w czystej przestrzeni
od – do:
(...rien n'est si beau...)
od odkrytej łopatą nagle nagiej ziemi
toczącej się za słońcem do niepewnych gwiazd,
a pewnie, niepowrotnie, docelowo do
nas

„I will show you fear in a handful of dust”
tam, gdzie kiedyś niespodzianie...
*inki-pinki, ludominki,
ty zajączku, biegaj w las,
schowam ci się małóżwawy
pod najniższy chwast bez nazwy –
tam gdzie trawa, tam gdzie las...*

– *Raz, dwa, trzy!
Baba Jaga pa-trzy!
Pod książkami – zaklepany!
Przyciśnięty – raz do ściany!*

(L 194–196)

Pisać o twórczości autora *Miejsca na Ziemi* dziś, kiedy na temat jego dokonań twórczych istnieje spora biblioteka, jest niezmiernie trudno. Ale jest pewna prawidłowość w kulturze, która nakazuje nowym pokoleniom na nowo odczytywać ponadczasowe dzieła mistrzów. Zresztą dotyczy to nie tylko pokoleń, lecz również poszczególnych odbiorców, mających prawo, a nawet obowiązek odczytywać „po swojemu” każde dzieło sztuki. Właśnie na taką okoliczność poucza nas Tadeusz Różewicz: „Nawet błędne oceny, nawet potknięcia mają wartość”¹. Ale czy chodzi tu tylko o tak zwane błędne odczytania? Sprawa jest poważniejsza i dotyczy współtworzenia dzieła. Problem ten naświetla Claude Lévi-Strauss:

Ponieważ wybór jednego rozwiązania pociąga za sobą zmianę wyniku, do jakiego doprowadziłoby inne rozwiązanie, przeto obserwator staje wobec ogólnego obrazu permutacji, który odsłania się przed nim jako możliwość wraz z ukazaniem mu szczególnym rozwiązaniem. Tym samym obserwator, nawet o tym nie wiedząc, przekształca się

¹ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 127, cyt. za: J. Poradecki, *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Warszawa 1999, s. 234.

w czynnik działający. Dzięki samej kontemplacji obserwator, jeśli wolno tak powiedzieć, wchodzi w posiadanie innych możliwych modalności tego samego dzieła, czując się w mglisty sposób ich twórcą – bardziej uprawnionym do tego tytułu niż faktyczny twórca, który się ich wyrzekł, wyłączając je ze swego dzieła. Ile zaś modalności, tyle dodatkowych perspektyw otwartych na dane dzieło².

Czy to aby nie za wiele? Pośród wielu prawidłowości w kulturze istnieją i takie, które prowadzą jeśli nie do kanonów, to do zbliżonych wykładni, w tym przypadku – tekstu poetyckiego. Kultura antyczna zostawiła nam w spadku takie wzorce, w których piękno, prawda i dobro tworzą triadę. Zasada ta obowiązywała w sposób widoczny do czasów romantyzmu. Symbolizm przyniósł zmianę radykalną – wielowarstwowość wypowiedzi z wykorzystaniem wieloznaczności słowa i jego stosunku do stałych związków frazeologicznych. Utwór powstały w tej konwencji nie może mieć jednej wykładni, chociaż takową usiłujemy zawsze wytworzyć, choćby po to, by ją odsunąć jako roboczą, podążając ku innej roboczej. Dzieło symbolistyczne jest strukturą otwartą na wiele odczytań:

Symbolizm – pisze Jacek Trznadel – [...] jest najtrwalszym elementem poezji najnowszej i nieubłaganą pokusą także poetyk awangardowych. Nietrudno było to przewidzieć. Już bowiem w założeniu wielowarstwowej treści słowa (u nas ojcem tego kierunku jest Norwid) w tak zwanej poezji lingwistycznej (termin mylący, bo wszelka poezja jest lingwistyczna), a raczej poezji etymologicznej i wieloznaczeniowej, poezji, w której wiecznie mieniąca się i podejrzana jest semantyka i słowo, jako cząstka samodzielna i cząstka kolokwialnego zwrotu – krył się symbolizm³.

Jakie zatem są te poetyki awangardowe? Skoro awangardowe, to muszą być wiodące; może to być czołówka odnowicieli środków wyrazu, stojąca w opozycji do najbliższej literackiej przeszłości, albo, co gorsza, czołówka literackich miernot, zaprzędana reżimowi politycznemu. Bywało, że na służbę doktrynie decydowali się ludzie naprawdę utalentowani; ich też można nazwać – z punktu widzenia doktryny – awangardą.

Z pojęciem awangardy było zawsze kłopotów co niemiara – powiada Piotr Kuncewicz. – Oznacza albo literacką czołówkę eksperymentatorów, co w tej chwili niekoniecznie jest największą pochwałą, albo formację historyczną, którą też się dzieli na Awangardę Krakowską i Drugą Awangardę [...]. W dwudziestolecie jednak nie zawsze dobrze wiadomo, kto jest kim – Czechowicza na przykład wymienia się tuż obok Przybosa, choć jest to zupełnie inna formacja poetycka⁴.

Przybós – jak wiadomo – wyszedł od Peiperowskich „trzech M” (*Miasto. Masa. Maszyna*), lecz na nich nie poprzestał; zasadą swojej poezji uczynił rygorystyczną formułę „najmniej słów”, dobitnie unaocznioną i rozwiniętą w *Chowance*:

...Żądać nawet Najwięcej – to mało,
ale zawrzeć Najwięcej w Najmniej tak, ażeby
Rygor
miał w sobie rozpasaną bujność i Przypadek ...

² C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 42.

³ J. Trznadel, *Metafizyczna silva rerum* [w:] *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Wrocław 2006, s. 129.

⁴ P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja*, t. 1: *Literatura polska od 1918 r.*, Warszawa 1993, s. 71.

Z najmniejszej cząstki, prawie że z Niczego
rozwinąć Całość...

Z Nieistniejącym idąc noga w nogę
być i zarazem nie być...

– *Możesz?*

– *Mogę...*

Konieczne jest uświadomienie sobie sytuacji, w jakiej został ujawniony kanon. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że „ujawnienie” ma miejsce przy zwykłym stole, przy którym pracuje poeta – ujawnienie niejako przypadkowe, spowodowane nagłą propozycją dziecka: „bawmy się w chowanek”. I z pozycji dziecka (córeczki) tak to może wyglądać: stół z książkami, przy którym ojciec robi coś niemądrego, zamiast z dzieckiem mądrze się bawić. A jeśli córeczka poety, Uta, jest samodruga, czyli jest to Uta-Urszula, ta, co „za wszystkie mówiła, za wszystkie śpiewała”, przybyła oderwać Ojca od „zbytniego głowy psowania”, za którym to „psowaniem” została dostrzeżona spełniana przez poetę liturgia ofiarowania słowa potocznego – Poezji, wówczas sprawa z pozoru zwyczajna, jak pisanie, odsłoni nam swoje ponadwymiarowe wymiary...

Stół, od którego został „oderwany” poeta, to stół ofiarny „podparty” mądrościami (jeśli się zastanowić, to każdy stół jest w jakimś stopniu stołem ofiarnym; przy stole kuchennym przygotowuje się pożywienie ofiarowane nam przez naturę; przy stole poeta ofiarowuje swoje słowo czytelnikowi; przy stole spełnia się ofiara mszy świętej itp.). Mądrości, które podpierają ofiarny stół, są mądrościami człowieczymi, które w końcu zawodzą; przez nie zawodzi – nie spełnia się – ofiara. Poeta o tym wie pobłażliwie, jemu dana jest wiedza pochodząca z ponadźródłowych źródeł, a pobłażliwość swoją dobrotliwą wyraża w zapisie słowa „filozof”, gdzie „f” pisane jest przez „phi” – wykrzyknik wyrażający pobłażliwość wobec jakiejś rzeczy lub sprawy.

Nasze stoły ofiarne kuleją jeszcze z innej przyczyny; nie są one założone według wskazań Biblii, gdzie zostało zapisane, co Pan rzekł do Mojżesza:

Uczynisz mi ołtarz z ziemi
i będziesz składał na nim twoje
całopalenia, twoje ofiary biesiadne
ze swojego drobnego i większego bydła
na każdym miejscu, gdzie każę ci
wspominać moje imię. Przyjdę do
ciebie i będę ci błogosławił. A jeśli
uczynisz mi ołtarz z kamieni, to nie
buduj go z kamieni ciosowych, bo zbezcześcisz
go, gdy przyłożysz do niego swoje dłuto.
Nie będziesz wstępował po stopniach
do mojego ołtarza, żeby się nie
odkryła nagość twoja⁵.

⁵ *Księga Wyjścia*, rozdz. XX, w. 24–26 [w:] *Biblia Tysiąclecia. Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, Poznań 2003.

A wspominam tu o „ziemnym stole ofiarным” z tego powodu, że na takim stole złożyła swe młodziutkie życie starsza siostra poety – Julia. Poeta Julian jest Julianem samodrugim. Ogień – pożeracz materii i życia sprawił, że jestestwo poety stało się w jakimś sensie podwójne; zyskało pierwiastek żeński – pierwiastek siostrzany – nieczyniący z osobnika męskiego obojnaka. Brzmi to może trochę niecodziennie, ale ścieżki interpretacyjne są niekiedy tak kręte, a niekiedy nakładają się na siebie i jako twory kontaminacji – prowadzą tam, gdzie o logikę trudno. Takim tworem kontaminacji jest „myśla” dziura – słowo powstałe z nałożenia na siebie dwóch słów o podobnym brzmieniu: mysz – myśl, z tym że w tym tworze zdaje się przeważać „mysi pierwiastek”, bo mamy we frazeologii języka potocznego „mysią dziurę” (miejsce, gdzie można się schować, np. ze wstydu lub strachu). Na pierwszy rzut oka tak to może wyglądać, lecz szersze spojrzenie na ten językowy „nowotwór” nie tylko ukaże nową sytuację semantyczną, ale – przede wszystkim – otworzy nową „furtkę ontologiczną” dla bytów „samodrugich” i nie tylko – w tym przypadku przeważać będzie „myśl” nad „myszą”. Na marginesie dodajmy, że metoda kontaminacji jest jedną ze znaczących w poetyce lingwistycznej (Karpowicz).

Kontaminacja jest również swego rodzaju „chowanką”; „mysz” chowa się w „myśli”, a „myśl” w „myszy”. Jest to chowanka semantyczno-ontologiczno-egzystencjalna. Takich chowanek jest w tym utworze więcej. Wspomniałem na wstępie tego szkicu o Ucie „samodrugiej” i o „samodrugim” Julianie. Tych dwoje również zawłaszczyła procedura chowanki; imię Urszula schowało się w imieniu Uta, a imię Julia w imieniu Julian. Ale w jakim celu zaistniała ta niecodzienna przecież sytuacja? W celu, oczywiście, magicznym. Zacznijmy od przypomnienia, że poezja Przybosa jest poezją genezyjską. „Ona z ognia – pisze o swojej poezji twórca *Chowanki* – dosłownie, z tego, który spalił w ognisku pastuszym dwuletnią moją siostrę-poprzedniczkę, Julię” (*Siostra*, L 182). Ma ta poezja swoje źródło w żywiole, który jest pożeraczem materii, a imię jest materialną i zarazem duchową częścią osoby zarówno żywej, jak i zmarłej. W dawnych kulturach, i to w różnych częściach świata, do imion przywiązywano dużą wagę.

Człowiek pierwotny – pisze Frazer – uważa imię za ważną część swej osoby i wobec tego dba o nie w odpowiedni sposób. Tak więc Indianin z Ameryki Północnej jest zdania, że imię jest nie tylko nazwą, ale konkretną częścią jego osoby, w takiej samej mierze jak oczy lub zęby, i jest przekonany, że złośliwe obchodzenie się z jego imieniem może mieć równie szkodliwe skutki jak rana zadana jakiegokolwiek części jego ciała⁶.

W innym miejscu swego dzieła Frazer informuje:

W magiczne właściwości imienia boskiego wierzyli również Rzymianie. Gdy przystępowali do oblegania jakiegoś miasta, kapłani ich zwracali się do bóstwa opiekuńczego miejscowości, wygłaszając specjalne modlitwy bądź też zaklęcia i namawiając je do opuszczenia obleżonego grodu i przejścia na stronę Rzymian, którzy potraktują je równie dobrze, a nawet lepiej, niż było traktowane w swoim przybytku⁷.

⁶ J.G. Frazer, *Złota galaz*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1978, s. 309.

⁷ Tamże, s. 317.

Znać czyjeś imię tajemne – oznaczało władzę nad tym człowiekiem, a nawet nad bóstwem. Znaczącym śladem tych wierzeń jest drugie przykazanie *Dekalogu*: „Nie będziesz wzywał imienia Pana, Boga twego, w błahych rzeczach, bo nie pozwoli Pan, by pozostał bezkarny ten, kto wzywa Jego imienia w błahych rzeczach”⁸.

W naszej chrześcijańskiej kulturze zachował się zwyczaj nadawania nowo narodzonemu dziecku imienia tego świętego, który patronował dniowi jego narodzin. W ten sposób zyskiwało ono na całe życie orędownika w niebie i opiekuna na ziemi. Tak uzyskane imię staje się łącznikiem między dwoma światami: górnym i dolnym. Imię działa przede wszystkim w strefie poziomej – jest nie tylko znakiem rozpoznawczym danej osoby; po imieniu możemy poznać sferę, z której pochodzi jego właściciel, mentalność, a nawet zainteresowania rodziców, szczególnie tych, którzy fundują dziecku imię z innego kręgu kulturowego. I coś takiego miało miejsce w rodzinie autora *Chowanki*; imię córki poety jest nie tylko – jak się powszechnie uważa – częścią imienia jej matki (Danuty), ale mamy podstawy sądzić, że świadomie zostało zaczerpnięte z japońskiego kręgu kulturowego. Uta bowiem w języku japońskim oznacza poezję, a dokładniej – poemat liryczny. Tak więc już na etapie „życiowym” zaczęła się „chowanka”; dziecko zostało „schowane” w imieniu matki i w swoim egzotycznym imieniu. To jeszcze nie wszystko. W Japonii niezwykle popularna jest gra o nazwie „Uta-garuta”, która jest swego rodzaju sprawdzianem znajomości poezji przez grających. Każdy z graczy otrzymuje kartę z końcem wiersza, zaś początkowe części utworów biorących udział w grze ma prowadzący grę sędzia i to on na wstępie odczytuje początek utworu, a gracz musi znaleźć odpowiedni koniec. Jak zobaczymy później, w *Chowance* są fragmenty wersów przytoczone w konwencji „Uty-garuty”. Jest to więc również zabawa w chowankę, zabawa z czytelnikiem...

Chowankami są religie i ideologie, chowanką jest ubranie, makijaż, wyraz twarzy. Szczególną chowanką jest poezja. Jules Supervielle w wierszu *Do córeczki* pisze:

Niech twój głos przeniknie przez drzwi i ściany
I odszuka mnie wreszcie w moim pokoju ukrytego za poezją⁹.

A skoro już jesteśmy przy Supervielle’u, przytoczmy fragment jego wiersza pt. *Ciało* w tłumaczeniu Juliana Przybosia:

Tutaj wszechświat schronił się w głębokiej ciepłocie człowieka
i gwiazdy stąpają delikatnie niebiańskimi krokami
w ciemności, która przemaga, gdy się przekroczy skórę,
tutaj wszystkiemu towarzyszą milczące kroki naszej krwi
i tajne lawiny, bezhłaśne w naszych wewnętrznych okolicach,
tutaj to, co zawarte, jest o tyle większe
od ciasnoty ciała zawierającego ogrom...¹⁰

⁸ *Księga Wypięcia*, rozdz. XX, w. 7.

⁹ J. Supervielle, *Do córeczki*, przeł. Z. Bińkowski [w:] tegoż, *Liryki i poematy*, Warszawa 1965, s. 62–63.

¹⁰ Tamże, s. 138.

Okazuje się, że i ciało ludzkie jest niebywałą chowanką, skoro może pomieścić w sobie cały wszechświat. Można tu, nie bez powodu, zapytać: czy manifestując swój „Rygor”, mający „w sobie rozpasaną bujność i Przypadek”, nie wywiódł go poeta z potocznego obrazu ludzkiego ciała? Cokolwiek się powie, „Rygor” będzie nie tylko zbiorem bliżej nieokreślonych zasad estetyczno-ontologicznych, lecz również swego rodzaju chowanką – i dla tych zasad, i dla naszych czytelniczych wglądów interpretacyjnych ograniczonych konwencją i brakami... (warto tu zauważyć, że i słowo „chowanka” jest semantyczną chowanką; oznacza proces „chowania się”, ukrywania, i chowankę jako schowek, miejsce sekretne).

Poezja Przybosia pojawiła się w czasie, gdy „prawodawcami gustu” byli skamandryci. „Zresztą, dziwny jest ten poeta – powiada Piotr Kuncewicz – racjonalista co krok swoją metaforyką, swymi uczuleniami ocierający się o metafizykę, o sens i bezsens istnienia, a nigdy nie chcący tego uznać”¹¹. Wydaje się, że nie chciał uznać również filozofii Martina Heideggera; dobitnym tego śladem jest „Nichts nichtet” („nicłość nicestwieje”) w omawianym utworze. Ale co oznacza w tym przypadku uznanie? To, że ta filozofia istniała i istnieje, to fakt bezsporny, niezależny od czyjegoś uznania lub nieuznania. Uznać – to przyjąć jej tezy za swoje. Trudno marksście, jakim był, przynajmniej oficjalnie, Przyboś, przyjąć za swoje tezy fenomenologii Heideggera – filozofa-słowiarza, u którego „nicłość” – byt negatywny – „nicestwieje”, czyli dynamizuje się ku swemu końcowi.

„Nicestwienie nicości” jest wynikiem jej czasowości, czego byty abstrakcyjne nie mają. Przypomnijmy to stwierdzenie Heideggera: „Byt, który jeszcze z czymś zalega, ma sposób bycia czegoś poręcznego. Dobór i ufundowany w nim niedobór charakteryzujemy jako sumę”¹². Bytem, który z „czymś zalega”, jest tu „cość” – cość zalega z nicością i żeby mogła stać się „sumą zebraną”, nicość musi tak samo dążyć do swego kresu, czyli „nicestwieć”. „Cość” dąży do „nicości”, a „nicость”, nicestwiejąc – do „cości”. Daje tu o sobie znać Herakliteskie prawo enantiodromii – przechodzenia bytów w swoje przeciwieństwa. Byłoby raczej dziwne dla tej poezji wywiedzionej przecież z ognia (który według Heraklita jest zasadą wszechświata), gdyby zasada powszechnej zmienności w jakimś stopniu tu i ówdzie się nie unaoczniała. Dodać należy, że inaczej rzeczy mają się w doktrynie bazującej na pojęciach, a inaczej w poezji – bazującej głównie na słowach i milczeniach.

Poezja Przybosia, w dobie napierających z różnych stron „izmów” (łącznie z realizmem socjalistycznym), chciała zachować (i zachowała) prawo do osobnego spojrzenia na świat – spojrzenia z dziecięcym zadziwieniem i zachłannością; *Chowanka* jest tego wymownym przykładem. Poeta pracujący przy „stole podpartym mądrościami” zostaje od niego oderwany przez córeczkę – dziecko nowego, aczkolwiek nieuświadomionego ładu. To niewinne, ale nagle wkrocze-

¹¹ P. Kuncewicz, dz. cyt., s. 67.

¹² H. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 320.

nie miało wręcz globalne konsekwencje; ujawniło moc, a właściwie wszechmoc możliwości. Poeta oderwany od spetryfikowanych prawd staje się z powrotem Ojcem mogącym wszystko. Po przedstawieniu koncepcji nowej (zabawowej) formy istnienia rzeczywistości pada kuszące pytanie: „Możesz?”. Pokusa jest nie do odrzucenia – stoi za nią przecież ukochane dziecko. Podobnie było w raju; Ewa nie mogła oprzeć się pokusie, gdyż kusił ją sam Jahwe, ukryty pod postacią węża. Wtedy gdy powstawała ta część *Księgi Rodzaju*, idei szatana jeszcze nie znano. Niemniej skutki „rajskiego kuszenia” miały i mają do dziś znaczenie eschatologiczne. Według doktryny chrześcijańskiej dzięki grzechowi pierwotnemu stało się możliwe Odkupienie.

Skutki „kuszenia poety” przez córeczkę są równie znaczące. Poeta porzuca filozofię na rzecz poezji, poezji niebywalej, której zadania przewyższają jej możliwości zastane. Możesz? – pyta dziecko. Mogę – odpowiada poeta z mocą zaczerpniętą z „owocu” pokuszenia. I on, poeta, jest kuszony ku „odkupieniu” poezji, ku jej odnowie istotowej i formalnej... Z riposty dowiadujemy się, że głównym postulatem odnowy poezji było tajemnicze „Najwięcej”. Zasadne jest tu pytanie: czego ma być najwięcej w „Najwięcej”? (ono na razie bawi się z nami w chowankę, skoro nie ujawnia konkretnej zawartości znanej z imienia). Ponieważ mamy do czynienia z poezją, musi tu chodzić o trzy wartości: piękno, prawdę i dobro – one zawsze tworzą triadę i są obecne w poezji traktowanej jako „mowa poważna i ważna”. Jednak to mało – mało, gdyż to było już w poezji i jest nadal (w starej chowance, jaką jest tradycyjna poezja). W Przybosiowej *Chowance* to „Najwięcej”, czyli piękno, prawdę i dobro w swych formach najwyższych, łącznie z podstawowymi formami i stanami średnimi, należy zawrzeć w „Najmniej”, co nie oznacza, że tych wartości ma być ilościowo i jakościowo mniej. „Najwięcej” ma się skondensować, skupić się w sobie. Przypomina to wypracowaną przez Lurię w XVI w. teokosmogonię, operującą kluczowym dla niej pojęciem *cimcum* (kurczenie się, skupianie się w sobie Boga, by zrobić miejsce przyszłemu światu). Tu zamiast teokosmogonii mamy estetykę, a zamiast Boga – Rygor.

Pewne rygory obowiązywały w poezji od zawsze, ale teraz Rygor nie tylko stał się poezji zasadą generalną – zaistniał również jako samodzielny termin literacki. Dla przypomnienia: rygor pochodzi od łacińskiego słowa *rigor* – stężenie, zdrętwienie, zmarznięcie, zimno, a także surowość, ostrość. W języku potocznym rygor to: surowość, karność, dyscyplina, zaś w języku prawniczym: przymus, sankcja itp. Rygor w języku *Chowanki* to wszystkie znaczenia tego słowa razem wzięte, łącznie z tymi, które mają z rygorem wspólny rdzeń, na przykład ryga – kreska, szereg, wiersz, lub rygorozum – ścisły egzamin (magisterski, doktorski). Tak pojmowany „Rygor” może mieć „w sobie rozpasaną bujność i Przypadek”. W sferze *Chowanki* musi to wszystko mieć; „rozpasana bujność i Przypadek” są gwarantami rozwinięcia Całości „z najmniejszej cząstki, prawie że z Niczego”. „Całość” jest pojęciem metafizycznym i „Nic” jest pojęciem metafizycznym, z tym że „Całość” zdaje się być „po naszej stronie” *Genesis*, a „Nic” i „Nicość” są po drugiej stronie – są sprzed aktu stworzenia. Sprawa się skomplikuje, jeśli obar-

czymy nicość wszystkimi możliwościami bycia form przyszłej rzeczywistości empirycznej w Bożym zamyśle stworzenia. Tak pojmowana nicość miałaby swoją „cość” – negatywno-pozytywną pramaterię, z której Bóg stworzył swoje dzieła. A przedgenezyjskie „Nic” mogłoby być zagęszczoną materią „Nicości” – zagęszczoną i ograniczoną, którą wszechmoc Boża przenicowała na „Coś” – na Wielkie Coś, któremu dopiero Adam nadawał imiona.

Ale poeta z *Chowanki* jest nie tylko dawcą imion – on jest demiurgosem z wykryszalowanym planem stworzenia tak niebywałym i zaskakującym, że musi stanąć w obliczu koniecznego pytania: „Możesz?” Jego odpowiedź: „Mogę”, jest wyrazem jego mocy. Skąd poeta zaczerpnął tak niebywałą, wręcz absolutną, moc? Różnie to w historii bywało – przeważnie moce twórcze pochodziły z zewnątrz, od mocodawców niebieskich, na których łaskę poeta biernie oczekiwał. Ale od czasu, gdy Kochanowski „wdał się na skałę pięknej Kalijopy”, poeci nie są już pokorni, sami sięgają po moce tworzenia. W przypadku poety ukazanego w *Chowance* sprawa mocy jest oczywista – to ogień dał mu demiurgiczną moc. W utworze *Nalot nocny* czytamy:

Za wszystkich w tym nalocie zabitych
żywy spod pocisków podnoszę się, drząc
z mocy.
Ziemie wplątane w czterdzieści ekliptyk
w jednym wybuchu
podrzucę,
oburącz chwytam czas mojego życia
cały, stężony w chwilę! –
Niech spełni
niech odłoni mnie światło
niech wszędzie
jedno wszystkich w moim życiu zeszłych słońce słońce!

(*Nalot nocny*, L 80)

Przeżycie traumatyczne z pogranicza życia i śmierci wyzwoliło w poecie niebywałą moc. Niektórzy ludzie po tak dramatycznych przejściach otrzymują niezwykle zdolności, na przykład jasnowidzenia. Jednak zdolności owe nie należą do naszej rzeczywistości i jako takie podlegają doświadczalnemu sprawdzeniu; chodzenia „noga w nogę z Nieistniejącym” i „bycia i niebycia zarazem” sprawdzić się nie da. Ale czy tylko to może mieć wartość artystyczną, co ma odpowiednik w rzeczywistości sprawdzalnej doświadczalnie? Gdyby tak było, czy możliwa byłaby sztuka? Na te pytania sztuka odpowiadała i ciągle odpowiada. Szczególną odpowiedzią na zadane i niezadane pytania jest *Chowanka*, zwłaszcza ta część zawarta między „Możesz? – Mogę...” dotycząca zabawy a „Możesz? – Mogę...” dotycząca istoty tej niebywalej zabawy, którą uznać należy za „zabawę genezyjską”, zaś relację słowną z jej przebiegu za wiarygodne świadectwo. Poeta został – za swoją zgodą – wciągnięty przez genezyjskie wiry w głąb, gdzie materię przeszłego przemienia się na materię przyszłego. Jest to sfera ontologizacji możliwego i niemożliwego, sfera, skąd na powierzchnię egzystencjalno-społeczną wydostaje się słowne świadectwo za pomocą istniejącego już kodu.

Genezyjczyk, podobnie jak mistyk, powinien milczeć, ale milczeć nie może. On wie – jak pisze Artur Sandauer we wstępie do tomu liryków Przybosis – że „jego właściwym zadaniem jest «rewolucjonizować wyobraźnię», zastygłą wyobraźnię rolniczego narodu” (L 6). Ta część *Chowanki* wyraziście prezentuje założenia i osiągnięcia liryki Przybosis. Można tę poezję nazwać ontologiczno-epistemologiczną, której zadaniem jest utrwalanie zderzonych ze sobą pól semantycznych poszczególnych słów lirycznego komunikatu, co powinno stwarzać syntezę widzenia, wprzęgać do procesu „ujawniania” zjednoczone siły i doświadczenia wszystkich zmysłów i umysłu. Można także wskazać na system filozoficzny, do którego poetyka *Chowanki* się zbliża; jest to fenomenologia, ściślej – fenomenologia Heideggera. Konstruując obraz poetycki (genezyjski), autor *Chowanki* kieruje swą uwagę nie ku rzeczy jako pewnemu konkretowi, lecz ku temu, co stanowi o jej swoistości, co jest jej istotą, nieujawnioną w wyglądzie zewnętrznym. Dramat poznawczy w tej części *Chowanki* rozgrywa się między możliwym a niemożliwym, między propozycją „ujawnienia” a uporem ukrytego.

Druga część *Chowanki* to w przybliżeniu „Uta-garuta” – gra w poematy. W przybliżeniu, gdyż „Uta-garuta” japońska, mająca na celu testowanie znajomości poezji u grających, z istoty zakłada wiarę w słowo, natomiast w przypadku tej części *Chowanki* wiara ta zostaje zachwiana i – co ciekawe – zostaje zachwiana po gromkim i wszechmocnym: „Mogę...”

... nicestwieje słowo
martwieje filozof ...

Słowo, które dotąd było prątworzywem świata, zaczęło nagle „nicestwieć” – tracić swą sprawczą moc, tracić ją samo z siebie. To już nie jest genezyjskie kurczenie się słowa, żeby zrobić miejsce rzeczy, to powolna śmierć słowa – powolna śmierć imienia rzeczy. Jeśli umrze słowo – świat stanie się znów bezimienny, o ile nie zginie razem ze słowem, gdyż istnieć może tylko to, co jest nazwane. Z tego powodu „martwieje” filozof (to już nie ten osobnik, którego zawodowe imię składa się z dwóch „phi” – wykrzykników wyrażających lekceważenie – to filozof rzeczywisty, osobnik miłujący mądrość). „Martwienie” filozofa zdaje się przebiegać na dwóch poziomach: fizycznym, jako człowieka zdążającego do kresu, i intelektualno-emocjonalnym, marniejącego w zamartwianiu się i o stan świata, i o teorię jego poznania. Wszystko zdaje się zmierzać w nicość, a nie – jak utrzymuje Heraklit – w swoje przeciwieństwo. W sukurs „martwiącemu” filozofowi przychodzi poeta ze swoim absurdalnym twierdzeniem „Rien n'est si beau...” (*Nic nie jest tak piękne...*), przerwany groźbą: „– Przestań, bo...”. Groźbę tę zdaje się wypowiadać Duch języka polskiego, ukryty w dziecięcej „wyliczance”. Mamy tu i „Ute-garutę” (jeśli chodzi o część cytatu z utworu Valéry’ego *W sprawie Adonisa*¹³), i chowankę z ukrytym Duchem języka polskiego, dodajmy, z upośledzonym

¹³ P. Valéry, *W sprawie Adonisa*, przeł. A. Frybesowa [w:] tegoż, *Estetyka słowa*, Warszawa 1971, s. 126.

niec Duchem – upośledzonym właśnie przez potoczną „wyliczankę”, w której pobrzmiewają polskie słowa.

Jest tu jeszcze jedna „chowanka”, przypominająca nieco „Ute-garutę”, a mianowicie ukryty rodzaj kary za niezaprzestanie głoszenia absurdalnych twierdzeń o pięknie i o istnieniu w nieistnieniu. Rodzaju tej kary możemy się domyślić dopiero po ujawnieniu wszystkich „chowanek”. Tymczasem mamy „sprawę” z duchem „Uty-garuty”, który nie zważając na grożące sankcje, dopowiada sentencję Valery’ego: „que ce qui n’existe pas” (jak to, co nie istnieje). Na to Duch języka polskiego woła: „– ... *gdzie-cię-nie-sie-patrz!*...”. W sposobie zapisu tego wołania odnajdujemy wpływ Philosopha – Heideggera. W jego filozofii złożone terminy, takie jak „bycie-w-świecie”, „uwidaczniają już w swojej budowie jednolity fenomen”¹⁴. A więc niemieckie słowa z dziecięcej „wyliczanki”: „ajne, klajne...”, nie są to, ot takie sobie, bez znaczenia, słówka-niesłówka; one mogą być nieuświadomionym fundamentem nie tylko filozofii, lecz również – ideologii...

Teraz z kolei zabiera głos Córeczka, intuicyjnie wyczuwająca obcość obu tych języków: francuskiego – poetyckiego, i polskiego – skażonego Heideggerowską metodą „uwidoczniania jednolitych fenomenów”:

– *Przestań, nie mów tym językiem jakimś ptasim!*

– *A którasim?*

Szczygłim, sroczym, niesłowiczym

i przepiórczym,

co o niczym

pit-pit-pili

i mi myli

wyliczankę!

Ta część *Chowanki*, zabawa językowa, pełni rolę zwornika między dwiema częściami poważnej, aczkolwiek zredukowanej do minimum rozprawy filozoficznej, dotyczącej teorii bytu i poznania. Dowiadujemy się z tej pozornej słownej zabawy, że prawdziwym językiem natury nie jest ludzki język słowny, lecz język ptasi, co to „o niczym pit-pit-pili”. Próbką tego języka natury została zapisana po Heideggerowsku, czyli tak, żeby „uwidocznić w budowie jednolity fenomen”. Córeczka nieświadomie odkryła wielką prawdę: język ptasi, który pozornie o niczym nie mówi, jest językiem fenomenologii genezyjskiej. Dla przypomnienia: fenomenologia – nauka bez hipotez, stwierdzająca tylko to, co niewątpliwe, rezygnująca z czysto pojęciowych spekulacji.

...Pojęcie – nieznacznije... Mowa

jest u zasady, tj. w gruncie r z e c z y , niema:

mówiący nie otwiera, jak ust, tych kamieni,

które toczy językiem od słowa do słowa...

„...o zu sagen s o, wie selber die Dinge niemals

innig meinten zu sein...”

¹⁴ M. Heidegger, dz. cyt., s. 79.

Zacznijmy od potocznej definicji: pojęcie to znaczenie nazwy. W tym „chowankowym” rozważaniu ono „nieznacznie” – nieznacznie (niezauważalnie) traci swoją istotę, a co za tym idzie – nazwa przestaje „zwać”. „Zew” nazwy wzywa zawsze do mowy. Stwierdzenie: „Mowa jest u zasady, tj. w gruncie r z e c z y, niema” – ma uzasadnienie egzystencjalne; istotą (gruntem) rzeczy jest słowo (wraz z pojęciem), a nie mowa. Mowa słowna jest narzędziem porozumienia między podmiotami. Heidegger powiada:

Do mowy należy omawianie „o czym”. Powiadania ona o czymś pod określonym względem. Z czegoś tak omówionego mowa tworzy to, co zawsze mówi ona jako ta oto mowa – to, co wymówione jako takie. W mowie jako przekazie staje się to dostępne współjестestwu innych, zwykle na drodze komunikatu językowego¹⁵.

Natomiast słowo w relacji podmiot – przedmiot jest nie-porozumieniem. „Nie-porozumienie” jest porozumieniem rzekomym, jednostronnym – wypływającym z uprzywilejowanej pozycji podmiotu w relacji podmiot – rzecz.

Problem stosunku słowa (nazwy, imienia) do rzeczy jest chyba tak stary jak ludzkie słowo. Człowiek pierwotny – jak wiadomo – nie dostrzegał różnicy między słowem a rzeczą; jeśli lepił z gliny garnek, to również z gliny powstawało słowo garnek. Dziś, nazywając rzecz, niektórzy znawcy problemu mają poważne wątpliwości, czy nadając rzeczy jakieś imię, działają zgodnie z „wolą rzeczy”. Problem ten naświetlił Heidegger w *Przyczynku do rozważenia wyzwolenia*. Oto fragment rozmowy między Nauczycielem, Badaczem i Uczonym z tegoż *Przyczynku*:

- B. To, co nazywamy, jest zrazu bezimienne; [...]. Czym się kierujemy oceniając, czy – i jak dalece – nazwa jest odpowiednia?
- U. A może każde nazwanie pozostaje samowolą wobec bezimiennego?
- N. Czy to jednak takie pewne, że bezimienne w ogóle jest? Często wiele rzeczy jest dla nas niewypowiadalnych, lecz przecież tylko dlatego, że nazwy, jakie one mają, nie przychodzą nam na myśl.
- U. Na mocy jakiego nazywania?
- N. Być może nazwy te nie biorą się z nazywania. Zawdzięczają swe istnienie nazwaniu, w którym wydarzają się zarazem: coś nazywanego, nazwa i coś nazwanego¹⁶.

O ile dobrze rozumiem Heideggera, to, żeby mogła powstać nazwa, musi zdarzyć się „sytuacja triadyczna”, w której zaistnieje „nazywalność”, nazwa i rzecz nazwana. Wtedy będzie można mówić o „nazwaniu”, czyli o ujawnieniu nazwy (imienia). Będzie to swego rodzaju „objawienie przyrodzone” – pochodzące od rzeczy. A skoro jest „objawienie”, to musi być ktoś, komu to objawienie będzie dane – musi to być podmiot poznający i przekazujący relację słowną o rzeczy poznawanej i o procesie samego poznania. Nie będzie to zatem „sytuacja triadyczna”, lecz – „samoczwarta?”, przywodząca na myśl poczwórną przyczynowość powstawania rzeczy (Aristoteles).

¹⁵ Tamże, s. 356.

¹⁶ Tenże, *Przyczynki do rozważenia wyzwolenia* [w:] tegoż, *Wyzwolenie*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001, s. 37.

Wróćmy do problemu „chowankowej” mowy. Jest ona niema z różnych powodów; tu zostaje odsłonięty i w poetycki sposób unaoczniony jeszcze jeden powód: „mówiacy nie otwiera, jak ust, tych kamieni, które toczy językiem od słowa do słowa...”. Mowa zdaje się syzyfową pracą już w początkowej fazie formowania ze słów, które mają nazywać – „odciskać usta na diamentcie”; tak odciskać, żeby kamienie (rzeczy) otwierały się tymi ustami ku słowom i mowie... Heidegger powiada:

Mowa jest artykulacją zrozumiałości. Dlatego leży ona u podstaw wykładni i wypowiedzi [...]. Położona jakoś zrozumiałość bycia-w-świecie wypowiada się jako mowa. Znaczeniowa całość zrozumiałości znajduje wyraz słowny. Dla znaczeń wyrastają słowa. Nie jest jednak tak, by słowa-rzeczy opatrywane były znaczeniami¹⁷.

Zwróćmy uwagę na stwierdzenie: „Dla znaczeń wyrastają słowa”. Słowo jest nieodzowne dla znaczenia jak chleb dla człowieka. I nigdy nie było go za wiele. Z tego powodu powstało w języku potocznym wyrażenie przysłowiowe: „Bodaj się na kamieniu rodził” (chleb lub przyjaciel). Glebą, z której wyrastać powinny słowa znaczące, mają być „kamienie pisane”, te z legendy, które wkładał sobie do ust Demostenes, by poprawić wymowę, i ten „kamień spod słów” z wiersza *Całość słowa*, i wiele innych, łącznie z ewangelicznymi kamieniami, „które krzyżeć będą”, gdy prorocтва zamilkną.

„...o zu sagen s o, wie selber die Dinge niemals / innig meinten zu se in...”: (... o powiedzieć tak, jak nawet samym rzeczom / nie marzyło się nigdy...) – to cytat z *IX Elegii duinejskiej*¹⁸ Rilkego. Konieczne jest tu pytanie: Co powiedzieć? I równie konieczna musi paść odpowiedź: Wszystko! Całość! Albowiem – jak mówi Rilke – „Tu czas wyrażalnego, tu jego ojczyzna”¹⁹. Nazwać – nienazywalne, wysłowić – niewysłowione! Ale w jakim celu poeta winien ważyć się na rzecz tak absurdalną? A jeśli nawet jakimś cudem stanie mu się według słowa jego, to czemu posłuży ta maksymalizacja? Ten sam problem nurtuje Rilkego: „...Ale później / pośród gwiazd, cóż z tym począć: są głębiej niewyrażalne...”²⁰. Poeta genezyjski jest obciążony koniecznością maksymalizacji wyrażania słowem – syzyfową koniecznością. W wierszu *Całość słowa* autor *Chowanki* wyznaje:

Tobie nikt i nic z ramion nie odejmie
głazu, który bez końca biernie i bezwiednie
toczysz
domom,
staczasz
gruzom –

Nazywanie jest budujące i jednocześnie rujnujące; budujące – gdyż za pomocą słowa wprowadza rzecz między byty abstrakcyjne i duchowe, a rujnujące

¹⁷ Tenże, *Bycie i czas*, wyd. cyt., s. 218–219.

¹⁸ R.M. Rilke, *IX Elegia duinejska*, przeł. M. Jastrun [w:] tegoż, *Poezje*, Kraków 1993, s. 231.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

z tego powodu, że rzecz materialna wyniesiona do sfery duchowej „siłą rzeczy” nie może się tam utrzymać i musi stoczyć się na swoje poprzednie miejsce, gdzie wiodła żywot bezimiennej rzeczy. Problem stosunku słowa do rzeczy i rzeczy do słowa był i jest różnie postrzegany przez poetów i teoretyków poezji. „Ontologia wiersza nie służy poezji – pisze Maria Gołaszewska – służy filozofii. Ale znów, kto wie, czy cała poezja nie jest filozofią? Protest nadaje poezji, jaką ona jest dziś, siłę, pod której naporem wszystko inne może być podane w wątpliwość – także filozofia, o ile nie jest buntem”²¹. Mimo że zadania poezji europejskiej były zawsze wysokie, metafizyczne, przecież nie zawsze tak było. „Poezja w pierwotnej swojej funkcji, jako czynnik dawnej kultury, rodzi się w zabawie i jako zabawa” – twierdzi Johan Huizinga²². Poniższa całośćka *Chowanki* jest właśnie zabawowa:

– Ajne, klajne, żaba, pies,
uno, duo, tres!
Za tym stołem, za nijakim,
za okulawionym pniakiem,
raz, dwa, trzy!
kryjesz ty!

Jest to „wyliczanka” zmodyfikowana nieco na potrzeby poetyckiej „chowanki” (typowa wyliczanka to zazwyczaj rymowanka, którą recytuje się w zabawie, wskazując przy każdym wyrazie osoby biorące w niej udział; osoba, na której kończy się wierszyk, jest wyliczona, czyli zaczyna grę). W tej wyliczance słychać pierwsze słowa tytułu kompozycji Mozarta *Eine kleine Nachtmusik*. „Mała nocna muzyka” lub „Mały nokturn” to rozrywkowy, beztroski utwór, napisany na przekór kłopotom i cierpieniom w ostatnich latach życia twórcy. Podobna sytuacja ma miejsce w *Chowance*; z jednej strony zabawa z ukochanym dzieckiem, z drugiej – problemy egzystencjalno-ontologiczno-liryczne:

...Zniszczyć narzędziem słowa nawet swą Zagładę:
nazywając ją... Myśleć-li w czystej przestrzeni
od – do:
(...rien n'est si beau...)

Podmiot liryczny *Chowanki*, który w tym przypadku jest tożsamy z poetą, zgłasza postulat niepasujący do sytuacji zabawowej: „Zniszczyć narzędziem słowa nawet swą Zagładę: / nazywając ją...”. Skąd ta bezwzględność? Na ogół nie zdajemy sobie sprawy z tego, że w naszych rozrywkowych grach i zabawach panują rygorystyczne zasady, na przykład jeśli jakaś figura szachowa znajdzie się w polu „bicia” figury przeciwnika, zostaje natychmiast bezapelacyjnie „zbita”, czyli usunięta z przestrzeni gry. Ale czy poezja jest grą? Jest, ponieważ pisanie poezji nie ma nic wspólnego z działalnością praktyczną, jest grą słowną, zabawą, w której panują niezłomne zasady wykluczania. Są to wykluczenia bez

²¹ M. Gołaszewska, *Poezja jako protest*, „Poezja” 1975, nr 7/8, s. 14.

²² J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967, s. 175.

rozlewu krwi, cierpień, śmierci. Właśnie w taki bezkrwawy i bezbolesny sposób podmiot liryczny *Chowanki* chce zniszczyć „nawet swą Zagładę”. Zaiste, jest to postulat niezwykle, gdyż nie wiadomo, kiedy miałaby ulec zniszczeniu Zagłada – w swej potencji, czyli przed zgładzeniem podmiotu, czy może po dokonaniu swego dzieła, a może w akcie zagłady? Jest jeszcze jedna możliwość, Zagłada może ulec unicestwieniu w tych trzech aspektach naraz. Słowo genezyjskie działa równocześnie we wszystkich przestrzeniach.

Tu może paść pytanie: po co niweczyć osobniczą Zagładę, skoro ona unicestwia się sama wraz z obiektem zgładzonym? Postulat unicestwienia Zagłady zdaje się projektem próbnym przed właściwą grą z istnieniem. Chodzi zapewne o stworzenie kompleksowej alternatywy dla świata fizycznego, w którym wszystko dąży do kresu. Podmiot liryczny tej części *Chowanki* nie tylko stara się być demiurgosem; on pragnie wziąć na siebie ciężar tego eksperymentu. Zniszczenie Zagłady ustanowiłoby automatycznie nie tylko trwałość fizyczną, lecz również nieśmiertelność biologiczną, do których nasz świat nie jest przygotowany. Na razie trwałość i nieśmiertelność biologiczna są testowane w świecie pisanym, w utworze poetyckim, który jest swego rodzaju grą w „chowanego”.

Zniszczenie Zagłady osobniczej być może oczyściłoby przestrzeń nie tylko z potocznych definicji i wyobrażeń, lecz również z ontologicznych „nawarstwień”. Ale nie to jest ważne, jaka byłaby ta „czysta przestrzeń”, tylko jak w niej może zachowywać się myślenie „od – do”, myślenie ograniczone w przestrzeni i czasie, myślenie z powracającym egzystencjalno-estetycznym *memento*: „Nic nie jest tak piękne...” – sentencją, którą zwykliśmy bez zastanowienia powtarzać (jak swego rodzaju wyliczankę) i kończyć tak, jak została ona zredagowana – „... jak to, co nie istnieje”. Tu „ciąg chowankowy”, mający charakter „gry w poematy”, zostaje nagle brutalnie przzerwany; w miejsce tego, co nie istnieje (a co dlatego jest piękne), wchodzi istniejące – piękne przez istnienie:

(nic nie jest piękniejsze)
od odkrytej łopatą nagle nagiej ziemi
toczącej się za słońcem do niepewnych gwiazd,
a pewnie, niepowrotnie, docelowo do
nas

Można powiedzieć – tu jest cały Przyboś godzący swoje fascynacje filozoficzno-estetyczne z atawistycznym umiłowaniem ziemi. A wszystko to unaocznione w konwencji niebywalej „chowanki”, gdzie po każdym wyrazie wyliczanki ukazują się różne problemy egzystencjalno-estetyczne, nierzadko przeciwstawne zabawowym fascynacjom. Tak jest i teraz; matka ziemia, ukazując swoje rodne łono, ukazuje równocześnie grozę grobu, grozę mediatyzowaną przez poezję: „I will show you fear in a handful of dust” („Pokażę ci strach w garstce popiołu”) – Thomas Stearns Eliot, *Ziemia jałowa*²³. Znowu daje o sobie znać „zabawa w poematy”, wzbogacona próbą dopowiedzenia poetyckiej frazy

²³ T.S. Eliot, *Jałowa ziemia*, przeł. C. Miłosz [w:] tegoż, *Poezje*, wybór i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1978. s. 56.

wspomnieniem z realnego życia autora *Chowanki*. Mamy tu tylko strzęp wyznania: „tam, gdzie kiedyś niespodzianie...”.

Tam mogło mieć miejsce wiele różnych wydarzeń. Możemy tylko snuć przypuszczenia, gubiąc się w domysłach... I to jest jedna z wielu niezaklepanych chowanek w *Chowance*. Ten strzęp wspomnienia może być potraktowany również jako jeszcze jedna zachęta ze strony podmiotu lirycznego do czytelniczego współtworzenia dzieła – zachęta przerwana zabawową wyliczanką: *inki-pinki, ludominki, / ty zajączku biegaj w las*. Dziecięce wierszyki-wyliczanki są to zazwyczaj utwory anonimowe, przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie, jak również między grupami dzieci, tak jak były kiedyś przekazywane prawdy wiary, modlitwy i magiczne zaklęcia. Mają więc wyliczanki korzenie głęboko zapuszczone w tradycję. Być może aż tam, gdzie z poszczególnych fonemów formowały się pierwsze związki fonetyczne, by później stać się słowami znaczącymi i oznaczającymi. I to do tego preleksykalnego strumienia pisanego włącza się podmiot liryczny ze swymi „chowankowymi wersami”: „schowam ci się małóżwawy / pod najniższy chwast bez nazwy”. Teraz okazuje się, że owe „chowankowe wersy” łączą się sensownie z tym, co wyżej nazwałem „strzępem wyznania”:

tam gdzie kiedyś niespodzianie...
schowam ci się małóżwawy
pod najniższy chwast bez nazwy.

Chowanka, oprócz tego, że w warstwie jawnej jest dwugłosem, jest również swego rodzaju palimpsestem, w którym tekst pierwotny, genezyjski, ukryty jest dodatkowo w dziecięcej zabawce fonetycznej, jaką jest „wyliczanka”.

Ostatnią „chowanką” w życiu każdego człowieka jest pochówek. Powrót do ziemi „pod najniższy chwast bez nazwy” – powrót tam, gdzie nie ma słów; świat nazwany kończy się wraz ze śmiercią podmiotu nazywającego (rozdającego imiona). W ostatniej całości *Chowanki* Duch liryki genezyjskiej (ojcowskiej) i Duch liryki fonetycznej (dziecięcej) zdają się mówić jednym głosem:

– Raz, dwa, trzy!
Baba Jaga pa-trzy!
Pod książkami – zaklepany!
Przyciśnięty – raz do ściany!

Dziecięca „wyliczanka” przemienia się teraz w „odliczankę”. Zauważmy, że odliczanie (liczenie do trzech) odbywa się zawsze na wydechu. „Wydech – mówi jezuita Johannes B. Lotz – przypomina śmierć i jest każdorazowo antycypacją śmierci. W śmierci człowiek wydaje ostatnie tchnienie”²⁴. Zatem czas „odliczania” byłby czasem przygotowania na zmianę sytuacji bądź statusu osoby lub rzeczy objętych „odliczaniem”. A wszystko to pod okiem Baby Jagi, postaci baśniowej uosabiającej zło. W tym przypadku Baba Jaga od razu odgadła (odkryła) kryjówkę poety: „Pod książkami” – i tam go „zaklepała”; „zaklepała go

²⁴ J.B. Lotz, *Wprowadzenie w medytację*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1983, s. 114.

na dalsze szukanie i zaklepywanie”. Kogo? Czego? – sensu istnienia w strumieniu przemijania? (trzeba pamiętać, że „zaklepywanie” w języku potocznym oznacza ostateczne załatwienie jakiejś sprawy). Poeta „zaklepany pod książkami” to między innymi twórca z zagwarantowaną pozycją w literaturze. Ale taki twórca może być również „przyciśnięty do ściany”, czyli samoograniczony własną doktryną.

* * *

Na koniec słowo o metodzie „twórczego odczytania” utworu; jak widać, ja swoje czytanie skupiałem na poszczególnych fragmentach utworu – nie ogarniałem całości. Ta metoda wydaje mi się bardziej „korzystna” dla odbiorcy, gdyż skupiając się na szczególe, rozszerzamy jego pole semantyczne niekiedy aż za horyzont jego poznawalności... Jest to metoda stosowana zarówno przy twórczym odczytywaniu „wierszy lingwistycznych”, jak też przy ich tworzeniu. Zresztą metoda ta jest dobitnie wyłożona w drugiej całości *Chowanki*:

...zawrzeć Najwięcej w Najmniej tak, ażeby

Rygor

miał w sobie rozpasaną bujność i Przypadek...

Uta-garuta, or my tagging in Hide-and-Seek

Summary

The aim of the article is to demonstrate how deeply a poetic work can be rooted in culture and how significant the role of creative reception of a work of art is, in the light of Levi-Strauss' classic thesis, that the recipient becomes a co-author of the work of art, or at least of those of its aspects, which the author – consciously or not – has renounced.

Poeta i róża. Julian Przyboś wobec cierpienia*

Obfitość sensów symbolicznych nagromadzonych wokół róży w historii kultury zaskakuje różnorodnością. Ten wyjątkowy kwiat bywa znakiem wieczności, śmierci i zmartwychwstania, przemijania i kruchości, rozkoszy, miłości erotycznej i duchowej, spełnienia, związku mistycznego, duszy, tajemnicy czy milczenia¹. Migotliwe bogactwo znaczeń powiązane z właściwą symbolowi polisemią niewątpliwie przyczynia się do częstego wykorzystania róży w tekstach kultury, niejednokrotnie zyskujących dzięki jej obecności metaforyczną głębię znaczeń. Jednak mimo niewątpliwiej atrakcyjności semantycznej w poezji Juliana Przybosia królowa kwiatów nie pojawia się często.

Wśród poetyckich próz wchodzących w skład cyklu *Pióro z ognia* (z tomu *Równanie serca*) znalazł się utwór *Nowa róża*, w którym tytułowy kwiat stał się metaforą nowego języka poetyckiego, umożliwiającego pełniejsze i głębsze niż dotąd opisanie świata. W dystychu *Róża* z tomu *Najmniej słów* jest z kolei metonimią niewręczonego i nieprzydatnego już przez to daru, który można co najwyżej ofiarować żebrakowi. Najwyraźniej fascynuje Przybosia nie głębią skrywanych sensów, lecz raczej specyfiką kształtu, który budzi różne skojarzenia i buduje poetyckie obrazy. Tak charakterystyczne dla awangardowego poety postrzeganie wzrokowe, szczególna, subiektywna i jednostkowa percepcja świata, decydująca ostatecznie o jego istnieniu i leżąca u podstaw większości poetyckich wizji, czyni z róży element obrazowej gry i pozwala wkomponować ją w różne porządki – katedry o rozecie przypominającej kształtem kwiat, lingwistycznych rozważań o nazwach najnadobniejszego z kwiatów tak różnych w narodowych językach czy kobiecego ciała, gdzie róża staje się metonimicznym określeniem sfery najbardziej intymnej. Zaskakujące skojarzenie kształtu i delikatności różanego płatka z wewnętrzną stroną powieki stanowić może jedną z przyczyn uwagi, jaką Przyboś poświęcił poezji Rilkego, tłumacząc między innymi słynny *Napis na grobie poety*:

Rózo, o czysta sprzeczności, rozkoszy,
Nie jesteś niczym snem pod tyłu
Powiekami.

(Pz2 401)

* Pierwodruk: „Fraza” 2015, nr 4. Obecna wersja zmieniona i poprawiona.

* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pn. Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2015–2018, 0059/NPRH4?H1b/83/2015, „Julian Przyboś – edycja tekstów rozproszonych i niepublikowanych”.

¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 361 (hasło *Róża*).

W poezji Przybosia róża jednak nie symbolizuje – jak w przywołanym epitafium – sensów pozornie przeciwstawnych: śmierci i zmartwychwstania, ulotności życia i niepodważalnej trwałości najistotniejszych idei, bólu i piękna. Poeta ukształtowany przez Awangardę Krakowską nie chciał pisać o cierpieniu, które postrzegał nie jako tajemniczy element klasycznej harmonii świata, ale raczej jako niechciane zaburzenie pożądanego porządku, łączące się z brzydotą i budzące irytację. Odżegnując się od poetyki turpistów, pisał: „moja poezja może wyrażać tylko albo radość, albo gniew. Nigdy nie mógłbym przyjąć cierpienia i brzydoty bez walki z nimi” (*Cierpienie i brzydota*, Sp2 193).

W kolejnych tomach poetyckich młody twórca, dotąd hołdujący ideom Awangardy Krakowskiej, coraz częściej jednak zwracał uwagę na trud towarzyszący ludzkiej pracy. Dostrzegał wysiłek bagażowego, którego ręce zdają się ważyć tyle, ile dźwigane przez niego walizki (w wierszu *20 kg czyli o numerowym z tomu Sponad*), wprowadzał do swojej poezji – być może pod wpływem fascynacji Leśmianem – bohaterów kalekich, nędzne chłopki komornice czy upośledzonego parobka sietniaka (np. w wierszu *Oberek z tomu W głąb las*). Coraz więcej uwagi poświęcał też ciału, traktowanemu już nie tylko jako instrument erotycznych doznań (jak w erotykach cyklu *Tobie*, z tomu *W głąb las*), ale postrzeganemu jako pełne możliwości bądź ograniczeń narzędzie poznawania i stwarzania świata. Metonimią aktu twórczego, rzemieślniczego budowania słowiarza, stały się dłonie, w wielu lirykach ucieleśniające kreacyjne możliwości człowieka. Końcowy dystych wiersza *Gmachy* (z tomu *Sponad*) – „Każda cegła spoczywa na wyjętej dłoni” (Pz1 57) – to wyraz podziwu dla imponującego dzieła ludzkiej myśli. Za potęgą gmachów stoi praca nie tyle rąk ludzkich (jak w wyświechtanym socrealistycznym sloganie, znacznie przecież późniejszym od omawianego wiersza), ale gest ludzkiej dłoni (przypominający gest Boga Ojca z fresków Michała Anioła)². Gmachy zostały z nicości powołane do istnienia przez kreatywne dłonie twórcy, a jego dzieło ma głęboki humanistyczny wydźwięk.

Także w późniejszym wierszu *Drzeworyt* (z tomu *Na znak*) znak uczyniony ręką do gest artysty, służący nie tylko naśladowaniu natury, ale też – jako konsekwencja subiektywnej percepcji – w akcie twórczym stwarzający świat na nowo. Elementy zimowego krajobrazu – sylwetki czarnych drzew na śnieżnym tle, przelatująca kawka, która „z dachu do wiśni dociągnęła kreskę”, zasypany śniegiem sad, wiśnie, grusze – przypominają dwubarwny sztych, tytułowy japoński drzeworyt. Jego powściągliwe, wyrażone minimalistycznymi środkami piękno zostało przeciwstawione innej koncepcji uprawiania sztuki, hołdującej obfitości i różnorodności środków wyrazu. We współczesnym świecie nie ma już miejsca – pokazuje poeta – na poezję przypominającą „niepojęte duby czarnoleskie”, próżno wołać „o pomoc złotoustych”. Powściągliwość właściwą japońskim

² Podobny gest został uchwycony też na znanej fotografii ukazującej dłoń Corbusiera zatrzymaną w kreatorskim geście nad projektem restrukturyzacji Paryża (z 1925 r.). Zob. K. Frampton, *Modern Architecture, a Critical History*, London 2007, oraz tegoż, *Le Corbusier (World of Art)*, London 2001.

drzeworytom trzeba zastosować również w nowoczesnej liryce, dążąc do tego, aby jedną kreską, jednym zdaniem wyrazić świat. Zdrewniałe ręce, którymi poeta-bohater liryczny przydał dwubarwnemu widokowi rysowane jedną kreską drzewo, to kluczowa dla tekstu metafora:

zdrewniałymi rękami, niezdarnie,
sam wetknąłem mroźnemu w zaspach widokowi
nakreślone na sztychu jedną linią drzewo

(*Drzeworyt*, Pz2 179)

Drzewo zostało „wetknięte”, niejako osadzone w istniejącym już krajobrazie, więc dorysowane lub – w realnym wymiarze – jako gałąź zatknięte w śniegowej zaspie zdrewniałymi, bo zdrętwiałymi od mrozu rękoma. Nieporadność gestów, jakie można wykonać zdrewniałymi dłońmi, sygnalizuje też twórczą niedoskonałość – nie brak biegłości w sztuce, ale raczej przypisaną człowiekowi niemoc bezpośredniego wyrażania rzeczywistości. Światy kreowane przez artystę zawsze będą sztuczne, drewniane, wtórne wobec rzeczywistości. Nie jest to jednak przyczyną cierpienia, ale wyrazem pragnień wyrażenia pełni, wciąż powtarzanej próby całości.

Porównanie poetyckiego aktu kreacji do innego rodzaju zatrudnień – nie tylko twórczości artysty-rysownika, ale też pracy budowniczego (w *Gmachach*), tokarza (*Porwany przez przenośnię*), oracza (w wierszu *Na zmianę*) czy parobka (*Reszta świata*) – powraca w kolejnych lirykach tomu *Na znak* z coraz większą siłą. W wierszu *Reszta świata* bohater liryczny-poeta utożsamia się z pastuchem, wyganiającym krowy na łąkę. Motyw szczególnego sobowtóra czy *alter ego*, duplikacja osobowości, istniejącej jak gdyby w dwóch odsłonach – twórczej, uformowanej przez kulturę, i pozostającej w łączności z naturą – pojawia się też w innych wierszach Przybosia³, ale w omawianym liryku stanowi ilustrację procesu twórczego, który nie pozostaje wolny od cierpienia. Krok obu bohaterów jest bowiem mocno niedoskonały, obaj utykają i nie mogą równo maszerować:

Istniejemy ja z pastuchem obydwoma sobą,
to ja, to on
podrywając w kuśtykaniu chorą nogę z nogą,
jest raz boleśnie, raz radośnie: rośnie.
Zamieniła się łąka z podłogą,
z zasluchu się zapatrzyłem.

(*Reszta świata*, Pz2 181)

Możliwość swobodnego chodzenia – tu boleśnie ograniczona – jest bardzo ważna dla bohaterów lirycznych Przybosia. Spacer w jego wierszach – a także, jak się zdaje, w życiu – przynosi pociechę, pomaga ułożyć myśli, koi jednostajnością ruchu i sprzyja wszelkiemu uporządkowaniu. „Na przechadzce codziennej przeciw własnym smutom...” szuka pociechy bohater wiersza *Wiosna 63* (Pz2 183). W wierszu *Pierwszy spacer we troje* źródłem radości staje się prze-

³ Np. w wierszu *Były dyrektor biblioteki* (z cyklu *Głos o poezji* z tomu *Narzędzie ze światła*) bohater liryczny ma dwoistą naturę – człowieka książkowego i łąkowego zarazem.

chadzka z bliskimi i obcowanie z pięknem natury, które jednak – podobnie jak piękno sztuki – przynosi ulgę chwilową i nie w pełni skuteczną. W na poły baśniowym poszukiwaniu uzdrawiającego leku bohater wiersza z pewną dozą bezradności mówi do córki:

– Podtrzymaj mnie; znajdę ziele co tamuje krwotok:

Oto korzeń.

Przyjrzyjcie się listkom.

Zapomniałem jego nazwy i czy kwitnie w maju.

(Pz2 300–301)

Tego rodzaju niepamięć skazuje na zagładę świat, który nienazwany osuwa się w nicość wraz z podmiotem percepcji – człowiekiem, który przestaje go postrzegać i rozpoznawać. Pastuch z wiersza *Drzeworyt* nie zastanawiał się jednak nad nazwami wiosennych roślin, choć w świecie przyrody szukał zaspokojenia podstawowych ludzkich pragnień i potrzeb – ugaszenia głodu i pragnienia. Pił wodę źródlaną, spoglądając na gliniastożółte błoto, rozmyślał o kromce chleba z masłem, patrzył, jak rosną jaskry na pokarm dla „pasących się krowich pysków”. Pielęgnował też dokuczliwy odblask na pięcie, przebił pęcherz, aż „pociekła lekko z rany krew brudnawa” i – doznawszy ulgi – podśpiewywał z radości. Bolesne oczyszczanie rany w pewnym sensie stało się udziałem obu bohaterów wiersza: poety i pastucha. Pierwszy żałował – „brak mi tylko igły, aby przekłuć”. Drugi – „pisnął / ostry śpic, zaciął kołcem, przewiercił / świstem [...] ciał i rozciął, / dał skórę do drugiej skóry...” (Pz2 182). Narzędziem niosącym ulgę mogłaby więc być nie tylko igła czy roślinny kolec, ale i dźwięk: pisk, świst czy może po prostu poetyckie słowo. „A ty spróbuj tym słowiczogęsim piórem...” – kończy wiersz Przyboś, wskazując na przewagę twórczości pastucha, ludowej, naturalnej i samorodnej, nad poezją wysoką, która przynosi mniej skuteczną ulgę w cierpieniu.

Przeszywający dźwięk – który w *Drzeworycie* był jak kolec boleśnie rozdrapujący, ale i czyszczący ranę – powrócił w późniejszym wierszu *Wiosna 1969* (z planowanego tomu 22 *wiersze*) jako żałobny świst kosa. Towarzyszył on granicznemu doświadczeniu, kiedy to bohater liryczny zdaje się dostrzegać błysk nożyc, przecinających nić jego żywota, czuje rwący ból w tętnicach i słyszy złowróżbny dźwięk – wyraz bólu i znak tego, co nieuchronne:

wtedy właśnie

w listkach ledwie zaznaczonych żółtodzioby czarny kos

dał znak głośny,

wbił świst ostry w miękki poświst

jak igłę w mój puls.

(Pz2 289)

Rozważania o cierpieniu intensyfikują się w kolejnych wierszach poświęconych wiosnie, jakby co roku od nowa trzeba było dokonywać rozrachunku z postępującą chorobą i oceniać szanse na właściwe tej porze roku odrodzenie, nowy początek, kolejną szansę daną od losu. Taka perspektywa znajduje uzasadnienie w biografii poety, borykającego się z coraz gorszym stanem zdrowia. W latach

sześćdziesiątych nasiliły się dolegliwości związane nie tylko z chorobą serca, ale też z nawracającym porażeniem nerwu twarzonego, które po raz pierwszy dotknęło Przybosia jeszcze w czerwcu 1958 r., podczas wakacji w Borach Tucholskich⁴. Poeta mimo okresowo złego samopoczucia nie zrezygnował z aktywności twórczej, angażował się w życie społeczne i kulturalne, pisał, publikował, wyjeżdżał na konferencje, odczyty i wieczory poetyckie w różne regiony Polski i za granicę. Wygłaszał prelekcje we Wrocławiu, odpowiadał na zaproszenie studentów z Torunia, świętował Dni Opola, wygłaszał prelekcje w Lublinie i Zielonej Górze, objechał z odczytami ziemię rzeszowską, występował w Poznaniu, w 1962 uczestniczył w bydgoskiej „Wiośnie Poetyckiej” i w poznańskiej „Jesieni Poetyckiej”, w 1963 był jurorem na konkursie poetyckim w Gdańsku, w 1964 odwiedził Kraków, rok później wiosną pojechał do Jugosławii na Międzynarodowy Festiwal Poezji i do Włoch wraz z delegacją literatów polskich, jesienią – do Rumunii, w 1966 zwiedził Waszyngton i Nowy Jork, a kilka miesięcy później wyjechał do Francji, aby wygłosić odczyt na Sorbonie, jeszcze w 1969 r. brał udział w uroczystych obchodach rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu, uczestnicząc w wieczorach poezji w Kijowie, Lwowie i Terespolu⁵.

Pomiędzy wyjazdami związanymi z życiem literackim niejednokrotnie podróżował z rodziną, spędzając wakacje i ferie świąteczne nad morzem lub kurując się w Ciechocinku⁶. W listopadzie 1969 r. nastąpiło gwałtowne pogorszenie kondycji poety, który doznał paraliżu lewej połowy twarzy. Przez dwa miesiące leczył się w szpitalu Ministerstwa Zdrowia i w Konstancinie. Później zamieszkał w Domu Pracy Twórczej w Oborach – ze względu na przypuszczenie lekarzy, że jedną z przyczyn choroby są warunki mieszkaniowe. Przez kolejne miesiące bezskutecznie zabiegał o zmianę mieszkania usytuowanego na trzecim piętrze na położone niżej⁷. Wiosną 1970 r. nasiliła się nękająca Przybosia od lat dusznica bolesna. Poeta, do ostatnich chwil aktywny zawodowo, zmarł nagle podczas pełnienia obowiązków przewodniczącego II Międzynarodowego Zjazdu Tłumaczy Literatury Polskiej w Warszawie – 6 października⁸.

W późnej poezji Przybosia choroba i towarzyszące jej poczucie utraty sił są coraz wyraźniej kontrastowo zestawiane z wiosennym odrodzeniem przyrody i przebudzeniem jej witalnych mocy. W *Wiośnie 64* poeta pisze:

Spod zeszłorocznego śniegu kryjącego miejsce na dół
ledwie się był ja – ku zdrowiu
[...] wybił.

(Pz2 185)

⁴ Informacje biograficzne za: J. Duk, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 514.

⁵ Tamże, s. 328–533.

⁶ W archiwum domowym, które pozostawił poeta, zachowały się liczne świadectwa aktywności w ostatnich latach życia – notatki z obrad, programy konferencji z licznymi dopiskami, szkice wystąpień na wieczorach poetyckich itp.

⁷ J. Duk, dz. cyt., s. 533.

⁸ Tamże, s. 535.

Spóźniona wiosna tym razem jeszcze pozwoliła wyrwać się śmierci, a ukryty pod śniegiem dół ostatecznie nie stał się miejscem cmentarnym. Jeszcze udało się wybić niemal spod ziemi, uniknąć pogrzebienia, niejako wykiełkować jak wiosenne rośliny i umknąć nieuchronnemu. Ocalenie jest jednak chwilowe, a cierpienie i przemijanie – nieuniknione. Nie zabezpiecza przed nim nawet poczucie dwoistości istnienia, szczególne rozdwojenie świadomości – jak w poezji Kochanowskiego – na śmiertelną, ludzką, która doświadcza bólu, i poetycką, umożliwiającą sięganie w głąb, do istoty rzeczy⁹:

Skurcz ostatni trzymał w mocy serce
równoważące ziemię –
i zapach wszystkich kwiatów rozchylonych naraz
z aparatu tlenowego wybył.
Staraleś się, staram
z tobą, korzeniu głębi, poeto oniemięń,
znów uwiarygodnić
z lamentu rozkładu
hymn wzrostu.

(*Wiosna* 64, Pz2 186)

Widoczne w wierszu wzmianki o chorobie poety – skurcz serca, aparat tlenowy – w późniejszych utworach będą coraz bardziej wyraziste. Mimo ograniczeń, jakie narzuciła mu zdiagnozowana *angina pectoris*, Przyboś chce jednak opiewać życie, śpiewać „hymn wzrostu”, a nie – piętnowany jako przejaw wykpionego turpizmu – „lament rozkładu”. W wierszu *Wiosna 1968* (z planowanego tomu 22 *wiersze*) napisał o sobie:

idę z lękiem naprzeciw...
powoli,
zasłuchany...
w moje serce w arytmii... chore;
[...]
Ledwie dyszę nieprzydatny, niekrwiodawczy.

(Pz2 279)

W kolejnym liryku wiosennej serii wyrazi szczególne zdziwienie:

Że przeniosłem z długiej zimy przez jej zaspy i śnieżycę
do tej wiosny
we gwałtownych, wszystkich naraz kwiatach
ciężkie moje, obnażone serce...
że ten niedokrwiony miesiąc kurczy się,
rozkurcza jeszcze...

(*Wiosna 1969*, Pz2 289)

Paralelizm pomiędzy światem natury i odczuć bohatera lirycznego nie ma w tym liryku optymistycznego wymiaru. Mimo odradzającej się przyrody, wśród rozkwitających kwiatów i drzew puszczających pierwsze pąki, krąży

⁹ Więcej o związkach poezji Przybosia i Kochanowskiego pisałam w książce „*Tradycja, rzecz osobista*”. Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji, Poznań 2012.

badylarczyk, który w rękach dzierży nożyce (jak niebaczny ogrodnik z *Trenów* Kochanowskiego, a przez swą bladość przypominający dawne alegorie śmierci). Obraz przycinania gałęzi – w kontekście wcześniejszych wzmianek o ciężkiej i dotkliwej chorobie – nabiera metaforycznego, niemal złowrogiego sensu oraz służy opisowi cierpienia:

ledwie jeden błady badylarczyk
rozwarł z błyskiem swe nożyce,
[...]
cięta gałąź pąkowania na konarze starczym
padła na stos świeżą raną
pachnąc:
targnął mną
w miazdżycowych cieśninach tętnic rwący ból.

(*Wiosna 1969*, Pz2 289)

Wymowa wiosennych wierszy powstałych w kolejnych latach stawiała się coraz bardziej pesymistyczna. Wiele późnych liryków zdaje się przenikniętych chorobą, odbierającą radość z odradzającej się przyrody, która nie udziela już bohaterowi lirycznemu swojej energii. Z okien szpitala nie widać zieleni pierwszych listków, a chorzy pozostają odizolowani od zewnętrznego świata, spowici w biel pościeli, opatrunków i bandaży, która – inaczej niż śnieżne zasy – nie poddaje się sile wiosny. W wierszu *Bez wiosny* (z tomu 22 *wiersze*) poeta pisze:

O tę wiosnę, o wiersz o niej nie pytaj.

Przez całą noc śnieżnica owijała szpital,
jakby wiatr wywijał watę spod bandaży na zewnątrz
[...]

O, jak długo, jak głęboko od tej zimy
z bieli wstałej w opatrunkach,
z zasp ligniny,
do różowej pod nią gliny
w pierwszej trawie...

(Pz2 293)

W wierszach tego okresu Przyboś coraz częściej odchodzi też od estetyzacji rzeczywistości, przedstawiając świat cierpienia i choroby jako pozbawiony piękna i harmonii, nieprzyjazny, pozostający po części we władaniu śmierci czy zapowiadający jej przyjście. Bohater liryczny wiersza *Bez wiosny* widzi śmierć, która dopiero co zabrała pacjenta z sąsiedniego łóżka, i przygląda się swojej twarzy, wykrzywionej skutkami paraliżu, pozbawionej symetrii, na wpół martwej:

W widmie dnia odwróconym swoim lustrem do ściany
zobaczyłem w powidoku jej czarnym,
jak mróz zdjął mi z pół twarzy wczesną maskę pośmiertną,
a zostawił wyszczerzoną drugą stronę pośmieszną
z nosem błazna przyprawionym i zbakierowanym.

(Pz2 293)

Skierowanie się do ściany, tyłem wobec otaczającego świata, to nie tylko aluzja do przesądu nakazującego odwracanie czy zasłanianie luster w pokoju zmarłego, ale też znak izolacji i zamknięcia, osłabienia więzi łączących bohatera z tym, co zewnętrzne. Czerń i mróz pozostają tu sygnałami nadchodzącej śmierci, grożącej śmiesznością i nicością, odbierającej człowiekowi możliwość ocalenia poprzez sztukę.

W obliczu postępującej choroby coraz trudniejsze staje się uprawianie poezji, choć przeszkodami są nie tylko ograniczenia fizyczne, ale również niemożność oderwania myśli od szpitalnej rzeczywistości.

Ze łzawiącym wytrzeszczem z nieruchomą powieką,
w zamroczeniu zapaści – kołującej mojej głowie
jest do słońca daleko –
jak je w ścianie wysłowię?

– pyta poeta, niepewny czy – sponiewierany chorobą – będzie jeszcze umiał

o tej wiosnie,
co za oknem rzeczywista
[...]
kątem ust do kąta sali
zaświstać?

(Bez wiosny, Pz2 294)

Tak pojmowany tekst – zaświstany kątem ust – staje się niezwykle somatyczny, jest owocem ciała, nosi znamiona ścierania się z ludzką fizycznością i przełamywania jej ograniczeń. To właśnie doświadczanie poprzez ciało, stopniowo uzupełniające (a niekiedy nawet zastępujące) dominującą w liryce Przybosia percepcję wzrokową, stanowi nie tylko zapis choroby, ale zyskuje też wymiar metapoetycki. Wiersz powstaje dzięki ciału i przez ciało, w zmaganiu z jego ograniczeniami i dzięki jego możliwościom, stanowiąc przedłużenie somatycznego odczuwania. Świadomość pisania ciałem narasta w kolejnych tomikach, a w niektórych utworach dominuje nad wcześniejszymi sposobami kreacji świata poetyckiego. Tak dzieje się między innymi w lirykach z tomu *Kwiat nieznany*, powstających podczas pobytu w Serbii, Sarajewie i Dubrowniku. Poeta opisuje w nich „niebieski, o chmurkę oparty, rozpasany – spokojnie – Adriatyk” (*Wiosna 1965*, Pz2 254), białe wapienne skały, fioletowe i żółte kwiaty „o serbskiej nazwie (cicho poruszonej wiewem)” (*Motyl*, Pz2 256). W łagodnym nadmorskim klimacie odpoczywa i czuje się lepiej. Serce mniej mu dokucza i – jeśli konsekwentnie przyjąć autobiograficzną interpretację liryków – dzięki temu może swobodnie tworzyć. Powstały właśnie wtedy wiersz *Na morzu* jest przykładem szczególnego pisania ciałem, świadectwem integracji doznań fizycznych i procesu twórczego, które zazębiają się i przenikają, determinując się wzajemnie.

Porządek choroby, sygnalizowany szeregiem znaczących słów: „myo-stenokardia”, „kardiogram”, „serce”, „oddech”, „puls”, „chory”, zostaje na chwilę zawieszony czy pokonany poprzez obcowanie z pięknem adriatyckich krajobrazów:

Oddechami szerokimi
 przedłużam się do czasu... i przestrzeni,
 koi płynny horyzont myo-stenokardię
 (Na morzu, Pz2 256)

– pisze jednak poeta, nadając określeniu „do czasu” wieloznaczny charakter. Integracja z czasem i przestrzenią, szczególne zjednoczenie z otaczającym światem, doznanie pełni (przywołanej w kolejnych wersach jako „krągła Całość, niewymierny Ogół”) odsunie cierpienie tylko na chwilę, „do czasu”, który nieuchronnie nadejdzie. Nierówny rytm wiersza naśladuje zarówno rozchwiany elektrokardiogram, jak i kołysanie płynącego na falach statku:

W krzywych światłach na fali, kardiogramach pogody
 jak puls niestálych,
 w pełni jawy, na pełnym morzu z niebem
 całym,
 od słońca ze dna do słońca ze szczytu
 zawrotnie dla nikogo – dla mnie – odsłoniętym,
 ja – jakbym się nie mieścił albo
 jakbym nie był –
 utonąłem i wyszedłem z brzegów - -
 (Na morzu, Pz2 257)

Topos życia-żeglugi wyraźnie obecny w przywołanym fragmencie pozwala interpretować cały wiersz jako swoisty rozrachunek z życiem, opis walki z przeciwnościami losu i przede wszystkim wyraz nadziei, że podczas tej wędrówki udało się usłyszeć „przeciwbijające mocne serce rzeczy”¹⁰.

Ulgę w dolegliwościach fizycznych przynosi nie tylko klimat, ale przede wszystkim możliwość obcowania z pięknem natury i kultury. Podobnie jak uroda nadmorskiego pejzażu oddziaływać może przejmujące piękno spod ludzkiej wyszłe ręki, a obcowanie z żywiołem sztuki koi cierpienie fizyczne i nierozdzielnie z nim związane egzystencjalne niepokoje. W wierszu *Katedra jest biała* poeta pisze „Chcę zanurzyć się w mowie – moim zdrowiu lepszym” i wyraża nadzieję, iż „piękno przelotnie leczy” (Pz2 297–298). Przejmujące piękno katedry – poświadczone w *Zapiskach* i w poezji – pozwala nie tylko odciąć się od rutyny codzienności, ale i zapomnieć o dolegliwościach zdrowotnych. W szkicu o znaczącym tytule *Piękno jako lek* poeta pisze:

Jadąc do Paryża w kiepskim stanie zdrowia, z zadyszka i stałym bólem serca, uciekałem od siebie chorego z jakimś niejasnym pragnieniem i nadzieją, że tam, gdzie doznał wielkiego piękna, tam poczuje się lepiej. [...]

I naprawdę. Katedra objawiła mi się po raz drugi – nowa, piękniejsza, w olśniewającej białości z odcieniem starego złota. Pomagała tylekroć na burze i groźne zapalenia duszy czarna z żyłami srebra, pomogła teraz oczyszczona do złotawej białości, pomogła. Z każdym dniem u jej stóp czułem podniesienie duszy i pokrzepienie ciała. A gdy skończyłem o niej mój nowy poemacik – ustały bóle serca.

(*Piękno jako lek*, Zbd 365–366)

¹⁰ Podobne motywy żeglugi, odpływającej łódki, pożegnania pojawiają się też w wierszu *Owidiusz* z tego samego tomu.

Katedra w poezji Przybosia staje się nie tylko odpowiedzią człowieka na potęgę natury, przenicowaną przepaścią (jak w młodzieńczym wierszu *Notre-Dame*), ale też upostaciowaniem idealnego piękna oraz nadzieją zwycięstwa nad cierpieniem (bo pozwala o nim zapomnieć) i śmiercią (bo wciąż trwa i zachwyca, dając szczególną nieśmiertelność swoim budowniczym). Poezja Przybosia nie jest bowiem pozbawiona metafizycznych refleksji i związanej z nimi nadziei na nieśmiertelność¹¹, a metaforą tego, co przetrwa – przejawów szeroko pojętego, twórczego ducha – najczęściej staje się zapach. Duch-tchnienie, rozumiany zgodnie z łacińską etymologią słowa *spiritus*, objawia się w poezji Przybosia jako „sam zapach” – „nieme słowo”, doskonalsze nad wszelkie próby wyrazu (w wierszu *W głęb las II*, Pz2 303), i po wielokroć powraca w metonimii pachnących kwiatów, które są jak „pięknie zbędny rozrusznik serca” (np. w wierszu *Rymowanka wiosenna*, Pz2 306). Nawet w liryku *Wiosna 70* – gdzie „ja” liryczne zdaje się przybierać pozę Konrada i deklaruje „ja nie zamknę, ja światło otworzę w powiekach”, „mam, mam ją, tę półchwile” – metaforą poezji stają się wiosenne drzewa, ich kwitnące i pachnące gałęzie, wśród których odchodzący poeta na zawsze pozostawił znak swojej obecności. Obcowanie z nieśmiertelną sztuką zostało tu jednak przedstawione nie tyle jako doświadczenie węchowe, co właśnie duchowe i metafizyczne:

Węszę, wącham je – wszystkie i każdą – rozkwitłe,
kiedy miną – dojrzałe w owocach po kwiatach
z przedostatnim przed latem,
z ostatnim po latach
oddechem – zachwytem.

(*Wiosna 70*, Pz2 309)

W eseju *Poznanie węchowe* poeta pisał:

Etymologia wskazuje, że pojęcie ducha zrodziło się z dechu, z tchnienia. Wiara w duchy dobre, anioły, powstała – to moja światła hipoteza, podejmijciez ją i sprawdźcie, o uczeni i wonni! – wiara więc w anioły – to wyzbyty, niestety, cielesnego swego pochodzenia wynik zachwycania się i upajania woniami kwiatów i olejków lotnych. [...]

Od paru już lat zaczynam intensywniej niż przedtem poznawać węchem. Wiosna i lato są dla mnie porami Wielkiego Wąchania. Doznania natychmiastowe, dosłowne, wstrząsające aż do dreszczu po całym ciele! [...] Wonie są moimi aniołami uczuć, smrody oznaczają nieomylnie moje uczucia negatywne, wstręty, odrazy i nienawiści.

(*Poznanie węchowe*, Sp2 230–231)

Upostaciowaniem pięknego zapachu jest róża, która – już wcześniej obecna w twórczości Przybosia – w jego późnych wierszach powraca w zupełnie innej odsłonie. Nowy model sensualności wypracował poeta między innymi w wierszu *Róża (II)* – utworze „o chorobie, a raczej o bólu, o kluciu w sercu i o dusz-

¹¹ O wątkach metafizycznych w poezji Przybosia pisali m.in. E. Balcerzan, *Przyboś metafizyczny* [w:] tegoż, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*. Kraków 1997; B. Latawiec, *Zapiski o „Zapiskach bez daty”*, „Kresy” 1993, nr 14; E. Kraskowska, *Przeczuca Przybosia* [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 397–408.

nicy” dedykowanym Danucie – żonie poety¹². Bohater liryczny – borykający się z chorobą serca – to *alter ego* bardzo już wówczas (w 1970 r.) schorowanego autora. Trzecią bohaterką wiersza pozostaje tajemnicza róża – ucieleśnienie uzewnętrznionego bólu, który – na co zwraca uwagę Krystyna Pietrych – każe skupić się na doznaniach somatycznych, niszczy poczucie bliskości i oddziela od ukochanej¹³. Eksterioryzacja cierpienia, nadanie mu kształtu róży i zamknięcie w poetyckim słowie daje nadzieję na przelotne choćby uwolnienie się od bólu i zastąpienie go uczuciem miłości do żony. „Bądź ze mną [...] / Bądź, bądź najbliżej” – prosi bohater liryczny w nadziei, że „ból wyboli nareszcie, znuży się i zmęczy” (Pz2 311–312). Pragnienie bliskości dotyczy sfery cielesnej i duchowej, a prośba „Dotknij / mego serca swoją malinową sutką” to nie tylko wyraz tęsknoty za pieszczotą, ale i prośba o przemienienie, zawładnięcie emocjami i uczuciami bohatera. Wie on już – doświadczony życiem – że poczucie takiej jedności jest równocześnie rozkoszne i bolesne. Pointa wiersza: „Niech tylko czuję aż do bólu mocno, / jak bardzo jesteś mi drogą” (Pz2 312) – kryje w sobie poetycką dwuznaczność. Miłość odczuwana „aż do bólu” jest tak silna, tak mocno odczuwana, że graniczy z bólem, ale również dostarcza bodźców sięgających do tych warstw świadomości i podświadomości, w których czai się cierpienie¹⁴.

Kiedy w obliczu somatycznego bólu znikają inne doznania i emocje, potrzeba bliskości z ukochaną oraz odczuwanie miłości jako jedyne pozostają w świadomości bohatera. Jeśli ulec urokowi łaćńskiej kalki składniowej, ostatnie słowo wiersza – „drogą” – można odczytać jako przymiotnik oddający więź między kochankami. Równocześnie jednak – zgodnie z regułami składniowymi polszczyzny – końcowy wers zamyka rzeczownik „droga” w określonym przez związek rzędu przypadku zależnym. Miłość staje się dla bohatera lirycznego drogą poprzez ból prowadzącą ku pełni. Próba całości, pragnienie ogarnięcia poezją wszystkiego, ostatecznie okazuje się uwarunkowane miłością i cierpieniem. „Pojęcie czyste”, zatem umiejętność nazwania i wiedza o istocie rzeczy, przychodzi „po jęku”, jako – co podkreśla figura etymologiczna – owoc bólu wyrażonego nieartykułowanym dźwiękiem:

ból wyboli nareszcie, znuży się i zmęczy
i stanie się bez cierni – niedotknięciem róży;
formą tchu po jęku; pojęciem
czystym.

(Róża, Pz2 311)

Tytułowa róża „symbol nierozłącznej pary: poezji i piękna, staje się – pisze Pietrych – wyrazem wiary w siłę świadomie podjętego wysiłku przekształcającego rzeczywistość”¹⁵. Tajemniczy kwiat, w tradycyjnej ikonologii symbol

¹² Tak opisuje swój utwór Julian Przyboś w liście do Jana Brzękowskiego. Za komentarzami R. Skrety w edycji Pz2, s. 864.

¹³ K. Pietrych, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, s. 260–261.

¹⁴ Tamże, s. 12. Więcej o tym pisałam w książce „Tradycja, rzecz osobista” ..., wyd. cyt.

¹⁵ K. Pietrych, dz. cyt., s. 260.

miłości, lecz i ulotności istnienia, stał się ucieleśnieniem bólu, ale też gloryfikacją życia i piękna. Pojęcie czyste, owa forma tchu, element ulotny, duchowy, który umożliwia odcięcie się od doznań somatycznych, zarówno dotkliwego bólu, jak i dotyku, jest bowiem czymś więcej niż tylko ucieleśnieniem platońskiej idei. To wyraz przekonania o istnieniu nieśmiertelnego, pozasłownego pierwiastka, który będzie trwał nawet wtedy, gdy to, co cielesne, przeminie. Myśli i obrazy niedoskonale zapisane poetyckim słowem. Tajemnicza pełnia, której poszukiwał autor *Próby całości*. Najdoskonalsze słowo, które jest samym oddechem.

The poet and a rose. Julian Przyboś in the face of suffering

Summary

Julian Przyboś's late poems, frequently rooted in the poet's personal experience and taking up the motifs connected with his illness, are a poignant study of suffering. In the article the author reconstructs the representation of suffering in Przyboś's late poetry, analyses the manner of its creation and describes the ways of escaping pain. Forms of victory over suffering include the beauty symbolised by a cathedral, among others, consciousness that love is inescapably connected with pain, exteriorisation of suffering and giving it a concrete shape. The subject is connected with the motif of a rose – the symbol of the brevity of life, the flower which combines in itself beauty and the possibility of giving pain – the motifs found in numerous poems by Przyboś.

Dialogi

Czytając Mickiewicza po latach

W rocznicowym roku 1998 pisał Jan Gondowicz w artykule *Mistrzowie dawni*, traktującym o kilku tomach Mickiewiczowskich w serii „Zrozumieć Mickiewicza”¹:

wspomina Weintraub, jak wabiono go do pracy w sowieckim Lwowie; postacią, która owej pokusie uległa, był Julian Przyboś. W 1940 „we Lwowie przygotowałem w Ossolineum wielką wystawę Mickiewiczowską, wziąłem też udział w sesji naukowej na Uniwersytecie Lwowskim, poświęconej poecie. Na sesji tej wygłosiłem pierwszą swoją rzecz o Mickiewiczu” [Gondowicz cytuje kilka zdań z przedmowy Przybosia do trzeciego wydania książki o Mickiewiczu, w wydaniu czwartym – zob. przypis 3 – są to s. 5–6; dalej lokalizuję cytaty według wydania czwartego]. Ten właśnie odczyt otwiera zbiór studiów *Czytając Mickiewicza* (1950, rozszerz. 1956). Nosił on tytuł *Nowość potrzęsa kwiatem*: „Nie znam w literaturze świata dzieła, które by w tym stopniu co *Pan Tadeusz* było naznaczone w widzeniu świata, w stylu – człowiekiem, które by było tak przeczłowieczone, jak *Pan Tadeusz*” [*Nowość potrzęsa kwiatem*, s. 40; jest: „naznaczone”, powinno być: „nasycone”]. A niech go!

I tak dalej. Osobiście uważam tę książkę za szkodliwą. Nie tylko dlatego, że autor konfabuluje w najprostszych sprawach („Pamiętam najciemniejszą noc wigilijną w życiu, noc 1942 r. po unicestwieniu getta, kiedy powszechnie ogół Polaków oczekiwał dalszego ciągu i zbroił się gorączkowo, by umrzeć z bronią” [*Słowo ostateczne*, s. 10]), ale że główne jego interpretacyjne pomysły: „dar materializacji słowa” [*Słowo ostateczne*, s. 15], „zupełność Mickiewiczowskiego słowa” [*Słowo ostateczne*, s. 15], nic absolutnie nie znaczą. W szkicu *Wiersz-plac* o liryku *Polaty się lzy...* czytamy: „to jakby kołysanka wykonywała lotnicze ewolucje” [*Wiersz-plac*, s. 213]. U Słowackiego natomiast „słowo kołysz puskę” [*Słowo ostateczne*, s. 18].

Przyboś nic z Mickiewicza nie rozumie. „Postawiłbym hipotezę: skoro Mickiewicz zamilkł w okresie towiańszczyzny, w jego ćwiczeniach mistycznych był jakiś fałsz, udanie. Historie z Ksawerą Deybel i inne kompromitujące małostkowe sprawy wskazują na upadek moralny poety” [*Słowo ostateczne*, s. 18]. A nie rozumiejąc, przykrawa Mickiewicza do siebie. Komentując z niesmakiem twierdzenie Konrada w Wielkiej Improwizacji, że zdolny jest on wstrzymywać wzrokiem komety i ptaki w locie, Przyboś dowodzi, że badacze „zapewne szukają źródła tych demonicznych zdań w tradycji literackiej, w prometeizmie. [...] Ale – czujemy to mocno – Mickiewicz nie napisał tych słów dlatego, że ośmielił go Ajschylos i Goethe. Ośmieliły go jakieś jego własne dzieje” [*Słowo ostateczne*, s. 20]. Z pewnością miał [Przyboś] na myśli własną ilu-

¹ W nocie bibliograficznej na s. 16 wymieniono książki: Stanisława Pigionia *Zawsze o Nim* (w druku), Marii Czapskiej *Szkice mickiewiczowskie* (w druku), Juliana Przybosia *Czytając Mickiewicza* (w druku), Wacława Borowego *O poezji Mickiewicza* (w druku), Wiktora Weintrauba *Mickiewicz – mistyczny polityk i inne studia o poecie* (wybór i oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1998).

minację u stóp paryskiej katedry Notre-Dame, którą – by przezwyciężyć kompleks niższości – odtworzył w wyobraźni. Tak Mickiewicz staje się drugim Przybosiem, tylko gorszym².

Przytoczyłem obszerny fragment artykułu Gondowicza, ponieważ wygodnie mi będzie na tym tle – bez wchodzenia w dyskusję z krytykiem, uznaję bowiem jego prawo do nielubienia Przybosia – zapisać cztery notatki wynikające z próby nieco bardziej uważnej lektury książki o Mickiewiczu. Książki, która za życia poety miała nie dwa (jak chce Gondowicz), lecz trzy (w kolejnych edycjach rozszerzane) wydania – w 1950³, 1956 i 1965 r.

Notatka pierwsza. Odczyt lwowski i przemówienie krakowskie

W przedmowie do trzeciego wydania książki, wspominając przygotowaną przez siebie w 1940 r. we Lwowie wystawę Mickiewiczowską i swój udział w sesji naukowej poświęconej poecie na Uniwersytecie Lwowskim, kończył Przybós rzecz zdaniem: „W takich to okolicznościach ośmieliłem się mówić o moim czytaniu Mickiewicza, o jego dziele jako o poezji, o jego poezji” (CM98 6). W referacie⁴ Przybosia o autorze *Ballad i romansów* nie ma nic, co dawałoby podstawę do stwierdzenia, że dał się on skusić Sowietom⁵. Mówił o totalności słowa Mickiewiczowskiego, o słowie Mickiewicza jako słowie absolutnym; i o dramacie twórcy, dramacie poety, który w pewnym momencie – zamilkł, wyrzekł się poezji.

Znamienne, że w okupowanym przez Rosjan Lwowie o tym właśnie mówił Przybós. Mówił w sytuacji zniewolenia, które było niejako dalszym ciągiem tego zniewolenia, jakiego doświadczył Mickiewicz i jego pokolenie. I znamienne jednocześnie, że zaraz po pierwszym szkicu w swojej książce o Mickiewiczu o tym właśnie mówił Przybós – w latach kolejnego zniewolenia.

Lwowski odczyt nie otwiera Mickiewiczowskiej książki Przybosia. Otwiera ją – napisany w roku 1945 – szkic *Słowo ostateczne*. Szkic – owszem, nie unik-

² J. Gondowicz, *Mistrzowie dawni*, „Nowe Książki” 1998, nr 12, s. 17.

³ Według informacji Józefa Duka (*Czas tworzenia [O życiu Juliana Przybosia]* [w:] *Julian Przybós. Życie i dzieło poetyckie*, red. S. Frycie, Rzeszów 1976, s. 46) „w wydawnictwie «Czytelnik» leżał, złożony do druku, tom szkiców *Czytając Mickiewicza*, którego nie chciano zrazu wydać, dopatrując się w nim tzw. machizmu. Dopiero po energicznych staraniach i porękach kilku osób, m.in. Putramenta, tom ów ujrział światło dzienne w roku 1950”.

⁴ Referat miał tytuł *Uwagi o Mickiewiczu poecie* (J. Duk, *Czas tworzenia [O życiu Juliana Przybosia]* [w:] *Julian Przybós. Życie i dzieło poetyckie*, wyd. cyt., s. 38), w *Czytając Mickiewicza* dał go Przybós pt. *Nowość potrząsa kwiatem*.

⁵ Oprócz oczywiście faktu, że nie odmówił udziału w Mickiewiczowskich naówczas przedsięwzięciach. Nie sądzę jednak, byśmy mieli prawo jednoznacznie i bez najmniejszych wątpliwości oceniać wybory tych, którym przyszło wybierać (podkreślę: wybierać, nie decydować) w ekstremalnych okolicznościach.

nał tutaj Przyboś uproszczeń i przesadnych uogólnień – o języku poetyckim Mickiewicza jako języku doniosłym, pełnym, konkretnym, bezwzględnie prawdziwym. Kończąc część szkicu rozpoczął od zdania: „Przeżyliśmy czasu tej wojny wszyscy moralnie więcej niż śmierć własną” (CM98 20). Próbę opisanie języka Mickiewiczowskiego jako „słowa ostatecznego” można zatem widzieć jako próbę wskazania i zdefiniowania wspólnotowego języka dla tego doświadczenia – również ostatecznego – o jakim mówi przytoczone zdanie. A jeżeli odczyt lwowski podał Przyboś po szkicu *Słowo ostateczne*, i jeżeli w podtytuł tego odczytu umieścił informację, gdzie i kiedy był on wygłoszony, niewykluczone, że miał nadzieję, iż czytelnik policzy to – teraz tylko jego – odczytowe wydarzenie również do owego moralnie ostatecznego doświadczenia.

Z kolei już nie na ład bardzo nieśmiałej hipotezy, lecz stwierdzenia bliskiego pewności dopowiem, że tekst pt. *Mickiewicz współczesny*, jakim Przyboś zamknął drugie wydanie książki, przemówienie wygłoszone w 1955 r. przez poetę w Krakowie na inauguracji Roku Mickiewiczowskiego, stanowi między innymi zdecydowaną i bardzo mocną filipikę skierowaną przeciwko socrealizmowi. Ma po stokroć rację Dorota Siwicka, gdy kończy *Notę o Autorze* w czwartym wydaniu *Czytając Mickiewicza* następująco⁶:

Przyboś potrafił zachować swą niezależność w sprawach poezji i nie wyrzekł się własnych przekonań na temat jej roli. Także szereg jego stwierdzeń o twórczości Mickiewicza [...] stanowi mniej lub bardziej ukrytą polemikę z hasłami ideologicznej tendencyjności sztuki. Być może zresztą, to właśnie reinterpretacja Mickiewiczowskiej poezji, której dokonywał, pomagała mu również w zachowaniu artystycznej i duchowej wolności. W ten sposób, czyniąc z Mickiewicza ważnego patrona własnego awangardyzmu i nowatorstwa, Przyboś odnajdywał ciągłość tradycji i sam tę ciągłość budował.

(CM98 291)

Tak – gdy myśleć o generaliach – widziałbym dzisiaj książkę Juliana Przybosa o Adamie Mickiewiczu. Książkę poety, któremu przyszło żyć w czasie marnym i który – właśnie dlatego, że próbował być poetą i przede wszystkim poetą – szukał oparcia u innego poety. I znajdował je – owszem, tu i ówdzie konfabulując, nadinterpretowując, upraszczając – u arcypoety, u poety własnego i jednocześnie wspólnotowego. Znajdował, wracając do tego arcypoety wciąż na nowo, nieskończenie, bez ambicji zamykania czegokolwiek. I taki też tytuł, w pełni adekwatny, dał swojemu Mickiewiczowskiemu „pamiętnikowi czytelniczemu” (CM98 6): c z y t a j ą c Mickiewicza.

Mickiewicz był jego poetą. Czytał go też Przyboś – z wszelkimi tego konsekwencjami – jako poeta Awangardy Krakowskiej⁷. I – awangardzista – bez żadnych kompleksów go czytał. I czytał jednocześnie w imię wiary, że słowo, że poezja ma moc zmieniania świata i człowieka, i w imię przekonania, że „praw-

⁶ Zob. też: G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999, s. 83–92.

⁷ Wiele o tym pisano. Zob. m.in.: D. Zamańska, *Przyboś wobec Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1970, t. XVIII, z. 1, s. 166; B. Łazińska, *Przyboś i romantycy*, Warszawa 2002, s. 97, 247, 249; A. Kwiatkowska, „Tradycja, rzecz osobista”. *Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012, s. 130, 139.

dziwa poezja: uszlachetnia i umacnia w nas człowieczeństwo” (CM98 256). Była to wiara, było to przekonanie – było to złudzenie – do pewnego momentu samego Mickiewicza. Przyboś taką wiarę, takie przekonanie zachował do końca. Książkę o Mickiewiczu widziałbym dzisiaj również jako książkę o budującej wierze poety współczesnego w moc poetyckiego słowa.

Notatka druga. Wątpliwe miejsca w *Czytając Mickiewicza*

Oczywiście, Gondowicz ma rację: hipoteza Przybosia o fałszu doświadczeń mistycznych Mickiewicza oraz o upadku moralnym poety jest więcej niż uproszczeniem. Nie uogólniałbym jej jednak, twierdząc, że jest ona świadectwem, iż Przyboś „nic z Mickiewicza nie rozumie”. Nie uogólniałbym tym bardziej, że to, po pierwsze, tylko hipoteza, która, po drugie, ma swoje antecedencje w opiniach z epoki oraz w dziewiętnastowiecznej mickiewiczologii. Mówiąc najzwyczajniej, Przyboś zbywa swoją hipotezą problem istotny (zamknięcia Mickiewicza) i niezwykle złożony, a jednocześnie wchodzi w niekiedy praktykowaną przez siebie (w życiu literackim) rolę pouczeniela i surowego cenzora. Nie znajduję usprawiedliwienia ani dla tej hipotezy, ani w ogóle dla takich przypuszczeń, ale też – powtórzę – w żadnym razie nie generalizowałbym tego.

Miejsc wątpliwych i dyskusyjnych jest w *Czytając Mickiewicza* więcej. Wyliczę te, które wydają mi się najważniejsze; przy czym do minimum ograniczę komentarz, w większości bowiem przypadków wątpliwości są oczywiste.

Uproszczeniem jest nazwanie utworów z cyklu *Ballad i romansów* „młodzieńczymi stylizacjami balladowymi”, mającymi „znaczenie ćwiczeń i poetyckich igraszek” (*Słowo ostateczne*, CM98 19). Cykl układa się – by tak rzec – w wielogłosową opowieść poety o świecie i człowieku. Owszem, jest tu miejsce również na dystans, humor, ironię, ale zarazem daleko tym utworom od literackich egzercycji i poetyckich gier.

Mało przekonująca jest – szkolna i liczmanowa – opinia Przybosia o genezie ballad z pierwszego tomu wileńskich *Poezji* tudzież komentarz dotyczący przypisów do kilku utworów:

Tak [czyli po dziecinnej] zapewne słuchał Mickiewicz w dzieciństwie pieśni i klechd ludowych i z takiego zaczarowania słuchanymi balladami wywołał później swoje ballady. Gdy je oddawał do druku, pragnął to czytelnikowi zaznaczyć, pragnął nastroić jego słuch na owo z dzieciństwa znane zasluchanie; dopisał więc przy tytule niejednej ballady, że myśl jej wzięła „ze śpiewu gminnego” lub że „ballada jest tłumaczeniem wiejskiej pieśni”.

(*O strachach i o Maryli*, CM98 44)

Dodam, że dopiski są – przede wszystkim – świadectwem dystansu romantycznego poety do balladowych cudowności.

Dyskutowałbym też z opinią – zapewne opartą na widzeniu tego utworu w mickiewiczologii pozytywistycznej – że *Romantyczność* jest najsłabszym wierszem spośród drukowanych przez Mickiewicza juveniliów (*Ręce za lud*

walczące, CM98 197). Najslabszy wiersz? – mówiący o respektowaniu podmiotowości, o szacunku dla człowieczeństwa każdego człowieka? I notuje taką opinię poeta, według którego poezja winna uszlachetniać i umacniać w nas człowieczeństwo.

Dodam w tym miejscu, że sztuczny i śmieszący dzisiaj sentymentalizm widać Przyboś w dramatycznym węzle, w jaki uwikłani są Konrad Wallenrod i Aldona (*Recenzja „Konrada Wallenroda”*). Owszem, opowieść o tym uwikłaniu jest miejscami sztuczna – sztuczna konwencją powieści poetyckiej. Zasadniczy jednak problem egzystencjalny – niszczonej, zabijanej podmiotowości, niszczonego, zabijanego człowieczeństwa – wyraźnie w utworze do głosu dochodzi. Zarazem Mickiewicz nie omieszczał zwrócić na to uwagę: „Taka pieśń moja o Aldony losach; / Niechaj ją anioł harmonii w niebiosach, / A czuły słuchacz w duszy swej dośpiewa”. „Czuły słuchacz w duszy...” – w duszy, nie w sercu, więc raczej nie o słuchacza (czytelnika) sentymentalnego tu chodzi⁸. Przyboś, odrzucając *Konrada Wallenroda* z powodów ideologicznych, najwyraźniej nie dosłyszał, najwyraźniej nie doczytał tego, o czym w zakończeniu rzekomo sentymentalnej powieści powiedział był „najwyższy z czujących”.

Można by pytać (przy czym odpowiedź znacznie przekraczałaby ramy niniejszego wyliczenia), w jakim stopniu krytyczny (i zgodny z intencjami poety) obraz Konrada-histriona⁹ zmieniałby Przybosiowe widzenie drezdeńskiego dramatu:

To pewne, że trzecia część *Dziadów* zajmuje centralne miejsce w twórczości Mickiewicza i że jego duch poetycki w niej się zawarł najpełniej i że stamtąd promieniuje i przenika wszystko, co Mickiewicz stworzył przedtem i potem. [...] Kto przeniknie i przeżyje *Dziady* – dla tego najskrytsze sekrety twórczości Mickiewicza otworzą swoje wnętrza.

(*Okolo „Dziadów”*, CM98 116–117)

Z pewnością nie ostałby się, jako grzech z poetyki, sąd następujący:

układ scen nie jest ważny w [*Dziadach* drezdeńskich] [...]

Sceny nie układają się na sobie, jedna po drugiej, warstwami, lecz się wzajemnie przenikają. Należy je wywoływać w wyobraźni równocześnie.

(*Okolo „Dziadów”*, CM98 121–122)

Niepodobna również nie wskazać bałamutnej interpretacji scen z postaciami z zaświatów:

W potężnej budowie trzeciej części sztukateria złożona z aniołków i diabłów raczej osłabia wrażenie spójności architektury dramatu. Zwłaszcza scena egzorcyzmów w zestawieniu z groźną treścią tego inferna więźniów wydaje się interludium zawstydzająco błahym. Bufonada diabelska w śnie Senatora może w mniejszym stopniu, ale też wydaje się niewspółmiernie błaha i zakrawa na szopkową farsę.

(*Okolo „Dziadów”*, CM98 124)

⁸ Zob. J. Brzozowski, *O „Konradzie Wallenrodzie”, pieśni niepełnej* [w:] tegoż, *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997.

⁹ M.in. w książce: R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.

Scena egzorcyzmów jako zawstydzająco blahe interludium?! Toż tutaj toczy się rzecz o ocalenie duszy człowieka; i tutaj też wydobyte na światło dzienne, pokazane i nazwane zostaje źródło zła, istota zła.

W tym samym szkicu (tj. *Okolo „Dziadów”*) przytaczał Przyboś urywek Wielkiej Improwizacji:

Ja mistrz wyciągam dłonie!
Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie
Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.
To nagłym, to wolnym ruchem
Kręcę gwiazdy moim duchem
(CM98 128)

i nieco dalej opatrywał go następującym komentarzem:

w tych kilku przytoczonych liniijkach owe „kręgi szklanej harmoniki” powinny by szkodzić wrażeniu ogromności, jaką te wiersze dają. Porównanie do nich gwiazd (aluzja do dawnych wyobrażeń o „sferach niebieskich”?) jest przecież chybione; z gwiazd robi zabawkowe gwiazdeczki i nie skłania do wyobrażenia sobie mocy mistrza. Nie widziałem nigdy tego błahego staroświeckiego instrumentu, który przecież nie był czymś muzycznie wymowniejszym niż np. pianola. Nikt na szczęście ze współczesnych tej harmoniki nie widuje i pozostaje z niej tylko miły dźwięk w wierszu.

A jednak... Powiedziałwszy po tyrańsku, gwałtownie:

„Kręcę gwiazdy moim duchem”

– zmusza nas poeta do przyjęcia poprzez słowa czegoś, czego te słowa nie wytrzymują. Przyjmujemy bezpośrednio wezbraną ponad słowami i jakby wbrew słowom – poezję.

Nie zadowala ten komentarz. Gdyby otóż Przyboś nie zlekceważył „szklanej harmoniki” i cokolwiek o niej przeczytał, dowiedziałby się, że wydawanym przez instrument dźwiękom przypisywano wywoływanie zaburzeń umysłowych. Nie bez znaczenia więc jest – zasadniczego – że Konrad-poeta swoją władzę nad sferami niebieskimi porównuje do gry na takim instrumencie: z pewnością odsyła ten instrument do harmonii sfer, ale nie tylko przecież¹⁰.

W szkicu *Najwyższy z czujących* Przyboś wyliczał jako „szczyty poezji” Mickiewicza: liryki lozańskie, wiersz *Do Franciszka Grzymały, [Królowę Lale]* oraz wiersz *Do B... Z. [„Słowiczku mój...”]* (CM98 163). Oczywiście, *de gustibus non disputandum...*, pozostawiłbym jednak na tej liście wyłącznie liryki pisane w Lozannie.

W szkicu *Żal rozrzutnika* znajduję taką oto uwagę o liryku *Gdy tu mój trup...*: „Wiersz o nie spotykanej przedtem rytmice, ale uderzająco nowy przede wszystkim dzięki temu, że podaje fantastyczną treść w sposób ubogo prosty i jakby dziecinnie niezgrabny” (CM98 219). Rytm tego wiersza – rytm jambu –

¹⁰ O „harmonice szklanej” wspomniał Przyboś jeszcze raz (w szkicu *Trzy wizje*, CM98 227), również bagatelizując motyw: „Widzenia i sny w *Dziadach* nie są wizjami. Epik powiatu nowogrodzkiego trzymał się mocno w swoich lotach ziemskich przedmiotów. Dziewięć sfer niebieskich porównał do kręgów błahego staroświeckiego instrumentu muzycznego”.

nie jest u Mickiewicza czymś nowym. Użył go poeta wcześniej – w naśladowanym z Goethego wierszu *Do H***. Wezwanie do Neapolu*: „Znaszli ten kraj / Gdzie cytryna dojrzewa...”.

Notatka trzecia. Usprawiedliwienie uchybień i jednocześnie podsumowanie

Są w *Czytając Mickiewicza* miejsca wątpliwe czy (tylko) dyskusyjne. Nie robiłbym jednak autorowi zasadniczych z tego powodu wyrzutów. Przyboś nie był mickiewiczologiem, nie układał swojej książki jako mickiewiczolog. Układał ją – poeta – próbując w sposób możliwie pełny i adekwatny opisać poezję absolutną, najwyższą, arcydzielną. Znalazł tę poezję, widział taką poezję w niektórych utworach Mickiewicza. I pisał o tym, co widział i jak – jako poeta, nie zaś uczony mickiewiczolog – widział. Wybierał zatem, niekiedy poetyzował, czasem upraszczał, tu i ówdzie to i owo pomijał. Pisał o tym swoim szukaniu, pisał o takim swoim szukaniu u wielkich romantyków Poezji nad Poezjami w notatce *Wielkie formy z Zapisków bez daty*:

W puściźnie poetyckiej naszych wielkich romantyków czegoż szuka poeta współczesny? Które utwory wybiera i podziwia, a które pomija?

W moich szkicach o Mickiewiczu zatrzymywałem się z upodobaniem nad drobnymi lirykami, w nich widząc najwyższą poezję. Tyle chwalona *Grażyna*, *Konrad Wallenrod*, *Dziady* wileńskie – nie budzą równie wielkiego mojego zachwytu. Wywyższane w podręcznikach literatury, wpajane niechętnym uczniom w szkole – niewiele znaczą w historii naszego współczesnego czytelnictwa. Obszerna część IV *Dziadów* to niewątpliwie utwór słabszy niż wiersz *Na Alpach w Splügen*. Tylko *Pan Tadeusz* jest doskonały, tak jak wiersz „Połały się lzy...”.

(Zbd 57)

Summa summarum, nie widzę racji, ażeby odmawiać autorowi książki o czytaniu Mickiewicza prawa do subiektywnego widzenia twórcy *Dziadów* drezdeńskich jako Poety nad Poetami. Bo o czymś takim jest, ostatecznie, książka Przybosia: o poezji absolutnej, o istocie poezji absolutnej, poezji obecnej w konkretnych utworach arcypoezy.

Notatka czwarta. Że jednak warto czytać „szkodliwą” książkę Przybosia o Mickiewiczu

Powody, dla których warto tę książkę czytać, widzę trzy. Pierwszy z nich wydaje mi się na tyle oczywisty, że jedynie go wymienię. Mianowicie zawsze warto czytać to, co rzetelny poeta ma do powiedzenia – również myśląc się (a może szczególnie w wątpliwych właśnie miejscach) – o innym rzetelnym poecie.

Drugi powód jest nie mniej oczywisty: warto więc czytać książkę traktującą miejscami o „fachowych” i niezwykle trudnych (na granicy wyrażalności) pro-

blemach – napisaną językiem, który liczy się z możliwościami zwykłego czytelnika. My dziś, odkrywając nieodkryte, często gubimy istotę rzeczy w quasi-nowoczesnym, niby-terminologicznie-precyzyjnym języku. Przyboś – przeciwnie.

Trzeci powód jest może mniej oczywisty, niemniej też tylko go wymienię. Otóż to, co pisze Przyboś z jednej strony o późnych lirykach Mickiewicza (*Wiersz-płacz*, *Żal rozrzutnika*, *Trzy wizje*), z drugiej o wierszu *Pana Tadeusza* (*Rogowej arcydzieło sztuki*), nie przestało być inspirujące. Inspirujące – powiem nie bez demagogii – do napisania (wreszcie, po latach) dwóch w pełni już mickiewiczologicznych studiów: o późnym Mickiewiczu (o wszystkich wierszach i urywkach późnego Mickiewicza) i o poetyce Mickiewiczowskiego wiersza – w poemacie o Soplicowie, i w ogóle w twórczości poety.

Reading Mickiewicz years later

Summary

In the paper composed of a collection of notes devoted to Przyboś's book about Mickiewicz the author is trying to present that book as a very private work of the great poet writing about the arch-poet and his work – the absolute poetry. The author stresses that the book can be perceived as an expression of the poet's – living in the wretched times – growing faith in the power of the poetic word, the word which – as Przyboś himself rightly put it – “dignifies and strengthens humanity in us”.

BOGUSŁAW DOPART

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Juliana Przybosia dialogi z Mickiewiczem

1.

Zacznę od opinii znakomitego interpretatora literatury. Powiada on: „Zdania Przybosia o poezji Mickiewicza cenić zwykliśmy nieraz wyżej niż uczone dysertacje historyków. W tych zwłaszcza regionach, które wymagały nie tylko gruntownej wiedzy o przedmiocie, ale także osobistej wrażliwości na piękno słowa poetyckiego. Przyboś okazywał się czytelnikiem, którego odczucia krytyczne prowadziły zazwyczaj ku studiom zadziwiająco odkrywczym”. Tak pisał w połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku Czesław Zgorzelski, może najwybitniejszy znawca liryki i małych form poetyckich epoki Brodzińskiego, Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Syrokomli¹. W szkole badawczej, którą na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim zainicjował ten autor monografii *O sztuce poetyckiej Mickiewicza* oraz tomu *Liryka w pełni romantyczna*², powoływanie się na Mickiewiczowskie lektury Przybosia było na porządku dziennym. W studiach Danuty Zamaćńskiej, a zwłaszcza Mariana Maciejewskiego, o późnej liryce Mickiewicza – twórca *Równania serca*, bądź co bądź poeta dwudziestowiecznej awangardy, gości nader często i jest podejmowany z rzadką atencją³. Na pytanie o wartość Przybosiowskich interpretacji dzieł Mickiewicza odpowiedź, naturalnie pozytywna, jest więc z góry przesądzona. Jest przesądzona tym bardziej, że jeszcze przed

¹ Tekst *Notatki na marginesach „Konrada Wallenroda”*, z którego pochodzi to przytoczenie, ukazał się po latach z górą dwudziestu w zbiorze: C. Zgorzelski, *Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 1978, s. 232.

² Zob. tegoż, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976; *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981.

³ Zob. m.in.: D. Zamaćńska, „Widzę naprzód o wiek”? [w:] *Studia z teorii i historii poezji. Seria druga*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 265–278; tejsze, *Przyboś – wobec Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1970, R. XVIII, z. 1, s. 161–174 (badaczka subtelnie określa tu sposób recypowania poezji Mickiewicza przez poetę awangardy); tejsze, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985; M. Maciejewski, *Wrzucony do bytu otchłani. Liryka łożańska i jej konteksty*, Lublin 2012. Jak przypomina Maciejewski – wymienionej książce (s. 5), wśród uczniów Zgorzelskiego liryką łożańską Mickiewicza – jakże fascynującą Przybosia – zajmowali się ponadto: Wiesław Grabowski, Jerzy Komar, Anna i Ireneusz Opaccy, Andrzej Paluchowski, Krystyna Papierkowska.

Zgorzelskim zainteresowanie nimi okazywali między innymi mickiewiczologscy tej miary co Stanisław Pigoń czy Wacław Borowy⁴.

Wśród poetów Pierwszej i Drugiej Awangardy głębsze zainteresowanie Mickiewiczem nie należało do zjawisk odosobnionych. Adam Ważyk opublikował w roku 1951 zwięzłe, niemniej ambitne studium *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*, a po latach ponownie zjednał sobie żywe, chyba jednak nietrwałe, zainteresowanie badaczy romantyzmu zbiorkiem eseistycznym *Cudowny kantor* (1979). Mieczysław Jastrun – przypomnę: o dwa lata od Przybosia młodszy – ogłosił zbeletryzowany esej biograficzny *Mickiewicz*, który w latach 1949–1984 miał aż 13 edycji. Czesław Miłosz, rocznik 1911, w swej poezji i eseistyce podejmował z twórcą *Pana Tadeusza* wielowątkową rozmowę, która zyskała już obszerną literaturę przedmiotu⁵. Książka mickiewiczowska Jastruna, poety skądinąd zasłużonego dla norwidologii, mimo swej poczytności nie wniosła do studiów nad Mickiewiczem ożywczego prądu, gdyż barwnie potraktowana materia biograficzna przytłumiła tu głosy interpretacyjne – głosy niejednokrotnie odznaczające się nietuzinkową wartością. Obok *Ziemi Ulro* Miłosza (1977) książką eseistyczną, która w drugiej połowie XX w. najbardziej zasłużyła się w mickiewiczologii, okazał się bez wątpienia Przybosiowski zbiór *Czytając Mickiewicza*.

Zbiór ten miał za życia autora trzy wydania. Pierwsze, z roku 1950, liczyło dziesięć szkiców; drugie (1956) – siedemnaście prób, w trzecim (1965) Przyboś zawarł tekstów dziewiętnaście⁶.

Książeczka moja jest zbiorem szkiców przygodnych, powstałych spontanicznie z potrzeby serca – zapewniał poeta w autorskiej przedmowie. – Nie są to studia z góry zamierzone, oparte o opracowania dawne i zaplanowane jako całość skończona. Czytałem Mickiewicza jako wieczną dla siebie nowość czytelniczną, a nie jako zabytek literacki, obwarowany biblioteką komentarzy, opracowań, studiów i monografii. Jest to mój pamiątnik czytelniczy.

(CM65 6)

Mickiewiczowskie szkice i notatki znajdziemy jednak również w innych publikacjach Przybosia. Na dwa teksty natrafimy w pierwszym tomie pism o poezji i sztuce pt. *Linia i gwar* (Lig1 257–278). Odbiegają one konwencją – także, niestety, poziomem – od pełnej osobistej pasji eseistyki zbioru *Czytając Mickiewicza*. Pierwszy z zamieszczonych w *Linii i gwarze* tekstów, noszący tytuł *Mickiewicz*, jest okazjonalnie podniosłym, oficjalnym wstępem do Wydania Narodowego *Dzieł* Adama Mickiewicza (1949); drugi: *Taka pieśń – jest nieśmiertelność* to mało porywający tekst okolicznościowy na setną rocznicę śmierci wieszcz (1955). Jest wreszcie Mickiewicz z Przybosiowskich *Zapisków*

⁴ Zob. *Dodatek* [w:] J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965, s. 281–289 (wyd. III powiększone, dalej cytowane jako CM z podaniem numeru strony).

⁵ Zob. np.: E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem*, Warszawa 2000; A. Fiut, *W stronę Miłosza*, Kraków 2004; L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*, Poznań 2005; M. Dela-perrière, *Dialog Miłosza z Mickiewiczem*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1 (7), s. 233–246.

⁶ Wydanie IV ukazało się w rocznicowej serii „Zrozumieć Mickiewicza” nakładem Wydawnictwa Rytm, Warszawa 1998.

bez daty – zapisów estetyka, krytyka, poety-myśliciela, a także wspomnień, urywków autobiograficznych, osobistych świadectw⁷. Mickiewicz z tego pośmiertnego już tomu (podpisanego do druku w grudniu 1970 r.) to na powrót poeta odbierany jako „czytelnicza nowość”, jako żywy problem twórczy. Do tego też zbioru będziemy tu sięgać najczęściej.

2.

Chciałbym w tych krótkich uwagach zobaczyć dialogowanie Przybosia z Mickiewiczem jako relację o cechach twórczej przygody, a także – na poły intymnej rozmowy. Obok *Zapisków bez daty* i dwóch bardziej syntetycznych, niejako „sylwetkowych” esejów z tomu *Czytając Mickiewicza* biorę pod uwagę dzieło poetyckie autora *Rzutu pionowego* ze względu na oczekiwane w nim gesty intertekstualne, stylizacyjne wobec Mickiewicza. Stawiam hipotezę, że Przyboś twórca ma w swych zainteresowaniach Mickiewiczowskich kilka motywów. Po pierwsze, pragnie swój eksperyment językowy i własny świat wyobraźni usytuować z największą samoświadomością w uniwersum poetyckiej polszczyzny, której suwerenem pozostaje Mickiewicz. Po drugie, Przyboś usiłuje odnajdywać i eksplorować te pola poezji Mickiewiczowskiej, które mogą się stać bezpośrednią i płodną tradycją dla poety nowoczesnego, inaczej mówiąc – inspiracją czy „przykładem” metody poetyckiej dla modernisty. Po trzecie, Mickiewicz nie przestaje być dla poety nowatora, który wyszedł z wychylonej w przyszłość awangardy, geniuszem uniwersalnym, lecz ucieleśnionym w tworzywie symbolicznym kultury narodowej. Nie przestaje być archetypiczną, tajemniczą wielkością. Autentycznym wyzwaniem dla polonisty i polskiego inteligenta.

Widać to doskonale w *Zapiskach bez daty*. Rozproszone, przygodne, mają one jednak pewne centra tematyczne: Paryż, Cité, a właściwie katedra Notre-Dame w przestrzeni wyobraźni poetyckiej; Gwoźnica i epoka dzieciństwa w planie egzystencjalnym tych refleksji; Mickiewicz w porządku estetyki słowa i tradycji literackiej. Pozbawiony głębokiego znaczenia, lecz znamienny szczegół statystyczny: rodzinna wieś ma w tekście *Zapisków bez daty* czternaście przywołań, a Mickiewicz – trzydzieści miejsc.

Różne to miejsca. Czasem – cytat czy aluzja o charakterze inkrustacji stylistycznej, np. „O roku ów, kto nie przeżył tego wielkiego podniesienia uczuć

⁷ Zob. J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970. Dodajmy, że w tomie *Sens poetycki. Szkice* (Warszawa 1963) Przyboś niemal hołdowniczo mówi o nowatorskim i prekursorskim charakterze poezji Słowackiego: „Tak, Słowacki – poeta, prekursor i nowator, czeka na odkrycie. I nie chodzi tu tylko o sprawdzenie ścisłości i precyzji jego widzenia na faktach. Trzeba odkryć Słowackiego – wizjonera i psychologa, który do liryki i dramatu wprowadził nowe zasady kompozycji, wyprzedzając nie tylko, jak to zauważył [Ignacy – przyp. B.D.] Matuszewski, symbolizm i impresjonizm, ale nowatorską sztukę poetycką naszego wieku. To on, a nie Mickiewicz, przełamał schemat opisu i narracji w liryce, tworząc arcydzieła liryczne zbudowane na lotnych łukach czystej wizji i wzruszenia” (*O „model Słowackiego”*, Sp 94).

[...]” (*Karabin*, Zbd 190); aluzyjne powtórzenie neosemantyzmu Mickiewicza z *Ajudahu*: „nie mieści się bez reszty w osiągniętej przez nas sztuce słowa, ale burzy czy tylko w z b u r z a j ą [...]” (*Miara*, Zbd 221). Czasem gra ze skrzydlatym słowem języka polskiego: „Miej serce – w sercach bliźnich” (*Ostatnia rada*, Zbd 19). Kiedy indziej – glosa interpretacyjna bądź tylko komentatorski przyczynek – na przykład dwie stroniczki pomysłowych dywagacji prowadzących do wniosku, iż „Wojski grał na rogu na pół rzeczywistym, a na pół wziętym z baśni” (*Na jakim rogu grał Wojski*, Zbd 220). Jeszcze gdzie indziej – sprawy w rzeczy samej anegdotyczne, jak ubolewania nad brzydota plastyki dziewiętnastowiecznej, nieoszczędzające między innymi paryskiego pomnika Mickiewicza dłuta Antoine’a Bourdelle’a (*Abstrakcja a gotyk*, Zbd 323), o którym to monumencie w nazbyt uroczystym tekście z roku 1949 Przyboś mówił, na odwrót, jako o „najpiękniejszym pomniku Mickiewicza” (*Mickiewicz*, Lig1 270). Czasem znowu napomknienie Mickiewiczowskie prowadzi do ogólniejszych rozważań nad polskim romantyzmem i nad jego dziedzictwem, na przykład o „rozumnym szale” bohaterze tej epoki (*Przeciw „jękom ostatnim”*, Zbd 316).

Tych przykładów wystarczy do ukazania różnorodności Przybosiowych odniesień do Mickiewicza. Nie ma co kusić się o wyczerpującą egzemplifikację. Trzeba natomiast podkreślić, że te szczególnie ważne miejsca Mickiewiczowskie: identyfikują istotne składniki i aspekty polskiego dziedzictwa; wiążą się z definiowaniem podstawowych kategorii estetyki nowoczesnej; dalej – unaoczniają warunki i kryteria doskonałości poezji; a wreszcie – wspomagają własne koncepcje programowe Przybosia. Powrócimy jeszcze do tych kwestii.

3.

Tymczasem przychodzi mi stwierdzić, że w *oeuvre*, w dziele poetyckim Przybosia Mickiewicz nie zajmuje tak eksponowanego miejsca. W swej cennej antologii poświęconej tradycji lozańskiej w poezji polskiej Marian Stala uwzględnił tylko dwa wiersze twórcy *Miejsca na Ziemi* jako utwory inspirowane późną liryką Mickiewicza. Chodzi o *Gwiazdę* z tomu *Równanie serca* (1938) oraz *List ze Szwajcarii* ze zbioru *Rzut pionowy* (1952)⁸. Spośród tak licznych utworów o tematyce szwajcarskiej tylko te dwa. Choć można by doszukiwać się natchnienia Mickiewiczowskiego w tytułowym wierszu z *Rzutu pionowego* lub może w poemacie prozą pt. *Z przechadzek* (w tomie *Narzędzie ze światła*, 1958), ta decyzja autora antologii wydaje się uzasadniona. Rzecz w tym, że w lirykach nadlemańskich czy śródalpejskich Przybosia spotykają się inspiracje i reminiscencje z wiersza Mickiewicza *Do *** Na Alpach w Splügen*, z wierszy szwajcarskich Juliusza Słowackiego (zwłaszcza z *Rozłączenia*), z poematu lirycznego *W Szwajcarii*. Słowacki góruje wyraźnie. Motta zeń zaczerpnięte, reminiscencje,

⁸ *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998, s. 82–83.

aluzje pojawiają się regularnie u poety awangardy od roku 1937 (*Z rozłamu dwu mórz*) przez lat dwadzieścia (co najmniej do tomu *Narzędzie ze światła*)⁹. „ów halcyjon... ptak Słowackiego”, wzięty notabene z kontynuacji *Pana Tadeusza* przez twórcę *Króla-Ducha*, otwiera symbolicznym kluczem tom *Na znak* (1965), a znów w zbiorze *22 wiersze*, którego poeta z Gwoźnicy już nie zdążył skierować do druku, wraca *Słowacki* i jego poemat liryczny.

W eseju poetyckim *Jak możliwy jest liryzm* (z tomu *Próba całości*, 1961) Przyboś napisze:

Czy możliwe jest z tego wysoko- i błogowzruszenia zejście do uczuć, a więc do drugiego człowieka? Jakaż może być komunია z człowiekiem poprzez to wszechwzruszenie, jak możliwy jest liryzm? Nie mówię tego z głowy, z wymysłu, biorę to z doznania i w to doznanie się, wspominając, wiercam. Wiem, jak to ostatnim razem naszło mnie w Notre-Dame w Paryżu. (Daruj, boże poezji, złośliwi posądzą mnie, że pozuję na – nawet nie wymówię Jego imienia – że zerkam na Jego banię z poezją w kościele nad głową rozbitą. Nade mną nic się nie rozbiło, ale tam we wnętrzu światła katedry, wpatrzonemu w rozetę, to, co tu belkoce, było tak jasne, jak bym spożył słońce).

(Pz2 97–98)

Najwyższy akt ekstazy twórczej, narodziny *Dziadów* drezdeńskich; przeżycie, o którym miał opowiedzieć sam Mickiewicz... nie całkiem wiarygodnemu koledze po piórze, Odyńcowi¹⁰. Tę legendową, czy może jednak mityczną, formułę szczytowego natchnienia i mocy twórczej przywołuje Przyboś z czolobitnym, a przecież nieprzypadkowo przesadzonym, persyflażowym po trosze, „samodystansującym się” – rzecz można – respektem dla wieszcz. Mickiewicz jest „najwyższym z czujących”, jest też magiem dokonującym absolutnego ucieleśnienia słowa – czy mówi o krągłym słoneczniku z Soplicowskiego ogrodu (*Słonecznik*, Zbd 286–289), czy o mgle wiszącej nad ziemią „jak strzecha ze słomy nad ubogą Litwina chatką” (*Klucz do poezji*, Zbd 157). Przejmowanie Mickiewiczowskiej metody poetyckiej nie jest jednak możliwe, ponieważ u jej podstawy tkwi szczególna suwerenność językowa. Mickiewicz – „to nowy język języka polskiego” (*Słowo ostateczne*, CM65 11).

Szerzej o tym. „Każdego oryginalnego poetę o zarysowanym wyrażnie stylu własnym łatwo poznać. Wystarczy zacytować parę zdań ze Słowackiego, Norwida czy Wyspiańskiego, żeby odgadnąć, od którego z nich pochodzą. Ale cytaty z Mickiewicza dojrzałego [...] są tak naturalne, że odróżnić je – jeśli pominiemy różnice czasowe, starość stuletnią słów – od ogólnego charakteru języka niepodobna. Świadczy to nie tylko o tym, jak głęboko oddziałał Mickiewicz na codzienny język następnych po nim pokoleń. Mickiewicz stworzył w języku polskim jak gdyby uniwersalny język poetycki” (*Słowo ostateczne*, CM65 11–12), trafił w „centrum polszczyzny” (*Jakość prostoty*, Zbd 404). „Największy polski człowiek słowa” (*Słowo ostateczne*, CM65 12); jego mowie przysługują takie cechy, jak: jasność, zwięzłość, trafność, materialność,

⁹ Wymieńmy tu wiersze i poematy: *Pióro z ognia*, *Znowu na rodzinnych polach*, *Tęcza na burzy*, *Giessbach*, *Tęcza pozioma*.

¹⁰ Zob. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 126.

syntetyczność. Wielki romantyk sięgnął do źródeł kreacji, odkrywając także to, co nowoczesna estetyka nazywa poetyckim widzeniem, wizją; osiągnął też jedność czy identyczność słowa praktycznego i poetyckiego. Jego dojrzałe dzieło jest paradygmatyczne wobec stylów indywidualnych, jest niejako naturą w stosunku do tego, co jest sztuką, a więc czymś sztucznym. Przyboś jako liryk nie unika gier ze Słowackim, w ostatnich swych latach także z Norwidem, lecz nie podejmuje idiomatyki i topiki poezji Mickiewiczowskiej – świadom, że prowadziłoby to albo do epigonizmu, albo do pastiszu. Tego nie dopuściłby jego modernistyczny imperatyw nowatorstwa, oryginalności. Nieliczne jego wiersze z kluczem Mickiewiczowskim: wspomniane – *Gwiazda* i *List ze Szwajcarii*, późne utwory z planowanego zbioru *22 wiersze – Powrót z Nowogródka, Zamiast sonetu* – obracają się raczej wokół etosu Mickiewiczowskiego i roli kulturowej jego dzieła, niż wchodzą w świat wyobraźni i w uniwersum językowe wieszczą.

4.

Potwierdzają ten stan rzeczy utwory polemiczno-programowe Juliana Przybosia, w których twórca *Dziadów* występuje jako autorytet, a *Oda do młodości* – jako główne źródło argumentacji w aktualnych sporach poetyckich. Chodzi tu o pamfletowe poematy, takie jak: *Głos o poezji* (z tomu *Najmniej słów*, 1955) z mottem: „Nowość potrząsa kwiatem”¹¹, *List do najmłodszych* z roku 1955 (w tomie *Narzędzie ze światła*), *Palinodia* z roku 1962 (w tomie *Na znak*, 1965)¹², *Oda do turpistów*, opublikowana 8 listopada 1962 r. w „Przeglądzie

¹¹ Pięć części tego poematu opublikował autor w 1953 r. w „Życiu Literackim”, część szóstą, ostatnią – w „Przeglądzie Kulturalnym” trzy lata później. Obszerny komentarz do tego „traktatu poetyckiego” zawarł Przyboś w szkicu *Wobec dziesięciolecia 1944–1954 (Odpowiedź na ankietę „Nowej Kultury”)* z roku 1956, przedr. w: Lig1 305–314. W wersji węższej (1953) poemat stanowi polemikę ze standardową produkcją wierszopisarską, popieraną przez redaktorów czasopism: politycznie ortodoksyjną i deklaratywną (razi autora zwłaszcza „postępowy tradycjonalizm” młodego pokolenia), lecz nieposzukującą formy adekwatnej dla procesu socjalistycznej przebudowy. Swoją program („zasady [...] poetyckiej inżynierii”, które bynajmniej nie zaskakują) wypowiada Przyboś w tym passusie:

Gdy rytm pracujących rąk
przejdzie w rytm i rymy
obliczonych na bicie serc wierszy,
wtedy
przebiegnie przez nie
prąd:
Poezja Nowa,
[...]
Sztuka – to doskonała praca (Pz1 337).

Dopiero szóstą część poematu, w której autor stosuje znacznie ostrzejsze środki pamfletowe, ma wydźwięk jednoznacznie „odwilżowy”.

¹² Odwraca ona, deklaratywnie, wymowę *Głosu o poezji* z roku 1953; w istocie poszerza jego platformę polemiczną, pole krytyki aktualnie publikowanej poezji. *Palinodia*, pierwotnie drukowana we „Współczesności” (1963, nr 6), odnosi się też do *Listu do najmłodszych*, zaadresowanego

dzie Kulturalnym” (przedruk w tomie *Na znak*). Ta ostatnia, adresowana do Tadeusza Różewicza i poetów pokolenia „Współczesności”, między innymi do Stanisława Grochowiaka, Mirona Białoszewskiego, Ireneusza Iredyńskiego, wywołała dłuższą debatę (zaatakowani autorzy replikowali w „Nowej Kulturze”) i wprowadziła – jak wiemy – do słownika krytyki termin „turpizm”. Z braku miejsca zajmę się tylko tym ostatnim wierszem. Przyboś pisał:

Bez serc, bez nerek, bez mięsa od kości,
o, najwierniejszy posągu człowieka,
trwały, popogrzebny
szkielecie,
arcydzieło portretowej rzeźby!
Podaj mi piszczel!
Niechaj na tym flecie
niepokalanie białym, obranym do czysta,
zaświstam
z wesołopośpnym dreszczem
Odę do – postarzałej o sto lat – młodości
brodanej,
ponurej,
Waszej, pokorni wyjadacze resztek
zastraszająco wspaniałego Ścierwa
Charles’a Baudelaire’a.

(Pz2 216)

Tak właśnie ten utwór jest skrojony: sztyletem publicysty, a nie nożycami dyktatora poetyckiej *haute couture*. Przytoczony fragment początkowy, charakterystyczny dla całości tego pamfletu, zwalnia mnie ze szczegółowej prezentacji jego poetyki. Zapytajmy raczej o przesłanie.

Przyboś wykorzystuje Mickiewiczowską matrycę zgodnie z intencją semantyczną i funkcją *Ody do młodości* – wyzyskuje ją do pokoleniowej walki literackiej. Paradoxem – więcej: wyzywającym paradoxem – jest tu jednak fakt, że to nie młodzi, „rozumni szalem”, inicjują generacyjną batalię, lecz poeta starszego już pokolenia podnosi oręż polemiczny przeciwko nowatorskiej młodzieży. Zręczny artysta, jakim Przyboś jednak nie przestaje być nawet w publicystycznym zapędzie, dyskontuje literacko powyższy *casus* za pomocą przewrotnej autostylizacji (w tematyce, argumentacji, języku) na salonowego literata doby przełomu romantycznego. To oczywiste, że nie jest on obsadzony w roli „pseudoklasyka”¹³ i że nie obawia się tego. Zarówno w *Odzie do turpistów*, jak

„na ręce Bohdana Drozdowskiego” (pierwodruk w „Nowej Kulturze” 1956, nr 9): wycofuje, warkową skądinąd, akceptację „pryszczatyzmu”.

¹³ Terminy: „pseudoklasycyzm”, „pseudoklasyk”, mające źródło w polemicznych diatribach Maurycego Mochnackiego, funkcjonują jeszcze w dyskursie historycznoliterackim tych lat, aczkolwiek jest już rozpoznawane jako wadliwe (termin nie neutralny, lecz wartościujący) i anachroniczne (zob. dzieje terminu w pracy: P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999, s. 29–34). Przyboś posługiwał się tą terminologią wcześniej (np. w znakomitym odczycie lwowskim *Nowość potrząsa kwiatem*, 1940), ale i w porze redagowania *Zapisków bez daty*: „Wdzięczne byłoby to zadanie – pisał m.in. – dla przyszłego doktora, albo i docenta: praca pt.

w brawurowym szkicu *Kult brzydoty* (Sp2 107–115) z turpizmem, makabryzmem, trwogą egzystencjalną, mniemanym dreszczem, absurdem, „desperacjonizmem” rozprawia się nie literacki paseista, lecz niespożyty nowator, bardzo świadomie identyfikujący zużyte produkty modernizmu; nie zdetronizowany książę poezji, lecz ten, któremu krytyka (by wspomnieć tylko o głosach Zbigniewa Bieńkowskiego czy Janusza Sławińskiego) przyzna wkrótce status fundatora „układu historycznoliterackiego odniesienia” dla wszystkich liczących się tendencji literackich, które wyłoniły się po roku 1956¹⁴. W przywołanym powyżej eseju Przyboś nie tworzy żadnych limitów dla wyobraźni i wrażliwości poetyckiej, przeciwnie – wyraźnie deklaruje nieuznawanie żadnych tabu w poezji; nie narzuca poezji normy estetycznej, lecz zasadnie dowodzi, że amator wyłącznie rzeczy brzydkich „postępuje *mutatis mutandis* jak opiewacz wyłącznie przedmiotów uznanych powszechnie za piękne, czyli popada w poetyczność”. Poezja i sztuka – dowodzi poeta awangardy – jest pracą humanizacji świata zewnętrznego, jest zadaniem jego estetyczno-moralnego osławiania, poszerzania zakresu „poczucia swobody ludzkiej”. Turpizm i nihilizm – konkludował Przyboś – sprzyjają nie „walce o czystość, jasność, o dzielność społeczną”, lecz „jedynie lenistwu i beźmyślności”.

W inkryminowanych praktykach Różewicza, Białoszewskiego, a przede wszystkim takich poetów pokolenia „Współczesności”, jak: Stanisław Grochowiak, Ireneusz Iredyński, Ernest Bryll – Przyboś widział szkodliwe, zresztą skazane na krótkie trwanie, retrospekcje młodopolskie (nazwał je: neosecesja, micińszczyzną, przybyszewszczyzną) – i ta opinia wydaje się i dziś ze wszech miar godna przemyślenia (z perspektywą na szersze zjawiska kulturalne PRL). Można by jednak równocześnie zauważyć, że twórca *Próby całości*, który możliwości rozwojowe nowoczesnej poezji artykułował wówczas, na początku lat sześćdziesiątych, bez iluzji historiozoficznych czy ideologicznych, nie dostrzegł w turpizmie i „desperacjonizmie” elementów autentycznego protestu przeciw panującej hipokryzji i fałszywej harmonii. Swoją afirmatywny aktywizm fundował on teraz zasadniczo na humanistycznej odpowiedzialności poety za świat; na co w odpowiedzi przyszło mu usłyszeć od Stanisława Grochowiaka:

Czymże jest spór o turpizm? W końcu okazuje się, że jest sporem o kształt odpowiedzialności poety za współczesne sobie społeczeństwo, może i za świat (tu zupełnie nie ma znaczenia, czy poezja wywiera dzisiaj jakikolwiek wpływ). [...] Afirmacja turpistyczna polega więc i polegać chyba będzie na coraz ściślejszym związku z przeciętnością, z światem ludzi dzisiejszych, a więc niezbyt bogatych, zmęczonych, niekiedy boleśnie poparzonych językami historii¹⁵.

Mickiewicz pseudoklasyk. Jest nim przecież w sposób parodyjny i w *Panu Tadeuszu*” (*O naśladownictwie*, Zbd 144).

¹⁴ Zob. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia nowej poezji w latach ostatnich* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3: *Literatura Polski Ludowej*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 263.

¹⁵ S. Grochowiak, *Turpizm – realizm – mistycyzm* [w:] *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972, s. 369–370.

Grochowiak ujawnił zmianę społecznego etosu poezji po Październiku: zamiast perspektywy herolda nowej rzeczywistości czy kustosa humanistycznego królestwa wartości wewnętrznych na poetę socjusza, usytuowanego w skromnym uniwersum rzeczy materialnych i solidarnego z przeciętnymi ludźmi, którym historia nie pozwala wypowiadać wprost nieszczęść przez nią samą zawinionych. Czy tak właśnie mogła zafunkcjonować turpistyczna i desperująca poezja „Współczesności” – ta nieoczywista rzecz pozostaje do analizy dogłębnej. Z dużą natomiast dozą prawdopodobieństwa można założyć, że Przyboś, człowiek lewicy, rozminął się z jednym z kluczowych problemów ówczesnej myśli krytycznej – z problemem alienacji¹⁶.

5.

Czy *Oda do turpistów* stanowi interesujący dla historyka literatury epizod recepcji Mickiewiczowskiego manifestu rodem z „republiki młodości”, powołanej do istnienia przez wileńskich studentów na pograniczach oświecenia i romantyzmu?

Trudno w to wątpić. *Oda do młodości*, napisana pod koniec roku 1820, z przyczyn cenzuralnych do pierwszego, a także drugiego tomu *Poezji* Mickiewicza nie weszła. Pierwodruk utworu miał miejsce we Lwowie w roku 1827 (jako że jeden z odpisów tekstu trafił do rąk wydawcy tamtejszej cyklicznej antologii poetyckiej *Polihymnia*), a do wydań zbiorowych dzieł poety (do edycji paryskiej i poznańskiej) trafił on w roku 1829, właśnie wtedy – i dopiero wtedy – gdy twórca *Konrada Wallenroda* nadawał polskiej literaturze romantycznej ton polityczny. Odkąd na murach insurekcyjnej Warszawy pojawił się napis „Witaj, jutrzeńko swobody, za tobą zbawienia słońce” (jak donosił „Kurier Polski” 4 grudnia 1830 r.), *Oda do młodości* stała się jednym z kanonicznych tekstów polskiej irredenty¹⁷. Świadczyły o tym wydania okolicznościowe utworu w okresie czy to powstania listopadowego, czy Wiosny Ludów¹⁸, a także liryczne proklamacje konspiratorów i tyrtuszy kolejnych insurekcji epoki romantycz-

¹⁶ Na początku lat sześćdziesiątych XX w. zaznaczała się w Polsce obecność problematyki wprowadzonej przez neomarksizm m.in. w następstwie egzegezy „młodego Marksa”, w szczególności jego *Rękopisów ekonomiczno-filozoficznych* (1844), wydanych dopiero w roku 1932. Problematykę alienacji i reifikacji podejmowali np. B. Baczek (*Rousseau: samotność i wspólnota*, Warszawa 1964; *Człowiek i światopoglądy*, Warszawa 1965) czy L. Kołakowski (*Kultura i fetysze*, Warszawa 1967). Dodajmy: Przyboś musiał stawić czoło zarzutom młodej krytyki (Jerzego Kwiatkowskiego), dopatrującej się w jego postawie estetyzmu ignorującego zło i brzydotę świata (zob. *Cierpienie i brzydota*, Zbd 65).

¹⁷ Zob. W. Kula, *Wstęp* [w:] H. Kamiński, *Pamiętniki i wizerunki*, przyg. do druku i przypisy I. Śliwińska, Wrocław 1951, s. III. Wśród tych kanonicznych tekstów autor *Wstępu* wymienia także: *O ustanowieniu i upadku konstytucji polskiej 3 maja 1791* Hugona Kołłątaja, *Czy Polacy mogą wybić się na niepodległość* Tadeusza Kościuszki (właśc. Józefa Hermana Pawlikowskiego), *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831* Maurycego Mochnackiego oraz demokratyczne rozprawy Henryka Kamińskiego. Lista powyższa, niekompletna, nosi pewne piętno swego czasu – lat pięćdziesiątych.

¹⁸ Zob. C. Zgorzelski, *Uwagi edytorskie i odmiany tekstu* [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Wiersze 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1971, s. 275–276, 279–280.

nej¹⁹. Stąd też brały się polityczne refutacje utworu publicystów przeciwnych działaniom w duchu *liberum conspiro*: Kajetana Koźmiana, ks. Franciszka Krupińskiego (*Romantyzm i jego skutki*, 1876) czy wreszcie Stanisława Tarnowskiego (*Z doświadczeń i rozmyślań*, 1891)²⁰.

W tradycji *Ody do młodości* są też epizody zgrzytliwej ironii i niejednoznacznej parodii. Sam Mickiewicz w autocytatach we wczesnym okresie twórczości otworzył ten ciąg. W IV części *Dziadów* (wersy 488–497) jest fragment, gdy Gustaw konfrontuje swoją obecną bezideowość – postawę człowieka złamanego przez nieszczęście, przedstawiciela straconego pokolenia – ze szczęśliwą dobą życia pod patronatem ogólnoludzkich ideałów *Ody do młodości* oraz heroizmu Miltiadesa. W *Konradzie Wallenrodzie* tragicznie ironiczne wyparcie się „sławy i miłości ojczyzny” (rozdział IV, wers 621) poprzedza rozpaczliwa inwersja jednego z obrazów *Ody do młodości*, składających się na zwięzłą syntezę mitu bohaterskiego: „Jeszcze w kolebce wasza pieśń zdradziecka / Na kształt gadziny obwija pierś dziecka” – rzuca przyszły rycerz zdrajca w twarz wajdelocie²¹. Z nurtu wzniosłej ironii wypływa kataraktyczne zakończenie *Nocy listopadowej*: rozradowanie się „Prometeusza polskiego”, Waleriana Łukasińskiego, który, „choć skutki kajdany, / do działa związany”, na dźwięk dzwonów powstańczej Warszawy skanduje z mocą: „Witaj – Jutrzenko – swo – bo – dy, / za – to – bą – zba – wie – nia – Słoń – ce”²². Burleskowy sarkazm z kolei wybrzmi w jednej z kwestii *Rewolucji* Kazimierza Przerwy-Tetmajera: „My to, cośmy mieli ruszyć świata bryłę zgniłą – lecz prócz tydek w naszych spodniach – nic się więcej nie ruszyło”²³.

Jak wskazują autocyty Mickiewicza, świadomie zaprojektował on lekturę swego utworu i w konwencji „liryki ideałów humanistycznych”, i w duchu tytejskim; sam też autor wydał swój podniosły i nowatorski (neoklasycystyczny) manifest na łup polemistów, ironistów, ewentualnie parodystów. Ci ostatni – chciałoby się powiedzieć – nieszczególnie dopisali... Najwyraźniej podwójny zespół wartości, tych ogólnoludzkich i tych niepodległościowych, był dla potencjalnych szyderców *Ody do młodości* zbyt potężnym obwarowaniem.

W toku sporów przełomu romantycznego parodiowano ballady, *Dziady* wileńskie, *Sonet*y krymskie – od manifestu młodości stroniono. Nawet w epoce

¹⁹ Zob. na ten temat np. S. Zabierowski, *150 lat „Ody do młodości”*, Kraków 1973, s. 3–8.

²⁰ Pierwszy z wymienionych, „stary” Koźmian, pisał z publicystycznym temperamentem, żywą prozą o wpływie na „młódz wileńską i krzemieniecką” autora *Wallenroda*: „Twory zatrute chwytają młódz i truła się, aż na koniec wytrysnęła z mózgu mistrza litewskiego sławna *Oda do młodości*. Ta już sprowadziła zupełny zawrót głów. Młodzież uczuła się wszystkim w ojczyźnie, w patriotyzmie, w literaturze. Spoila się dążność rewolucyjna w literaturze z dążnością do rewolucji patriotycznej; patriotyzm i rewolucja [tj. insurekcja – przyp. B.D.] we wszystkim stały się synonimem” (K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, przedmowa A. Kopacz, wstęp i komentarz J. Willaume, wstęp edytorski, ustalenie tekstu oraz komentarz filologiczny M. Kaczmarek, K. Pecold, Wrocław 1972, s. 425).

²¹ A. Mickiewicz, *Poematy. Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, t. 2, oprac. W. Floryan, Warszawa 1994, s. 115, w. 618–619.

²² S. Wyspiański, *Noc listopadowa* [w:] tegoż, *Warszawianka. Lelewel. Noc listopadowa*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 2003 (na podstawie wydania: BN I 193, s. 420, 421, Scena X, w. 126–127, 165–166).

²³ Cyt. za: S. Zabierowski, dz. cyt., s. 13.

wielkiej rewizji romantycznego dziedzictwa parodiujący ten utwór nie ujawnili się w znaczącej liczbie. Konstanty Ildefons Gałczyński nasyła na wiersz Mickiewicza swą *Zieloną Gęś*, jednak scenki: *Oda do młodości* czy *Poranek mickiewiczowski* zasadzają się na absurdalnym żarcie, a ludyczna parodystyka skeczu *Nagły koniec p. Twardowskiej* nie tyle unieważnia sens proklamacji: „Młodości, podaj mi skrzydła” (*sic!*), ile omija ten sens żartobliwym łukiem. Jak z kolei znaczy cytat z *Ody...* w *Kartotece* Tadeusza Różewicza?

Różewicz nie parodiuje wieszczów – wyjaśnia badaczka legendy romantycznej w polskiej literaturze XX w. – rzadko właściwie używa cytatów, jego aluzje są mało czytelne, jak gdyby na poły tylko świadome. Kiedy chór w *Kartotece* zaczyna deklamować: „Dziekiem w kolebce kto łeb urwał Hydrze...” nad śpiącym bohaterem, kobieta, czuwająca nad jego spokojem, ucisza ów chór jak niegrzeczne dziecko. I chór popłusznie kończy recytować fragment *Ody do młodości* – szeptem. Wielka tradycja jeszcze się tu objaja, ale nie spędza snu z powiek współczesności²⁴.

Przesłanie niepodległościowe nie było główną myślą *Ody do młodości*, przeczornie (aczkolwiek nieskutecznie) ukrytą przed cenzurą w kokonie treści ogólnoludzkich; przeciwnie – służba obywatelska i ofiara patriotyczna harmonijnie wpisywały się tu w kontekst ideałów humanistycznych. Respektują ten fakt ważniejsze parafrazy manifestu Mickiewicza – jak choćby wiersz Adama Asnyka *Do młodych* czy poemat prozą Stefana Żeromskiego *Młodości!*, będący – jak wiadomo – domknięciem *Słowa o bandosie* (1907)²⁵. Po roku 1945 w dorobku wybitnych poetów pojawiają się wiersze, w których cytaty z *Ody do młodości* bądź aluzje do manifestu Mickiewiczowskiego mają potwierdzać aspiracje tych autorów do tworzenia – w łączności z socjalistyczną ideologią (a może „profecją”) fundamentalnej przemiany świata i człowieczeństwa – liryki ideałów humanistycznych i społecznych. Pomijając takie przypadki, jak reminiscencja stylistyczna w *Opowieści o życiu i śmierci Karola Świerczewskiego* Władysława Broniewskiego („tym łańcuchem ziemskie kolisko / opasać jak narzeczoną”), przywołać warto zakończenie liryku Juliana Tuwima *Do córki w Zakopanem*:

A ty się kłaniaj świeżością rześkiego brzasku
Młodości, co nad poziomy, i oku słońca!
Prawdzie i pracy się kłaniaj [...]

czy wyimek z liryki Mariana Piechała:

Młodość tworzy cuda,
młodość polyka ogień,
młodość suchą stopą
kroczy po oceanie²⁶.

²⁴ M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 374.

²⁵ Zob. pracę poświęconą tym utworom: S. Adamczewski, *Trzy „Ody do młodości”*, Warszawa 1913. Rozprawę tę przyjął z uznaniem Ignacy Chrzanowski, czemu dał wyraz w szeroko czytanej broszurze *Chleb macierzysty „Ody do młodości”* (wyd. III, Warszawa 1924, s. 51, przypis 1).

²⁶ Cyt. za: S. Zabierowski, dz. cyt., s. 27, 28. W kontekście swej poetyckiej filozofii życia przywołują *Odę do młodości* m.in. Leopold Staff, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Kazimierz Wierzyński.

Wydaje się prawdopodobne, że Przyboś swą parodią manifestu Mickiewicza reaguje nie tylko na turpizm i „desperacjonizm” młodego pokolenia, choć w pierwszej kolejności, oczywiście, te zjawiska ma na myśli²⁷ – lecz także na deklaratywne, nieautentyczne, bo nieoparte „doskonałą pracą” nowoczesnej formy proklamacje wiary w postęp społeczny i odnowę człowieczeństwa.

Oda do turpistów stanowi odosobniony i oryginalny epizod w recepcji *Ody do młodości*. Przejmując zespół wartości z manifestu Mickiewicza, czyni go narzędziem walki literackiej (o podwójnym adresie – jak staraliśmy się to ukazać), walki rozumianej jako konflikt nowatorstwa z paseizmem, ergo idealizmu z oportunizmem. Mickiewiczowski schemat walki pokoleń zostaje tu odwrócony: młodość jawi się jako zachowawcza, dojrzałość, właściwa podmiotowi wypowiedzi – jako żywiona wiarą w ideały. Przyboś wydaje się interpretować *Odę do młodości* – świadczy o tym zastosowanie przezeń w stylizacji środków częściowo anachronicznych już nawet dla klasycyzmu postanisławowskiego (epitet złożony, amplifikacja, peryfraz, oksymoron) – zgodnie z dość stereotypową naówczas wiedzą polonistyczną: jako utrzymany w tradycyjnej, nawet „pseudo-klasycznej” (Juliusz Kleiner), formie wehikuł nowatorskich idei²⁸. Jednocześnie, stosując sobie właściwą strukturę wersyfikacyjną i swoistą hiperbolizację turpistycznej groteski, Przyboś zdaje się uprawiać pewną autoparodyjność, żartobliwy eksperyment wyobcowywania się z własnej formy. Daleko więc do tego, żeby nazwać ten utwór banalnie satyrycznym.

6.

Zapytajmy jeszcze: Czego szukał w Mickiewiczu poeta dwudziestowiecznej awangardy? I co wniósł do wiedzy historyków literatury o wielkim romantyku ten znakomity modernista? Na kartach *Zapisków bez daty* znajdziemy takie wyznanie:

W moich szkicach o Mickiewiczu zatrzymywałem się z upodobaniem nad drobnymi lirykami, w nich widząc najwyższą poezję. Tyle chwalona *Grażyna*, *Konrad Wallenrod*, *Dziady* wileńskie – nie budzą równie wielkiego mojego zachwytu. [...]. Obserwacja część IV *Dziadów* to niewątpliwie utwór słabszy niż wiersz *Na Alpach w Splügen*. Tylko *Pan Tadeusz* jest doskonały, tak jak wiersz *Polały się łzy...*

(*Wielkie formy*, Zbd 57)

Przyboś przyjmuje tu za punkt wyjścia, albo raczej za fakt presuponowany, układ form literackich ukształtowany w dobie modernistycznej (opozycja:

²⁷ Dodajmy tu jeszcze, że Przyboś inicjował dialog z nowym pokoleniem poetów już w roku 1960, publikując szkic *Do Młodych*, następnie zaś esej *Ciąg dalszy rozmowy*.

²⁸ Ówczesny polonistyczny stan rzeczy bilansuje Stefania Skwarczyńska w rozprawie *Mickiewiczowska Hebe jako wiersz rewolucyjny (Rzecz o „Odzie do młodości” [w:] tejsze, Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957, s. 141–142. Obecnie czytamy *Odę...* jako artystycznie konsekwentny manifest nowego prądu, neoklasycyzmu, fundowanego przez Mickiewicza równocześnie z nowo powstającym romantyzmem.

liryka – powieść nierzadko zresztą organizuje jego praktykę lekturową, nawet, zdarza się, w odniesieniu do *Pana Tadeusza*). Z romantyczną wielką formą (chodzi w tym określeniu nie o format objętościowy, lecz o stopień złożoności dzieła) raczej mu nie po drodze, chociaż synkretycznym tokiem *Dziadów* drezdeńskich poeta *Równania serca* zachwyci się w swym świetnym odczycie lwowskim: „nieustanna zmiana tonu i rytmu, ustawiczny ruch stylów i języków poetyckich, a tak mądrze, tak niezłomnie kierowany wolą olśniewająco nowej konstrukcji artystycznej, iż wobec układu *Dziadów* – nawet kompozycja *Pana Tadeusza* wydaje mi się mniej doskonała” (*Nowość potrząsa kwiatem*, CM65 39).

Czytając Mickiewicza, Przyboś nie przestaje być artystą swojej epoki. Uprawia nie lekturę związaną rygorami historycznej adekwatności – lecz „interpretację adaptacyjną” (termin Henryka Markiewicza). Przystępując do komentowania *Wielkiej Improwizacji* – wciąż w sowieckim Lwowie – arbitralnie usytuuje się poza „idealistyczną problematyką filozoficzną” wielkiego monologu (*Nowość potrząsa kwiatem*, CM65 27); odczytując po latach poemat *Śniła się zima...*, odrzuci psychoanalityczny genetyzm, podobnie jak rozminie się z estetyką romantycznego profetyzmu, by skupić się na odkryciu przez Mickiewicza w poetyckim śnieniu – „czynności wizyjnej” wyobraźni (*Trzy wizje*, CM65 251). W nawiązaniu do słynnej refleksji Krasińskiego z *Nie-Boskiej komedii* o poecie jako medium, ale nie źródle piękności, Przyboś powie: „poezja, która jest hipotezą, a więc i propozycją życia duchowego (a więc i praktycznych zachowań się w życiu)” (*Strumień piękności*, Zbd 186) – powie tak wbrew temu, że dla romantyków życie duchowe nie jest hipotezą, lecz aksjomatem.

Z tym wszystkim poeta awangardy okazuje się świetnym i niezawodnym czytelnikiem Mickiewicza. Także – niejednokrotnie – rewelatorem poezji Mickiewiczowskiej dla historyka literatury. Niezwykle pouczające są jego uwagi o „drodze stylotwórczej” wielkiego romantyka (*Nowość potrząsa kwiatem*, CM65 33–41), a w ich obrębie kapitalne ujęcie zasady poetyckiego postrzegania w *Sonetach krymskich*:

Był tu Mickiewicz o krok od poliptyku widzeń, rozbijającego, co prawda, jednolitość obrazu, ale otwierającego nowe możliwości układu, o krok, można by rzec, od poetyckiego asocjacionizmu. [...] W *Sonetach* osiągnęła swój zenit idea poezji – obrazu, osiągnęła swój zenit i stoczyła się w sztuczność. Niepodobna iść dalej tą drogą po Mickiewiczu.

(CM65 38)

Sugestywne sformułowanie odnośnie do *Dziadów* drezdeńskich: „poemat uniwersalny” (*Okolo „Dziadów”*, CM65 127) dziś służy za kategorię opisu wielkiej formy romantycznej²⁹. Dość tradycyjny (w aspekcie dyskursu) passus o eposie Mickiewicza od dawna pozostaje w polonistycznym obiegu:

²⁹ Zob. np. B. Dopart, „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza. *O wielopłaszczyznowości poematu uniwersalnego* [w:] tegoż, *Romantyzm polski – pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999, rozdz. IV, *passim*.

Wartość wychowawcza Pana Tadeusza [...] wynika pośrednio z materii wyobraźniowej poematu; porywając codzienność w świat baśni, radując i bawiąc bajecznymi, buńczucznymi i barwnymi postaciami – dzieło to nadaje niebывały rozmach naszej fantazji, usposabia nas do bujnego i pełnego życia umysłu i serca, i przez dalsze pośrednie ogniwo oddziaływania duchowego uczy nas – nie uczy – **w p r a w i a n a s w d z i e l n o ś ć**. *Pan Tadeusz* – to polonez wyobraźni narodowej. Działa jak polonez Chopina, i to jego największa chwała.

(„*Historia szlachecka*” czyli *baśń*, CM65 63)

Jak wiele zawdzięczają studiom Przybosia badacze liryki łoańskiej – nie sposób opowiedzieć w dwu zdaniach.

W zbiorze *Czytając Mickiewicza* nie możemy, a nawet nie powinniśmy szukać integralnych historycznie adekwatnych interpretacji dzieł wielkiego romantyka. Metodyka Przybosowska jest inna – jest ona nie tylko (szczęśliwie) usadowiona na modernistycznej aksjomatyce metapoetyckiej – jest interpretacją skupioną na poetyckości w sensie estetycznym i lingwistycznym. Niezwykle odświeżająco oddziaływały na mickiewiczologię kompetentne i śmiałe zabiegi lekturowe Przybosia w zakresie estetyki wyobraźni, semantyki obrazu poetyckiego, wewnętrznego pluralizmu formy poetyckiej; niektóre jego operacje krytyczne bez specjalnej procedury adaptacyjnej okazały się gotowymi instrumentami dla interpretatora – historyka poezji romantycznej.

Zgłębiając takie dzieła, jak: *Sonety krymskie*, poematy liryczne *Śniła się zima...* czy *Widzenie*, *Dziady* drezdeńskie, *Pan Tadeusz* – Przyboś ewidencjonował epokowe osiągnięcia Mickiewicza w dziedzinie mowy poetyckiej: chodzi tu między innymi o synestezję, poliptyk widzeń i granice „poetyckiego asocjacionizmu”, o tok polistylistyczny, kompozycję „samorodnie liryczną” (*Nowość potrzeba kwiatem*, CM65 31, 38, 39). Czymże jest ta ostatnia?

Niezwykła kompozycja, układ, który nazwałbym *s a m o r o d n i e l i r y c z n y m*, układ wynikły jakby z rytmu samego wzruszenia. W lirykach łoańskich switaly nowe sposoby kompozycji, jakich próbować zaczęła poezja europejska dopiero pod koniec ubiegłego [XIX – przyp. B.D.] wieku. W wierszu *Nad wodą wielką i czystą* nic z opisu, ale jakby szereg zwierciadlących się wzajemnie widzeń. W liryce *Gdy tu mój trup* dziwnie nie opisowa, ale aluzyjna wizja „ojczyzny myśli” [...]. I wreszcie sam płacz: *Polaty się łzy me czyste, rześiste...* Liryka najwzięjsza, a streszczająca całe tragiczne życie poety.

(CM65 42)

Czytając ważne dla siebie dzieła Mickiewicza – poeta europejskiej awangardy rozbudowywał swą odpowiedź na pytanie o miejsce twórcy liryków łoańskich w procesie „modernizacji” europejskiej poezji. Mówił: „Takiego rodzaju obrazów poezja europejska nie знаła przed Mickiewiczem” (*Trzy wizje*, CM65 250); tak pisać potrafił Mickiewicz na długo przed Rimbaudem czy Maeterlinckiem (*Nowość potrzeba kwiatem*, CM65 31, 42).

Julian Przyboś miał odwagę i kompetencję mówić całą prawdę o nowatorstwie Mickiewicza, o europejskiej randze jego oryginalności. Tej odwagi, a po trosze może i kompetencji, nam, badaczom romantyzmu, wciąż brak.

Julian Przyboś's dialogue with Mickiewicz

Summary

Przyboś in his poetry refers directly to Słowacki rather than Mickiewicz, but it is the latter that he considers as a sovereign of the poetic Polish language, as well as one of the European romantics remaining particularly significant for modern poetry. It is symptomatic that Przyboś refers to the authority of the great romantic in his program poems and those of journalistic and literary character as well; his disputes with traditionalists and with the young generation of "turpists" and (alleged) nihilists are led mostly under the auspices of *Oda do młodości*, creating a very original and important variation of that manifesto of Mickiewicz. Some of the most valuable examples of interpretations of Mickiewicz by Przyboś are his remarks about the aesthetics of imagery, semantics of the poetic image, and internal pluralism of the poetic form. Przyboś's great merit is bringing closer to the readers the most critical discoveries of Mickiewicz concerning the poetic language and pointing to the rank of the innovativeness of that creator in European poetry.

MAŁGORZATA RYGIELSKA

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Liryka i druk Cypriana Norwida w interpretacji Juliana Przybośa

Wielki poeta nie myli się, jeśli poprawia własny wiersz.

Julian Przyboś

„Każdy, kto czytał Norwida, pamięta ten wiersz” – pisze Przyboś o *Liryce i druku*¹ w szkicu pod tym samym tytułem, opublikowanym pierwotnie w „Poezji”, a później przedrukowanym w zbiorze *Sens poetycki*². Rzeczywiście, jest to utwór znany. Może nie tak popularny jak *Ogólniki*, ale często przywoływany, wielokrotnie komentowany także przez znawców twórczości Norwida. I funkcjonujący – co ważne – w dwóch wersjach:

W *Vade-mecum* Norwida wydanym z autografu przez Juliusza W. Gomulickiego znajdujemy dziewięć utworów we dwóch redakcjach poety. Znakomity znawca Norwida, drukując po dwie wersje tych dziewięciu utworów, ustalił, która z nich jest właściwa, którą należy czytać jako należącą do kanonicznego ciągu stu poematów tej wielkiej Książki Norwida. Wersję właściwą drukuje czcionką zwykłą, odmianę – kursywą, zaznaczając w podtytule, że to „próba nowej redakcji”.

(„*Liryka i druk*” Norwida, Sp1 116)

Przyboś sięga po wiersz uznany i poniekąd zakorzeniony w czytelniczej świadomości. Występuje więc nie jako odkrywca, ujawniający nowe bądź nie dość jeszcze „osłuchane” utwory, ale jako poeta, który odwołując się do obeznanego już z konkretnym tekstem odbiorcy, przedstawia mu (nie bez wąpli-

¹ *Lirykę i druk* Cyprian Kamil Norwid napisał najprawdopodobniej przed rokiem 1862. Juliusz Wiktor Gomulicki w *Aneksach do Pism wszystkich Cypriana Kamila Norwida* datuje ten utwór na przełomie lat 1859 i 1860 – pierwodruk pośmiertny w 1933 r. (C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, wstęp i oprac. J.W. Gomulicki, t. XI, Warszawa 1976, s. 212). Cytaty pochodzące z tej edycji (t. I–XI, Warszawa 1971–1976) oznaczam dalej w tekście jako PWsz, z podaniem tomu i numeru strony.

² J. Przyboś, „*Liryka i druk*” Norwida, „Poezja” 1966, nr 2, przedr. w: tenże, *Sens poetycki*, Kraków 1967, t. 1, s. 116–120. Korzystam z wydania książkowego i oznaczam jako Sp1 z podaniem numeru strony (Sp1 118). Na temat szkicu Juliana Przybośa „*Liryka i druk*” Norwida po raz pierwszy pisałam w rozprawie doktorskiej (M. Rygielska, *Poezja jako nazywanie. Tekst Norwida w twórczości Juliana Przybośa*, Katowice 2006, s. 152–243). Obecnie z poczynionych tam ustaleń korzystam krytycznie i w ograniczonym zakresie. Por. także: M. Rygielska, *Przyboś czyta Norwida*, Katowice 2012; P. Dakowicz, „*Lecz ty spomnisz, wnuku...*”. *Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*, Warszawa 2011.

wości) własne tropy interpretacyjne. Pragnie wykazać, która z wersji wiersza Norwida odznacza się większą spójnością, lepiej prezentuje kunszt poetycki autora, jaśniej i w sposób bardziej doskonały wyraża jego poglądy. Dlatego przytacza je obie:

Bardzo ważny, programowy poemacik o poezji lirycznej pt. *Liryka i druk* ma dwie wersje. Pierwsza, przyjęta przez Gomulickiego jako właściwa brzmi:

1
Ty powiadasz: „Śpiewam miłosny rym...”
Myślisz? że mnie oszukasz:
Nie czuję strun, drżących pod palcem twym –
Jesteś poezji drukarz!

2
Liry – nie zwij rzeczą w pieśni wtórą,
Do przygawek!... nie – ona
Dlań jest jako żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona!

3
Treść – wypowiesz bez liry udziału,
Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
Cóż z tego? – martwość głucha!...

4
Handlarz także odda grosz zwierzony,
Lecz nie odda wesela –
Nie uściśnie ręki zawściągnionéj;
Maszże w nim przyjaciela?

5
O! żar słowa, i treści rozsądek,
I niech sumienia berło
W muzykalny łączą się porządek
Słowem każdym, jak perłą!

6
Poznam wtedy, przez drżące powietrze
Pod gestem ręki próżnéj,
Że od widzialnych strun – struny lepsze
Są – i lir rodzaj różny...

Druga wersja, określona przez Gomulickiego jako „próbna nowej redakcji”, wygląda tak:

1
*)... mówi: „Śpiewać począłem rym...”
Kogóż ty oszukasz
Nie czuję strun, drżących pod palcem twym:
Jesteś zaledwo drukarz!

2

Liry – nie wiń, że ona
Do przygawek!... że w pieśni wtórą!
Ona jak żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona!

3

O! niechże słów żar, niech treści rozsądek,
I niech sumienia berło –
W muzykalny łączą się porządek
Słowem każdym, jak perłą.

4

Wtedy poznam, przez drżące powietrze
Pod gestem ręki próżnej,
Że od widzialnych strun – struny lepsze
Są – że lir rodzaj różny...
(Sp1 116–117)³.

Przedmiotem osądu Przybosia stają się walory artystyczne utworu, sposób przekazu, wycucie formy (z całą pewnością nie jest to więc kwestia typowo edytorska⁴). Porównując obie wersje, Przyboś ukazuje walory poszczególnych fraz, strof, wreszcie wierszy jako autonomicznych całości (pomimo uwag o tym, iż *Liryka i druk* przynależy do *Vade-mecum*, Przyboś nie rozpatruje jej miejsca w tym cyklu ani nie rozwija wstępnie zasygnalizowanego wątku tekstów „programowych”)⁵. Stanisław Dąbrowski, w polemicznym wobec rozpoznania Przybosia artykule *Utarczki w sprawie Norwida*, uznał, że opinia autora *Sponad* przedstawiona w szkicu „*Liryka i druk*” Norwida „nie jest tym razem wyłącznie wypowiedzią poety o poezji, ani wypowiedzią poety o poecie, lecz wyraźnie i stanowczo chce mieć następstwa praktyczne typu filologicznego”⁶.

Przyboś nie skrywa swych zamierzeń, a jego wskazówki i sugestie trudno byłoby uznać za kategoryczne. Umie natomiast dostrzec zalety i wytknąć to, co uważa za wady, ułomności danego utworu. Jednocześnie przywołanie obu wersji wiersza w ich pełnym brzmieniu (najprawdopodobniej za wydaniem Gomulickiego z 1956 r.⁷) pozwala czytelnikom szkicu śledzić zaproponowaną przez

³ W *Pismach wszystkich* Cypriana Kamila Norwida pierwszy wers drugiej redakcji liryki i duku brzmi: „(*)... mówi: «Śpiewać począłem rym...»” (PWsz II 164).

⁴ „Spór jest, wydawałoby się, sporem czysto edytorskim i powinny by w nim rozstrzygać głównie argumenty wypracowane przez starą praktykę filologiczną i kryteria, których ostatnim – na polskim terenie – kodyfikatorem jest Konrad Górski, autor zarysu teorii edytorskiej” (S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1976, nr 4, s. 55).

⁵ Trudno też byłoby uznać *deminutivum* „poemacik” za jednoznacznie deprecjonujące, zwłaszcza wobec użytych przez Przybosia epitetów „ważny”, „programowy”. Być może zdrobienie odnosi się jedynie do niewielkich rozmiarów *Liryki i duku*. W żadnej mierze nie można go bowiem rozpatrywać jako sygnału świadomości genologicznej poety.

⁶ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida*, wyd. cyt., s. 55.

⁷ C.K. Norwid, *Poezje*, t. 1–2, wybór i wstęp M. Jastrun, ustalenie tekstów i chronologia J.W. Gomulicki, Warszawa 1956. Por. J. Przyboś, *Zdumiewający poeta*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 12, s. 5.

niego interpretację, w której dużą rolę odgrywa również głośna lektura utworu. Warto też podkreślić – jak czyni to Agnieszka Kwiatkowska – że

zarówno w eseju *Próba Norwida*, w artykule *Objaśnienia poetyckie*, jak i w większości krytycznoliterackich szkiców ze zbiorów *Sens poetycki* czy *Linia i gwar*, chodzi o odczytania subiektywne, o dostrzeżenie w analizowanej poezji tego, czego nikt jeszcze w niej nie zauważył, i wreszcie o prezentację własnych poglądów na temat sztuki słowa⁸.

Tak jest również w przypadku *Liryki i druku...* Przybosa – to skarbnica wiedzy nie tylko o wierszu Norwida, ale także – a może przede wszystkim? – o poetyckich wyborach, zapatrywaniach i wątpliwościach samego autora szkicu, który dzieli się nimi z czytelnikami.

Bez wątpienia „cały wiersz [Norwida] to typowa «Du-Liryk», bezpośredni zwrot do rozmówcy stanowi jego podstawowe ujęcie kompozycyjne»⁹. Już w pierwszym wersie pojawia się odniesienie do drugiej osoby; co więcej – „ty” zajmuje tu miejsce niejako uprzywilejowane: otwiera wiersz, rozpoczynając się od przywołania słów domniemanego interlokutora, którego obecność w tekście została zaznaczona przez użycie mowy niezależnej: „Ty powiadasz: «Ś p i e - w a m m i ł o s n y r y m ... »”.

Uczestnik dialogu sam określa rodzaj czynności, jaką wykonuje, choć jej nazwanie, redundantne „(mówię), że śpiewam”, budzi wątpliwości zarówno co do jego intencji, jak i umiejętności (dosłownie: wokalnych i w przenośni: poetyckich, źródłowo zanurzonych wszak w żywiole mowy i pieśni). Jego rozmówca reaguje natychmiast, nie stroniąc od wyrażonych wprost inwektyw, jako skrajnie obraźliwe odebrać można bowiem końcowe wykrzyknienie:

Ty powiadasz: „**Śpiewam** miłosny rym...”
myślisz? że mnie oszukasz:
Nie czuję strun, drżących pod palcem twym –
jesteś **poezji** drukarz!¹⁰

Nie sposób nie zauważyć, iż „adresat wypowiedzi lirycznej nie jest [tu] przeciwnikiem równorzędnym”¹¹, a jego specyficzna obecność służy raczej mówiącemu jako stały kontrapunkt, pozwalający na tym wyraźniejszą ekspozycję opinii mówiącego podmiotu:

Adwersarz dopuszczony został do głosu jednym zdaniem: „Śpiewam miłosny rym”, ale elokutor „streszcza” jego „miłosne poglądy” cały czas i zbija je własnymi racjami, osadzonymi w argumentacji apelującej do serca i rozumu. Głos „nieobecnego” bohatera jest więc doskonale słyszalny¹².

⁸ A. Kwiatkowska, „Tradycja rzecz osobista”. *Julian Przybós wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012, s. 244–245.

⁹ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści* [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 262.

¹⁰ Wszelkie wyróżnienia w wierszu Norwida, o ile nie zaznaczę inaczej, pochodzą ode mnie – M.R.

¹¹ E. Feliksiak, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2000, s. 67–68.

¹² J. Fert, *Norwid – poeta dialogu*, Wrocław 1982, s. 155. Na temat „drugiej osoby” i dialogów w poezji oraz dramatach Norwida zob. m.in.: M. Głowiński, *Norwidowska druga osoba* [w:] tegoż, *Intertekstualność...*, wyd. cyt.; E. Nowicka, *O dialogowości „Vade-mecum” Cypriana Kami-*

Elokutor stosuje natomiast taktykę *pars pro toto*: w jego wypowiedzi pojawiają się „struny”, w następnej natomiast zwrotce – „lira”, jako metonimii pieśni i poezji (liryki!), a zarazem przeciwieństwo „druku”, obejmującego tym samym wszystko to, co pozorne, sztamkowe (powstające od jednej sztancy, jak z pras drukarskich), uniemożliwiające bezpośredni kontakt z rzeczywiście wykonywaną pieśnią, w pełni, bo psychicznie i cielesnie odczuwaną przez odbiorców – słuchaczy. Napomnienie, by liry nie uznawać jedynie za instrument, a jej funkcji nie ograniczać jedynie do akompaniamentu:

Liry – nie zwij w pieśni rzeczą wtórą,
Do przygawek!... nie – ona
Dlań jako żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona!

– przybiera kształt wykrzyknienia (by nie rzecz – kategorycznego zakazu). Lirę i pieśń łączy więź szczególna, wręcz organiczna. Pojawia się sugestia ich pokrewieństwa (a także pochodzenia z jednego źródła¹³). Pieśń, liryczny przekaz (liryczny, bo związany z lirą), nastawione na realny kontakt, idealnie scalające wszystkie funkcje przypisywane przez wieki poezji¹⁴, stają się synonimem autentyczności, życia, prawdy: zarówno na poziomie tworzonego i odtwarzanego utworu, jak i nawiązywanej wtedy relacji między śpiewakiem („lirnikiem”) i jego audytorium.

Przybóś nie tylko przekonuje: „Każdy, kto czytał Norwida, pamięta ten wiersz” (Sp1 118), ale też dodaje: „Często przytacza się piątą w pierwszej, a trzecią w drugiej redakcji zwrotkę, której brzmienie i sens tak się doskonale złączyły, że najlepiej – w tym utworze – urzeczywistniają Norwidowski ideał śpiewu lirycznego” (Sp1 118). Zwraca uwagę nie tylko na to, jak funkcjonuje wiersz Norwida (w druku, ale i w odbiorze czytelnicznym, a także w ludzkiej pamięci), ale też skrótkowo przedstawia zawarte w nim przesłanie, którego sens wzmocniony został przez brzmieniową organizację poszczególnych strof. Wspomniana przez poetę trzecia zwrotka w drugiej redakcji, ucieleśniająca potwierdzenie i współtworzenie znaczenia przez dźwięk, rytm, rym oraz inne środki instrumentacji głoskowej, brzmi następująco:

O! niechże słów żar, niech treści rozsądek,
I niech sumienia berło –
W muzykalny złączą się porządek
Słowem każdym, jak perłą.

Adam Dennison w niedawno zaproponowanej interpretacji *Liryki i druku* przekonuje, że „«muzykalny porządek» można rozumieć jako współdziałanie melodyki, rytmiki, harmoniki, faktury, dynamiki, agogiki, artykulacji, kolory-

la Norwida, „Ruch Literacki” 1979, z. 5; J. Zach-Błońska, *Monolog różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Kraków 1993.

¹³ Pamiętajmy, że dla starożytnych Greków słowo, dźwięk i ruch stanowiły idealnie zespoloną całość, tworząc trójjedyną choreę. Por. np. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Warszawa 1988, s. 89, 91. Warto zauważyć, że na przestrzeni dwóch pierwszych zwrotek powstaje synonimiczny ciąg: *liryka* – (*śpiewam*) – *poezja* – *pieśń*.

¹⁴ Aż po jej wskazane przez Jakobsona funkcje, z nadrzędną – poetycką.

styki, które składają się na strukturę muzycznego arcydzieła”¹⁵. Powołuje się przy tym na stwierdzenia Zbigniewa Sudolskiego, który w monografii o Norwidzie, uwzględniając miejsce utworu poety w cyklu *Vade-mecum*, pisze: „*Liryka i druk* (VIII) rozpoczyna nowe ogniwo dwuczłonowej sekwencji na temat tworzenia poezji i jej odbioru. Poezja winna łączyć w sobie elementy emocjonalne, intelektualne, moralistyczne, a także muzyczne i architektoniczne”¹⁶.

Dennison próbuje wyjaśnić, co można rozumieć pod pojęciem elementów muzycznych dzieła literackiego, a także uściślić, o jaki muzyczny porządek chodzi (jego zdaniem) w wierszu Norwida. I przekonuje, że „autor *Cacek* akcentuje [...] konieczność istnienia w poezji najgłębszego, utajonego wymiaru muzyki, którego funkcjonowanie jest możliwe dzięki «zaadaptowaniu» przez artystę elementów dzieła muzycznego”¹⁷. Dennison poszukuje jednocześnie funkcjonalno-strukturalnej odpowiedniości elementów utworu muzycznego w utworze poetyckim¹⁸. Przypisuje również Norwidowi tworzenie wiersza właśnie z uwzględnieniem takich zależności¹⁹.

Można zatem raz jeszcze zapytać: Co mają wspólnego słowo i sumienie z rygiorem muzyki? Wbrew pozorom – wiele, choć „nam, ludziom epoki nowożytnej, może się to wydawać nieco paradoksalne”²⁰. Niegdyś uważano, iż „muzyka musi być dostosowana do mowy”²¹ – być może właśnie dlatego „słowo” pojawia się w utworze jako pierwsze. Ale jednocześnie nie chodzi tu o muzykę w ogólności, lecz o „muzyczny porządek”. O zespolenie „żaru słowa”, „treści rozsądku” oraz „sumienia berła” wedle właściwych muzyce reguł²². Od wieków przywykliśmy do rozdzielania – przynajmniej w filozoficznej refleksji – zmysłów i intelektu. W wierszu Norwida mają stanowić one spójną, niepodzielną całość, którą zawiaduje sumienie. Od ich doskonałego zespolenia Stanisław Dąbrowski uzależnia jakość poezji: „Poetyckie spełnienie osiąga się we wzajemnym dopełnieniu różnych elementów, w przełamaniu ich osobności. Układ ich współistnienia określony jest w zwrotce piątej”²³.

Przyboś – co ciekawe – objaśnia przytoczoną powyżej strofę inaczej: nie szuka skojarzeń z muzycznością utworu ani z „muzycznym porządkiem”, stara się natomiast doprecyzować, jak rozumie ów „Norwidowski ideał śpiewu lirycz-

¹⁵ A. Dennison, *O Platońskim akordzie w „Lirycie i druku” Cypriana Norwida*, s. 3, dennison.pl/historia/liryka.pdf [grudzień 2015].

¹⁶ Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 414.

¹⁷ A. Dennison, *O Platońskim akordzie...*, wyd. cyt., s. 3.

¹⁸ Czy taka odpowiedniość – choćby metaforyczna – jest jednak możliwa? Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.

¹⁹ A. Dennison, *O Platońskim akordzie...*, wyd. cyt., s. 3. „Norwid jest jednak świadomy tego, że nie wszystkim wspomnianym tu elementom muzycznego porządku przyjdzie w tekście pełnić funkcję podobną do tej, jaką pełnią w sztuce muzycznej”.

²⁰ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 81.

²¹ Tamże, s. 63.

²² Święty Augustyn w rozprawie *O porządku* stwierdził: „dyscyplina, w której uczestniczą i zmysły, i myśl, otrzymała nazwę muzyki” (E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, wyd. cyt., s. 78; por. św. Augustyn, *Pisma filozoficzne*, t. 4, przeł. J. Modrzejewski, Warszawa 1954).

²³ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida*, wyd. cyt., s. 54.

nego”. Nie wspomina więc o *musica humana*, która jako odpowiednik *musica mundana* (muzyki sfer) miała zapewniać harmonijne współdziałanie ciała i duszy²⁴, ani o skalach i rodzajach ludzkiego głosu (np. takich jak sopran, mezzosopran, tenor i baryton liryczny), lirykę pojmuję bowiem jako jedną z odmian poezji (a nie jej synonim). Dlatego tłumaczy: „Chodziło Norwidowi, jak wiadomo, nie o łatwą śpiewankowość, o «przygawkę», ale o lirę orfejską, przywracającą (jak mówi w *Kolebce pieśni*, wierszu skierowanym do współczesnych ludowych pieśniarzy) słowom ich «w y g ł o s p i e r w s z y»” (Sp1 118).

Przywołanie „liry orfejskiej” ma bezpośrednie uzasadnienie w dopisku, poczynionym przez Norwida w drugiej wersji *Liryki i druku*, który Przyboś uwzględnia i umieszcza w szkicu [w przypisie o treści: „*”) W autografie próba nowego sformułowania: «że co Orfej...»”] (Sp1 117). Nie rozpatruje potencjalnej frazy, która mogłaby powstać z połączenia pierwszego wersu „że co Orfej... mówi: «Śpiewać począłem rym»” z autorską adnotacją w manuskrypcie, wedle której można by przypisać wypowiedziane słowa Orfeuszowi²⁵. Wyzyskuje ją w innej funkcji – jako znaczący sygnał, paratekst, widomie wpływający na sposób odczytywania utworu. „Lira orfejska” jawi mu się nie tylko jako synonim twórczości żywej, autentycznej, wykraczającej poza śmierć. Odsyła bowiem również do pierwszego słowa, pierwszego nazwania, pierwocin prawdziwej, zarazem odkrywczej i sprawczej mocy poezji²⁶. Przeciwwstawia jej „łatwą śpiewankowość” i „przygawkę”, oparte najczęściej na powtarzalnym rytmie i rymie, które wydają się zbędnym, a nawet szkodliwym naddatkiem, jeśli nie pozostają jednocześnie w zgodzie ze znaczeniem, wykraczającym poza brzmieniową warstwę utworu.

Wypowiedź Przybosia wydaje się bliska poglądom samego Norwida, który wielokrotnie, nie tylko we wstępie do *Vade-mecum* o silnie programowym i postulatycznym charakterze, ale i w licznych listach do przyjaciół, żądał się na nadmiernie i w sposób nieuprawniony eksponowaną rytmikę bądź dźwięczność utworów, dominując niekiedy nad zawartym w nich przesłaniem. Pieśń nie musi się wiązać z powierzchownie rozumianą muzycznością, a instrumenta-

²⁴ Wedle koncepcji Boecjusza „*musica humana* odzwierciedla [...] – w jedności duszy i ciała – muzykę sfer” (E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, wyd. cyt., s. 81).

²⁵ Gdy przeczyta się całą pierwszą strofę, uzupełnioną o autorski dopisek, pojawia się znacząca konfuzja. Sztucznie stworzona fraza „że co Orfej... mówi: «Śpiewać począłem rym»”, której towarzyszą następnie oskarżenia o nieszczerłość i „drukarstwo poezji”, narusza bowiem w istotny sposób logikę utworu. Śpiew Traka oczarowuje rośliny i zwierzęta, a także umożliwia mu zejście do podziemi po zmarłą ukochaną. Orfeusz, uważany „za wynalazcę kitarę, a nawet muzyki” (W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 602), w szkicu Przybosia jawi się także – a może przede wszystkim – jako znany z mitycznych opowieści poeta o niezwykłej sile oddziaływania na otaczającą go rzeczywistość. Ulegała mu nie tylko natura, nie tylko rośliny, zwierzęta i ludzie, ale też bogowie, a wśród nich władca podziemia, który obiecał (pod pewnymi warunkami, które nie zostały dotrzymane) uwolnić z królestwa umarłych jego żonę Eurydykę.

²⁶ Przyboś pisze także o poszukiwaniu nowego języka, nowych słów, nowych nazw: „poezja jest poszerzaniem słownika, jest takim jego zastosowaniem, żeby w znanych, słownikowych słowach zawarła się treść odkryta przez doświadczenie zwane poetyckim. [...] poeta nie może przystać na zastany język w poezji” (*Granice poezji*, Lig2 198). Por. H. Marciniak, *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosia*, Kraków 2009, s. 46 i nast.

cja głoskowa, głębokie, dokładne rymy i niczym niezachwiany rytm nie stanowią jedynych jej wyznaczników:

Nie róbcież z Ody mazurka!... zawsze mazurka!!... i siekanke... [...]
O! Barbarzyńcy...

Kiedyż i kiedyż, i kiedyż z tej młockarni i z tego cepami wybijanego wyjdą rytmu? Czytać nie umiejący inaczej, jeno w butach do mazura zrobionych podrygają liczebnie. Pojęcia najmniejszego a najmniejszego o pieśni nie mają – mazurek i siekanina!...

(PWsz IX, 328–329)

– pisał Norwid w liście do Bronisława Zaleskiego²⁷. Odrzucał całkowitą przewidywalność rytmicznego schematu i ścisłą ekwiwalencję jednostek brzmieniowych. Przeciwwstawiał się także natrętnemu sylabizmowi, a poprzez zmianę długości wersów, zakłócenia rytmiczne i nieregularność wiersza często starał się zwrócić uwagę na jego jakości semantyczne. Nie oznacza to wszak, że walory dźwiękowe da się odrzucić, a z utworu „wyabstrahować” jedynie jego znaczenie. Wręcz przeciwnie – wszystkie te wartości: od najniższego fonetycznego poziomu po najwyższy – znaczeniowy, mają wspólnie budować sens. Norwid pisze o „istnej liryce”, Przyboś, omawiając jego wiersz, pyta o to, co „definiuje i stotę liry prawdziwej” (Sp1 119). Z całą pewnością (dla obu poetów!) nie jest to natarczywy rytm i powracający, dokładny, samogłoskowy, głęboki rytm, jeśli nawet z łatwością zapada w pamięć. Autor *Sponad* przyznaje bowiem:

Rytm jest dla mnie ważną sprawą. [...] nie znoszę rytmów monotonnych, równosylabicznych, tradycyjnej usypiającej kołysanki. Dążę do tego, aby frazy rytmiczne, tj. poszczególne linijki wierszowe, były na ogół różne, ale by całość utworu posiadała pewien wspólny prąd rytmiczny. [...] I właśnie idzie mi nie o co innego, jak tylko o to, żeby uchwycić ten rytm dla każdego poszczególnego utworu jedyny i niepowtarzalny.

A teraz sprawa rymu, która u mnie łączy się ściśle z odczuciem rytmu. Jak nie znoszę wierszy monotonnych rytmicznych, tak nie lubię rymów bezpośrednio o siebie uderzających i używam ich bardzo rzadko. Idzie mi o to, aby cały utwór był opłatanym współbrzmieniami nie narzucającymi się, odległymi. [...] I jeszcze jedno: z tego dążenia do oplatania całego wiersza siatką współbrzmień płynie u mnie naturalna chęć do rymów i asonansów wewnętrznych, ukrytych wewnątrz linii wierszowej.

(*Narodziny wiersza*, Lig2 298–299)²⁸.

Czyż nie przypomina to słynnych Norwidowych fraz: „Rym?... we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy, / Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą!”²⁹, pochodzących z *Kolebki pieśni*, utworu przywołanego przez Przybosia w szkicu o *Liryce i druku*? Przywołanego w dwójnasób, bo nie tylko tytułem, ale i krótką parafrazą wersu z pierwszej strofy:

²⁷ Bliźniaczo podobne sformułowania pojawiają się również w korespondencji z Władysławem Bentkowskim (PWsz IX 331).

²⁸ Por. także: J. Przyboś, *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1.

²⁹ *Kolebka pieśni* (*Do współczesnych ludowych pieśniarzy*), PWsz II 114. Niechęć do twórczości, w której nadrzedną rolę odgrywają jej formalne wyznaczniki, takie jak rym i rytm, wyrażał autor *Promethidiona* wielokrotnie. Pisze o tym m.in. Jadwiga Puzynina, „Poeta” w *twórczości Norwida*, „Studia Norwidiana” 2004–2005, nr 22–23, s. 3–25.

– Umiej słowom wrócić ich wygłos-pierwszy –
 To jest całą wrażeń tajemnicą:
 Rym?... we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy,
 Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą!*

Poprzedza ją inna, inicjalna zwrotka, szczególnie istotna także dla interpretacji *Liryki i druku*, między innymi ze względu na podobieństwo występujących w niej pojęć, związanych zarówno z poezją, jak i muzyką oraz ich boskim i ludzkim porządkiem:

Gdzie ton i miara równe są przedmiotowi,
 Gdzie przedmiot się harmonią dostraja,
 Tam jest i pieśń, i rym – jak kto je powie –
 Tam z-siedmia się brzmienie i tam się z-traja,
 I spadkuje ku końcowi.

Przyboś ów „wygłos-pierwszy” objaśnia, odwołując się przede wszystkim do kreacyjnej mocy słowa o boskiej proveniencji:

Ten „wygłos-pierwszy” to zapewne owo Słowo, które miało według pradawnych mitów moc kreowania i władania światem. Poruszało nie tylko ziemię i niebo, ale przekraczało nawet bramy śmierci, aby wyprowadzać umarłych ze świata cieni. Słowo jak w tekstach Biblii – święte, lub może – jeśli Norwid żądał od niego skromniejszej, ale sprawdzalnej siły, siły społecznego oddziaływania – słowo jak w pieśni gminnej.

(Sp1 118)³¹

Przywołuje dawne mity kosmologiczne, podejmujące problem powstania (bądź stworzenia) świata za pomocą słowa, ale też opowieści, w których słowo – niekoniecznie boskie, ale też ludzkie – miało niezaprzeczalną moc oddziaływania. Sięga do starożytnych mitologii (*vide*: wskazany w autografie *Liryki i druku* Orfeusz i „lira orfejska” w szkicu Przybosia), ale też do głęboko zakorzenionych w naszej pamięci tekstów biblijnych (zapewne *Księgi Genesis*, być może również nowotestamentowego pouczenia „Słowo stało się ciałem. Na początku było Słowo. Było ono u Boga i było Bogiem”, „A Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas” [J1 14]). Towarzyszy temu przekonanie o sprawczej sile słowa: jeśli nie wiąże się ono z boską kreacją *ex nihilo*, nie ustanawia nowych światów, nie sprowadza do ludzkiego życia świętości, to powinno okazać swą potęgę przynajmniej w danej społeczności. Przyboś wspomina o mocy słowa w pieśni gminnej nie bez powodu. W *Kolebce pieśni* Norwid pisze bowiem o powołaniu pieśni gminnej i jej przemianach (nie zapominajmy, że wiersz był adresowany wprost do „spółczesnych ludowych pieśniarzy”):

III
 Podobnie i pieśń gminna to nie jest to,
 Co wy dziś zrobiliście z niej – –
 Płynność słów? – to – oko błysnę łą,
 To ciepły dech, nie zawołanie: „Tchnij!...”

³⁰ Zwrotka ta opatrzona została dodatkowym wyjaśnieniem: „Wiadomo jest każdemu, że ani słońce, ani gwiazdy nie są tam, gdzie oczom patrzącego być się wydają” (PWsz II 114).

³¹ Por. uwagi Przybosia: *W sprawie pisarstwa ludowego* (Lig2 198).

[...]

V

Tam to wszczęła się pieśń gminna, jakby z dna
 Uspokojonej na skroś głębi
 Czerpiąc tok swój i jęk gołębi;
 – A Bóg ją sam zna!...

Wydaje się, że Przyboś wyraźnie rozróżnia „słowo święte” od słowa „w pieśni gminnej”, choć żadnemu z nich nie odmawia siły sprawczej. Inne są zakresy i obszary działania słowa świętego i słów ludowych pieśniarzy, choć wspólne dla nich obu są funkcje impresywna i fatyczna. Siła słowa ma być sprawdzalna – można jej nie tylko doświadczyć, a czasem nawet obserwować (niekoniecznie wymierne) efekty jej działania. Norwid natomiast wyraźnie opowiada się za spójnią boskiego i ludzkiego wygłosu, które winny idealnie zjednoczyć się w ludowej pieśni. Roch Sulima, który sięgnął do rozmaitych tekstów autora *Kolebki pieśni*, zwłaszcza *Notatek etno-filologicznych* i *Notatek z mitologii*, obfitujących we fragmenty poświęcone problematyce genezy mowy ludzkiej i języka poetyckiego, objaśnia, iż ów „wygłos-pierwszy słów”:

należy do sfery ideału, jednak – jak pokazuje Norwid – ideału zagrożonego, degradowanego. [...] należy do sfery wrażeń (symptomów), ale te są dla współczesnego człowieka „zakryte”, zafalszowane, oddalone od istoty „logiki wiecznej” [...]. [Tymczasem] przez język, twór boski, jest człowiek jakby ekspresją świata. Tym samym język pierwotny (poezja jako pierwsza faza ludzkości) jest wspólny całemu gatunkowi ludzkiemu. „Wygłos-pierwszy” jest przeto prawdą dla ludzi i wspólnota ludzi jest wartością źródłową. Prawda jest całością, totalnością pierwszego aktu, aktu u źródła. Prawda jest dla ludzi powtórzeniem źródła, przebicciem się przez zjawiska, które „się zaciemniają i skorupieją czasem”³².

Ryszard Krynicki, który w interpretacji *Kolebki pieśni* Norwida odwołuje się do poglądów Przybosa (ale też Tadeusza Peipera), zależności między przywoływanymi lirykami Norwida upatruje przede wszystkim w zawartej w nich problematyce dotyczącej zadań oraz roli poezji i poety:

I *Lirykę i druk*, i *Kolebkę pieśni* łączy zatem negatywne ustosunkowanie się do pewnych przejawów nieautentyczności w poezji, jak i pozytywna propozycja *muzycznego porządku. Zawołanie tchnij! i Miłosny – mówi – śpiewać zacząłem rym* [wyróżnienia autora] występują tu paralelnie jako przykłady fałszywego rozumienia istoty poezji³³.

Podobny pogląd wyrazili wcześniej Mieczysław Jastrun³⁴ i właśnie Przyboś, który dodatkowo, dzieląc się z odbiorcami własnymi wątpliwościami odnoszącymi się do treści i konstrukcji *Liryki i druku*, odważył się postawić ważne pytanie: „Która z [...] dwóch redakcji jest lepsza, czy ta pierwsza wcześniejsza,

³² R. Sulima, *Kolebka pieśni* [w:] Cypriana Norwida *kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 103–104. Por. M.C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, listem poprzedził P. Valéry, posłowie M. Eliade, przeł. I. Kania, Kraków 2006.

³³ R. Krynicki, *Wygłos pierwszy*, „Nurt” 1971, nr 9, s. 34.

³⁴ „*Liryka i druk* [...] określa i wyraża ideał poetycki Norwida” (C.K. Norwid, *Myśli o sztuce i literaturze*, wybór M. Jastrun, Warszawa 1960, s. 6).

czy ta druga późniejsza, krótsza o dwie strofki, nazwana przez Gomulickiego «próbą?» (Sp1 118). W szkicu nakłania też wprost do refleksji nad decyzjami edytorskimi i losami wiersza Norwida, nie szczędząc drobiazgowych uwag na temat budowy utworu i różnic występujących między jego wersjami, zarówno tych gramatycznych, jak i stylistycznych czy brzmieniowych. „Prócz odmian tekstu w czterech takich samych zwrotkach w obu wersjach – uderza przede wszystkim brak dwóch zwrotek w redakcji drugiej. Zastanówmy się nad tymi opuszczonymi przez poetę zwrotkami” – apeluje Przyboś, po czym przedstawia opis własnych wrażeń lekturowych:

Kiedy przeżywam w uchu (eufonia) w tak dawniej zwanej „władzy poznania” (sens zdań sformułowanych w tym poemacie), w wyobraźni (obrazy poetyckie), w tzw. sercu (emocje – nazwijmy je estetyczne) wersję drugą tego utworu, mam pełnię doznania, niczym nie zakłóconą: *Liryka i druk* wydaje mi się arcydziełem. Kiedy tak czytam redakcję wcześniejszą, potykam się o te dwie zwrotki. Psują mi one całość utworu tak wyraźnie, że przykrość ta umacnia mnie w pewności, iż to nie pierwsza, brulionowa, lecz druga redakcja jest ostateczna, konieczna.

(Sp1 118)

Ustalane od wieków i historycznie zmienne „kryteria eufonicznych walorów mowy są dość płynne”³⁵, nietrudno więc podjąć polemikę z Przybosiem, przynajmniej w zakresie dźwięczności i łatwości artykulacyjnej wspomnianych zwrotek. Zrobił to przed laty Stanisław Dąbrowski, pisząc:

Zarzut niedźwięczności to [...] zarzut z rodzaju tych, którymi łatwo zaatakować także wersję uznaną [przez Przybosia] za doskonałą i dającą pełnię uznania. Przeczytajmy głośno – tym razem, idąc w ślady krytyka, zachęca nas do lektury badacz poezji Norwida – „O! niechże słów żar i treści rozsądek, I niech sumienia berło...”. Cóż ma z eufonią wspólnego pierwszy wers wyźwirowany i uszelestniony spółgłoskami tarcieczkami? Język się tu upracuje i nawyciera, bez Demostenesowych kamieni³⁶.

Kontrargumenty dotyczą wszak zaledwie jednego z poziomów utworu – warstwy brzmieniowej. Tymczasem Przyboś, podkreślając wręcz osobisty charakter odczuć, odwołał się do subiektywnej przecież oceny liryku (który w jednej z wersji uznał za arcydzieło!) na podstawie jego wielozmysłowego odbioru, który poddał oglądowi, a następnie opisowi. Odwołał się przy tym do wrażeń słuchowych, a także do właściwej człowiekowi umiejętności tworzenia nie tylko obrazów akustycznych, jakie są właściwe pojęciom, ale też wizji i przedstawień, dla których źródłem może być słowo mówione. Jest to możliwe dzięki temu, że do władz poznawczych – wspomnianych przez Przybosia – należą nie tylko zmysły, ale także intelekt, który władny jest dokonywać skomplikowanych operacji (abstrahowania, wnioskowania, a także analiz własnej aktywności). Słowo poetyckie, ekspresywne i impresywne zarazem, winno poruszać też ludzkie serca, a więc wywoływać emocje (a czasem, dzięki temu, skłaniać także do konkretnego działania). Oprócz emocji „naturalnych” czy „podstawowych” po-

³⁵ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1998, s. 144.

³⁶ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida*, wyd. cyt., s. 55.

jawić się mogą również emocje powstałe pod wpływem przeżycia estetycznego – właśnie o nich pisze Przyboś.

Z doznaniem, jeśli nawet mają podstawę w biologicznym (co wcale nie musi przecież oznaczać – uniwersalnym) wyposażeniu człowieka, a także w jego psychicznym i intelektualnym zapleczu, silnie warunkowanym kulturowo, trudno dyskutować – opisane przez poetę odczucie dyskomfortu można jedynie zaakceptować, a pogłębiony namysł podjąć dopiero nad kwestiami z zakresu poetyki, które zajmują znaczną część szkicu. Wszak dokładnie tego domaga się Przyboś, powtarzając: „Zastanówmy się” (Sp1 118). I przyznaje, że sens pominiętych w drugiej redakcji zwrotek jest dla niego nieczytelny, a składnia i kompozycja wersów – zbyt zagmatwana:

Zastanówmy się. Przecież ta pierwsza z opuszczonych zwrotek jest pod wieloma względami niedoskonała – a więc zbędna. Przede wszystkim jest niejasna. Co to znaczy: „Lecz dać duchowi ducha, Myśli myśl – to tylko ciało ciała”. Wydawałoby się, że to zdanie zaczynające się od „lecz” jest przeciwstawieniem poprzedniego, mówiącego, że „treść wypowiesz bez liry udziału”, ale to przeciwstawne zdanie kończy się nieoczekiwane stwierdzeniem, że „to tylko ciało ciała”. Jakże więc? Nawet danie duchowi treści – ducha i myśli tekstu – myśli – nie wystarczy? Nawet wtedy treść jest jak „martwość głucha”? Wydawałoby się, że jeśli duch treści jest tchnięty w słowa pieśni – to wystarczy, bo przecież „duch” – to chyba wszystko, a więc i „muzykalny porządek” – a ta nieharmonijna zwrotka (przeczytajcie na głos: „Cóż z tego – martwość głucha” – czyżby celowo ten wers taki niewdzięczny?), a ta zwrotka temu, zdaje się, przeczy. Może więc to zwrotka nie dopracowana, brulion?

(Sp1 119)

Niezrozumiała strofa (z „niewdzięcznym”, a może raczej z „niedźwięcznym”, bo obfitującym w ciszące głoski wersem³⁷) brzmi następująco:

Treść – wypowiesz bez liry udziału,
Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
Cóż z tego? – martwość głucha!...

Można czytać tę zwrotkę co najmniej na dwa sposoby³⁸, za każdym razem – o co dopomina się Przyboś – odnosząc przeciwstawne ‘lecz’ do pierwszego wersu (powstaną wtedy następujące zdania: („Treść – wypowiesz bez liry udziału, / **Lecz** [...] / Cóż z tego? – martwość głucha!...” oraz „Treść – wypowiesz bez liry udziału, / **Lecz** dać duchowi ducha, / Myśli myśl – to tylko ciało ciała”). Dla autora *Sponad* logiczne i niebudzące wątpliwości jest tylko pierwsze z nich, okalające klamrą zwrotkę. Drugie, z powtórzeniami o niesztampowej budowie, wydaje się trudne nawet do sparafrazowania. Przyboś mimo to nie szczędzi prób dotarcia do sensu tych wersów, nie ustaje w trudzie. Stanisław Dąbrowski stwierdził, że poeta „dziwi się w zdaniu o dość zaskakującej syntaksie i interpunkcji”, a następnie,

³⁷ Cały wers składa się prawie wyłącznie z bezdźwięcznych lub ubezdźwięcznionych w toku mowy głosek [t, f, ś, ć, u, x].

³⁸ „Istotę przytoczonej strofy stanowi opozycja: słowo dyskursywne – słowo poetyckie. Słowo o charakterze dyskursywnym niesie ze sobą treść, ale brak mu ładunku emocjonalnego, który z kolei jest istotą słowa poetyckiego” – pisze Dennison (*O Platońskim akordzie...*, wyd. cyt., s. 4).

jakby podważając jego rozpoznania, zapytał „skąd się wzięły nowe u Norwida egzystencje: «duch treści», «duch myśli», «myśl tekstu»?»³⁹. Takich sformułowań w *Liryce i druku* oczywiście nie ma; pojawiają się dopiero u Przybośa. „Nawet danie duchowi treści – ducha i myśli tekstu – myśli – nie wystarczy?” – docieka. Treść „bez ducha” pozostanie martwa, podobnie jak tekst bez przewodniej myśli: przesłania – zdaje się podpowiadać zarówno samemu sobie, jak i odbiorcom szkicu. Co ciekawe – podobne sformułowania znajdziemy u badaczki twórczości Norwida:

pierwszą zwrotką wprowadza nas ten wiersz w sedno sytuacji konfliktowej. Każdy kolejny wers zawiera zwrot polemiczny, skierowany do nie określonego bliżej adwersarza. [...] Właściwie nie jest to [...] polemika, lecz atak, krytykowany nie ma bowiem na swoją obronę żadnych godziwych argumentów. [...]

Tematem sporu jest [...] sprawa – jakbyśmy to określili dzisiaj – „jedności treści i formy”. Dla podmiotu lirycznego wiersza jest ona równoważna ze sprawą sumienia artysty. Zwrotka pierwsza atakowała pogardliwą ironią, zwrotka druga natomiast jest bezpośrednim pouczeniem niefortunnego autora, który nie rozumie nierozzerwalnego związku między „lirą” – czyli formą, kształtem poetyckim „pieśni” wiersza, a „treścią”, o której mowa w dalszym rozwinięciu tematu w zwrotce trzeciej. Zwrotka trzecia wypowiada w formie dyskursywnej to, co poprzednio zostało wyrażone poprzez pełne ekspresji [słowa]: właściwa forma poetycka jest organicznie nierozłącznym nośnikiem żywej treści, wypowiedź ograniczona do mechanicznego przekazu myśli staje się martwa⁴⁰.

W obu komentarzach powtarzają się takie terminy jak: „«pieśń» wiersza (słowa pieśni)”, „«treść» (duch treści)”. „Duch treści tchnięty w słowa pieśni” (Sp1 119) – pisze Przyboś, „właściwa forma poetycka jest organicznie nierozłącznym nośnikiem żywej treści” – stwierdza Elżbieta Feliksiak⁴¹. Charakterystyczna jest oscylacja wokół tych samych teoretycznoliterackich terminów: tekstu, jego formy i treści. Zarówno Przyboś, jak i Feliksiak przekonują, że przedmiotem utworu Norwida jest poezja, i to poezja szczególnego rodzaju – liryczna. Uczona pisze o zaklinaniu w tym wierszu „ideału poezji lirycznej” i podkreśla:

Jest to wołanie o poezję „prawdziwą”, o poezję – sztukę. Taką więc, która tworzy nierozzerwalną całość, złożoną, a prostą w swym pięknie strukturę. W niej to siła wyrazu, ów „zar słowa”, w zespoleniu z sensownością komunikatu zaszyfrowanego w wierszu może stać się wyrazem sumienia – siłą moralną, która uderza w odbiorcę doskonałą harmonią kompozycji⁴².

Przyboś natomiast, niejako komponując trzecią wersję *Liryki i druku* z dwóch nam dostępnych (optuje bowiem za usunięciem „miłosnego rymu”, ponieważ użyty epitet „mógł mylić: czytelnik sądziłby, że Norwidowi chodzi tylko o lirykę miłosną”, Sp1 120) oraz z zachowaniem wielu drobnych zmian w poszczególnych zwrotkach i oczywiście – usunięciem strofy trzeciej i czwartej z pierwszego zapisu wiersza. Pisze bowiem:

Niewątpliwie druga redakcja jest lepsza. Można by się jedynie spierać o określenie często cytowane: „Jesteś poezji drukarz”. W drugiej redakcji mówi Norwid „Jesteś

³⁹ S. Dąbrowski, *Usteczki w sprawie Norwida*, wyd. cyt., s. 53.

⁴⁰ E. Feliksiak, *Poezja i myśl...*, wyd. cyt., s. 65–66.

⁴¹ Tamże, s. 66.

⁴² Tamże, s. 68.

zaledwo drukarz". Ja sdzc, że tak lepiej, bo przecież wiadomo, o jakiego to drukarza – nie dosłownego – chodzi i wiadomo przecież, że chodzi o poezj i to liryczną. Może wlaŝnie dlatego, żeby by ŝcistym, żeby liryki nie utosamia z innymi rodzajami poezji, Norwid poprawi to zdanie.

(Sp1 120)

I choć może się wydawa, że Przyboŝ występuje w roli surowego krytyka i edytora⁴³, to przecież przyznaje się przed czytelnikami do wtpliwoŝci i waha. Ocenia drugą redakcj wiersza wedle kryteriów jasnoŝci (rozumiałoŝci) utworu oraz siły artystycznego wyrazu⁴⁴; nie ingeruje w tekst, lecz jedynie opowiada się za poprawkami wprowadzonymi przez Norwida i próbuje je uzasadnia. Przypuszczenia (zamiast pełnych przekonania stwierdzeń) pojawiają się dopiero wtedy, gdy autor *Sponad* docieka intencji Norwida i stara się skrótkowo przedstawi główną problematyk *Liryki i druku*. To jej wlaŝnie podporządkowuje ocen odautorskich zmian i korekt: forma i treŝ każdej ze strof mają jak najlepiej odzwierciedla zasadniczą myŝl utworu. Czwarta z nich wydaje mu się nazbyt moralizatorska i uboga w ładunek emocjonalny. Zanim jednak zgodzi się z Norwidem, który w drugiej redakcji tej strofy nie uwzgldni, stara się znalez przekonujące uzasadnienie dla tych kilku wersów, a także logiczny bdz metaforyczny związek, łączący je z tematyk utworu:

czwarta zwrotka, przekreŝlona przez poet [...] jest próbą porównania tej prawdziwej, koniecznej w liryce muzyki orfejskiej do radoŝci, jaką winien serdecznie odda wraz z pożyczonym groszem rzetelny, przyjacielski dłużnik, a nie handlarz. Strofk t pisa Norwid wykldowca, poeta dydaktyczny, lubujący się w przypowieŝciach. Ale czy to porównanie cokolwiek wyjaŝnia? Czy przybliża, okreŝla ŝciŝlej, definiuje i s t o t  liry prawdziwej tak, że „jest jako żywemu orłu pióro”? Wiemy, e Norwid lubowa się w „zgrzycie dłua” i ten z ironi przywołany handlarz to owe nie zdjęte z odlewu ŝlady, gdzie forma z form nie zczyła si ŝciŝle. Ale jeŝli nawet tak usprawiedliwimy obecnoŝ czwartej zwrotki, to to porównanie niczego bliżej nie okreŝla i jako obraz jest ubogie w zestawieniu z porównaniem owej istotnej muzycznoŝci (liry), jakiego użył w strofie drugiej (...jak żywemu orłu pióro; Aż z krwią, nierozczniona). Tyle tylko ta zbędna czwarta strofka podaje, że trzeba prócz samej treŝci odda w ŝpiewie lirycznym coŝ serdecznego... jakże to mało...

Słusznie wiec postąpił mistrz, że te dwie strofki z poemaciku wyrzucił.

(Sp1 119)

W argumentacji Przyboŝ odwołał się najprawdopodobniej do innego wiersza Norwida (zapewne do *Ironii*⁴⁵, rwniez pomieszczonej w *Vade-mecum*, choć

⁴³ Pisze wszak: „Miał rację Norwid, robiąc drugą redakcj *Liryki i druku*. Wielki poeta nie myli się, jeżeli poprawia wlaŝny wiersz. Sdzc, że t drugą redakcj należy uznać za definitywną i wczy ją do kanonu stu poematów *Vade-mecum* – a redakcj wczeŝniejsz drukowa w przypisach jako wariant” (Sp1 120). Zdaje się, że wlaŝnie te zdania skłoniły do tak gwałtownej repliki Stanisława Dąbrowskiego. Por. tegoż, *Utarczki w sprawie Norwida*, wyd. cyt., s. 55.

⁴⁴ „O ile lepiej, mocniej wyraził się Norwid w drugiej strofie, mówiąc o lirze «nie wi» zamiast «nie zwij»: bo nie chodzi o nazywanie, tylko i traktowanie «liry» jako akompaniamentu, ale i nieobwinianie jej, że jest niewydolna, że jest tylko do przygawek, a nie do takiej gry, jaką poeta okreŝlił w ostatniej zwrotce” (Sp1 120).

⁴⁵ Pojawiają się w nim podobne zagadnienia, wiązane z tworzeniem i nadawaniem formy: „Żeby to można arcydzieło / Dłutem wyprowadzi z grubych brył – / I żeby dłuo nie zgrzytnęło, / Ni młot je ustawnie bił” (PWsz II 54; por. także: E. Feliksiak, *Poezja i myŝl...*, wyd. cyt., s. 68).

możliwe są także związki intertekstualne z innymi utworami dziewiętnastowiecznego poety, w których występuje ten sam motyw „zgrzytu dłuta” i wydobywanej z mozołem formy), ale ostatecznie uznał, że przypowieść o handlarzu jest w *Liryce i druku* całkowicie zbyteczna, podobnie jak poprzedzająca ją strofa o skomplikowanej budowie składniowej, wypełniona niejasnymi tautologiami. Usunięte przez Norwida zwrotki (w drugiej redakcji) wciąż jednak stanowią integralną część utworu, który po dziś dzień publikowany jest wedle pierwszego, pełnego zapisu, składającego się z pięciu strof. Czy pozostawienie tych problematycznych w lekturze Przybosia wersów może znacząco wpłynąć na interpretację wiersza? Czemu miałyby służyć przypowieść o handlarzu, ostatecznie przecież wyłączona z tekstu przez Norwida i tak surowo oceniona przez Przybosia?

Michał Głowiński, który wyróżnił w twórczości poetyckiej Norwida „wiersze-przypowieści”, zwracając uwagę na odmienną prowadzoną w ich obrębie narracji, przywołał jako jeden z przykładów właśnie *Lirykę i druk*, uznał bowiem, że:

Przykład to z wielu względów szczególnie interesujący. Przede wszystkim sam poeta musiał być świadom względnie luźnego związku przypowieści o handlarzu z kontekstem, skoro usunął ją w późniejszej wersji utworu, określonej w wydaniu Gomulickiego z roku 1966 jako „próba nowej redakcji”. Rzeczywiście, w tym programowym wierszu parabola ta tworzy jedynie daleką analogię wobec zasadniczego przedmiotu i niewątpliwie narusza ciągłość głównego toku rozważań. Jednakże nawet tutaj, gdzie reguły kompozycji parataktycznej realizowane są tak wyraziście, sugeruje poeta łączność przypowieści z jej kontekstem, również łączność ściśle formalną. Celowi temu służy wprowadzenie słowa „także”, które każe traktować opowiedziany przykład jako dalszy ciąg czegoś, co było poprzednio. Służą mu również pewne procedury gramatyczne: cały wiersz to typowa *Du-Lyrik*, bezpośredni zwrot do rozmówcy stanowi jego podstawowe ujęcie kompozycyjne. Otóż druga osoba liczby pojedynczej pojawia się również w strofie o handlarzu, w ten więc sposób zostaje ona wprowadzona w ogólny rozwój wiersza⁴⁶.

Zależności strukturalne wiążą przypowieść także z poprzedzającą ją zwrotką, która podobnie jak całość utworu utrzymana jest w konwencji bezpośredniego zwrotu do (nieznanego) adresata. W obrębie dyskusyjnych ośmiu wersów zachodzą dwa typy relacji – związku i opozycji. Widać je nie tylko na planie (czy poziomie) czysto gramatycznym (powtórzenie czasownika w formie *infinitivum* oraz osobowej; przeczenie), choć ten najłatwiej dostrzec:

Treść – w y p o w i e s z bez liry udziału,
Lecz dać duchowi ducha,
 Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
Cóż z tego? – martwość głucha!...

Handlarz *także odda* grosz zwierzony,
Lecz nie odda wesela –
 Nie uściśnie ręki zawzięciagnionój;
M a s z że w nim przyjaciela?

⁴⁶ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, wyd. cyt., s. 261–262.

Można pokusić się o niezwyfikowane jeszcze stwierdzenie, że wskazane zależności zachodzą również na poziomie leksykalnym i semantycznym, a zatem – przynajmniej potencjalnie – wpływają na sposób odczytania utworu. Handlarz zwróci powierzony mu grosz: kwantum materialne zostanie nienaruszone. Ale leksemy „zawierzyć” i „przyjaciół” sugerować mogą inny, pozaekonomiczny charakter relacji, wymagający całościowego dopełnienia transakcji⁴⁷. Zawieranie, zwieranie, dawanie i oddawanie, zarówno dóbr materialnych, jak i tych niematerialnych, o wymiarze symbolicznym, związane jest regułą wzajemności, która zakłada nie tożsamość, ale odpowiedniość konkretnych świadczeń. Czwarta strofka może więc być przypowieścią o naruszeniu kulturowych zasad, o nieposzanowaniu reguł i konkretnego człowieka. Dodatkowo, jeśli ciągu powtórzeń z trzeciej strofy („duchowi ducha”, „myśli myśl”, „ciało ciało”) nie uznamy jedynie za wyliczenie filozoficznych pojęć bądź tautologiczną żonglerkę, całkowicie niezależną od innych części wiersza, lecz za metonimiczny opis człowieka, który „jako organicznie (cieleśnie) dojrzały jest źródłem ludzkich czynności duchowych (poznanie intelektualne, miłość, decyzja, twórczość)”⁴⁸, to okaże się, że każda z opuszczonych przez Norwida zwrotek traktuje, w różny jednak sposób, o międzyludzkich relacjach, a cały wiersz – o liryce rozumianej źródłowo, poezji „działającej się” między jej twórcami i odtwórcami a ich audytorium – zaangażowaną cieleśnie, duchowo i umysłowo w odbiór lirycznej pieśni publicznością.

Czy takie odczytanie jest jednak uprawnione? Czy „poezji drukarz”, rozumiany przecież (jak chciał Przybóś!) nie dosłownie, mógłby odsyłać nas także do szerszych przemian kulturowych, związanych z przełamywaniem się w XIX w. dwóch formacji: oralności i piśmienności? Do zmian w postrzeganiu roli i funkcji poezji, już nie „żywej”, zakładającej bezpośredni kontakt piewcy i jego słuchaczy, lecz „martwej”, unieruchomionej na karcie papieru, zapisanej jeszcze ręcznym piórem lub – zaczernionej, ale już nie atramentem, lecz drukarską farbą⁴⁹, przylegającą do umożliwiających wielokrotne powielanie raz odbitego tekstu matrycy? Elżbieta Feliksiak uznaje wszak:

W porównaniu zwrotki czwartej, nie dopowiedzianym do końca, a zasygnalizowanym słowem „także” – zawiera się najostrzejszy akcent krytyczny wiersza. Jest to bezwzględna drwina z tego, kto traktuje przekaz poetycki jak towar, czynność tworzenia

⁴⁷ Warto wspomnieć, że „z kupowaniem i sprzedawaniem wiązały się liczne zwyczaje i przesady. [...] Niekiedy sprzedawca po odebraniu pieniędzy rzucił na szczęście drobną monetę pod nogi zwierzęcia, a potem oddawał żebrakowi. [...] Pomyślne zakończenie targów zatwierdzano tzw. przybiciem lub dobiciem, polegającym na uderzeniu w rękę kontrahenta” (*Obyczaje w Polsce. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, red. A. Chwalba i in., Warszawa 2005, s. 191–192).

⁴⁸ M.A. Krapiec, *Człowiek w kulturze*, Warszawa 1996, s. 111–112.

⁴⁹ Na ten temat por. przede wszystkim: W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekł. i wstęp J. Japola, Lublin 2006, a także: P. Abriszewska, *XIX-wieczna tęsknota za oralnością. Przypadek Norwida*, „*Studia Norwidiana*” 2014, nr 32, s. 25–40. Autorka stwierdza: „Pismo odgrywa u Norwida pozytywną rolę, gdy wpisuje się w porządek oralnego powtórzenia, nie zaś mechanicznego przepisanie” (s. 36). Por. E. Szary-Matywiecka, *Autor, redaktor i książki. O „Auto-da-fé” Cypriana Norwida*, „*Studia Norwidiana*” 1985–1986, nr 3–4, s. 181–192.

zaś jak bilansującą się na czysto transakcję, w której autor pośredniczy między rzeczywistością a czytelnikiem⁵⁰,

a Przyboś przekonuje, iż Norwidowi chodzi „o poezję i to liryczną” (Sp1 120), szkic o *Liryce i druku* pisze jednak z pozycji twórcy silnie i na różne sposoby związanego z piśmiennością i cyrograficznością, w pełni świadomie korzystającego z zalet i możliwości, jakie oferuje poezji nowoczesna typografia⁵¹.

Autor *Sponad*, o niebywalej wrażliwości na słowo, dźwięk i obraz (także obraz poetycki!) i rozległej wiedzy teoretyczno- i historycznoliterackiej, o czym świadczą nie tylko jego eseje i szkice krytyczne, ale także, a może przede wszystkim – wiersze, rozpatruje lirykę jako jeden z typów twórczości i zarazem jako jeden z rodzajów poezji. Jego wypowiedź bez wątpienia ma „następstwa praktyczne typu filologicznego”⁵², choć nie dotyczą one kwestii edytorskich i ostatecznego kształtu wiersza Norwida. Owe następstwa praktyczne, istotne dla filologów, wiążą się raczej z impulsem do ponownego podjęcia refleksji nad tematyzacją i definiowaniem liryki przez Przybosia (za czasów bezdyskusyjnego już panowania „Panteizmu-druku”) – zarówno w twórczości poetyckiej, jak i wypowiedziach dyskursywnych – szkicach i esejach⁵³.

Cyprian Kamil Norwid's *Liryka i druk* in Julian Przyboś's interpretation

Summary

Liryka i druk, one of the texts from Cyprian Kamil Norwid's *Vade-mecum* cycle, was written in two versions – Julian Przyboś takes into consideration each of them, discussing in detail the differences in their construction and contents and goes into their consequences. He clearly prefers the shortened version, arguing that the second edition of the text was necessary. His interpretation not only contains a suggestion for a certain reading of Norwid's verse. It also brings plenty of information about Przyboś's concept of poetry and its experiencing, and in consequence of its understanding. Lyric poetry and print, which appear both in the title and in the contents of both versions of Norwid's poem, are interpreted in various ways (with the interdependence of contents and form being stressed, with art, philosophy, and theory of music being referred to, as well as with the problematics of orality and literacy being taken into consideration). Very few, however, read Przyboś's essay not only as an attempt at interpretation of the poem of one of the great romantic predecessors, but also as a proposal of understanding what lyric poetry and print, form and contents, poetic cognition or even a masterpiece are – presented by the 20th-century, avant-garde poet, who has already mastered his own poetic diction and holds well-formulated opinions about the mission of the poet and of poetry.

⁵⁰ E. Feliksiak, *Poezja i myśl...*, wyd. cyt., s. 66.

⁵¹ Por. np. A. Jaworska, *O „Sponad” Juliana Przybosia i Władysława Strzebińskiego*, „Przeżycie Teorii” 2009, nr 11, s. 97–130.

⁵² S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida*, wyd. cyt., s. 55.

⁵³ O wadze tego problemu pisze Edward Balcerzan w książce *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 283–290.

EDWARD BALCERZAN

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Przekład z biografii na biografię. Majakowski Przybosia

W sprawozdaniu z pobytu w Paryżu w latach 1937–1938 Julian Przyboś informuje Zarząd Funduszu Kultury Narodowej o pracy nad spolszczeniem liryków dziesięciu autorów francuskich. Poeta stypendysta nie ma wątpliwości, że wybrani przez niego twórcy „formują nowe kierunki” (Pz2 907–908). W awangardowym systemie wartości trudno o wyższą pochwałę!

Osiemnaście lat później Przyboś podejmuje próbę przełożenia kilku – jak sam to określa – „najtrudniejszych wierszy” Rainera Marii Rilkego, który – twierdzi – jest poetą znakomitym (Pz2 904).

Tego rodzaju wy-tłumaczenia¹ tłumacza nie budzą zdziwienia. Przekładanie utworów wysokoartystycznych bywa traktowane jako dowód urzeczienia ich pięknem, a zarazem wyraz przekonania, że istnieją bezdyskusyjne powody dla ich zaszczerpienia na gruncie literatury rodzimej.

A przecież owa norma psychologii tłumaczenia miewa swoje stany wyjątkowe. Obcojęzycznym autorem, którego Przyboś tłumaczył i niezwykle surowo oceniał, był Włodzimierz Majakowski. Negatywne opinie o poezji Rosjanina znajdujemy w korespondencji prywatnej Przybosia, w esejach wspomnieniowych, w artykułach krytycznoliterackich, w kompozycjach poetyckich. Polskiego twórcę razi w poezji rosyjskiego nowatora „wiele powierzchownej bombastyki i już nieżywej roboty”², deprymuje wiecowy status wierszy grzmiących „jak potężna orkiestra, w której bębny i trąby zagłuszyły instrumenty skrzypcowe” (Sp 372–373), wierszy „pisanych na bas krasomówczy” (Pz2 233), dudniących „parowozowym patosem” (Pz2 233), nie daje radości „pełen przesady i patetycznego krzyku styl poetycki autora 150 000 000” (Sp 372), „styl pełen hiperboli” (Pz2 940), „manieryczny «kolosalizm»” (Sp 373), owo „ustawiczne podniesienie tonu aż do krzyku”, które wyraża się

¹ „Wy-tłumaczeniami” nazywam manifesty, autokomentarze, polemiki, memuary, krótko mówiąc: wszelkie formy wypowiedzi tłumaczy o sztuce przekładu. Zob. *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, wybór, wstęp i komentarze E. Balcerzan, Poznań 1977, s. 12.

² Słowa te pojawiły się w liście Przybosia do Artura Sandauera (Kraków, 25 stycznia 1946), jako reakcja na Sandauerowy przekład poematu Majakowskiego *Dobrze*. Rodząca się wówczas przyjaźń awangardzisty i krytyka sprzyjającego awangardzie nie powstrzymała Przybosia przed – niemiłą tłumaczowi – szczerością (A. Sandauer, *Korespondencje [w:] Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 262).

„w obrazach i metaforach tak przesadnych, że aż niekiedy groteskowych” (Sp 372). Patos, hiperbolizm i supremacja energii recytacyjnej – oto trzy grzechy główne poetyki Majakowskiego.

Tłumacząc tak postrzegane utwory, Przyboś miał do wyboru trzy drogi. Mógł, po pierwsze, zminimalizować irytujące go efekty stylistyczne; po drugie, spróbować w miarę wiernej rekonstrukcji norm poetyki Majakowskiego; wybrał trzecie wyjście: tłumacząc, potęgował ekspresję – również w miejscach, w których oryginał ma brzmienie wcale nie „gigantofoniczne”³. Z uporem wydobywał „krzyk tam, gdzie istnieje tylko ściszony przedkrzyk”⁴. Gdy Majakowski pisze „немножко нервно”, czyli **trošeczkę, nieco, odrobinę nerwowo**, Przyboś rezygnuje z epitetu osłabiającego napięcie, pozostawiając „nerwowo”. Litotę zastępuje hiperbolą (pomniejszenie – powiększeniem).

Ów osobliwy sposób obchodzenia się tłumacza z obcojęzycznym pierwowzorem nazywam **t ł u m a c z e n i e m p o l e m i c z n y m**. Obowiązuje w nim model karykatury. Chodzi nie tylko o manifestacyjną nielojalność, lecz o naprzemienność deformacji i wiarygodności portretowanego świata. Nadużycia translatora – podobnie jak w karykaturze czy parodii – muszą przeplatać się z rekonstrukcjami wiarygodnymi; nie powinno zostać zagubione podobieństwo kopii do oryginału⁵.

Dzieje się tak w każdym z trzech Przybosiowych tłumaczeń wierszy Majakowskiego. W utworze zatytułowanym *Верлен и Сезанн* (*Verlaine i Cezanne*) podmiot-bohater, *porte-parole* autora, znajduje się w sytuacji podobnej do tej, jaką znamy z *Obłoku w spodniach*, z poematu Borysa Pasternaka *Marburg* i – co ciekawe – z *Równania serca* Przybosia. Poeta w ciasnym pomieszczeniu czuje się obiektem agresji otaczających go rzeczy. Nie mogąc znieść zamknięcia, wybiega na zewnątrz, ale w otwartej miejskiej przestrzeni wcale nie doznaje ukojenia: jest mu jeszcze gorzej, „katastroficzniej”...

Я стучаюсь
о стол,
о шкафа острия –
четыре метра ежедневно мерь.
Мне тесно здесь
в отеле Istria –
на коротышке
rue Campagne-Première.
(Pz2 942)

„Uderzam się o stół, stukam sobą, stukoczę o stół, o szafy ostrza – / Cztery metry codziennie odmierzaj, / Ciasno mi tu, w hotelu «Istria» – / Na karłowatej rue Campagne-Première”. Tak by mogło wyglądać tłumaczenie robocze, zwane „rybką”. Przekład Przybosia:

³ Majakowski układał zdania „dla gigantofonu”. To jeszcze jedna metafora Przybosia, eksponująca hiperbolizm rosyjskiego kubo-futurysty (J. Przyboś, *Najmniej słów*, Kraków 1955, s. 158).

⁴ E. Balcerzan, *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*, Katowice 1998, s. 76.

⁵ Szerzej o przekładzie polemicznym zob. tamże, s. 73–78.

Od stołu
 do szafy,
 od szafy pod stół –
 w czterech kątach objam się ścian.
 Hotel „Istria”
 objąwszy mnie w pół
 trzyma ciasno
 na rue Campagne.
 (Pz2 406–407)

W oryginale poeta – nikt poza nim – jest aktywnym sprawcą zdarzeń. W niekomfortowej przestrzeni uderza (stuka sobą) o stół, chodzi w tę i z powrotem, odmierzając krokami cztery metry. Znajduje się w przestrzennej opresji, ale nie pada na kolana, jak w przekładzie, nie schyla karku, pozostaje w pozycji wertykalnej, wyprostowany – nie tracąc własnej godności.

Sytuacja w punkcie wyjścia jest zbliżona do tej, jaką przedstawił Przybós w swoim liryku *Równanie serca*:

Stół pod moim piórem wezbrawszy do samych krawędzi
 przebiera swą miarę,
 jak czołg, który ma ruszyć do ataku.
 Dom już dziś płonie we mnie jutrzejszym pożarem,
 Serce atakuje mnie prędzej⁶.

Interesująca zbieżność: w obu wierszach pierwszym agresorem jest stół. Lecz w *Równaniu serca* – podobnie jak u Majakowskiego – agresja otoczenia nie prowadzi do sponiewierania/ośmieszenia bohatera, pozostaje patetyczna i katastroficzna, pozbawiona nie tylko komizmu, ale także cienia autoironii. Natomiast w translatorskiej parafrazie Przybosa – króluje groteskowy komizm. Cztery metry zmieniły się w cztery kąty, poeta nie chodzi, lecz „obja się” o ściany, ląduje pod stołem, by na koniec zostać schwytanym przez hotel, który – ożywiony – obejmuje go w pół (jak w zapasach?), nie wypuszcza, trzyma ciasno. Przypomina to komediową szamotaninę w filmie niemym. Lecz – jak wspomniałem – tego rodzaju nadinterpretacje nie mogą być w przekładzie polemicznym jedyną regułą.

Majakowski:

Парижская жизнь не про нас –
 в бульвары
 тоску рассыпай.
 Направо от нас –
 Boulevard Montparnasse,
 налево –
 Boulevard Raspail.

⁶ Cyt. za: E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosa*, Warszawa 1989, s. 65–66. Tu także interpretacja tego wiersza (s. 66–77).

Przyboś:

Ten Paryż nie dla nas —
na bulwarach
 tęsknotę rozpal.
Na prawo od nas —
 Boulevard Montparnasse,
na lewo —
 Boulevard Raspail.

Jedyne odejście od pierwowzoru polega na substytucji obrazu (dla rymu); oto zamiast tęsknoty **rozsypanywanej** pojawia się — stanowiący odwrotność tego procesu — obraz **rozpalania** tęsknoty. Reszta jest prawie dosłowna, karykatury ani śladu! Ale — nie na długo.

Хожу и хожу,
 не щадя каблука, —
хожу
 и ночь и день я, —
хожу трафаретным поэтом, пока
в глазах
 не встанут виденья.

Jest to czterowiersz, który — powiedzieć by można — sam się bez trudu przekłada na język polski — przy drobnych odchyleniach od oryginału (spowodowanych dyktatem rymu). Może być tak: „Chodzę i chodzę, / nie szczędząc obcasów, / Chodzę i w nocy, i w dzień ja / Chodzę jak szablonowy poeta, do czasu / gdy w oczach powstaną widzenia”. I może być tak: „Chodzę i chodzę, zdzierając buty / chodzę i w nocy i w dzień ja / Chodzę jak tuzinkowy poeta, dopóki / nie powstaną w oczach widzenia”.

Przyboś nie korzysta z ułatwień tłumaczenia (prawie) dosłownego. Dokonuje wielu zmian — wznawiając intencję prześmiewczą. Poeta w jego przekładzie — jednocześnie — idzie i wierci się na pięcie (proszę to sobie wyobrazić); tłumacz zgina mu kark, twarzą do ziemi, każe mu wizje wzuwać na oczy — jak buty... Wygląda to tak:

Chodzę i chodzę,
 wiercąc się na piętach,
chodzę
 i w dzień, i w nocy,
chodzę, zdarty jak but poeta,
póki wizyj
 nie wzuję na oczy.
(Pz2 407)

„U Majakowskiego [...] można sobie pozwolić na swobodę w wyborze obrazów i hiperbol” — tak komentował Przyboś świadome przekroczenia granic translatorskiej lojalności (Pz2 940). Owa „swoboda w wyborze obrazów” nie oznacza pełnej samowoli, uchylając się od zadań wyznaczonych przez tekst — tłumacz dla „odsiebiećcin” znajduje inspiracje w poetyce przekładanego autora. Na przykład: autoironiczny, groteskowo przerysowany, poetycki autoportret

pojawia się w innych utworach Majakowskiego, choćby w *Obłoku w spodniach* (poprzestanę tym razem na cudzym – kongenialnym – przekładzie Mieczysława Jastruna): „Teraz by nikt mnie nie poznał: / żyłasty ogrom / skręca się, / jęczy. / Co by się zachcieć takiej bryle mogło? / A bryle chce się wielu rzeczy”⁷.

* * *

Zapytajmy o przyczyny i cele wyboru tak osobliwej metody przekładu. Rysują się trzy hipotezy: **historycznoliteracka, strategiczna i biograficzna**.

1. Hipoteza historycznoliteracka

Polemiczne translacje Przybosia są dokumentem napięć i sporów wewnętrznych o kształt poetyckiej awangardy, z której „Zwrotnica” chciała wyeliminować futuryzm i surrealizm, Peiper uderzał w Marinettiego i Bretona, Przyboś – w Jasińskiego i Majakowskiego.

„Bądź wola Twoja i w *Bucie w butonierce*, jako jest w *Obłoku w spodniach*” – pisał w 1922 r., w młodzieńczym *Paciorku* (Pz2 330), trawestacji *Ojcie nasz*, żądając dla głośnych wówczas futurystów krakowskich, nazywanych w listach do rodziny fetorystami, „chleba naszego spleśniałego”. Zestawienie *Obłoku w spodniach* z *Butem w butonierce* Jasińskiego ujawnia interesujący podtekst analizowanego już tutaj czterowiersza. Kto w przekładzie naprawdę mówi o sobie „chodzę, zdarty jak but poeta”? – Majakowski czy raczej zauroczony nim autor *Buta w butonierce*? Niedaleko jest od butonierki do oczu, na które wzuwa się wizje...

Skoro Przyboś do końca życia zabiegał o historycznoliterackie utrwalenie obrazu awangardy jako poetyki oryginalnej, zrodzonej z doświadczeń osobistych każdego „zwrotniczniana”, poetyki niebędącej mutacją awangard obcojęzycznych, musiało zależeć mu na tym również – a może zwłaszcza – w 1940 r., we Lwowie.

2. Hipoteza strategiczna

Ucieczka przed Niemcami do Lwowa we wrześniu 1939 r. i pobyt w tym mieście do wybuchu wojny niemiecko-radzieckiej stały się przyczynami gwałtownych zmian w życiu poety. Do niedawna – wybierając los awangardzisty – czuł się zdystansowany wobec rodzimego środowiska literatów, wolny od koterii, skoncentrowany nie na grze doraźnych koniunktur, lecz na zmianie kierunku rozwoju poezji.

⁷ W. Majakowski, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1949, s. 26.

Mieliśmy przez tamte lata żarliwe przekonanie, że nasza epoka woła o nową sztukę. Peiper i Strzeмиński mieli w sobie coś z proroków i apostołów, tą wiarą, tą pewnością żyłem i ja. Nie znalazłem, mieszkając z dala od Warszawy, atmosfery ówczesnego życia literackiego.

Naraz, przeniesiona przez fronty i pożary, ta dusząca i wstrętą mi atmosfera buchnęła na mnie i odrzuciła – na zawsze. Zdumiała mnie drobiazgowa małostkowość ambicji, spłot intryg ze wzajemnością usług reklamarskich, jawna „pazerność” ubiegających się o „pozycję”, o recenzijkę, o łaski „góry” – i zawiść, zawiść.

(*O życiu literackim*, Zbd 338–339)

A przecież nie ułomności życia środowiskowego miały okazać się głównym problemem. Źródło prawdziwej traumy kryło się gdzie indziej. Lwów wcielony do radzieckiego imperium miał wkrótce zostać miejscem powtórzonego scenariusza postępowania władzy radzieckiej wobec środowisk twórczych. Akt pierwszy – otwarte ramiona. Akt drugi – aresztowania, tortury, wyroki. Ostrzeżeniem mogły się stać dla Polaków nie tak dawne tragiczne losy Brunona Jasińskiego, Witolda Wandurskiego i Stanisława Ryszarda Standego. Aliści – w pierwszych miesiącach – Kraj Rad oferuje polskim twórcom wiele udogodnień. Jest tolerancyjny i nie skąpi grosza (ściślej – rubli). Przed wrześniem w Polsce druki poetyckie wydawano za pieniądze autorów. Teraz uroczystości Mickiewiczowskie, publikacje literackie, czasopismo „Nowe Widnokregi” finansuje aparat państwowy. Większość polskiej diaspory przystępuje do współpracy z władzą – wierząc, że tym razem będzie inaczej. Niektórzy, Wanda Wasilewska, Jerzy Putrament, „przechodzą na” socrealizm⁸. Inni szukają „szarej strefy”, w której pod osłoną socrealistycznych haseł i autorytetów (jak Pawło Tyczyna czy Majakowski) da się nie tylko ocalić życie, ale pisać – nie sprzenie-wierając się własnym artystycznym przekonaniom.

Przyboś we Lwowie także poszukuje szarej strefy. Potępienie hitlerowskich Niemiec, sojusznika w napaści na Polskę, jest w tym czasie w stalinowskich mediach zakazane. I oto – tłumacząc Majakowskiego – nasz poeta znajduje ezopową szansę „przechytrzenia” radzieckiej cenzury. Wybiera antyniemiecki wiersz Majakowskiego – z czasów I wojny światowej – *Mama i zabity przez Niemców wieczór*. Obecne w tym liryku motywy – warszawskie, kowieńskie, kościelne – nadają mu nieoczekiwaną aktualność. Oto „łzawiąc złote oczy kościołów / Kowno łamało palce ulic”; „Poraniony wieczór [...] obrąbany, krwawy [...] pochyliwszy skłębione z chmur plecy / rozplakał się biedny na szyi Warszawy”. I dalej – beznogi wieczór – próbuje „w dziarskim mazurze zadzwonić w ostrogi”. Dla czytających ten przekład Polaków – w tych dniach – to polski wieczór, ułański, wrześniowy. Końcowe słowa wiersza, czytane we Lwowie, „Ach, zakryjcie, zakryjcie oczy gazet” (Pz2 404–405) – brzmią boleśnie i ironicznie: oczy gazet radzieckich nie widzą polskiej tragedii. Zostały – osłepione.

⁸ Zob. J. Trznadel, *Kolaboranci. Tadeusz Boy-Żeleński i grupa komunistycznych pisarzy we Lwowie 1939–1941*, Warszawa 1998. Książka ta gromadzi materiały kompromitujące wielu polskich pisarzy (nie Przybosa), niektóre teksty polskich autorów są wstrząsająco serwilistyczne, niekiedy bawią niezamierzonym humorem (produkcyjny „erotyk” Adama Ważyka), nie ma w niej jednak – cecha charakterystyczna dla literaturoznawstwa propagandowego – próby odnalezienia i opisanie form pisarskiego oporu. A przecież znajdowano takie formy.

3. Hipoteza biograficzna

Między życiem Majakowskiego a życiem Przyboscia znajdziemy niemało podobieństw. Obaj otwierali drogę sztuki ku nowoczesności. Obaj w młodości wyznawali radykalny antytradycjonalizm. Obaj mieli przekonania lewicowe. Rewolucję społeczną i rewolucję artystyczną traktowali jako równoległe wyroki historii – zmieniającej postać świata. Wreszcie obaj nowatorstwo poetyckie wiązali z nowatorstwem malarskim – „pisali oczami”.

Majakowski, osiem lat starszy od Przyboscia, wyprzedzał polskiego awangardzistę. W 1925 r., gdy Przyboś ogłaszał liryki awangardowe, Rosjanin miał już ogromny dorobek i prestiż, znalazł się wśród szczęśliwców „wypuszczonych” na Zachód, do Paryża, w którym ponad dekadę później zamieszkał Przyboś. Obaj napisali – jakże odmienne w klimacie – wiersze o katedrze Notre-Dame.

Rosyjski kubofuturysta wcześniej niż Przyboś doświadczył rozczarowania systemem, który przez wiele lat żarliwie wspierał. W wierszu *Verlaine i Cézanne* – po raz pierwszy tak ostentacyjnie – dokonuje miażdżącej oceny stanu radzieckiej poezji. Od śmierci Lenina minął zaledwie rok, Stalin jeszcze nie wyeliminował wszystkich konkurentów, nie obwieścił „inżynierii ludzkich dusz”⁹, a Majakowski już wie, że ideały sztuki nowatorskiej zostaną zaprzepaszczone. Dziś o poezji – woła „na cały głos” – decyduje serwilistyczna miernota, schlebająca epigońskim rzemiosłom i biurokracji partyjnej. Faworyzuje się osobników bezideowych, łowców apanaży. Niektóre fragmenty wiersza Majakowskiego opanowuje już nie poetyka krzyku, ale poetyka furii:

Бумаги
гладь
облевающая
пером,
концом губы –
поэт,
как блядь рублевая,
живет
с словом любим.

Tłumacząc w miarę dosłownie: „gładzinę papieru obwymiotywując / piórem, końcem wargi / poeta jak kurwa rublowa / współżyje z wszelakim słoweczkiem”. Przekład Przyboscia każe się domyśleć wulgaryzmu w miejscu rymowym, dodając – żeby nie było wątpliwości – „alfonsa” w ryzykownym neologizmie „alfonsłowo”:

Gładkość papieru
obśliniając
piórem,
końcem wargi nowym,

⁹ O „inżynierii ludzkich dusz” zob. E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 28–32.

poeta
 jak pierwsza lepsza z...
 żyje
 z alfonsłowym

Nie inaczej, czytamy dalej w wierszu *Verlaine i Cézanne*, postępują radzieccy malarze. Portretują tych, którym bliżej do KC (Komitetu Centralnego). W tłumaczeniu Przybosia:

tych malują,
 którym do KC
 bliżej.

W oryginale:

рисуют
 кто поцекистей.

Majakowski posługuje się kłopotliwym dla tłumacza neologizmem *кто поцекистей*. Jak to oddać po polsku? Kto KaCewniejszy? Bardziej odKaCewany? Proponowałem kiedyś taki wariant: „tych się ceni, którzy wyżej podKaCeni”. Majakowskiego *поцекистей* ma jeszcze jedną cechę, nie do oddania w przekładzie, świadczącą o desperacji rewolucjonisty sztuki, zdradzonego przez sowietyzm. W *поцекистей* Rosjanin ówczesny bez trudu dosłucha się aluzji brzmieniowej do wyrazu *czekisty* (funkcjonariusze służb specjalnych).

Nasz awangardzista znajduje w wierszu Majakowskiego echo – i ponurą przepowiednię – grozy sytuacji własnej. Nie mamy tu do czynienia z powtórzeniem epizodów życia, powtórzenia takie nie są możliwe, lecz z przekładem z biografii na biografię.

Komu w Paryżu skarży się radziecki poeta? Widmom nieżyjących poprzedników awangardowego nowatorstwa, ceniom dawnych mistrzów. Wspomina:

Бывало –
 сезон,
 наш бог – Ван-Гог,
 другой сезон –
 Сезан.
 Теперь
 ушли от искусства
 вбок –
 не краску любят,
 а сан.

Czy nienaganna, zrytmizowana instrumentacja wierszy Majakowskiego – wywoływała tylko irytację u Przybosia, czy może także, mimo wszystko, uwodziła? Przekład cytowanego czterowiersza, wielu innych fragmentów, na to pytanie nie jest w stanie odpowiedzieć, ale pozwala je zadać:

Бывало –
 сезон
 наш пан бóg – wasz Van Gogh,

Interbiographical translation. Przyboś's Mayakovsky

Summary

Translation of works of high artistic value is sometimes perceived as evidence for the translator's being captivated by their beauty. Polemical translation, close to caricature or parody, subdued interchangeably to deformation and credibility of the world portrayed, constitutes an exception. In such a way Julian Przyboś translated in Lvov in 1940 poems of Vladimir Mayakovsky. The reasons for such a decision and its aims are explained here through three hypotheses. (1) A historical and literary hypothesis: Polemical translations by Przyboś are another example of the internal disputes about the shape and genesis of the avant-garde. (2) A strategic hypothesis: The anti-German poem written during World War I years titled "Mother and an Evening Killed by the Germans" translated by Przyboś becomes an Aesopic chance to condemn the German assault on Poland, which in the Stalinist media would be strictly forbidden. (3) A biographical hypothesis: The Polish poet-translator finds in Mayakovsky's autobiographical poem *Verlaine and Cézanne* similarities to the lot of the avant-garde under the Stalinist dictatorship, as well as a prophecy of the horror of his own situation. After the war, during the time of Polish thaw, Przyboś took advantage of Mayakovsky's rhetoric, attacking the poets of Polish "Mayakovskyness" by means of the tricks modelled on Mayakovsky's.

„Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”? Przyboś i Miłosz

Obydwaj panowie z pewnością niezbyt się osobiście lubili. Nie szczędzili też sobie krytycznych uwag i kąśliwych docinków¹. Ogłoszonych drukiem opinii Juliana Przybosia o Czesławie Miłoszu jest niewiele, bo – co oczywiste – w znacznym stopniu ograniczało je istnienie zapisów cenzuralnych PRL². Ale i te wypowiedzi, które zostały utrwalone, są wystarczająco wymowne. Już przed wojną drażniły Przybosia Miłoszowska „tragiczność” i jego „kasandryczne wieszczenia”³. Po ukazaniu się *Traktatu poetyckiego* miał powiedzieć, że „to nie poezja, tylko proza jakaś”⁴. Do przygotowanej przez Konstantego A. Jeleńskiego *Antologii poezji polskiej* po francusku wygłaszał zastrzeżenia, że zbyt dużo miejsca poświęcono w niej Miłoszowi, zaś *Przedmowę* do tej antologii, pióra autora *Ocalenia*, określił mianem „protekcyjno-minoderyjnej”⁵. W odpowiedzi na jedną z ankiet zarzucił Miłoszowi, że wprowadzając „przejął się do tego stopnia teorią Eliota, że radził sobie i innym sprowadzenie pracy poetyckiej do «nakładania masek» i stylizacji”, a tymczasem w jego własnych utworach „nie znać wpływów poetyckiego języka Eliota i Audena, języka aż mroźnego w swojej ścisłości i grze pojęć”. Równocześnie pochwalił Miłosza za „bardzo dobre tłumaczenia Białoszewskiego” [*Porównanie (Odpowiedź na ankietę)*, Sp2 24]. W *Zapiskach bez daty* zanotował uwagę, że Miłosz, zachwycając się Popem, „sprowadza poezję do eklektycznych faramuszek”. Dodając: „Najbardziej zbłąkane z pomyśleń o poezji, jakie się u nas ukazały w ciągu powojennego trzechlecia” (Zbd 75).

¹ Paralela Przyboś – Miłosz kreślona już była przez wielu badaczy. Zob. np. klasyczny już szkic Jana Błońskiego *Bieguny poezji* oraz *Postscriptum* do tego tekstu pióra Edwarda Balcerzana *Polaryzacja sztuki poetyckiej* czy Andrzeja Lama „Głosy z ubocza” [w:] J. Błoński, *Odmarsz*, Kraków 1978, a także artykuł Anny Nasiłowskiej *Struktura i autorytet. Julian Przyboś i Czesław Miłosz* [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, Warszawa 1994. Tekstom tym wiele zawdzięczam.

² Dorota Wojda w swoim interesującym studium dowodzi, że spór Przybosia z Miłoszem odbywał się w znacznej mierze zastępczo poprzez spór autora *W głąb las* z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem. Zob. D. Wojda, *Związki między awangardą Juliana Przybosia i klasycyzmem Jarosława Marka Rymkiewicza* [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002.

³ Zob. A. Łaszowski, *Poezja jako wyraz stylu życia* [w:] *O Julianie Przybosiu. Wspomnienia, studia, szkice*, red. T. Bujnicki, K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 1983, s. 28.

⁴ Zob. R. Gorczyńska [E. Czarnecka], *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 2002, s. 89.

⁵ C. Miłosz, K.A. Jeleński, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2011, s. 69.

Miłosz nie pozostawał dłużny⁶. Nawet pod koniec życia, w *Abecadle*, nie ukrywał, że miał uprzedzenie do Przybosia, za „jego zawsze postępowe poglądy” (A 332). Ale problem nie sprowadzał się wyłącznie do różnicy poglądów. Najwyraźniej Przyboś był dla Miłosza bolesną zadrą. Jego nazwisko i postać powraca pod piórem noblisty z natrętną, wręcz obsesyjną częstotliwością. Rozproszone w utworach oraz w korespondencji charakterystyki i oceny – niczym rozsypywane przez wiele lat elementy puzzli – nawzajem się dopełniają, składając na dosyć wyrazisty portret autora *W głęb las*. Mówiąc dokładniej, Miłosz kreśli równocześnie trzy jego wizerunki: ważnej postaci życia literackiego, poetyckiego prawodawcy oraz artystycznej osobowości.

Zarysy tego portretu można znaleźć w znanym fragmencie *Traktatu poetyckiego* (W2 197):

Awangardzistów było bardzo wielu.
Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
W sól, w popiół padły narody i kraje,
A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.
Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło.
Ludzkie – więc łatwiej takich się zrozumie.
W czym jego sekret? Już w Anglii Szekspira
Kierunek powstał, tak zwany euphuism:
Pisać doradzał tylko metaforą.

Ale poza programem poetyckim równie ważna jest postawa. Miłosz więc dodaje:

Pod spodem Przyboś był racjonalistą.
Uczucia miewał, jakie są wskazane
Dla rozsądnego członka społeczeństwa.
Równie mu obcy i smutek, i humor.
On chciał w ruch puścić statyczne obrazy.

Już nie bezpośrednio do Przybosia, ale także do niego adresowane są słowa (W2 198):

Awangardziści raczej się mylili.
Wskrzeszali stary krakowski obrządek,
Więcej powagi przypisując słowom,
Niż słowa unieść mogą bez śmieszności.

⁶ W liście do Tadeusza Juliusza Krońskiego w 1947 r. pisał: „Brzydę się romantyzmem, romantyzm to zaraza, nieszczęśni emigranci są romantyczni w dwustu procentach, to jest znamię ich zupełnego upadku i rozkładu. Ale poeci w Polsce też są romantyczni, że młodości biorą – taki osioł Przyboś, obrzydliwy romantyk, swoonig, fainting and moaning w przebraniu awangardowego poety” (ZPW 306). Cytaty z utworów C. Miłosza lokalizowane są następująco: *Wiersze*, t. 2, Kraków 2002 – W 2; *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003 – W 3; *Postwar Polish Poetry*, Berkeley – Los Angeles – London 1983 – PPP; *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001 – PO; *Ziemia Ulro*, Kraków 2000 – ZU; *Abecadlo*, Kraków 2001 – A; *Rok myśliwego*, Kraków 2001 – RM; *Przypadki młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrała i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003 – PMU; *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950* – ZPW; *Rozmowy polskie 1999–2004*, Kraków 2010 – RP; *Piesek przydrożny*, Kraków 2011 – PP; *O podróżach w czasie*, wybór, oprac. i wstęp J. Gromek, Kraków 2010 – OPWCZ.

Portret to z pewnością bardzo złośliwy, wyraźnie zabarwiony ironią – ale wcale nie tak jednoznaczny, jakby się na pozór wydawało. Bo czy już tutaj nie dają się dostrzec sprzeczne ze sobą rysy? Z pewnością godne podziwu i szacunku, że Przyboś był poetą zawsze wiernym sobie i swojej koncepcji poezji. Z drugiej strony jednak – czy jego awangardowość nie była mocno przestarzała, skoro już w czasach angielskiego renesansu postulowano, by pisać „tylko metaforą”? Do swojego poetyckiego posłannictwa Przyboś i awangardziści podchodzili z nadmierną powagą? A czy nie z powagą, choć inaczej motywowaną, Miłosz traktował swoją misję profety? Trudno się przecież dopatrzeć humoru w jego kreślonych z proroczym patosem wizjach eschatologicznych! Rozsądek i racjonalizm to zapewne cnoty, lecz czy ich ceną nie bywa czasami moralny indyferentyzm oraz obojętność na cierpienie? Tutaj pada poważny zarzut. Zdaniem Miłosza Przyboś jakby nie dostrzegł okrucieństwa wojny, Zagłady, totalitarnego zniewolenia umysłów – „pozostał Przybosiem”. Był na tyle zaślepiony wiarą w możliwości ludzkiego rozumu oraz postęp, że odizolował się od paroksyzmów dwudziestowiecznej historii oraz od ideologicznych szaleństw totalitaryzmu. Wszelako czy w słowach Miłosza „żadne szaleństwo serca mu nie zżarło” nie pobrzmiewa tyleż gorzkiej ironii, co ukrytej zazdrości? Bo właśnie „szaleństwa” XX w. zżerały serce Miłosza, czego jego poezja – nawet ta pisana przed *Traktatem poetyckim* – jest wymownym świadectwem.

Prawie powtórzoną po latach, rozwiniętą wersję cytowanej wyżej części *Traktatu poetyckiego* zawiera *Ziemia Ulro* – co świadczyć może, jak dalece Miłosz nie zmieniał mniemania o Przybosiu oraz jego poezji. Wyznaje: „Pośród mnie współczesnych ludzi pióra o jednym tylko myślę z zazdrością. Jest to poeta Julian Przyboś”. I dalej wyjaśnia: „Nie poezji jemu zazdroścę, tylko miejsca na Ziemi, jakie sobie wyznaczył, nigdy nie popadając w rozterki i wahania” (ZU 42). Krakowski awangardzista wierzył w potęgę nauki, dobroczynne skutki technologicznego i społecznego postępu – „I wszystko mu się sprawdziło”. Socjalizm bowiem, nawet w siermiężnej PRL-owskiej wersji, spełnił marzenia poety o awansie społecznym wsi, zrównaniu klas oraz cywilizacyjnym rozwoju. „Za jego, Przybosia, życia, w dzieciństwie wiejskiego pastuszka, prometejski ród ludzki rozpoczął swój lot międzygwiazdny” (ZU 43). Także w poezji polskiej „wbrew chichotom paru warszawskich kawiarni [...] zwyciężył nurt, którego Przyboś był głównym przedstawicielem”, czyli „łamięłówni samego języka, gramatyki i syntaksy znalazły się w centrum uwagi”. Ponadto „jeżeli sam siebie i swoją rolę przodownika zawsze traktował z powagą, to na starość otrzymał też potwierdzenie swojej wiary i nagrodę za swój upór” (tamże). Jego poezja była popularna i naśladowana⁷, zasiadał w różnych gremiach, stał się telewizyjną

⁷ Choć – zdaniem Miłosza – narzucał rozwojowi polskiej poezji pewien kierunek. Na przykład, będąc w redakcji „Poezji” w latach 1965–1970, „nie dopuszczał nic prócz brzękowszczyzny”. Zob. J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1964–1972*, oprac. M. Kornat, Warszawa 2011, s. 489 (List z 3 stycznia 1972 r.). W eseju pt. *Rozumny obrońca klasycznegoładu. O Pawle Hertzcu (1918–2001)* Miłosz zauważa: „Przez wiele lat PRL-u sporo też ważyła w literaturze dyktatura Przybosia. Dla poezji takiej jak Hertza nie było więc miejsca” (OPWCZ 203).

gwiazdą, szanowanym autorytetem i zmarł „na posterunku” – podczas jednego ze zjazdów literackich. Słowem: mógłby uchodzić za wzór spełnionego życia.

W tym miejscu Miłosz kreśli zaskakującą paralelę, zestawiając dzieło Przybosia z dziełem Gombrowicza. Wprawdzie – jak stwierdza – Przybosiowi obca była Gombrowiczowska „świadomość bólu” oraz „znajomość filozoficznych otchłani, nad którymi – i tylko dzięki którym – swoje kruche pałace wzniosła nauka i technika” (Z 44). Jednak, wbrew pozorom, wiele tych obydwu twórców – tak diametralnie różnych od siebie – spokrewnia. Na przykład ateizm. Miłosz zauważa, że „w katolickim kraju umysłowa samodzielność zdawała się iść w parze z ateizmem i ładny to temat, szlachecki ateizm Gombrowicza i chłopski ateizm Przybosia” (ZU 44). „Chłopski ateizm” Przybosia musiał Miłosza nurtować, skoro powróci do tego problemu w rozmowie z ks. Józefem Sadzikiem, zadając kilka pytań pozostawionych bez odpowiedzi: „Jak to jest z takimi ludźmi, jak Przyboś, który w dzieciństwie, o ile wiem, był ekstatycznie religijny” i „miał jakieś widzenia [...] jak on rozgrywał połączenie tego antykatolicyzmu z polskością, z przywiązaniem polonisty do polskości” (RP 572)⁸. Jedną z hipotetycznych odpowiedzi Miłosza mogło być „lewicowe wyobcowanie” Przybosia (RP 573) – choć takie wyjaśnienie oczywiście nie wystarcza.

Pokrewieństwo między Gombrowiczem i Przybosiem sięga zresztą głębiej. Obydwaj byli – według Miłosza – mieszkańcami Blake’owskiej Ziemi Ulro. W świecie zrelatywizowanych wartości moralnych, pozbawionym Boga, jako jedyna ostoja pozostała im sztuka, zaś ich wiara w potęgę rozumu umieszczala w sceptycznym nawiasie pesymistyczne czy katastroficzne diagnozy stawiane europejskiej cywilizacji. Podczas gdy Przyboś niezachwianie wierzył w postęp, Gombrowicz spodziewał się, że świat zmierza „raczej ku lepszemu, to znaczy bynajmniej nie ku szczęściu, jedynie ku rozszerzeniu świadomości” (ZU 45). Nie jest zatem przypadkiem, że w komentarzu do korespondencji z Karolem Kurylukiem Miłosz uznaje powojenną postawę Przybosia za modelowy wręcz przykład „bezproblemowego włączania się przedwojennych postępowców w nowy porządek”. Przy czym ważyły nie tylko antyklerykalizm Przybosia, jego nienawiść do wielkich posiadaczy i wiara w rewolucyjny postęp, ale także – co istotne, a mało dostrzegane – fakt, „że pochodził z Galicji, nie był obciążony znajomością rosyjskiego ani dziejów Rosji” (ZPW 568).

Rewersem przytaczanych tutaj wypowiedzi są oczywiście odmienny światopogląd i postawa samego Miłosza. Jego sceptycyzm wobec uzurpacji rozumu, rozpaczliwe ponawianie pytania, co począć z bólem wypełniającym świat, naznaczona dramatycznymi rozterkami wiara, katastroficzne diagnozy stawiane cywilizacji, wreszcie – uraz antyrosyjski wyniesiony z dziecięcych wtajemniczeń w Rosję i pogłębiany przez historyczne doświadczenia.

Na tym tle ciekawie i zaskakująco przedstawia się portret Przybosia naszkicowany w 1969 r. przez Miłosza w jego, adresowanej do anglojęzycznego czytelnika, *Historii literatury polskiej*. Wizerunek ten, w porównaniu z poprzednimi,

⁸ Na ten temat sporo wynurzeń można znaleźć w *Zapiskach bez daty*.

uderza dbałością o obiektywizm. Miłosz zwraca zatem uwagę na to, że w przedwojennych esejach Przybosia, należącego w latach 1930–1935 do łódzkiej grupy a.r., centralne miejsce zajmowała „architektura, jako sztuka, która organizuje przestrzeń”. To uwrażliwienie łączyło się z „wizualną wrażliwością Przybosia”, dlatego w swoich wierszach jawił się „niby jakiś aparat złożony z soczewek, które pochłaniały i deformowały rzeczy widzialne” (HLP 463). Zarazem dla niego, socjalisty, twórczość poetycka oznaczała dążenie do powszechnego szczęścia i dlatego wymagał od niej wysokiego poziomu. Według Miłosza poezja Przybosia oparta została na dwóch obsesjach: „pierwsza wiąże się ze skoncentrowaną siłą i napięciem, z tytanicznym wysiłkiem wydzierania słów z ich banalnych zależności w języku codziennym; druga – z groźącym wybuchem i pochłaniającymi płomieniami” (HLP 464). Stąd biorą się, gotowe eksplodować, naładowane energią, wiejskie i miejskie krajobrazy. Stąd „nieufność Przybosia względem biernego poddawania się przyrodzie (naturę postrzegał jedynie jako potencjalne przedłużenie ludzkiej woli)”. Miłosz zauważa przy tym, że „materialistyczny i racjonalistyczny światopogląd kierował go (Przybosia) ku szczególnej metafizyce dotykalnych form. Zderzając słowa ze sobą, usiłował wzniecić iskrę nowego rozumienia rzeczywistości” (HLP 464). Racjonalista zdążający do „metafizyki form”? Miłosz najwyraźniej wykracza tutaj poza wizerunek Przybosia utrwalony na podstawie jego dokonań przedwojennych, aluzyjnie przywołując jego poezję późniejszą. Szkoda, że tych tematów nie podjął w *Ziemi Ulro*.

Tło własnych przekonań noblisty prześwieca także w jego ocenach Przybosiowskiej koncepcji poezji oraz w podsumowaniach przemian polskiej twórczości poetyckiej, w których nazwisko Przybosia powraca jak mantra. Po raz pierwszy Miłosz bezpośrednio zaatakował naśladowców Przybosia – ale pośrednio także ich mistrza – w głośnym, wywołującym burzliwą dyskusję, opublikowanym w 1938 r. szkicu pod wymownym tytułem *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*. Padają tam brutalne pytania: „Po co piszesz, bando niedouków? Po co tomikami wierszy zaśmiecasz księgarskie wystawy?”. Jednym z powodów szerzenia się „bezpłodnych zabaw, nazywanych poezją czystą” (PMU 233), jest – zdaniem autora – nieudolne naśladowanie Przybosiowskiej „nieustannej troski o nowy chwyt i nową metaforę” (PMU 234) oraz jego koncepcji międzysłowia. Jak Miłosz pisze z ironią: „Twierdzicie, że między liniami, w niedopowiedzeniach, pauzach kryją się niesłyszane «ładunki uczuciowe», pragniecie nas przekonać, że zza waszych urywanych zdań wyzieraają dziwy”. Atakuje także kult poetyckiego rzemiosła za jego brak celów użytkowych i sprowadzenie pojmowania świata do „prymitywnej mistyki materii” (PMU 235), za brak filozoficznych ambicji, intelektualnej odwagi i moralnej odpowiedzialności. Autorytetem jest wówczas, gęsto przezeń cytowany, Maritain. Namawia do lektury Baudelaire’a i Whitmana, ostrzegając: „Bez wizjonerstwa i odrobiny daru prorocтва nie ośmielajcie się nazywać siebie poetami, bo skradnicie tytuł przynależny innym” (PMU 240).

Podobnie po wojnie, w tekście drukowanym w „Kuźnicy” w roku 1950 pod tytułem *Stan polskiej poezji*, Miłosz ponownie wymierzył ostrze swego pióra w epigonów Przybosia oraz modę na awangardowość – co tylko pozornie

współbrzmiało z oficjalną linią ataku na „formalizm” literatury. Jak pisze, przed wojną wzór dla młodszych generacji poetów stanowiła „albo poezja Przybosa, albo Czechowicza – dwóch silnych indywidualności”. Wychodzili wprawdzie z różnych założeń, ale obydwaj „kładli nacisk na słowo jako zwierciadło obrazu i na grupę słów (metafora), obywając się mniej lub bardziej bez rozważań o prawach zdania, które nie każdą przecie metaforę i nie każdy obraz może unieść, bo łatwo zostaje przesłonięte i zniszczone (w sensie uwagi czytelnika)”. Obrona zdania jest w tym kontekście dosyć wymowna, zważywszy na to, że te słowa wypowiedział autor *Traktatu moralnego*.

Jeszcze raz analogiczne argumenty pojawiają się w drukowanym na łamach „Kultury” paryskiej w 1961 r. szkicu pt. *Przygody poezji nowoczesnej*. Ale w tym miejscu pojawia się perspektywa szersza, historycznoliteracka. Miłosz powtarza swoją tezę, że poezja awangardowa jedynie wyciągnęła wnioski z tradycji symbolistycznej, zaś „poetyka Przybosa, obszernie wykładana w jego rozprawach teoretycznych już od roku 1926, jest niewątpliwie bardziej konsekwentnym rozwinięciem założeń symbolistów, niż to umiała zrobić moderna przed rokiem 1914” (PO 46). W rezultacie powstał model wiersza pozbawionego melodii, zwięzłego i zwartego, ale tracącego na komunikatywności i przemieniającego się w przedmiot, za którego „pośrednictwem autor sugeruje pewne uczuciowe stany, wymagające od odbiorcy uwagi i wysiłku” (PO 46). Ostatecznym efektem jest autotelizm, czyli „poezja jako pieśń o poezji: góra (poeta) opowiada o tym, jak stęka, rodząc mysz” (PO 46). Jedyna, dosyć wątpliwa, pociecha w tym, iż poeta „laboratoryjny” ma przynajmniej tę przewagę, że jest „względnie bezpieczny od fałszu”, zachowuje „uczciwość analfabety” (PO 47). Miłosz nie ukrywa, że od Przybosa bliższy był mu Gałczyński, „który naśmiewał się z chłopskich łepetyn wysilających się na pożyczane z zagranicy awangardowe dziwactwa” (PO 127), szczególnie kpiąc z Przybosa. Być może w postawie Przybosa – domyśla się Miłosz – przeglądała się tradycja c.k. Krakowa, czyli wnosił on do literatury „swój zabawny wkład wysoce inteligentkich obrządków, celebrowanych przez teoretyków poezji, fanatycznych, nadętych i biorących siebie zabójczo poważnie”. Ale – dodaje: „Nie mniejszym dziwem był stopniowy podbój całej niemal literackiej młodzieży przez tę powagę przy końcu lat trzydziestych” (PO 127). Czy jednak powaga, tutaj Przybosiowi zarzucana, nie cechowała również Miłosza, o czym wymownie świadczy jego cytowany wyżej szkic z 1938 r.? I czy autotelizm wystarcza do opisania wierszy Przybosa, które – jak Miłosz poprzednio zauważył – zdążają do „metafizyki form” lub „mistyki materii”? Najwyraźniej noblista powtórzył stereotypowy wizerunek Przybosa wywiedziony z jego twórczości przedwojennej, pomijając milczeniem jego pisarstwo z lat sześćdziesiątych.

Wybiórność sądów i krzywdzące uogólnienia Miłosza w znacznej mierze odzwierciedlają niegdysiejszy spór, jaki z Awangardą Krakowską toczyła Druga Awangarda. Choć przecież i on sam nie mało Przybosiowi w młodości zawdzięczał, zanim nie znalazł się pod przemożnym wpływem Oskara Miłosza. Sam przyznaje, że był przed wojną pod wpływem poezji Brzękowskiego i Przybosa,

zaś ślady tego terminowania łatwo znaleźć w *Poemacie o czasie zastygłym*⁹. Nie jest także przypadkiem, że w *Antologii poezji społecznej 1924–1933*, wydanej w 1933 r. nakładem Koła Polonistów Słuchaczy USB, zredagowanej przez Czesława Miłosza i Zbigniewa Folejewskiego, znalazły się „utwory poetów młodego pokolenia” (PMU 72) obok wierszy Juliana Przybosia. Ale ten wpływ był krótkotrwały, jak choroba dzieciństwa, nie pozostawiając większych śladów w twórczości Miłosza – od *Trzech zim* poczynając.

Nie znaczy to przecież, że Miłosz pozostawał na poezję Przybosia, a zwłaszcza na jego warsztatową biegłość, całkiem obojętny. W rozmowach z Renatą Gorczyńską powiada: „Mnie zawsze frapowała ta niesłychana misterna struktura rymów u Przybosia (przecież u niego wszystko jest rymowane z zegarmistrzowską precyzją)” (PS 257). Gdzie indziej wyznaje, że ceni Przybosia za „śmiało ukształtowanie wersetu” (ZMU 158), dlatego przełożył na angielski i włączył do antologii *Post-War Polish Poetry* dwa jego wiersze¹⁰. Choć, w tymże zbiorze, charakteryzując poetycki program autora *Równania serca*, nie oparł się uszczypliwej uwadze, że „obsesja poezji kontrolowanej przez wolę wiodła Przybosia na granicę śmieszności” (PPP 35).

W ostatnich wypowiedziach Miłosza o Przybosiu wyciszą się niegdyś spory, dawny awangardzista jawi się nade wszystko jako postać należąca już do minionych dziejów literatury. Uderzające przy tym, że refrenem powraca słowo „zazdrość”. W *Roku myśliwego* pada wyznanie: „Czy byłem zazdrosny o Przybosiową sławę? – może trochę. Ale to mnie ominęło” (RM 282). W *Piesku przydrożnym* podobnie: „Zazdrościłem Julianowi Przybosiowi: Jak on to robi, że zadomowił się w skórze poety? Czy to znaczy, że nie znajduje w sobie skazy, ciemnego kłębowiska, lęku bezbronnych, czy też postanowił, że nic z tego nie przedostanie się na zewnątrz?” (PP 53). Wreszcie we wstępie do tomu listów *Zaraz po wojnie* Miłosz przyznaje z goryczą: „Zazdrościłem temu poecie, ja, bezdomny” (ZPW 13).

Anachroniczny awangardzista? Przywódca wiodący literacką młodzież na estetyczne manowce? Twórca, którego utwory mocno zwietrzały i należą wyłącznie do dziejów historii literatury? W wielu swoich ocenach Miłosz z pewnością był stronniczy i niesprawiedliwy i nie wytrzymują one krytyki w świetle obecnego stanu badań nad pisarstwem Przybosia. Pewnie kiedyś zazdrościł mu jego pozycji w polskim życiu literackim i „miejsca na Ziemi”. W każdym razie trafnie i od razu dostrzegł, że poezja awangardzisty stanowi kontynuację, wyciągnięcie wniosków i rozwinięcie założeń symbolizmu. Przenikliwie wskazał na metafizyczny, choć inaczej jak u niego umotywowany i wyrażony, wymiar w późnych wierszach Przybosia. Celnie uchwycił obsesję władającą tą poezją – z pozoru poddaną całkowicie rygorowi intelektu. Ale mylił się chyba, pisząc, że „żadne szaleństwo nie zżarło” Przybosiowego serca. Wystarczy przypomnieć obsesyjny „trupostach”¹¹, a także lęk przed spalaniem, który mógł być remini-

⁹ Zob. J. Kwiatkowski, *Poemat o czasie zastygłym* [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. tenże, Kraków 1983.

¹⁰ Chodzi o wiersze *Matka* oraz *Nad brzegiem* z tomu *Pióro z ognia*.

¹¹ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, wyd. cyt., s. 343.

scenę traumatycznego przeżycia z dzieciństwa – śmierci młodszej siostry poety w płomieniach pastuszego ogniska.

Przyboś, uparcie broniąc własnej koncepcji poezji, zupełnie nie docenił znaczenia i wielkości Miłosza. A przecież, pomimo zasadniczych różnic, istniało między nimi немало ukrytych podobieństw w niepodobieństwie, których obydwaj – zacierzwieni w sporze, niepotrafiący się do końca ani porozumieć, ani zrozumieć – zdawali się zupełnie nie dostrzegać. Na te pokrewieństwa zwrócił już dawno uwagę Edward Balcerzan, pisząc o „konstruktywistycznej postawie” obydwu poetów wobec języka¹². Z kolei Anna Nasiłowska podkreślała takie analogie poetyki Przybosia i Miłosza, jak czerpanie ze źródeł symbolizmu, ale „w postaci dwóch odrębnych linii rozwojowych”, to, że obie poetyki „kontynuują XIX-wieczne odkrycie jednorazowości symbolu i rozwijają możliwości, jakie daje wieloznaczny skrót”, wreszcie – „wstydlivość uczuć”¹³. Agnieszka Kluba odnajdywała podobieństwa gdzie indziej: w „skłonności do majsterkowania, składania nowych całości z elementów zastanych, choć w innej szufladzie znalezionych”, oraz rozmaicie rozumianej „idei posłannictwa poezji”¹⁴.

Dodałbym inne powinowactwa, które widać wyraźniej z obecnej perspektywy: językowa kondensacja – u Przybosia służąca metaforycznemu spięciu znaczeń, u Miłosza – intelektualnej celności. Epifanie – u pierwszego z poetów zatrzymujące się na opisie intensywnych doznań zmysłowych, u drugiego – odsłaniające metafizyczne ściegi drugiej strony bytu. Pierwszeństwo oddane wzrokowi – u Przybosia prowadzące do próby oddania dynamiki postrzegania, u Miłosza – ku próbom odpowiedzi na pytanie, „gdzie ma swój dom chwila zobaczenia / uwolniona od oczu, sama w sobie na zawsze” (*Osobny zeszyt, Stroina 15*, W3 232). Niechęć do egzystencjalizmu Sartre’a – u autora *W głębi las* motywowana sprzeciwem wobec pesymistycznej koncepcji bytu, u autora *Ocalenia* – brakiem wymiaru historycznego. Wreszcie – uwrażliwienie na cierpienie wszystkich stworzeń: bezsilny wyraz współczucia u pierwszego z poetów, u drugiego przeradza się w oskarżenie Stwórcy.

Obydwaj dawni adwersarze są teraz zrównani – przebywają w literackim czyścisku. Jacy się stamtąd wyłonią – czas pokaże.

“No madness has his heart devoured”? Przyboś and Miłosz

Summary

The disputes between Julian Przyboś and Czesław Miłosz reflect not so much their personal ambitions and idiosyncrasies, but rather an earlier dispute between Cracow Avant-garde and so called Second Avant-garde. Miłosz was certainly biased and unjust in many of his

¹² Zob. E. Balcerzan, dz. cyt., s. 221.

¹³ A. Nasiłowska, dz. cyt., s. 92.

¹⁴ A. Kluba, *Miłosz w sporze z formą poetycką*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 20 (40), s. 54, <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/12246/1/A.%20Kluba.pdf>.

opinions, particularly so in the case of the picture of Przyboś found in *Traktat poetycki*. However, he rightly pointed to the affinity between Przyboś's poetry and the principles of symbolism, to the metaphysical dimension of Przyboś's late poems, to the obsessions guiding that poetry, seemingly submitted to the power of intellect. Przyboś, stubbornly defending his own concept of poetry, missed the significance and greatness of Miłosz entirely. However, from today's perspective we can see clearly, that despite the principal differences, there were multiple underlying similarities, which neither of them, blinded by the disagreements, seemed to notice. Those include: the constructivist attitude to language, discovery of one-off nature of symbol and ambiguous abbreviations and "bashfulness of emotions", assembling new wholes from existing elements and a variably understood idea of the mission of poetry. Furthermore: linguistic condensation, priority given to the sight, aversion to Sartre's existentialism, and sensitivity to the suffering of all beings.

KAROL MALISZEWSKI

Uniwersytet Wrocławski

Mistrz Przyboś, uczeń Jachimowicz?

Twórczość Mariana Jachimowicza w latach mojego debiutowania poetyckiego traktowano w regionie wałbrzyskim jako wręcz miarodajną, bo docenioną przez literacką centralę i namaszczonej przez samego Juliana Przybosia. Chciałbym przyjrzeć się rozproszonym śladom niejasnego związku między tymi postaciami i poddać pod dyskusję relację „mistrz Przyboś – uczeń Jachimowicz”. Zdaję sobie sprawę, że nazwisko Jachimowicza niewiele już znaczy w historycznoliterackich rachubach, co odczuwam jako pewną niesprawiedliwość. Dopóki żył Przyboś, potężny protektor tej twórczości, pisano o Jachimowiczu regularnie i na ogół z szacunkiem. Potem stopniowo zapominano o poezji samotnika z Wałbrzycha, którego twórczość wcale nie zatrzymała się w metodzie i czasie, ewoluując w bardzo ciekawy sposób. Dzisiaj zdaje się obowiązywać opinia ujawniona przez Ewę Kraskowską: „Powiedzmy wprost – w zakresie poetyki był to poeta wtórny, a wzorem, któremu przez całe życie pozostał wierny, stała się liryka Juliana Przybosia”¹.

Może niepokoić zawarty w tej wypowiedzi historycznoliteracki wyrok. Szczególnie gdy ma się w pamięci bardzo wyważone w tym względzie opinie Jerzego Kwiatkowskiego i innych krytyków. Ich również nurtował problem zapożyczenia, wpływu czy bliskiego kontaktu – kategorii narzucających się czytelnikowi znającemu chwytawy awangardowej liryki. Kwiatkowski pisał o „wierności raz wybranej i raz przyjętej poetyce”² oraz o twórczej kontynuacji, rozwijającej podjęty model. „Przy czym: pojęcie kontynuacji (mimo dysproporcji obydwu talentów) nie ma tu nic wspólnego z pojęciem wtórności czy epigoństwa. Wskazuje na kolejność w czasie i na – by tak rzec – punkt rozpoczęcia poezji Jachimowicza”³.

Opinie krytyków z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. usiłowały oswoić egzotyczne zjawisko późnego debiutu całkowicie uzależnionego od – jak się wydawało – przebrzmiałych poetyk z okresu międzywojnia. Debiutancki tomik 51-letniego Jachimowicza, zatytułowany *Ścieżką konieczną*, ukazał się w roku 1957, a zawierał utwory pisane w latach 1938–1947. Towarzyszący mu aprobatywny głos Przybosia nie brał się znikąd, poetów łączyła

¹ E. Kraskowska, *Nafta i węgiel. O wyobraźni geopoetyckiej Mariana Jachimowicza* [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012, s. 173.

² J. Kwiatkowski, *Remont pegazów*, Warszawa 1969, s. 13.

³ Tamże.

bowiem wcześniejsza znajomość. Jachimowicz niektóre z tych wierszy drukował w „Odrodzeniu”, korzystając z życzliwego zainteresowania redaktora Przybosia, który w jednym z wywiadów udzielonych w tamtym czasie, zapytany o obiecujące talenty, zdecydowanie wskazał na poetę z Wałbrzycha, odznaczając się jednak od kwestii własnego wpływu na czyjąś twórczość. „Niedawno zjawiał się młody poeta z Wałbrzycha, Marian Jachimowicz, abstrakcjonista, w którego wierszach wyczuwa się ślady poetyki Eluarda i Reverdy’ego, niewątpliwy poeta, chociaż piszący tylko dla poetów”⁴. Wczesne rozpoznania Przybosia potwierdziła późniejsza refleksja krytycznoliteracka. Jan Pieszczachowicz, wskazując na predylekcję Jachimowicza do kreślenia szerokich wizji przestrzennych, dorzucał inne nazwiska, sugerując związki i podobieństwa:

Zastanawiałem się, z czym można porównać owe predyspozycje poety, i nasunęły mi się trzy nazwiska: Saint-John Perse, Supervielle, Reverdy – zwłaszcza ten ostatni z jego „przestrzennością” kosmiczną, przywoływaniem żywiołów i sfer niebieskich, abstrakcyjnością obrazowania. Saint-John Perse zdaje się patronować sposobowi ogarniania szerokich obszarów miejsca i czasu, rysowaniu perspektywy, którą porównać można do przedłużania w nieskończoność linii horyzontu⁵.

Wszystkie te intuicje zbiegają się z myślą Przybosia zawartą w *Zapiskach bez daty*. Charakteryzując własną poezję, wskazuje jednocześnie na coś istotnego w twórczości Jachimowicza:

Czynnikiem istotnym mojej poezji jest poczucie przestrzeni.

Wśród współczesnych poetów spotkałem przestrzeń przede wszystkim u Supervielle’a i dlatego tak mi się on początkowo spodobał, pomimo nieznośnej fascynacji przez motyw śmierci i pomimo ciężkiego nastroju jego poezji. Dal Supervielle’a, wyniesiona z podróży po oceanach i pampasach, ma coś z geograficznych egzaltacji Whitmana: jest trochę kartograficzna i astronomiczna, wznosi się w abstrakcję.

(Dal, Zbd 92)

A kilka stron wcześniej analizuje to, co nazywa „sztuką mówienia zamilknięciami”:

Sztukę mówienia zamilknięciami, tę trudną sztukę wyrażania tego, czego się słowami nie mówi, doprowadził w niektórych utworach do skrajności Marian Jachimowicz. [...] poeta międzyzdan. Wydaje się, jakby jego słowa-obrazy, same przez się wyborne, nie istniały tylko po to, aby zachwycić swoją urodą i tylko komunikować swoją zawartość. Słowa i obrazy Jachimowicza zdają się istnieć przede wszystkim w tym celu, aby wywołać to, czego nie powiedziały, same przez się nie wyraziły. Milcząca przestrzeń między zdaniem i ułamkami zdań-napomknięć – mówi, aż tłoczno w niej od domyślnej treści. Tak bywa również w najlepszych wierszach Różewicza.

(Aposiopesis, Zbd 79)

Jachimowicz niejednokrotnie dawał świadectwo fascynacji twórczością Przybosia. Zanim jednak zadurzył się w tej poetyce, były inne, wcześniejsze, formujące go inspiracje. W rozmowie, którą przeprowadziłem z poetą dwa lata

⁴ M. Szczepańska, *Nie bądźmy ślepi na błyskawicową mowę poetów. Rozmowa z Julianem Przybosiem*, „Tygodnik Literacki” 1947, nr 13, s. 2, 6.

⁵ J. Pieszczachowicz, *Wygnaniec w labiryncie XX wieku*, Kraków 1994, s. 195.

przed jego śmiercią, wyznał, że nowoczesność w poezji dostrzegł najpierw w wierszach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, że to właśnie poetyka jej utworów oderwała go od młodopolskich skłonności:

Wtedy zrozumiałem jakąś nową wrażliwość, świeżość. Z poezją Przybosia zetknąłem się w 1942 roku w Borysławiu, gdzie pracowałem w bibliotece. Kolega przywiózł ze Lwowa nowości poetyckie i podał mi jedną z książek, mówiąc, że czytał w nocy, ale niewiele rozumiał. To było *Równanie serca*. Szybko przeczytałem i nie znalazłem tam czegoś, co byłoby dla mnie zaskoczeniem. Czekałem na coś takiego. Byłem przygotowany na to m.in. przez Jasnorzewską-Pawlikowską. Odczuwałem to jako coś w rodzaju nowej twarzy poezji⁶.

Można też mówić o literacko-plastycznych wpływach lokalnych, związanych ze środowiskiem Borysławia. Jachimowicz obracał się w kręgu takich artystów, jak: Artur Rzeczycza, Juliusz Wit, Marek Zwilich, Bruno Schulz i pochodzący z Łodzi Henryk Wiciński. Szczególnie temu ostatniemu – jak twierdzi – zawdzięczał wiele w zakresie czucia nowej sztuki i wprowadzania awangardowych środków wyrazu do liryki. „Nie Peiper, nie Przyboś czy Brzękowski, ale Wiciński, mój przyjaciel z Łodzi. To jego poetyka zadecydowała o kierunku mojego rozwoju. Znakomity rzeźbiarz, uczeń Dunikowskiego. Wyjątkowy poeta, szkoda, że zapomniany”⁷.

Interesującym świadectwem pojmowania liryki Przybosia przez borysławskiego, a potem wałbrzyskiego poetę jest wiersz z 1948 r., wysłany do „Odrodzenia” wraz z innymi utworami. Przyboś godził wówczas funkcję redaktora działu poezji w tym piśmie z posadą posła nadzwyczajnego i ministra pełnomocnego Polski w Bernie. Zatem odpowiedź datowana na 8 lipca 1948 r. nadeszła do Wałbrzycha ze Szwajcarii. Przyboś pisał:

Przesyłam Panu wnętrze katedry, w której bywał Mickiewicz. Dziękuję za list i wiersz, który mnie jednak żenuje wielkimi, za wielkimi aluzjami – dlatego niech on pozostanie tylko pamiątką dla mnie osobistą, nieogłoszoną. Ściskam Panu serdecznie dłonie i jestem z Panem w czasie marszu przez las; tutaj też wiele chadzam i wdzieram się w pejzaże⁸.

Dotykamy tu tajemnicy utworu wtedy nigdzie niepublikowanego, gdyż Jachimowicz dotrzymał słowa. Ujawnił ten tekst dopiero po śmierci Przybosia, uważając, że wspomniane aluzje już nikogo nie powinny żenować. A główna linia historycznoliterackiego nawiązania dotyczyła odczuwanego związku między wielką poezją romantyczną (Mickiewicz, Słowacki) a poezją Przybosia. Jachimowicz trafnie określał wyjątkowość obrazowania wypracowanego przez poetę z Gwoźnicy, stawiając go pośród tych, którzy na trwałe zapisali się w historii polskiej liryki. Pozwolę sobie zacytować ten utwór w całości:

⁶ *Życie nasze przetoczyło się jak kula ognista. Z Marianem Jachimowiczem rozmawia Karol Maliszewski*, „Fraza” 1997, nr 3, s. 19.

⁷ Tamże, s. 22.

⁸ Przepisane z kartki pocztowej znajdującej się w zbiorach Czytelnicy Rękopisów Ossolineum. Ten i wszystkie pozostałe cytaty z listów i kartek pochodzą z Archiwum Mariana Jachimowicza. Korespondencja prywatna, rkp. 53/00, t. 3 (stron nie ponumerowano).

Nad poezją wielką i czystą*Julianowi Przybosiowi*

Z głębi światła
ogromnymi oczami powietrza i wody

Ta sama prędkość
unosí serce
co gwiazdy

W błękitnym pokoju
w sto lat

krzyk jaskółki zastyga

Dziś twoim oczom niebo się kładzie
u skał

Skałom
stać i grozić

Tobie
Ducha przewozić

przez czas.

27 VI 1948⁹

Czy to zażenowanie Przybosia było teatralnym gestem wielkiego twórcy, próbą wielkoduszności wyreżyserowaną w korespondencji z twórcą „mniejszym”, protegowanym z prowincji, czy raczej oznaką szczerości i czystego wzruszenia – nie mnie oceniać. Wydaje się jednak, że od tego „wyznawczego” wiersza stosunki między poetami stały się cieplejsze, a Przyboś poczuł się odpowiedzialny za dalszy los i rozwój kariery swego oddalonego od literackich centrów podopiecznego. Kartki i listy wydobyte z archiwum Ossolineum wyrażenie na to wskazują. Przyboś zachęca Jachimowicza do publikowania¹⁰ i w przeciwieństwie do redaktora Kuryluka, którego odpowiedzi wysyłane do Wałbrzycha są powściągliwe, a niekiedy niechętne, stara się, by Jachimowicz był w „Odrodzeniu” zawsze mile widziany. W następnych latach zachęca wałbrzyszanina do nadsyłania nowych utworów na adres redagowanego przez siebie „Przeglądu Kulturalnego” i przeciera dla niego drogi prowadzące do publikacji w „Twórczości”¹¹. Entuzjastycznie wita długo oczekiwany debiutancki tomik Jachimowicza. W karcie z 18 lutego 1957 r. dziękuje za nadesłaną książkę i pisze: „Przeczytałem z rozkoszą i od czasu do czasu wracam do niektórych poematów dotychczas mi nieznanych. Pańska wiosna jest późna, ale zawiera już

⁹ M. Jachimowicz, *Jaskółki jutra*, Wałbrzych 1996, s. 115.

¹⁰ „Czy nie usiłował Pan publikować na swoim najbliższym terenie, np. w «Zeszytach Wrocławskich»? Brak tam dobrej poezji” – czytamy w karcie pocztowej z 23 stycznia 1949 r.

¹¹ „Będę usiłował przepchać je w «Przeglądzie» lub «Twórczości»” (kartka pocztowa z 27 sierpnia 1959 r.).

dojrzałe lato”. Tak pisał w korespondencji prywatnej, natomiast oficjalnie wygłosił opinię, która przylgnęła do tej twórczości na długie lata:

Jachimowicz jest od początku do końca poetą o jasnym, jednolitym stylu. Nie ma w jego zbiorze rzeczy niewykończonych, niedopracowanych, słabych, książka jego jest owocem rygorystycznej selekcji, z obszernego zapewne dorobku ogłosił tylko doskonały wyciąg, zwięzłe jego poematy są zaiste jak berła z kryształu¹².

W ostatnich cytowanych słowach Przyboś nawiązywał do pierwotnego tytułu zbioru, który miał brzmieć *Berło z kryształu*.

Z biegiem czasu listów i kartek jest coraz więcej. Poeci informują się wzajemnie o stanie zdrowia, utyskują na pogodę (szczególnie Przyboś, wciąż żądny słońca), składają sobie życzenia świąteczne i dziękują za nie, pozdrawiają się z wczasów i wakacyjnych wyjazdów. Przyboś gratuluje kolejnych publikacji i wieczorów autorskich w Warszawie, zapowiada swoje przyjazdy do Wrocławia i zachęca do osobistych tam spotkań (często w towarzystwie Tymoteusza Karpowicza). Píše o sprzyjających Jachimowiczowi staraniach w ramach działalności Komisji Zagranicznej (przy Zarządzie Głównym ZLP) dotyczących wyjazdu wałbrzyskiego poety na stypendium do Francji. Podsuwa adresy tłumaczy poezji polskiej na języki obce (na przykład Karla Dedeciusa). Informuje o pojawiających się recenzjach, które wałbrzyski poeta mógłby przeoczyć. Ekscytuje się ukazaniem się obszernej i pochlebnej recenzji debiutanckiego tomu Jachimowicza, recenzji opublikowanej w paryskiej „Kulturze”, martwiąc się, że w Wałbrzychu to pismo jest pewnie nieosiągalne.

Przełom w korespondencji i ich relacjach następuje w roku 1960. Pod koniec 1959 Przyboś dziękuje za kartkę z Węgier i pisze: „Wróciłem przed tygodniem do starych kłopotów i trosk, wśród których wytchnieniem i radością będzie ujrzanie Drogiego Pana”¹³. Pretekstem do tego spotkania miał być grudniowy wieczór autorski Jachimowicza w Warszawie. Mniej więcej od tego czasu ujawnianie przez Przybosia słabości, dolegliwości, kłopotów i trosk stanie się stałym wątkiem korespondencji. Przybosia wyjątkowo mocno poruszy szpitalny pobyt Jachimowicza. W kartce z 9 sierpnia 1960 r. proponuje przejście na „ty”:

Przyjechałem na dzień do W-wy z okolicy, gdzie spędzam wakacje, i odebrałem Pana kartkę ze szpitala! Drogi! Mocno ściskam Pańską dłoń, wiem, że jesteś dzielny. Ja też na wiosnę ub. roku przechodziłem małą operację i po raz pierwszy poznałem aurę cierpienia szpitalnego. Napisz, Kochany, jak będziesz już po zabiegu, całuję Cię serdecznie i mówmy już sobie Ty. Dobrze?

Od tego momentu każdy list do Jachimowicza opatrzone jest nagłówkiem „Drogi...”, a potem „Kochany... Marianie”. Towarzyszą temu ponawiane deklaracje przyjaźni. Powstaje wrażenie, że osamotniony Przyboś szuka prawdziwych, niezawodnych przyjaciół poza warszawskimi koteriami. W kartce z 28 grudnia 1964 r., pisanej ze szpitala, oprócz gratulacji z powodu wydania przez Jachimowicza zbioru *Gaje tańczące* („Tańczysz w tym przez siebie zasadzonym i już

¹² J. Przyboś, *Liryka kryształiczna*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 22, s. 5.

¹³ Kartka pocztowa z 22 października 1959 r.

szumiącym wysoko gaju – uwieńczony”) skarży się na odczuwane odsunięcie, czy wręcz ostracyzm środowiska literackiego: „Mam wiele czasu na myśl o przyjaciółach – tych niewielu prawdziwych i Ty wśród nich najwierniej mi bliski i serdeczny”. Przypominają się podobne słowa wyrażone trzy lata wcześniej w liście do kuzyna, Adama Przybosia: „Mam furę wrogów, bo co prawda, sam tak chciałem, łącząc się przyjaźnią tylko z najbliższymi mi sztuką, tymi, co nie stosują taryfy ulgowej”¹⁴.

Określenie to wydaje się pasować do postawy Jachimowicza, zawsze odległego od poetyckiego pobłażania sobie i nieszukającego rozgłosu, cierpliwie budującego własną filozofię tworzenia bez taryfy ulgowej. W już przywoływanej rozmowie wałbrzyski poeta powiedział:

Nie narzucałem się, nie wysuwałem się przed innych, ale to nie znaczy, że poezja była w moim życiu czymś drugorzędnym. Ja do niej dochodziłem, traktując ją niezmiennie poważnie, dlatego nie chciałem wydawać jakichś przypadkowych rzeczy. *Ścieżką konieczną* zawierało bardzo świadome wiersze, które powstały w wyniku szukania i wreszcie znalezienia siebie. Tu nie chodzi o sukces. Chciałem stworzyć coś zupełnie własnego i w tym momencie już nikt mnie nie mógł poprawiać, nawet Przyboś już nic nie był w stanie ani dodać, ani odjąć¹⁵.

Wracając do listu Przybosia do kuzyna Adama, w innych jego fragmentach słyszymy ton skargi na trudne warunki bytowe i konieczność dodatkowego zdobywania środków do życia. To utyskiwanie pojawia się również w korespondencji z Jachimowiczem. W liście z 24 grudnia 1960 r. pisze o wciąż powiększającym się, wielotysięcznym długu, który wziął się z wakacyjnych wyjazdów dla poratowania zdrowia, a w karcie z 10 grudnia 1963 r. dziękuje za udzieloną pożyczkę:

Myślę tu o Tobie z serdecznością pomnożoną o wdzięczność, żeś mnie tak nie oczekiwanie w biedzie poratował. W przyszłym roku polepszy mi się – tak sądzę – sytuacja, i dług zwrócę ratami – a myślę o Tobie, bo się zbliża ten Nowy Rok i gwiazdka, a w takich porach robi się zazwyczaj bilans tego, co się zrobiło i co się powinno. Twój rok 1963 wypadł bardzo dobrze i ucieszyłem się dziś artykułem J. Kwiatkowskiego w „Życiu Literackim”. Najsluszniej poświęca Ci osobną krytykę, nie mieszcząc w kupie recenzowanych wersyfikatorów. Kiedyż się zobaczymy?

W wielu następnych kartkach i listach zwrot „Kiedyż się zobaczymy?” pojawia się bardzo często, świadcząc o szczerej i odwzajemnionej sympatii. Natomiast dopuszczenie wałbrzyskiego poety do tajemnic rodzinnych finansów i przyjęcie odeń pożyczki jest znakiem – jak mi się zdaje – wyjątkowej zażyłości. Można chyba stwierdzić, że rzekoma relacja mistrz – uczeń zamieniła się w pewną, serdeczną przyjaźń i wzajemne wspieranie się na różnych poziomach i różnego rodzaju. Na pewno nie da się do opisu tej relacji zastosować słów Krystyny Heskier-Kwaśniewicz, badającej modele zachowań Przybosia jako krytyka literackiego:

Rzec by można, że sprawował wtedy urząd nauczyciela: szukał uczniów. Chętnie usadziłby ich w swojej szkole poetyckiej i wystawiał oceny. Tym, którzy byli posłuszni

¹⁴ *Listy Juliana Przybosia do rodziny*, oprac. A. Przyboś, Kraków 1974, s. 74.

¹⁵ *Życie nasze przetoczyło się...*, wyd. cyt., s. 19.

(choć z pozoru) awangardowym przykazaniom – lepsze, niesformnym gorsze, i w miarę jak stawali się coraz niesformniejsi, coraz gorsze¹⁶.

Jachimowicza to już nie dotyczyło. Szedł własną drogą. Nawet Jerzy Kwiatkowski zauważał rozwijającą się z tomiku na tomik samodzielność, określając w szkicu *Białe schody poezji* Przybosia jako „dawnego mistrza”¹⁷ poety, widząc nagle pewne paralele z Białoszewskim, a wreszcie – Norwidem. Pieszczachowicz dodawał: „Jego poezja jest samoswoja, oryginalna, autentyczna. Nie ulega przelotnym modom, eksponuje tragizm samotności, w połączeniu z doskonałą konstrukcją formalną”¹⁸. Wiele lat później badacz wyrazi tę samą myśl jeszcze bardziej stanowczo:

Bezpieczniej i uczciwiej będzie zatem usytuować jego pisarstwo na szerokim tle kierunków poetyckich XX wieku w Polsce. Nie może tu być mowy o jakichś bezpośrednich, niewolniczych zależnościach: autor *Ścieżki koniecznej*, czerpiąc inspiracje z różnych tendencji literackich i artystycznych [...] nadawał im własny, niepowtarzalny kształt. Dlatego można i trzeba zestawiać jego dokonania z innymi, co zawsze wzbogaca obraz, natomiast tradycyjne dociekania spod znaku „wpływologii” wydają się tu być jałowe¹⁹.

A z drugiej strony pamiętać trzeba o opiniach całkowicie przeciwnych, choćby takich jak ta:

Przybosiowskiemu modelowi wiersza, z jego nierównomiernie delimitowanym wersem, brakiem rymu i sporadycznym tylko śladem tonicznego rytmu, z dynamiczną metaforą w służbie poetyckiego obrazu-wizji i silną, głównie wzrokową percepcyjnością, pozostał Jachimowicz wierny do końca swojej drogi twórczej²⁰.

Do pogłębienia się przyjaźni między poetami niemało przyczyniły się przyjazdy Przybosia na Kłodzkie Wiosny Poetyckie. Przypomnę, że te ogólnopolskie spotkania odbywały się z małymi przerwami w latach 1961–1974 – łącznie odbyło się ich dziesięć; te od 1966 r. już nie w Kłodzku, lecz w Polanicy-Zdroju. Imprezie towarzyszyły ożywione dyskusje i zazwyczaj pochlebne opinie, podkreślające, że niewielkie przygraniczne Kłodzko staje się w maju stolicą polskiej poezji, współtworząc imprezę w wyjątkowy i szczęśliwy sposób łączącą prezentację poezji i poetów z twórczą dyskusją na tematy warsztatowe, światopoglądowe i filozoficzne. Między innymi tak wyrażał się Stanisław Grochowiak, który po V Kłodzkiej Wiośnie Poetyckiej oświadczył:

jest to zarówno najbardziej oryginalna, jak i najpoważniejsza impreza tego typu w Polsce. W Kłodzku zbiera się co roku grono dobrych poetów i cenionych krytyków z całego kraju [...] bardzo dobrze, że ta aktywnie kulturalna powiatowa Polska odnalazła się na Ziemiach Zachodnich²¹.

¹⁶ K. Heska-Kwaśniewicz, *Julian Przybóś jako krytyk literacki* [w:] *O Julianie Przybosiu*, red. T. Bujnicki, K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 1983, s. 90.

¹⁷ J. Kwiatkowski, *Remont pegazów*, wyd. cyt., s.18.

¹⁸ J. Pieszczachowicz, *Wygnaniec w labiryncie XX wieku*, Kraków 1994, s. 194.

¹⁹ Tenże, *Rytm kosmiczny* [w:] M. Jachimowicz, *Jaskółki jutra*, Wałbrzych 1996, s. 318.

²⁰ E. Kraskowska, *Nafta i węgiel. O wyobraźni geopoetyckiej...*, wyd. cyt., s. 173.

²¹ Podaję za: K. Oniszczyk-Awiżeń, *Życie kulturalne Kłodzka po II wojnie światowej*, „Zeszyty Muzeum Ziemi Kłodzkiej” 2001, nr 7, s. 80.

Jachimowicz czuł się tam jak u siebie i starał się wyjątkowo serdecznie podejmować swojego gościa²². Tym razem role się odwróciły – to on opiekował się niegdysiejszym mentorem, a dzisiejszym przyjacielem, który właśnie zadeedykował mu wiersz *Wiosna 64*, oprowadzał, obwoził, fotografował. A Przyboś czuł się tam wyjątkowo dobrze i jak świadczą o tym korespondencyjne ślady, tęsknił za kolejną imprezą i ziemią kłódzką. Doszło tu do szczęśliwego, niemal archetypicznego złożenia kilku ważnych dla poety doznań i kategorii: wiosny, słońca, poezji, wody (źródła) i ziemi. Przypominają się słowa z kartki wysłanej do Jachimowicza 27 grudnia 1960 r.: „brak mi słońca do pisania wierszy. Doshedłem już do tego, że bez światła słonecznego nie pojawia się Apollo, albo się ociąga. To dziwaczne: wyznają Słońce. Gdyby tak można było – jak za dawnych czasów – wyjeżdżać na czas braku słońca do Italii!”. Wyjeżdżać do wód – dodajmy. A w Polanicy-Zdroju poeta miał jakąś tego namiastkę w zasięgu ręki i pióra, miał wiosnę, słońce i kurort z jego źródłami, klimatem i historią. W 1967 r. właśnie tam przyśnił mu się sen, z którego zwierzył się Jachimowiczowi, a ten napisał utwór odtwarzający treść owego snu. Zacytuję go w całości:

Akamios

Julianie

Twój sen

i imię z Twojego snu

Oснуł mnie obłokiem
i łeb
jak skrzypce ze szronu
na pierś mi położył

Tak lecieliśmy nad lasem i górami
muskając wierzchołki

A może nie lecieliśmy obłokiem
i łeb jego nie był
ze śnieżnej wioli

Może lecieliśmy
samymi znakami milczenia

i to co mówił
było tylko myśleniem

Może to nie był lot
a tylko ziemia
przemykała pod nami

²² „Ale to wszystko w moich oczach zaczęło się w Wałbrzychu, gdy jadąc do Kłodzka w marcu 1961 roku, zawadził o Szczawno, dokąd zaproszono Go na spotkanie autorskie, odwiedził mnie po spotkaniu z czytelnikami i spędził u mnie wieczór” (M. Jachimowicz, *Przyboś [w:] Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 290).

i myślała się w nas
obrotem

Może to była błogość
przez którą leciało zdarzenie

A my
tylko znakiem nieskończoności

Może
to nie on niósł mnie
milczącymi księżycami

bo oto maleje
w nieskończoności

a może w widnokręgu
moich ramion

jągnię tak srebrne
jak obłok

tak malejące

że znikomość tę
można jedynie wyrazić
przez

olbrzymiejące milczenie.

8 VI 1967²³

Sen ten miał dla Przybosia duże znaczenie, a jego symbolika zdawała się podsuwać odpowiedzi na jakieś istotne, trawiące go wtedy pytania egzystencjalne. Miejsce, w którym śniło się coś takiego – powiedzmy – rozstrzygającego, naznaczone zostało tym samym nimbem tajemnicy i świętości. W kartce wysłanej z Paryża 29 kwietnia 1969 r. czytamy: „Jest tu pięknie koło katedry, ale nie przyśniło mi się nic bardziej znaczącego niż tam 2 lata temu”. W 1969 r. odbywał się w Bydgoszczy XVII Zjazd Związku Literatów Polskich. W przeddzień rozpoczęcia obrad Przyboś pisze do Jachimowicza, próbując dookreślić symbolikę snu i jego kształt wewnętrznej prawdy:

Kochany Marianie, tutaj na zjeździe przeczytałem Twój piękny liryk, skierowany do mnie, o owym Akemiosie, który mi się zjawiał we śnie dwa lata już prawie temu – na przedwiośniu poezji w Kłodzku-Polaniczy. Wiesz, ta zjawia żyje we mnie, była zwiastunką takiej prawdy wewnętrznej, która musiała się wyjawiać – a Ty tak nieomylnie zgadłeś, że to ważne we mnie i dla mnie – i ofiarowałeś mi wiersz tak niewyraźnie lekki i domilczający, kto to mówi milczeniem. Domyślałam się, że nazwa tego białorunnego, skrzydlatego rumaka jest

²³ M. Jachimowicz, *Jaskółki jutra*, wyd. cyt., s. 119–120.

grecka. Brzmienie jej we śnie było rozchwiane, niepewne. Powtarzałem je we śnie, aby nie zapomnieć (bo miałem pewność, że mogę na nim latać kiedy zapagnę, wystarczy tylko wymówić jego imię – a zjawi się i uniesie mnie w powietrze). Wymawiałem więc A-ko-mios i A-ko-miosaos... Zająrzałem do słownika greckiego i $\kappa\omicron\mu\iota\zeta\omega$ (komidzo) znaczy „nieść”, ale także „pielęgnować umarłych”. Mój więc Komios, bo owo A to było westchnienie, zjawił mi się na pełnię losu człowieka. Ale, sza! O tym nikomu...²⁴.

Jeszcze kilka miesięcy przed śmiercią (kartka z 8 marca 1970 r.) Przyboś nawiązywał do ulubionego miejsca spotkań obu poetów: „Kiedyż się zobaczymy? Ja jeszcze się nie mogę ruszać z nieopatuloną gębą, ale idzie wiosna, będzie mi łatwiej. Chciałbym być na Wiośnie Kłodzkiej – tam się powinniśmy spotkać”. Spotkali się nieco później, 6 października 1970 r., i było to ich ostatnie spotkanie:

Jeszcze wczoraj usłyszałem w słuchawce telefonu Jego głos, jakby ciemniejszy o ton niż dawniej, ale odwzajemniający radość i zainteresowanie. Umówiliśmy się na następny dzień na piątą w sali obrad w ZAiKS-ie, gdzie miał przewodniczyć w poezyjnej sesji zjazdu tłumaczy polskiej literatury²⁵.

Jachimowicz był pierwszą osobą z tłumu przerażonego nagłym zasłabnięciem Przybosia, która usiłowała udzielić natychmiastowej pomocy. Niestety, było już za późno:

Czuję jeszcze na dłoniach swoich Jego stygnącą głowę. W hallu ZAiKS-u, przed drzwiami otwartymi na wiatr od Wisły, na wysokościowiec patrzący wszystkimi światłami w Jego odwrócone od Ziemi – bólem czy przerażeniem – oczy... Wiatr od Wisły doszedł do drzwi otwartych, do... ust otwartych, ale już nie wszedł w nie. Z ust tych uleciało przed chwilą – ostatnie tchnienie... Nie przyjęły już oddechu świata²⁶.

„Zjawił mi się na pełnię losu człowieka” – pisał Przyboś, mając na myśli tajemniczego pośłańca z polanickiego snu. Taką pełnię w twarzy przyjaciela dostrzegł Jachimowicz w obiektywie swojego aparatu, wykonując autorowi *Próby całości* wyjątkowo piękne fotografie²⁷. Najpierw w Polanicy-Zdroju w roku 1967, a potem w Gdańsku w 1969. Odniósł się do nich, a dokładnie do tego, co na nich ujrzał, w wierszu *Lustra podają sens*. Utwór ten, obok innych korespondujących duchowo z Przybosiem, jego postawą i twórczością, stał się częścią osobnego rozdziału (zatytułowanego *Gwoźnica*) książki poetyckiej podsumowującej dorobek życia, wydanej w Wałbrzychu pod tytułem *Jaskółki jutra*.

Co Jachimowicz dostrzegł w twarzy Przybosia na koniec ich wspólnej drogi? Chyba to, czego sam szukał całe życie. Odpowiedzi na pytanie o sens życia i miejsce poezji w życiu i sensie. Zadaniem poety jest odbijanie, przekazywanie sensu dalej. I nieraz się zdarza, że obcujemy z kimś niesłyszanie mocno przeznaczonym temu zadaniu, naznaczonym i poświęconym. Z kimś, kto ma to

²⁴ Cyt. z listu z 6 lutego 1969 r. znajdującego się w zbiorach Ossolineum.

²⁵ M. Jachimowicz, *Przyboś [w:] Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wyd. cyt., s. 289.

²⁶ Tamże, s. 288.

²⁷ Ze zbiorów Czytelni Rękopisów Ossolineum: Archiwum Mariana Jachimowicza. Fotografie M.J., jego rodziny i przyjaciół, rkp. 42/00 (stron nie ponumerowano).

wypisane na wyjątkowo wrażliwej twarzy. Kto mówi do nas nie tylko wierszem,
ale jeszcze całym ciałem, każdym nerwem, a jego twarz

bierze na siebie niebo
wklęsłe
ustępliwe

otwiera się
do głębi
kosmosu

poza widzenie²⁸.

Przyboś – the Master, Jachimowicz – an Apprentice?

Summary

The article discusses the connection between Julian Przyboś and Marian Jachimowicz, a poet associated with Wałbrzych, a relation which was initially a formal one (master-apprentice), and over time evolved into a sincere friendship. The poets shared similar poetics and attitude to what the avant-garde in art is. The author analyses poems and letters, showing the development of the friendship. He stresses the exceptional goodwill Przyboś showed towards Jachimowicz, helping him in getting his poetry published in the press, providing favourable reviews and mutual help in specific life situations (lending money, helping in organising a literary trip abroad).

²⁸ M. Jachimowicz, *Jaskółki jutra*, wyd. cyt., s. 121.

ELŻBIETA WINIECKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu, czyli Przyboś Karpowicza

Poetycki dialog Juliana Przybosia i Tymoteusza Karpowicza – dwóch wielkich mistrzów słowa – trwał kilkadziesiąt lat. Rozpoczął się już w debiutanckim tomiku Karpowicza *Żywe wymiary* (1948). Początkowo Karpowicz czerpał z dzieła autora *Oburącz* awangardowe inspiracje¹. Przyboś bardzo cenił jego dokonania, deklarując po ukazaniu się *Znaków równania* (1960):

Niewielu jest poetów w Polsce, którzy mi są tak bliscy jak Karpowicz. Urzeczywistnił on w nowy sposób podobny ideał poetycki. Był czas, kiedy najogólniej biorąc – szedłem w tym samym kierunku, co teraz on. Kierunek ten porzuciłem, od poezji lotu i znikliwości wróciłem do poezji ziemi i walki.

(*Liryka Karpowicza*, Sp2 169)

Z perspektywy późniejszej twórczości Karpowicza interesujące jest, że Przyboś widzi jego drogę jako konsekwentną realizację przyjętego projektu, siebie zaś uznaje za tego, który zszedł ze wspólnego szlaku. Już za kilka lat jednak oczywiste stanie się, że prawdziwy zwrot dokona się w dziele młodszego z poetów. Z wolna Karpowicz staje się eksploratorem językowych i wyobraźniowych niemożliwości, z tomu na tom potęgując intelektualną ekwilibrystkę nowymi, oszałamiającymi niewyobrażalnością metaforami, oderwanymi od właściwej Przybosiovi wizualnej wyobraźni i znajdującymi uzasadnienie nie w poetyce, lecz w naukowych teoriach oraz filozofii. Po jego wyjeździe z Polski w 1974 r. dawna korespondencja estetyki przybrała kształt bardziej stanowczego agonu. Karpowicz radykalizuje wówczas swoje poglądy na zadania poezji. Przyboś pozostaje jednak dla niego jednym z najważniejszych poetów, a z jego programem estetycznym konfrontuje się do ostatniego wydanego za życia zbioru *Słoję zadrzewne*.

¹ Kwestię tę omówiła przed laty Katarzyna Krasoń. Wskazała na obecne w *Żywych wymiarach* (które notabene Karpowicz chciał wymazać ze swej twórczej biografii) nawiązania do przedwojennych tomów Przybosia (*Oburącz*, *Śruby*, *Sponad*). Poeta to *homo faber* eksponujący swój twórczy indywidualizm oraz kreacyjne możliwości języka. Krasoń wskazuje na obecność w tej poezji „zasady funkcjonalizmu”, czyli zgodności między budową wiersza i jego materią wyobraźniową, „idei rygoru”, pojmowanego jako konstruktywistyczna precyzja w porządkowaniu wizji świata, upodobania do koła jako figury doskonałości i dynamiki ruchu oraz języka pionu, który porządkuje relacje przestrzenne. Karpowicz w latach czterdziestych był poetą ziemi, to go zbliżało do chłopskiej poezji Przybosia. Por. K. Krasoń, *Echa poezji Przybosia w „Żywych wymiarach” Karpowicza* [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002.

O późnym Karpowiczu jako odwróconym Przybosiu pisał Erazm Kuźma, interpretując *Odwrócone światło*². Badacz, idąc ścieżką wytyczoną przez teorię dekonstrukcjonistyczną, zradykalizował różnice między oboma poetami, pokazując, jak od *Znaków równania* Karpowicz zwraca się w kierunku abstrakcji, odrywając poetyckie znaki od konkretów. Kuźma określił proces odwracania sensów Przybosiowych znaków nicościowaniem: świat naturalny staje się u Karpowicza światem sztucznym, harmonijna całość – całością pozszywaną, a „calizna, która jest bezmiennością” [?] – znakiem bez znaczenia. Ponadto – według badacza – poezji jako narzędziu ze światła Karpowicz przeciwstawia odwrócone światło, a filozoficznym kategoriom Przybosiowej tożsamości i sprzeczności – powtórzenie i różnicę. I wreszcie – to odmienność chyba najistotniejsza – Przyboś miałby zakładać referencjalność znaku, dążącego do jedności z rzeczą, a u Karpowicza znak nie ma znaczenia, bo nie ma referencji. Zamiast metaforą jako narzędziem poznania autor *Odwróconego światła* posługuje się szyfrem pozbawionym kodu.

Kuźma zbyt pochopnie jednak antagonizuje poetów. Dość powiedzieć, że samo założenie, iż poezja jest zakodowanym komunikatem, czyli szyfrogramem (nie – jak pisał Kuźma – szyfrem), wskazuje na to, że musi istnieć jakiś algorytm szyfrujący (szyfr), który umożliwia odczytanie. Jeśli nawet ów klucz zna tylko autor, nie znaczy to, że szyfrogram nie niesie znaczenia. Możemy co najwyżej powiedzieć, że mamy do czynienia z kluczem prywatnym, co w zasadzie uniemożliwia jego odczytanie przez osoby inne niż autor. I to jest właśnie sytuacja późnej poezji Karpowicza, który tworząc niezwykle poetyckie szyfrogramy, nie troszczył się o czytelnika. To zresztą budziło obawy Przybosi już po publikacji *Znaków równania*. Pisał wtedy, zwracając uwagę, że utwory Karpowicza to liryka o liryce, a także liryka „filozoficzna” (określenie to brał w cudzysłów jako oksymoroniczne wobec natury poezji): „Dostrzegam bowiem grożące im niebezpieczeństwo zbytnej refleksyjności, czy nawet dydaktyzmu i już widoczną skłonność do konceptyzmu” (*Liryka Karpowicza*, Sp2 169).

Przyboś zdawał się przewidywać, że Karpowicz, tworząc „lirykę doznań granicznych, tj. dostępnych tylko dla najczulszych zmysłów, bardzo żywej wyobraźni i bardzo czynnej uwagi, wyćwiczonej w chwytaniu napomknień do wieloznacznych myśli” (*Liryka Karpowicza*, Sp2 169), ryzykuje utratą kontaktu z czytelnikiem. Autor *Trudnego lasu* sam był zresztą tego świadom, czemu po latach dał wyraz w teoretycznych rozważaniach o poezji:

Nie ma szczerości bez ukazania swoistego procesu nieustannego r o d z e n i a się autora, kiedy pisanie jest s t a w a n i e m s i ę. Szczerłość jest bowiem procesem etycznym pokazanym *in statu nascendi*. Dzieła powstające dla czytelnika, widza i słuchacza, nie dla siebie samych, pochodzą z inkubatorów, a nie z żywych, ukrwionych łożysk człowieczych³.

² E. Kuźma, *Odwrócony Przyboś, czyli Karpowicz [w:] Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, Poznań 1997, s. 121–130.

³ T. Karpowicz, *Sztuka jako ryzyko [w:] tegoż, Male cienie wielkich czarnoksiężników. Zarejestrowane w paśmie cyfr od 797 do 7777*, red. A. Falkiewicz, Wrocław 2007, s. 31.

Jednak wyciągnięcie z tej ekstremalnej postawy wniosku, że Karpowicz celowo tworzy efekt pustych znaków, pozbawionych referencji, jest nadinterpretacją. Przywołane przez Kuźmę wyrażenie z motta *Odwróconego światła*: „znak bez namysłu znaczenia” nie jest tożsame – jak chce badacz – ze znakiem bez znaczenia. Wprost przeciwnie – Karpowicz robi wszystko, chcąc znaleźć taki sposób szyfrowania komunikatu, by znaczenie uobecniało się bez namysłu. To inna wersja Przybosiowej idei słowa-rzeczy, świadectwo pragnienia odzyskania mitycznej jedności znaku i jego sensu. O ile jednak słowo Przybosia zrasta się z sensualnym konkretem, to Karpowicz marzy o integracji znaku-wiersza ze swoim stanem intelektualno-duchowym. Referencja znaku zwraca się więc przede wszystkim ku subiektywnemu doświadczeniu autora, będąc – nieweryfikowalnym dla szerszego grona odbiorców – uobecnieniem jego świadomości zanurzonej w intelektualnej historii ludzkości, do której Karpowicz pragnie dodać kolejny element. Jednocześnie jednak łączy Karpowicza z Przybosiem „pragnienie przeżycia świata w nadmiarze”⁴ i maksymalistyczne pojmowanie posłannictwa sztuki, której zadaniem jest nieustanne podejmowanie prób ogarnięcia Całości. Zdając sobie sprawę z tego, że jest to zadanie niemożliwe; że język jest narzędziem niedoskonałym, obaj nie ustają w wysiłkach osiągnięcia niemożliwego⁵. Jak pisał Karpowicz po śmierci Przybosia:

W najwyższej próbie opisu świata to nie słowa nabiorą nadwartości wszystkich analizowanych przed tym rodzajów – lecz rzeczywistość wiecznie nienasycona nazwą, z pragnienia mowy najpiękniejszej – niema. Poeta staje się jak gdyby mimem, naśladowającym ustami wieloznaczny ruch warg wszechświata⁶.

Jeden i drugi pozostaje więc na swój sposób wierny rzeczywistości, każdy jednak obiera inną drogę do jej poznania, inne środki wyrazu artystycznego, wreszcie – inaczej pojmuje samą rzeczywistość. Dla Karpowicza jest ona przede wszystkim wyzwaniem intelektualnym i wezwaniem etycznym, dla Przybosia – intensyfikacją uczestnictwa w świecie doświadczanym zmysłami, z którym jedność osiągnięta jest poprzez nadawanie jej nowego sensu w metaforyzacji. Tymczasem Karpowicz swoje współistnienie pojmuje jako współrozumienie, będące efektem nie rozproszenia świadomości, lecz jej zintensyfikowanej koncentracji. Na drodze między poetą i światem staje nie tylko słowo, ale również myśl, która przeszkadza mu w dotknięciu słowem rzeczy. Podmiot Karpowicza pyta nie tyle o swoje miejsce na Ziemi, co o miejsce w świecie. Świat zaś jest kategorią ontologiczną, a zarazem konstruktem będącym rezultatem namysłu tych, którzy z pytaniem o jego istnienie mierzyli się wcześniej. Domaga się zatem od poety posłużenia się językiem ontologii, która przekracza horyzont poezji.

W roku 1992 (od 8 do 12 kwietnia) Karpowicz – jako profesor literatury polskiej na Uniwersytecie Illinois – zorganizował w Chicago wielką międzyna-

⁴ T. Karpowicz, *Poeta nadmiaru czy niedosytu*, „Odra” 1970, nr 12, s. 18.

⁵ Na te podobieństwa między Przybosiem i Karpowiczem zwraca uwagę Magdalena Kokoszka w swej interpretacji *Słojów zadrzewnych*. Por. też: *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011, s. 296.

⁶ T. Karpowicz, *Poeta nadmiaru czy niedosytu*, wyd. cyt., s. 20.

rodową konferencję poświęconą twórczości Przybosia. Postawił go tym samym na równi z innym wielkim czarodziejem słów i wyobraźni – Bolesławem Leśmianem oraz z patronem maksymalizmu etycznego w poezji – Cyprianem Kamilem Norwidem, którym również poświęcił międzynarodowe konferencje. Na marginesie warto dodać, że sam uważał się za spadkobiercę i kontynuatora poetyckiej spuścizny tych trzech wielkich poetów⁷.

Kiedy zaś w roku 2001 Edward Balcerzan zorganizował międzynarodową konferencję z okazji stulecia urodzin Juliana Przybosia, Karpowicz, który z powodów finansowych nie mógł przyjechać wtedy do Polski, napisał w liście do niego: „robisz (robicie) rzecz wielką: Powrót Przybosia: «nam, cośmy jego nieobecność zamilczeli...» [...] Tu nie chodzi o powrót poety, lecz epoki, która nie chciała żyć bez wynalazczości”⁸. Przypomniał również, że sam był „o krok” od napisania doktoratu o poecie, „który zarazem znalazł miejsce na Ziemi i w niebie”⁹. W kontekście wcześniejszych słów trudno rozstrzygnąć, czy to ostatnie stwierdzenie odnosi się do biografii Przybosia jako poety spełnionego, czy do pośmiertnej jego oraz jego twórczości rangi. Ma ona raczej – jak się zdaje – charakter okolicznościowej figury, dość swobodnie nawiązującej do programu poetyckiego Przybosia jako poety z jednej strony bardzo mocno zakorzenionego w świecie materialnych konkretów, a z drugiej – wielokrotnie przyjmującego perspektywę podniebnego lotu.

W roku 2002 w poznańskim „Arkuszu” ukazał się niezwykle poemat Karpowicza zatytułowany *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*, przygotowany w roku 2001 – Roku Przybosia. Utwór składa się z cytatów pochodzących ze szkicu Przybosia *Pytanie o miejsce na Ziemi*, opatrzonych poetyckimi odpowiedziami i krótkimi komentarzami Karpowicza. Zapis ten jest kodą trwającego kilkadziesiąt lat dialogu, opublikowaną, co podnosi jeszcze jego rangę, w czasie, gdy Karpowicz z coraz większym trudem dobijał się do upragnionego kształtu wiersza i coraz mniej utworów udawało mu się ukończyć. Oddawszy w ten sposób hołd swemu wielkiemu poprzednikowi, do śmierci w 2005 r. poeta nie więcej nie opublikował.

Historię tego ostatniego zrealizowanego projektu poetyckiego wspominają po latach Bogusław Latawiec i Edward Balcerzan, zaprzyjaźnieni z poetą i utrzymujący z nim korespondencyjny kontakt także wtedy, gdy wyjechał do Stanów Zjednoczonych i zamieszkał w Oak Park w Chicago. Latawiec cytuje fragment listu Karpowicza, w którym ten pisał do nich: „Przejada się metaforyzacja. Wcześniej czy później trzeba nam będzie, jak u Rilkego, rachunek ze

⁷ Pisze tym Bogusław Latawiec w swoich wspomnieniach o poecie. Por. także, *Tymoteusz Karpowicz, Julian Przyboś...* [w:] także, *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Mikołów 2012.

⁸ List Tymoteusza Karpowicza do Edwarda Balcerzana z 23 stycznia 2001 r., cyt. za: B. Latawiec, dz. cyt., s. 83. Fragment tego listu został również zamieszczony w pokonferencyjnej księdze *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002.

⁹ Tamże. Ostatecznie Karpowicz obronił doktorat na podstawie rozprawy *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*.

światem spisać w języku filozofów. Właśnie ta świadomość zabiera mi każde słowo, kiedy usiłuję pisać”¹⁰.

Pragnienie przejścia od słowa odsyłającego do widzialnego świata do dyskursu filozofii, który miałby umożliwić zajrzenie pod podszewkę mowy, tam gdzie rodzą się i ścierają najgłębsze sensy, żywe, zanim jeszcze znajdą wyraz w słowach, zaowocowało dialogiem z Przybosiowym rozumieniem poezji jako wyrazu świata widzialnego, doświadczonego zmysłowo, materialnego i konkretnego. Karpowicz ukrył swoje „ja” pod konstrukcją oderwanych od osobistych przeżyć scen i sentencji, w ten sposób „podkreślając konieczność uniwersalnych odcyfrowań istnienia”¹¹. Na jego życzenie utwór połączony został z unistycznymi grafikami Władysława Strzeмиńskiego – artysty bliskiego Julianowi Przybosiowi¹². Już po śmierci Karpowicza Balcerzan tak skomentował tę publikację:

repliki poetyckie w sporze z Przybosiem są niekiedy bardzo odległe od wzorca, różnią się tematem, obrazami, leksyką. A jednak intencję Karpowicza jasno oddaje tytuł tego dialogu: *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*. Przybosiowemu przywiązaniu do „widzialnego krajobrazu”, uzależnieniu słowa poetyckiego od „określonej strony świata – z porą dnia i nocy”, Karpowicz przeciwstawia więź z bytem postrzeganym pojęciowo, niecielesnie, biblijnie, mitologicznie, dziejącym się tam, gdzie „trwanie stało się tak czyste /, że świadectwa nie chciały już krwi”¹³.

Autor *Słojów zdrzewnych* spośród dwunastu pytań Przybosia wybiera siedem. Do każdego z nich dopisuje własny wiersz (niekiedy dwa lub trzy, połączone w mikrocykl) oraz jedno-, dwuzdaniowy komentarz o charakterze alegorycznej sentencji. Tak zbudowany dialog dwóch bliskich sobie poetów trudno nazwać polemiką, pięknie natomiast pokazuje różnice między nimi.

* * *

Niewielki szkic Przybosia *Pytanie o miejsce na Ziemi* ukazał się w roku 1967 w poszerzonym wydaniu *Sensu poetyckiego* (Sp2 245–249). Jest on „próbą odpowiedzi na ankietę” skierowaną przez redakcję „Nowej Kultury” do poetów i twórców zajmujących się sztuką słowa. Prośba organizatorów brzmiała następująco:

Opiszcie miejsca, gdzie spłynęło na was natchnienie, lub mówiąc zwyczajnie, opowiedzcie, jak to jakieś miejsce na Ziemi usposobiło was do napisania wiersza, a mo-

¹⁰ Cyt. za: B. Łatawiec, *Wtedy dopiero jesteśmy wolni* [w:] J. Roszak, *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław 2010, s. 71.

¹¹ Tamże.

¹² *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu* (wiersze T. Karpowicza oraz teksty J. Przybosia), „Arkusz” 2002, nr 2, s. 8–9, ilustracje W. Strzeмиński: *Sceny nadmorskie, Pejzaż morski*, z cyklu *Deportacje*, z cyklu *Białoruś Zachodnia*, z cyklu *Ręce, które nie z nami*, z cyklu *Pejzaże i martwe natury, Bezrobotni, Pejzaż morski*. Wiersze T. Karpowicza: *Okno, Owocobranie, Poza samotność, Rozstrzygnięcie, Szybkość w zaślubinach słońca, Za nic, Żniwa za lato*. Utwór (bez ilustracji) przedrukowany w: T. Karpowicz, *Dzieła zebrane*, t. 4, Wrocław 2013, s. 562–570.

¹³ E. Balcerzan, *Która twarz prawdziwa? Pamięci Tymoteusza Karpowicza (1921–2005)*, „Odra” 2005, nr 10.

że wpłynęło na całą, jak to się mówi, twórczość? Spróbujcie określić rolę, jaką w waszej wrażliwości zmysłowej, w wyobraźni i uczuciach odgrywają różne miejscowości, poznane strony świata, przestrzenie i obszary?

(Pytanie o miejsce na Ziemi, Sp2 245)

Jako pierwszy o udzielenie odpowiedzi poproszony został właśnie Przyboś – twórca kluczowej formuły „miejsce na Ziemi”, będącej tytułem powojennego zbioru poezji (*Miejsce na Ziemi*, 1945), w którym zamieścił wybór swoich wierszy ze wszystkich wydanych dotychczas tomów.

Warto najpierw zauważyć, że poeta, używając tej formuły, zawsze pisał słowo „Ziemia” wielką literą. Ponieważ jednak na stronie tytułowej jego tomu użyte zostały kapitaliki, często w katalogach i komentarzach wielka litera ginie. Tymczasem ta subtelna różnica w pisowni niesie ze sobą istotną różnicę semantyczną¹⁴. Wielka litera w słowie „Ziemia” zupełnie inaczej projektuje perspektywę patrzenia i myślenia w tej i o tej poezji. Świadczy o tym najlepiej tytuł otwierającego tom wiersza o znaczącym tytule *Ziemią gwiezdnie pojętą*, w którym poeta przedstawia swój poetycki rodowód:

Ziemią, ornice pojętą,
aż tak idąc, aby tylko przekraczać widnokrąg –

Urodzony do pługa – z nadmiaru Ziemi zostałem poetą.
Ziemi kłaniam się niebem.

(Pz1 221)¹⁵

Opozycja między Ziemią pojmowaną planetarnie, oglądaną z niewyobrażalnej perspektywy nieskończonego Kosmosu, i ziemią jako rolą, do której Przyboś – chłopski syn – był przypisany, buduje w wierszu podstawową linię napięcia semantycznych. Oto na obraz wędrowki po ziemi oraz trudu związanego z pracą na roli, nakłada się drugi – w którym poeta staje się gwiezdny wędrowcem, ogarniającym swym spojrzeniem z powietrznej perspektywy Ziemię widzianą w podniebnym locie wyobraźni. To wywołujące się z homonimiczności słowa „ziemia” nałożenie dwóch planów: mikroskali sensualnego doświadczenia miejsca i makroskali projekcji poetyckiej wyobraźni – wielokrotnie powtarza się w wierszach Przybosia. Ilekcć pojawia się w nich motyw Ziemi pod stopami, uobecnia on tę podwójność, w której Ziemia wieńczy stopy bohatera (*Świt*, Pz1 68) i o której można powiedzieć: „toczy mi się spod stóp / Ziemia” (*Pelnia*, Pz1 80), czy też „Jaworami – topolami – podnosiła – kołysała Ziemia” (*Odjazd*, Pz1 165), a zarazem w tle pojawia się „ziemia rodzinna” i bardzo konkretna „grudka ziemi” (*Olbrzymi*, Pz1 178). W wierszach *Urywek* i *Gwiazda* również wykorzystana zostaje ta sama homonimia: „...Więc otoczyła mnie ziemia, [...] Czy odsiebie odtoczyła mnie Ziemia?” (Pz1 147), „Pęd jaśniał

¹⁴ W 1959 r. tytuł ten zapożyczył Stanisław Różewicz dla własnego filmu *Miejsce na Ziemi* (tutaj tematem jest tułaczka bohatera poszukującego swojego miejsca). Stał się on też formułą często wykorzystywaną przez publicystów, niemających pojęcia, kto jest jej autorem.

¹⁵ Wiersze cytowane niżej pochodzą z tomu *Miejsce na Ziemi* (1945). Redaktorzy książki cytują je za wydaniem *Pism zebranych*, t. 1.

krzesząc ziemię spod kół, [...] Rosła w oczach, promieniując, Ziemia, gwiazda oczywista” (Pz1 152).

Doskonale widać sens tego zabiegu w wierszu *Żyjąc*, gdzie ziemia (w podwójnej pisowni) staje się diaforą, figurą polegającą na budowaniu napięcia semantycznego dzięki wykorzystaniu różnych znaczeniowych odcieni jednego słowa. Utwór pisany był w 1939 r. na południowym wybrzeżu Francji, w urokliwym miasteczku Mentona (Menton):

Żyjąc – wdychałem aż do krwi krajobraz za krajobrazem,
gdziekolwiek spojrzę, pulsuje we mnie ich widok,
tak że gotów jestem przyjąć od ziemi swój grób z zaufaniem.
Tylko ona, pełna w górach i dolinach, w zieleni i skale
dawała mi radość,

ludzie zadawali mi zawsze cierpienie,

[...]

I oto na Południu, daleko od bruzdy skąd wyrzałem w niebo,
wszystkie widziane twarze ziemi opadły ze mnie jak maski,
wyrzała spod nich – prawdziwa.

I góra i doliny – były. Ostateczne.

Zrozumiałem, że nie ujrzę nic bardziej rzeczywistego,
że tym samym dokonał się we mnie świat.

[...]

Tak oddało mnie – mnie samemu owo miejsce Ziemi.

(Pz1 236)

„Ziemia” pojawia się tu w trzech związkach wyrazowych: „przyjąć od ziemi [...] grób”, „twarze ziemi opadły ze mnie jak maski”, „oddało mnie – mnie samemu owo miejsce Ziemi”. Za każdym razem inne są konotacje tego słowa. Najpierw oznacza ono podłoże, w którym składa się po śmierci ciało. Potem, w niezwykle antropomorficznej metaforze, mowa jest o rozmaitych widzianych dotychczas krajobrazach jako twarzach, wnikających wraz z oddechem w krew poety i stających się jego częścią. Ten psychosomatyczny charakter przeżyć zostaje jednak umniejszony w konfrontacji z niezwykłością Południa. Dotychczasowe obrazy Ziemi okazały się jedynie maskami-namiastkami. W słońcu Południa Ziemia prezentuje się jako glob, którego prawdziwą twarzą, czyli tym, co przynależy do jej istoty, jest czarowne francuskie miasteczko – najbardziej rzeczywiste z miejsc zobaczonych dotychczas. Znać w tych zabiegach dbałość o to, by odróżnić miejsca realne – krajobrazy i grudy ornej ziemi rodzinnych stron, od tego, które poza poznawalne zmysłami realia wykracza, wpisując się w niezwykłą perspektywę „miejsca Ziemi”, gdzie doświadcza się nasycenia i prawdziwie metafizycznej pełni istnienia, łączącej w jedno patrzącego i krajobraz. Do filozoficznej wiedzy o świecie i sobie poeta dochodzi poprzez doświadczenie zmysłowe znajdujące wyraz w metaforze: od bruzd ziemi uprawnej oraz różnorodności krajobrazów aż po doświadczenie świeckiej epifanii miejsca – twarzy Ziemi, w której i poprzez którą objawia się patrzącemu istota rzeczy. Zarazem jednak ta chwilowa pewność (siebie i świata) wyklucza poezję. Oto bowiem „pierwszym tchnieniem Poezji” jest nie tożsamość, lecz „ustawiczna zapowiedź”, dlatego poeta nie może przywiązać się do żadnego miejsca. Musi

pozostać bezdomny. „Zamilkłbym, powiedziawszy jedno jedyne słowo: Jestem” – czytamy w kolejnych wersach. Wynika z nich, że poezja czerpie swą siłę z nietożsamości, z utraty, z braku, z tęsknoty, z pamięci miejsca i z wyobraźni, z ruchu i zmiany, a nie z zakorzenienia i przywiązania do miejsca na Ziemi.

Być może z powodu tej niejednoznaczności roli miejsca jako kategorii poetyckiej autor *Miejsca na Ziemi* postanowił nie tylko odpowiedzieć na pytania ankiety, ale zadać kilka kolejnych, mających skłonić innych poetów do podjęcia refleksji. W jego *Pytaniu o miejsce na Ziemi* nie pada żadna nazwa własna, o którą redakcji najprawdopodobniej chodziło. Zamiast tego poeta formułuje wiele własnych pytań, z których wyłuskać można elementy jego osobistych przekonań. To właśnie na te pytania odpowie po dwudziestu pięciu latach Karpowicz, biorąc do siebie zamykającą szkic propozycję autora *Miejsca na Ziemi*: „– A może odpowiecie, Koledzy, na te pytania słowami rytmicznymi, mową związaną? (ja już tak próbowałem odpowiedzieć nieraz, lecz niezadowolony, pewnie jeszcze próbować będę wierszem wielu miejsc na Ziemi)” (Sp2 249).

W 1967 r. Przyboś swoją opowieść rozpoczyna tak:

Nie napisałem wiersza, który by albo jak roślina nie był przywiązany do widzanego krajobrazu, albo który by jak roślina nie wyrósł (ale nagle, widocznie) z oznaczonego miejsca na Ziemi. Nawet moje wiersze lotnicze, liryki powietrzności i lotu, startowały z określonego horyzontu i zmierzały do celu wiadomego mi i widomego. Wiem już, że nie zdołałbym napisać wiersza, gdybym go nie potrafił umieścić na mojej mapie miejsc doznanych zmysłami. Nawet poetyckie rozprawy czy manifesty, w których nie ma ani fragmentu pejzażu czy wnętrza mieszkalnego, nawet te najbardziej oderwane od ciężaru ziemi – łączą się w mojej głowie z określoną wizją świata – i z porą dnia lub nocy (nie ma przecież miejsca bez czasu, czyli bez dziejów światła).

(*Pytanie o miejsce na Ziemi*, Sp2 245)

W dalszej części wywodu Przyboś charakteryzuje naturę swoich wierszy: pisze o ich właściwości wprawiania wszystkiego w ruch i o tym, że z biegiem lat „wyrażały substancje coraz lotniejsze i znikliwe...” (Sp2 246). Spostrzeżenie to towarzyszyło przygotowaniu do druku tomu *Miejsce na Ziemi*. Miejsce, wbrew słownikowym definicjom taktującym je jako stały, niezmienny punkt, okazuje się dynamicznym impulsem wprawiającym w ruch świadomość patrzącego. Materialny konkret włączony w konstrukcję poematu zyskuje naturę podatnej na przekształcenia energii. Przystaje być wyłącznie twardym punktem odniesienia, staje się katalizatorem nowych widzeń i nowych wierszy. Przyboś wyjaśnia, dlaczego nie jest w stanie wskazać jednego miejsca, do którego czułby przywiązanie:

Ruch rodzący rymy i składnię zdań nie zatrzymuje mnie na żadnym określonym punkcie, nie daje spocząć na żadnym pejzażu. Gdybym mógł żyć tak, jak tego żąda wewnętrzna dynamika moich wierszy [...], nie zagrzebałbym nigdzie miejsca. Przenosiłbym się, mieszkiałbym w podróży.

[...] Po co ta błędna sytuacja Jana bez Ziemi, ta żądza bez- czy pozadomności? Z wierszy? Lecz wiersze z czegoż? Przecież nie z tego, czym jestem, ale z tego, czym koniecznie chcę być. Z porzucenia więc swojej dawnej postaci odczuwania i wyobrażania, z chęci zmiany, z woli ruchu burzącego osiadłość? Że mieszkać powinniśmy w powietrzu, w locie, dawno to już uświadomiła mi chciwa światła skóra, płuca i serce [...].

(*Pytanie o miejsce na Ziemi*, Sp2 246–247)

Potwierdzając odnotowaną tu wcześniej na przykładzie semantycznych metamorfoz leksemu „ziemia” semantyczną pierzchliwość słów i miejsc, Przyboś dodaje:

Odpycham stale miejsce pobytu na złudny dystans tych oto linijek, coraz to inaczej toczących się i burzących... Kreślę je, jakbym się chciał przenieść, bieć, lecieć.

Ale któremu to ze składających wiersze, czyli z pobudzających słowa do tańca lub biegu, któremuż danym było iść za nimi w ich rytmie i tak układać swoje położenie na ziemi, jak one proponowały?

(Sp2 247)

Wydaje się więc, że pytając o topograficzne i geograficzne konkrety, Przyboś wyklucza możliwość udzielenia na nie odpowiedzi w odniesieniu do swoich doświadczeń. Podkreślając uzależnienie wyobraźni poetyckiej od sensualnego, zmysłowego konkrety, wskazuje zarazem na tę właściwość poetyckiego słowa, która przekształca realną rzeczywistość w eteryczne laboratorium nowych form. Wyobraźnia, karmiąc się konkretem, kreuje nowy porządek przestrzenny, który nie jest odwzorowaniem żadnej realnej topografii. Poeta pisał o tym w innym miejscu, określając swoje wiersze mianem „przestrzeni wyobraźniowej”. I tak ją charakteryzował:

Ma ona swoją – nie powiem – stałą, ale ustalającą się strukturę, ustalającą się, bo z każdym nowym wierszem rozszerzającą się i wiążącą na nowo we wzorec narzucający widzenie. Ten wzorec sprawia, że poeta zauważa tylko to, co będzie z oglądanego miejsca miejscem w poemacie. [...] nadświadomie (co więc nie znaczy: świadomie) poeta nakłada na widziany pejzaż, jak kartograf, siatkę innej geografii, geografii poematu, którym ma stać się oglądane miejsce. Nieświadomie, bo z pewnością ów poszerzający się układ widzenia poetyckiego to wytwór pracy wyobraźni włożonej we wszystkie przedtem napisane wiersze.

Tak więc miejsce na Ziemi, przeniesione do poematu, nigdy już nie wróci, kiedy autor znajdzie się na nim, do swojego surowo-fotograficznego czy migawkowego wyglądu.

(*Miejsce na Ziemi i w poemacie*, Zbd 303–304)

Referencja nie jest tu prostą relacją między słowem i rzeczą. Słowo ma charakter oddziałującej na otoczenie energii. Jego znaczenie, niczym promień światła, który przenika przez znajdujące się na jego drodze pryzmaty załamujące i rozpraszające falę, przechodzi przez kolejne modulatory. Są nimi: wspominająca świadomość, teksty tradycji echem niosące się w słowach, doświadczenie podmiotu lirycznego, katalizujący i modyfikujący wpływ sąsiedztwa innych słów. Słowo jak promień świetlny przechodzi przez te kolejne ośrodki (pamięć, zmysłowe doznanie, teksty tradycji, wyobraźnia), załamując się przy tym wielokrotnie i rozchodząc się tak, że za każdym razem osiągnięty zostaje inny, jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny efekt; co więcej – dynamizm i ruchliwość wyobraźni uniemożliwiają jakiegokolwiek stałe usytuowanie świadomości podmiotu. Posługując się kategorią wprowadzoną do badań nad dwudziestowieczną poezją przez Annę Legeżyńską¹⁶, powiedzieć można, że Przyboś jest poetą bezdomnym, przy czym ta poetycka bezdomność jest kwestią jego wyboru. Stan

¹⁶ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

bezdolności jest warunkiem tworzenia. Przywiązanie do jednego miejsca paraliżuje wyobraźnię. Przyboś swój kruchy dom buduje w wierszu¹⁷. Nie jest poetą wykorzenionym: konstruuje poemat, identyfikuje się z jego systemem poznawczych i estetycznych wartości, które są – przez moment towarzyszący narodzinom wiersza – stabilne i niezachwiane. Zakorzenie kreacji w tkance języka sprawia, że ruch w przestrzeni warunkuje ruch znaczeń. Trzeba więc podkreślić, że formuła „miejsca na Ziemi” – utożsamiana ze stałym, niezmiennym punktem, domem, perspektywą patrzenia – jest u Przybosia swoistym paradoksem. Owo miejsce jest bowiem w ruchu. Jako materialny punkt stanowi jedynie pretekst, zaś jako projekcja poetyckiej wyobraźni jest dynamiczną konstrukcją każdorazowo powoływaną do istnienia w akcie twórczym.

Jednocześnie formuła miejsca na Ziemi, będąc metaforą fenomenologicznej postawy wobec świata, który stanowi twardy fundament tej poezji, zachowuje swój realizm. Każdy element krajobrazu pojawiający się w wierszu Przybosia to element wyobraźniowej konstrukcji, cegielka napowietrznego projektu, równocześnie nasycony materialną gęstością: zapachem, kształtem, energią i uczuciem. Jest prawdziwy prawdą przeżycia tego, kto pomieścił go w zasięgu swoich zmysłów. Przywołajmy słowa poety: „Bo ja już od dłuższego czasu, od lat (a może już od *W głęb las*) pisuję właściwie swoim życiem, tyleż cielesnym, co duchowym: psychosomatyczne są te moje wiersze”¹⁸.

Zupełnie inaczej dzieje się w wierszach Karpowicza, choć punkt wyjścia myślenia w nich o posłannictwie poety, pokonującego kolejne niemożliwości, jest taki sam i bierze się z potrzeby poszukiwania nowych sposobów stwarzającego nazywania tego, co dzieje się na granicy między słowem i światem. O ile jednak Przybosia interesuje przede wszystkim świat zewnętrzny, Karpowicz staje się z biegiem czasu coraz bardziej wsobny. Buduje poetyckie komunikaty, które zdają się swoistymi alegoriami stanu jego ducha. Buduje je ze słów wyjętych z innych tekstów kultury, nasyconych pamięcią wszystkich swoich wcześniejszych użyć, które winny wybrzmieć w wierszu, komponując się w nowy sens. Być może bierze się to z biograficznej sytuacji autora *Znaków równania*. Pytany w 2000 r. przez przyszłego wydawcę jego dzieł, Jana Stolarczyka, o swój związek z miejscem zamieszkania, odpowiedział: „Od czasu, jak wygnali mnie z Wilna, jest mi zupełnie obojętne, gdzie mieszkam”¹⁹. Można przypuszczać, że to poczucie wykorzenienia i realnej utraty domu rzutowało na sposób, w jaki traktował przestrzeń poetycką – zawsze poddawaną przekształceniom dyktowa-

¹⁷ Pisał o tym przed laty Zdzisław Łapiński w artykule *Miejsce na Ziemi i miejsce w wierszu. O składnikach deiktycznych w liryce Przybosia* [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

¹⁸ J. Przyboś, List do J. Brzękowskiego z 21 maja 1970 r. Korespondencja J. Brzękowskiego, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, inw. 2192, t. 13, k. 138 recto, cyt. za: Z. Łapiński, „Psychosomatyczne są te moje wiersze”. *Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia*, „Teksty Drukie” 2002, z. 6, s. 9.

¹⁹ *Piękny umysł. Rozmowa z Janem Stolarczykiem* [w:] J. Roszak, *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, wyd. cyt., s. 123.

nym przez źródłowy namysł, a nie wylaniającą się ze spontanicznego kontaktu ze światem – jak dzieje się u Przybosia.

Wróćmy do dialogu Karpowicza z Przybosiem. W komentowanym utworze drugi formułuje pytania, do których kolejno odnosi się pierwszy:

Czy zauważyliście, że:

- 1) Każdy krajobraz inaczej reguluje nasz czas wewnętrzny? Od czego to zależy – czy od rytmu naszego oddychania (góry szybciej popychają wskazówki naszego zegara wewnętrznego niż morze), czy od wielości spojrzeń, gdy oczy nasze raz porywa ruch wielkomięski, raz ustala linia dalekiego horyzontu?

(*Pytanie o miejsce na Ziemi*, Sp2 247)

Pod przytoczonym pytaniem Karpowicz zamieszcza własny wiersz, będący dość swobodną wariacją na temat stosunku do przestrzeni i krajobrazu:

Za nic

mówią że śpiewem rozgiął góry
i przeprowadził swego kota
w dolinę na niziutkich łapach
sam też sprzyziemniał zamknął zbocza

takim nie znały go chusteczki
do łez splukane na płakaniu:
i po co oddał Nieznanemu
takie zwierzątko i to za nic?²⁰

Wiersz możemy potraktować zarówno jako dość swobodny komentarz do Przybosiowych wyobraźniowych eksperymentów przestrzennych, pod których adresem zostaje sformułowany zarzut „sprzyziemnienia” (pamiętamy wszak autokomentarz Przybosia, który w 1961 r. pisał o swoim odejściu od poezji lotu do poezji ziemi), jak i jako rodzaj przypowieści obrazującej powinności poezji, sformułowanej niezależnie od dokonań starszego poety. Widać tu kilka charakterystycznych dla Karpowicza zabiegów: subtelne i nieoczywiste nawiązanie do zdarzeń biblijnych, poddane jednak obniżeniu stylu przez skonstrastowanie z blahym motywem (śpiew rozsuwający góry zestawiony z prowadzeniem kota); *hypallage*, czyli odwrócenie relacji przedmiotowo-podmiotowej (chusteczki splukane do łez na płakaniu); wreszcie sam motyw Nieznanego, któremu oddane zostaje to, co bliskie sercu, w dodatku „za nic”. Wymienione tu chwytły charakteryzują na poziomie retorycznym (stylistycznym), konstrukcyjnym i tematycznym stanowisko Karpowicza, który poezję traktuje jako formę uprawiania myślenia, jako najszlachetniejszą odmianę filozofii, mierzącej się z poznawczymi wyzwaniem nie w języku estetycznych wzruszeń, lecz intelektualnych wyzwań.

Dla Karpowicza poezja nie jest sprawą fenomenologicznego doznania tu i teraz, wyobraźniową konstrukcją ze wzruszenia i słów, lecz heroiczną walką z sobą, wbrew sobie, wbrew zmysłowemu doznaniu i wbrew słowu. Budowanie

²⁰ Wiersze Tymoteusza Karpowicza cytuję za ich pierwodrukiem w „Arkuszu” (2002, nr 2, s. 8 [por. przypis 12]), dalej oznaczonym jako MnZ z dodaniem numeru strony.

wiersza to poszukiwanie odwrotności oswojonych znaczeń, to piętrzenie problemów, konfliktów, to ryzyko odrzucania wszystkiego, co już znane, także semantycznych podpórek gwarantujących porozumienie z innymi. Karpowicz Przybosiowemu projektowi poezji jako miejsca na Ziemi przeciwstawia projekt poezji jako miejsca w istnieniu. Miejsca, które jednak powinno być nieustannie odpychane, nie po to, by wprawić w ruch wyobraźnię – jak czyni Przyboś – ale by nie ustać w morderczym trudzie podejmowania nowych wyzwań. W nieopublikowanym za życia poety wierszu *Odpychanie znaczenia* czytamy:

dalszego kroku już nie zrobisz ale zapalikusz nogami to miejsce gdzie
zostałeś trawą może szum nauczy cię pętać

byłeś jesteś i będziesz szelestem ani tego co w tobie jest życiem ani tego
co w tobie jest śmiercią tylko brzegu co odpycha znaczenie²¹.

Wiersz ten dobrze unaocznia niezwyklej wrażliwość poetyckiej wyobraźni Karpowicza, który wytrąca słowa ze stabilnych semantycznie sytuacji. Umieszczając je w syntaktycznym sąsiedztwie, z którymi nowo tworzony związek, choć składniowo poprawny, jest niewyobrażalny, poeta burzy zastane konstrukcje językowe, rozregulowuje komunikacyjne mechanizmy mowy i dosłownie oraz przenośnie – odpycha znaczenia, które potencjalnie mogłyby się nasunąć jako wyjaśnienie niezwyklej słownej woltyżerki. W innym miejscu poeta ujął to w sugestywnym aforyzmie: „Na każdym kroku grzęźnie się w miejscu. Iść, to usuwać miejsce sprzed siebie”²².

Karpowicz traktuje pisanie jako próbę dla własnej – jako poety i człowieka – wiarygodności. O ile bowiem słowo Przybosia odbija i kształtuje w sobie także rzeczywistość zewnętrzną wobec świadomości podmiotu, Karpowicz stara się z poezji uczynić zwierciadło skierowane prawie wyłącznie do wewnątrz i odzwierciedlające w sposób wysoce nieoczywisty skomplikowane procesy intelektualne i duchowe, jakie są udziałem poety. Stąd – jak można przypuszczać – wiersz *Za nic*, będący odpowiedzią na pytanie Przybosia, nie podejmuje wprost problemu roli świata zewnętrznego w procesie twórczym. Staje się parabolicznym splotem kilku zbudowanych na figurze *hypallage* obrazów, w których miejsce okazuje się tym, co daje poczucie stabilności i bezpieczeństwa, co zatem – w myśl filozofii Karpowicza – stanowi zagrożenie dla powinności poety i musi zostać porzucone na rzecz tego, co nieznanne. Autor przechwytuje z wypowiedzi Przybosia kilka słów – tutaj jest to pole semantyczne słowa „góry” – i buduje z jego użyciem sytuację fabularną, będącą rodzajem metaforycznej ilustracji do następującej później alegorycznej wypowiedzi prozą, odpowiadającej na postawione przez Przybosia pytanie: „start do miejsca znanego nie jest poezją lecz tylko rozkładem jazdy w podróży za trzy teksty. musimy zawsze kupować bilet w odwrotną stronę od miejsca gdzie chcielibyśmy dojechać skazując tym samym siebie na pieszą podróż pod włos wieczności uczesanej przez minutę” (MnZ 8).

²¹ T. Karpowicz, *Dzieła zebrane*, t. 4, Wrocław 2013, s. 283.

²² Tamże, s. 496.

W ten sposób przywiązaniu Przybosia do sensualnego konkretności Karpowicz przeciwstawia postulat podcinania sobie i słowom związków z rzeczywistością, uciekania od tego, co nasuwa się w sposób zanadto oczywisty. Figura odwrotności, perseweracyjnie przewijająca się przez tę twórczość, doskonale definiuje powinność poety oraz misję poezji w rozumieniu autora *Odwróconego światła*.

Karpowicz po śmierci Przybosia opublikował tekst *Słowo u Przybosia*, mający być częścią nigdy niewydanej książki (pierwotnie miał znaleźć się w jego doktoracie). Rekonstruuje w nim swoje rozumienie poglądów poety. W znacznej mierze ta wykładnia poetyki starszego mistrza jest odbiciem przekonań Karpowicza. Kiedy na przykład pisze o tym, że dla Przybosia słowo jest „esencją duchowego życia człowieka”, zaś słowo użyte w poezji jest „esencją esencji”²³, wyraża także swoje głębokie przekonanie o niezwyklej randze poezji. Pisząc o Przybosiu, pisze zarazem o sobie:

Poeta jest wiecznym weryfikatorem języka [...], badaczem słów, rdzeni, zrostów kojarzeń, zwrotów słownych. Zanim użyje słowa, winien je oczyścić z pospolitości i bezwyrazowości. Słowo użyte w poezji [...] winno brzmieć tak jakby zostało po raz pierwszy odkryte. [...] Chodzi o tworzenie napięć znaczeniowych słowa, zmieniających potoczny sens wyrazu – na wyraz niepospolity, odkrywczy, poetycki – z pomocą metody pozycyjnej słowa, tworzenia neologizmów „międzysłowiem”, kontekstem słowa²⁴.

Dalej dodaje: „Wszystko, co aportują zmysły, wszystko, co dokonuje się w naszym wnętrzu, domaga się nazwy”²⁵. Nazywanie zaś to akt jednorazowy i pierwotny, stwarzający przedmiot na nowo. Przede wszystkim jednak Karpowicz podkreśla wysiłek towarzyszący tworzeniu. Nawiązując do figury poety rzemieślnika budującego wiersz, traktuje ów trud służący wydobywaniu ze słów ich nowych znaczeń jako istotę poetyckiej pracy. Określenia eksponujące wieczne utrudnienie poety dominują w opisie poetyckiego rzemiosła. Nawet praca wyobraźni nie jest działaniem dającym życiową radość i estetyczną przyjemność, lecz wysiłkiem, móżdżem, mocowaniem się i walką.

Przybóś jest utajonym żywiołem uczuciowego stosunku do świata. Pęta oszalałe siły zmysłów i uczucia żelazną dyscypliną intelektualną – lecz na szczęście dyscyplina ta nie jest w stanie zniszczyć, wytrzebić pięknych żywiołów. Ale żywioły te są tak piękne dlatego, że przedzierać się muszą do światła poprzez niehumanitarną masę przeszkód stawianych im przez samego poetę. Stąd właśnie bierze się ów cud słowa Przybosiego, które niemal zmateriałizowane, słowo kamień – obciążone kamieniem, przez swój wysiłek staje się potężne i wyzwolone; co więcej – przyobla się w symbol i metafizykę²⁶.

– pisał Karpowicz. Zauważmy, że proces dochodzenia do krystalizacji wizji to „przedzieranie się [...] poprzez niehumanitarną masę przeszkód”, które sam poeta piętrzy na swej drodze. Aby uzyskać efekt jednorazowej i niepowtarzalnej logiki, w której rzecz wyłania się z nazwy, a słowo wrasta w rzecz, razem zaś stworzą nierozdzielalną całość, poeta uzbraja słowo w cechy zmysłowego obiektu,

²³ Tenże, *Słowo u Przybosia*, wyd. cyt., s. 27.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 28.

czyni z nich narzędzie twarde i precyzyjne jak diament, który służy do „wrzynania się w nazywaną rzecz lub zjawisko. Wrzynanie się to może być jednoboczne lub wieloboczne, różnokierunkowe”²⁷, i choć za każdym razem towarzyszy temu procesowi świadomość jego niedoskonałości, ponawia ów trud i „największy wysiłek słowa”²⁸,

by zabłyszczało jak nowo wynalezione. Aby wycierus nijakości odzyskał swoją wartość. A nawet nadwartość. Wprowadza więc je do czyścica mowy i torturuje wyobraźnię. Rzecz odbywa się przy drzwiach otwartych – mowy. Możemy przyjrzeć się tym ćwiczeniom, nie wyprowadzając oczywiście wniosku fatalnego, że ich wyniki są jakimś wzorcem nowości, że tędy wiedzie jedyna droga do osiągnięć w poezji. Każdy musi mieć swój czyściec indywidualny i sposób wyjścia z niego²⁹.

Powiązanie pracy poety z procesem pokuty i oczyszczenia eksponuje przede wszystkim etyczny wymiar twórczości. Pisanie to odmawianie sobie prawa do radości, do estetycznego zachwyty i pełni. Powinnością poety jest nie znajdowanie nowych sposobów wyrażania, lecz zaprzeczanie temu, co mogłoby zaistnieć jako już gotowe, dane, a więc – zgodnie z Heraklitem – naturą świata i mowy, którą wyznawał Karpowicz – fałszywe.

Tymczasem Przybóś podkreślał przede wszystkim rangę charakterystycznego dla jednego utworu rytmu przeżycia poetyckiego:

Poezja jest mową człowieka tak wzruszonego, że opanowawszy swoje wzruszenie słowem, potrafi wzmóc je o przyjemność, jaką niesie wiązanie słów. Utwór poetycki niesie zawsze dwa ładunki uczuciowe: wzruszenie, które jest przeżyciem „życiowym” poety (to stanowi jego zawartość treściową), i uczucie radości estetycznej.

(Jak mówić wiersze?, Lig2 257)

U późnego Karpowicza nie ma estetycznej radości, jest etyczna powinność, a zamiast wzruszenia jest krwawy trud wydzierania z siebie najboleśniejszej prawdy. Świat zewnętrzny staje się pretekstowy.

Widać zatem, że podobny punkt wyjścia obu twórców prowadzi do skrajnie odmiennych efektów. Wbrew interpretacji Karpowicza bowiem w poezji Przybósia dominuje radosny witalizm, zaś trud konstruktora, gwiazdnego wędrowca, nagrodzony zostaje estetycznym wzruszeniem. To ostatnie nigdy nie wieńczy Karpowiczowej walki o właściwe słowo.

Czas na kolejne pytanie Przybósia:

- 2) Czy zdarzyło się wam wyczerpać w przeżyciu jakieś miejsce na Ziemi do cna, tzn. tak, że je zawarłicie w poezji (napisanej czy tylko przeczytej, potencjalnej), iż stało się obojętne, jakby nie istniejące, i nie chcielibyście tam już nigdy wrócić? Czy przeciwnie: napisany tam wiersz jest dla was jak menhir znaczący miejsce swojego powstania i w pełni odczuwacie go tylko w przymierzu z miejscem jego poczęcia?

(Pytanie o miejsce na Ziemi, Sp2 248)

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 29.

²⁹ Tamże.

Odpowiedź Karpowicza brzmi tak:

Poza samotność

każdemu dziecku jest przyznane wzgórze:
ma tam posadzić kurę albo strusia
a pterodaktyl wyprzedzi je jajem:
potem to wszystko zostanie omletem
macdonald skleci lepkimi wargami
w odwrotność góry – jamę ust na świat
dziecko przemaca siebie aż poza samotność
i będzie gdakać jak mu się zanieśie
na płacz
czerpaki które udają studnie najszybciej rdzewieją bo się siusiąją z lęku bycia sobą i dna
im odpadają jeszcze przed wodą

(MnZ 8)

Karpowicz znów wybiera kilka słów z tekstu Przybosia, po czym odwracając ich znaczenie, buduje na nich nowy obraz. Centralnym sformułowaniem jest określenie „wyczerpać miejsce do cna” – w znaczeniu twórczego wykorzystania inspiracji, tak by samo miejsce stało się obojętne do tego stopnia, by nawet jego istnienie mogło ulec zakwestionowaniu. Przyboś pyta o emocjonalną, wyobraźniową i zmysłową relację z miejscem, które staje się rodzajem przestrzeni wyobrażonej, mitycznej, sakralnej, przetworzonej przez świadomość twórcy. Tymczasem Karpowicz udosławia zwrot „miejsce poczęcia wiersza”, budując wizję trywialnego prapoczątku nie dzieła, lecz kury i jajka, które ostatecznie staje się omletem w metonimicznym władaniu McDonalda – patrona współczesnej popkultury. Tym sposobem od zmysłowego konkretyzmu potraktowanego pretekstowo poeta błyskawicznie przechodzi na poziom zaskakujących uogólnień, w których odnaleźć można karykaturalny obraz współczesnej wynaturzonej, zepsutej kultury, od dziecka osaczającej człowieka wychowywanego do konsumpcji.

Zwróćmy uwagę, że pojawia się tu szeroki repertuar chwytów, stosowanych w późnej poezji przez Karpowicza: obniżenie stylu poprzez trywializację wysokiego tematu i jego zderzenie z niską, pojmowaną skatologicznie tematyką cielesną, konkretyzacja i udosłownienie metafor i pojęć abstrakcyjnych, a także solecyzm (jama ust na świat), *hypallage* (dziecko przemaca siebie) i histerologia (pterodaktyl wyprzedzi je jajem). Trzy ostatnie figury, mające niekiedy charakter błędu logicznego, stanowią rozpoznawalny element retorycznego stylu Karpowicza, który konstruując obrazy i narracje niewyobrażalne, odchodzi od klasycznej logiki, przekształcając liryczny komunikat w mikrotraktat filozoficzny oparty na tawestacji. Tawestowanym wzorcem nie jest tu inny styl, lecz raczej system powszechnie obowiązujących poglądów i przekonań. Dominujące przyimki „za”, „poza”, odwołujące tożsamość, a także czynności wskazujące na działania odwrotne, przeciwne, ukierunkowane wbrew przyjętym zwyczajom, potęgują tu wrażenie budowania świata na opak, krytycznej wersji idyllicznej wizji arkadii twórczej, o którą pyta Przyboś.

Miejsce nie jest zatem dla Karpowicza lokalizacją w przestrzeni i czasie, nie jest punktem wyjścia, oparciem, pretekstem, lecz celem. Kiedy Przyboś

mówi o miejscu jako elemencie doświadczenia fenomenologicznego, źródłowym doświadczeniu percepcyjnym i wyobraźniowym, stanowiącym podglebie dla słowa, Karpowicz rozpatruje problem miejsca w kategoriach filozoficznych. Poezja jest ruchem ku nieznanemu, wyzwaniem. Przede wszystkim etycznym, ale też poznawczym i artystycznym.

Ukonkretnienie metaforycznej formuły wyczerpywania tematu (miejsca) do postaci przyziemnego czerpaka, będące zarazem figurą etymologiczną, sprawia, że wizja czerpania inspiracji z natury przekształcona zostaje w trywialny proceder nabierania wody za pomocą czerpaka, który w dodatku udaje studnię, a zatem sugeruje własną głębię. Dość szybko demaskuje sam siebie przez siusianie zaczerpniętą wodą. Ta bardzo sugestywna, ironicznie dowcipna scena, zbudowana dzięki udosłownieniu potocznych metafor, po raz kolejny domaga się lektury alegorycznej, pod każdy z niskich atrybutów można bowiem podstawić: poetę, proces twórczy, natchnienie czerpane z przeżycia więzi z miejscem. Odpadające przerdzewiałe denko zdaje się ostatecznie deprecjonować wzniosły akt czerpania z natury natchnienia i inspiracji. Interpretację można jednak rozszerzyć i uznać tę wypowiedź za komentarz do kondycji moralnej współczesnego człowieka, będącego niczym przerdzewiałą czerpak udający głęboką studnię.

Z biegiem lat w poezji Karpowicza przybiera na sile ten moralizatorski ton. W tworzeniu liczy się nie uroda i harmonia brzmień, lecz autentyzm wysiłków podejmowanych w celu poszerzenia horyzontu rozumienia. Karpowicz przed poezją stawiał problemy natury filozoficznej i coraz częściej robił to środkami właściwymi nie poezji, lecz filozofii.

Niejednokrotnie podkreślał, że pisanie musi być szczere. Szczerość nie może uwzględniać oczekiwań czytelnicznych. Niekiedy wiąże się nawet z ekszhibicjonistycznym rozdrapywaniem ran. Tworzenie wiersza to mówienie tego, co boli. To także rezygnacja z ładności, z lirycznych wzruszeń. Wiersz ma reprezentować prawdę wewnętrznego przeżycia, nie sensualnego doznania. Dlatego późny wiersz Karpowicza odwraca się do wewnątrz, kieruje swoje światła do środka. W języku dominuje zasada rozszerzonej *hypallage*. Figura ta, będąc odmianą metafory, odwraca relacje między rzeczami, ale ma to swoje konsekwencje filozoficzne. Zmusza do przewartościowań, do zmiany sposobu myślenia. U Karpowicza poezją rządzi etyczny przymus. Przymus dyktowany jest i poprzedzany impulsem z zewnątrz. Język musi nadążyć za intelektem. Nie stwarza, lecz wydobywa na jaw. Bardzo wyraźnie widoczna jest tu referencyjna funkcja języka. Nie chodzi już jednak o proste odniesienie słów do rzeczy, lecz skomplikowanych konstruktów składniowo-logicznych odsyłających wedle niejasnego klucza (alegorycznego? metaforycznego?) do stanów duchowych poety.

Na kolejne pytanie (trzecie z kolei) – o miejsce na Ziemi, gdzie doszło do indywidualnego objawienia poetyckiego „nowych tablic wartości estetycznych” (Sp2 248), Karpowicz odpowiada wierszem *Okno* oraz komentarzem: „prawdziwe objawienie nigdy nie dotyczy tego kogo komu się objawia. nie może zdradzić swego przeznaczenia” (MnZ 8).

Poetę w pytaniu Przybosia zainteresowało nie miejsce, lecz samo doświadczenie epifanii. Nie interesuje go realistyczny kontekst, lecz istota doświadczenia duchowego. Wydaje się, że wiersz jest tu zdystansowanym, ironicznym zapisem takiego właśnie przeżycia, przy czym można go potraktować – jak się zdaje – jako parodię kulturowych klisz „przeżycia metafizycznego”. Oto bowiem bohaterka rozplywa się w swoim doznaniu: „przestała całe okno aż na wskroś / podłogi”. Jej ciało znika, a wtedy:

mieszkanie z niej wyprowadzono
cichcem za zero i pantofle
[...] więc jak za nią
zamknąć to wszystko by nie było
ramy patrzenia za niebyłe

(MnZ 8)

Wiersz, skonstruowany z zaprzeczeń i bytów odwróconych, kreujących rzeczywistość nieziszczanej potencjalności, możliwej do pomyślenia jedynie z największym trudem, staje się świadectwem niezwykle intelektualnego wysiłku zmierzającego do wyrażenia odczucia do tej pory niemającego nazwy, ale też niemożliwego do zaistnienia bez słów. Na myśl nasuwa się fenomenalizm Przybosia, u którego materialność i zmysłowość doświadczenia jest fundamentem poznawczej metafory. Jak w wierszu *Trochę nocy*, w którym czytamy: „wstawiają okno w widok. // Patrzę przez nie daleko” (Pz1 118). Karpowicz tymczasem rezygnuje z opisu zmysłowych wrażeń i skupia się na ontologii zdarzeń: pyta o sposób istnienia świata widzialnego i status bohaterki, która zatraca się w patrzeniu. Pokazuje też kruchość konstrukcji zmysłowego świata, problematyzując relacje posiadania i przynależności w zgeometryzowanej konstrukcji przestrzeni. Wyłania się ona z przekształceń tropicznych języka, w którym za sprawą oryginalnych związków frazeologicznych naruszone zostają prawa fizyki (przestała okno, na wskroś podłogi, mieszkanie z niej wyprowadzono, rama patrzenia za niebyłe). To poszerzenie rzeczywistości możliwej do pomyślenia, rozbudowanej po Leśmianowsku o niezwykle (niebyłe) zaświaty, jako żywo przypomina wyobraźniowe eksperymenty Przybosia, który bardzo podobnie poszerzał horyzont poznawczy poezji. Dość przypomnieć magiczne Przybosio-we zdanie: „Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę!” (*Notre-Dame*, z tomu *Równanie serca*, Pz1 144).

Trudno zatem mówić o sporze z Przybosiem. Mamy tu raczej do czynienia z konsekwentnie realizowanym postulatem radykalizacji awangardowej odkrywczości, w myśl przekonania, że nie należy powtarzać dwa razy tego samego gestu – ani po sobie, ani po innym poecie. Jeśli zatem Przyboś eksplorował świat zmysłowo doświadczany, Karpowicz próbuje znaleźć wyraz dla własnego przeżycia, które obywa się bez zmysłów, które urzeczywistnia się w sferze czystego intelektu, na podłożu wiedzy o człowieku i jego świecie, utrwalonych w tekstach kultury. Jest poetą, którego rzeczywistość to świat zapisany, traktowany jednak nie jako „tekstowy świat”, lecz jako autentyczny wymiar ludzkiego istnienia, w którym toczy się walka o przyszły kształt życia i sztuki.

To dążenie do prawdziwości poetyckiego świadectwa daje o sobie znać w Karpowiczowej odpowiedzi na kolejne pytanie Przybosia:

- 5) Czy mieliście lub macie swój Raj – poza krajem lat dzieciennych? To znaczy, czy istnieje w waszej wyobraźni wzór oblicza ziemi, zapraszający was, ilekroć się w takim zarysie rajskiego ogroja czy arkadii znajdziecie, do szczęśliwości? (Do opiewania doznanej tam radości?)

(Sp2 148)

W odpowiedzi autor *Słojów zadrzewnych* najpierw zamieszcza wiersz *Owocobranie*, będący korowodem nakładających się na siebie obrazów, w których symboliki *sacrum* i *profanum*, boskości i cielesności, ścierają się ze sobą, nawiązując do biblijnego motywu kuszenia. W istocie jednak zawrotne relacje przestrzenne budowane poprzez konsekwentne łamanie reguł składniowej łączliwości słów (nim przetrzepią ręce poprzez ptasie kostki, oczami aż tak nafruwają, ustami w sercu opadnie) uniemożliwiają odnalezienie jednej reguły spójności tekstu. Dopiero sentencja pod wierszem rzuca nań światło: „prawdziwy hades jest oazą szczęścia w papierowej arkadii” (MnZ 8). Zdanie to doskonale odzwierciedla poetycki program Karpowicza, dla którego piętrzenie językowych szyfrogramów jest kolejnym w historii dwudziestowiecznych awangard krokiem w poszukiwaniach pomostu między coraz bardziej samoświadomą i krytyczną sztuką a rzeczywistością. Nie bez powodu swoje wysiłki twórcze określał mianem czyśca.

Męki te przynoszą jednak wiersze będące prawdziwymi arcydziełami, w których udaje się poecie ustalić równowagę między zmysłowością, refleksyjnością i wirtuozerią słowa. Takim najwyższej próby utworem jest wiersz *Nim zaczną znaczyć*, będący odpowiedzią na pytanie Przybosia:

- 7) Czy odczuliście jakiś pejzaż (jaki?) tak, że pragnęliście się do niego upodobnić, reagując na jego kształt i kolor, ruch drzew, woń i aurę? Czy znany wam ten stan? Kto zaślubił z was drzewo, tańczył z wiatrem i spadał z deszczem, tyleż przenośnie, co dosłownie?... (Jak to czynili w mitach bogowie pól, lasów, źródeł – twory, więc sobowtóry poetów.)

(Sp2 248)

Tym razem Karpowicz odpowiada połączonymi w cykl *Żniwa za lato* dwoma wierszami:

I. NIM ZACZNĄ ZNACZYĆ

wystałe lato z obłokami
wysokie łyki światła
stawia na wzgórzach: gdybyś nawet
nie pragnął życia piłybyś je
tak napelnione one są do dna zza ust
że najtrwalszy nawet cień
klęka przed takim żniwem
do stóp dodanych do człowieka
lecz gdzie on jest?
czy ten aportujący siebie w zębach czasu
jest tym co da znaczenie

kielichom blasku głębszym niżli są
w ciało je zmieni?

II. TRWANIE

zmysły w zbożu odwiewało wiatrem
nagie słońce i może monet
byłby spazmy pozbierał na maki
w miejscach pustych wydanych za ciało
lecz tam trwanie stało się tak czyste
że świadectwa nie chciały już krwi

Całość dopełnia aforyzm:

niepodobieństwa są jedynymi przyjaciółmi tożsamości na których można liczyć w czasie dosuwania brzegów życia do brzegów śmierci. gdy spadną dwie identyczne śnieżynki na ziemię będzie to znak że wyczerpał się świat

(MnZ 9)

Ta trójdzielna kompozycja to wariacja na temat mitu pierwotnej jedności między słowem i rzeczą, o który pyta Przyboś. Według mitu pierwotności poetyckość była pierwszym stadium rozwoju ludzkości, kiedy człowiek żył zanurzony w jednorodnej, baśniowej rzeczywistości, której częścią był język. Ten zaś rządził się logiką poetycką, opartą na zasadzie działania metafory. Zbliżając niepodobieństwa, powodowała ona poszerzenie rzeczywistości, wydobywała na jaw ukryte związki i zależności między rzeczami. Metafora powstawała w sposób spontaniczny i przedrefleksyjny jako sposób uczestnictwa w świecie i narzędzie jego poznawania. Język nie był systemem znaków, opierał się na wyobraźni i uczuciu, które sklejały ze sobą mowę, świat zewnętrzny i świat człowieka. Panowała wówczas między nimi całkowita harmonia. Do mitu naturalnej jedności i pełni odwołuje się zarówno Przyboś, jak i drugi z patronów Karpowicza – Leśmian.

Karpowicz również marzył o odzyskaniu tej pierwotnej sytuacji, w której sztuka stanie się uobecnieniem Całości sensu ludzkiego istnienia. Wiedział też jednak, że jest to pragnienie niemożliwe do spełnienia. Punkt wyjścia wiersza zbliża go zatem do Przybosia. Jednak początkowo bardzo zmysłowy obraz wzgórz nasyconych słonecznym światłem okazuje się jedynie preludium do właściwego tematu wiersza. A jest nim pytanie o człowieka, który, jeszcze nieobecny w tym rajskim krajobrazie, zapowiadany jest jako ten, kto „da znaczenie” temu, co dzieje się samo z siebie, i kto „w ciało [...] zamieni” to, co samo jest ulotne, kruche, ale istniejące w pełni, bez podziału na rzecz-znak i jej znaczenie, które człowiek wprowadza w świat natury.

Nie sposób pominąć również nawiązania do *Maków* Claude’a Moneta. Na tym impresjonistycznym obrazie widać zarówno przeświecone słońcem wzgórza, obłoki, jak i pole usiane krwawoczerwonymi makami. Znany jest również doskonale cykl obrazów tego malarza *Stogi siana*, które ukazują grę światła i cienia. Impresjonistyczne obrazowanie w wierszu Karpowicza służy nawiązaniu do estetyki wzrokocentrycznej po to, by poddać ją zakwestionowaniu. Trwanie, o którym mowa w drugim z wierszy, jako kategoria egzystencjalna ozna-

czać może zarówno nieruchomość i marazm, jak i bieg życia oraz jego niepodważalność. Jeśli czyste trwanie pojawia się „w miejscach pustych wydanych za ciało”, znaczy to, że warunkiem istnienia nie jest ciało z jego zmysłami, lecz ruch i zmiana.

Traktuje o tym sentencja nawiązująca wprost do pytania Przybosa o doświadczenie upodobnienia się poety do pejzażu, o jego ekstatyczne stopienie się z przyrodą, mające być świadectwem powrotu do mitycznej jedności. Karpowicz dowcipnie broni się przed podobieństwem, zgodnie z zasadą, że nie ma dwóch identycznych bytów. Identyczność jest przeciwieństwem rozwoju. A skoro tak, to nie w podobieństwie szukać trzeba oparcia dla poetyckich poszukiwań, lecz w tym, co możliwie daleko odbiega od tego, co już jest. Ta konkluzja ma też wymiar metarefleksyjny, odnosi się bowiem już nie do relacji poety i natury, o którą pyta Przybós, lecz do projektu estetycznego, realizowanego przez Karpowicza. Skoro „niepodobieństwa są jedynymi przyjaciółmi tożsamości”, to pójście drogą wytyczoną przez Przybosa oznacza dość przewrotnie pójście pod prąd ustaleniom mistrza; szukanie kontynuacji nie w jego naśladowaniu, lecz w niepodobieństwie. Wreszcie – to w różnicy leży istota dynamiki życia, które trwa dopóty, dopóki zmieniają się formy jego przejawiania. Na tym polega postęp. Tym jest istota istnienia.

Ostatnie z pytań Przybosa przytoczonych przez Karpowicza dotyczy stosunku do przyrody i tego, czy miejsce na Ziemi to „jedynie materiał do uformowania”, zaś celem artysty jest „przezwyciężyć przyrodę”, czy jednak należy „zatrzymać się na jakiejś granicy” (Sp2 249). I znów odpowiedź jest wariacją na temat filozoficznego problemu, wyłaniającego się z tak postawionej kwestii. Oto bowiem fundamentalna jest sprawa tego, kto konstruuje świat, kto decyduje o ustanowieniu granicy między światem natury i rzeczywistością człowieka, który z tej natury się wyodrębnia, wreszcie sprawa tego, w jaki sposób nazywanie porządkuje świat, jak go unieruchamia w skostniałych klasyfikacjach, pancerzach pojęć, i rozstrzyga to, co w świecie przyrody nie domaga się rozstrzygnięcia. To zatem – doprecyzujmy – kwestia języka i nazywania, która będąc przywilejem poety-stwórcy – stanowi zarazem wielkie etyczne zobowiązanie. Cykl *Rozstrzyganie*, złożony z wierszy: *W obrocie*, *W podpisie*, *W nieruchomości*, to opowieść o tym, jak po Heraklitejsku płynny świat stopniowo kostnieje w granicach wytyczonych przez człowieka i jak złudne jest ludzkie poczucie panowania nad tym, co ani na moment nie ustaje w ruchu. To także przepiękna wypowiedź na temat poznawczej roli granic, właściwości ludzkiego umysłu i relacji człowieka z naturą. Przede wszystkim zaś to minitraktat o słowie, „które nawet z pustymi wnętrzościami nie może usiedzieć na znaczeniu”. Oto pierwsza część tego niezwyklego tryptyku:

I. W OBROCIE

jak długo możesz nie rozstrzygać kwiatu
przenoszonego z łąki do kielicha domu
nie chciej zabarwić tego co pokażesz
w miejscu gdzie kolor stał się bezgraniczny:
ściany gdy tylko potwierdzisz powiem

że są tapetą tak rozłożą ręce
twoje że nikt nie dowie się od progu
kto go stąd wygnał lub zaprosił;
a przecie imię miał już ustalone
na tęgim mięsie aż do kości
lecz się
obrócił w rumianek za domem
(MnZ 8)

O wierszu tym powiedzieć można, że jest jak żaden inny z wcześniej przytoczonych wierny Przybosiowi. Z Przybosiem Karpowicz dzieli tutaj „pragnienie przeżycia świata w nadmiarze”³⁰. Pisał o tym wcześniej w roku 1965 w szkicu poświęconym Przybosiowemu słowu. Podkreślał wówczas, że język nie nadąża za ruchliwymi zjawiskami życia. Dlatego nasycenie (słowa sensem, poety – pełnią istnienia uchwyconą w słowie) jest niemożliwe. Sztuka to ciągle poszukiwanie niemożliwego, trud przekraczania kolejnych granic. Pisanie jest więc próbą dotarcia do krawędzi milczenia, tam gdzie rzeczywistość można odczuć w zawieszeniu słowa. Karpowicz tak to tłumaczył:

Chodzi tu o materię, która osiąga ostateczny brzeg językowy, dochodzi do krawędzi, nad przepaść ciszy. Ciszy, która – jak u Norwida – dopiero jest znacząca. Dopiero poza tym brzegiem [...], brzegiem bardzo mądrze budowanym w języku, z elementów języka nam znanego, za tym brzegiem czuje się, odbiera tę treść istniejącą, ale już niewypowiedzianą w słowie. Innymi słowy chodzi o to, o czym pisał Przyboś: „uderz dwa razy w stół, a trzeci raz poza”. W tej przepaści o wiele wyraźniej czuje się to „poza stołem” niż dwa pierwsze, fizyczne uderzenia³¹.

Tym, co zwraca uwagę w stylistyce poetyckiej rozmowy Karpowicza z autorem *Miejsca na Ziemi*, jest konsekwentne posługiwanie się przymikiem „za” (poza). Dość czytelnie wskazuje on na właściwą płaszczyznę odniesienia tych utworów, które poszerzają przestrzeń swego istnienia (jak zapewne chciałby to widzieć Karpowicz) poza to wszystko, co projektują słowa. Kiedy zatem Przyboś pyta o pełnię, o epifanię miejsca, o jego oddziaływanie na wyobraźnię twórcy, Karpowicz nie chce zatrzymywać się na materialnym wymiarze przestrzeni. Stanowi ona dla niego jedynie powierzchnię, poza którą wytrwale próbuje się wdrzeć. Już nie słowem, lecz poetycką wizją budowaną w obrębie całości tekstowych. To wychodzenie poza samotność, poza ciało, wreszcie – poza puste miejsce po ciele – prowadzi do granicy wyrażalności, tam gdzie w ciszy dokonuje się niezwykle cud uobecnienia istnienia. Karpowicz, wbrew odczuciu, które często towarzyszy lekturze jego wierszy, nie dąży do abstrakcji, lecz do dotknięcia istoty rzeczy. Ta zaś zawsze mieści się już poza słowem. Autor *Odwróconego światła* jest, jak Leśmian, niepoprawnym Istnieniowcem³², który uczynił krok dalej od Przybosia w poszukiwaniu Całości. Przyboś bowiem wiedział, że człowiek do tego, by do-

³⁰ T. Karpowicz, *Poeta nadmiaru czy niedosytu*, wyd. cyt., s. 18.

³¹ M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005, s. 53.

³² B. Leśmian, *Srebroń* [z tomu *Napój cienisty* (1936)] [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trzaniel, Wrocław 1983, s. 166–167.

świadczyć metafizyki istnienia, potrzebuje bodźców estetycznych. Karpowiczowi przestały one wystarczać. Jeśli zatem Przyboś potrzebował miejsca, by przeżyć swoją pełnię, Karpowicz odpychał to, co już obecne, by projektować światy, o których istnieniu nikt wcześniej nawet nie potrafił pomyśleć. Doskonale pokazuje to nieopublikowany za życia poety wiersz *Za jotę*:

pod włos myślanej kropli zaczesujesz deszcz
jesteś w niezgodzie z porą roku
mży zwiastowanie logicznej jesieni
ale już słysząc jak liść bez gramatyki
urwany przed miliardami lat sprzed drzewa
zaczyna spadać w stronę swojej nazwy do podnóża ziemi
odsuwasz miejsce to czubkiem buta do innego ziarna
któremu twórca nie przyznał przestrzeni
niech tworzy w górę kielek świadomości
ciężaru nie zdający ze spadania
nigdzie nie skryty w życia wnęce
niech nic nie trafia zbyt wyraźnie w usta
niech przepowiada tylko za jotę nie więcej –
jesteś więc myślisz³³.

Próbując na koniec wskazać najistotniejszą różnicę między późnym Karpowiczem i Przybosiem, skutkującą tak radykalnym rozejściem się ich estetyk, należałoby podkreślić brak zgody pierwszego na widzialny świat i towarzyszące jej wielkie – być może zbyt wielkie – zaufanie do ludzkiego rozumu. Programowa nieufność wobec wzroku jako zmysłu poznania prowadzi autora *Słojów zadrzewnych* w stronę intelektualnych (filozoficznych) metod piętrzenia problemów poznawczych. To, co rozstrzyga się w Przybysiowej metaforze, w języku Karpowicza staje się punktem wyjścia poza świat zmysłów i słów. Jego poezja staje się filozofią. W tej wędrówce poeta skazany jest na samotność. Wybiera ją z pełną świadomością, powtarzając w ten sposób los swoich wielkich poprzedników – Norwida i Leśmiana.

Ostatni z wierszy umieszczonych w arkuszu *Miejsca na Ziemi. Miejsca w istnieniu* nie jest już odpowiedzią na kolejne pytanie. Jest rodzajem smutnego proroctwa i objawienia, w którym poeta to zarazem uciekinier i przybysz; wyprzedzający swą epokę, a zarazem przynoszący współczesnym nowinę, na którą ci nie są jeszcze gotowi. Tak też widzi Karpowicz tragiczne powołanie Przybosia, poety nie dość dobrze pamiętanego przez kolejne pokolenia. *Szybkość w zaślubinach słońca*, utwór wieńczący tę zainscenizowaną przez Karpowicza poetycką konwersację, tworzy ponad obrazem samotnego wędrowca dążącego do słońca, to znaczy: stawiającego sobie cel niemożliwy do zrealizowania, metapoetycką scenę, w której dwaj wielcy poeci światła podają sobie ponad czasem dłonie w geście porozumienia:

czy jeszcze chcesz samotniej świecić
odbierać smudze przeznaczenia

³³ T. Karpowicz, *Dzieła zebrane*, t. 4, wyd. cyt., s. 453.

oczy widzące cię podwójnie
w uciekinierze i przybyszu
kto wie że stoisz tu na węglach:
ognia nie wolno przebiec szybko
jeśli się chce zaślubić słońce

(MnZ 9)

Karpowiczowska opowieść o miejscu w istnieniu, nawiązująca w gruncie rzeczy nie tylko do jednej wypowiedzi, lecz do całego dzieła Przybośa, to poetycki hołd złożony temu, który był symbolem epoki wynalazczości. To wyraz tęsknoty za czasami kultu oryginalności i nowatorstwa w czasach, w których krytycy postawili diagnozę śmierci awangardy. I świadectwo tego, że była to diagnoza przedwczesna.

Place on Earth. Place in existence. Karpowicz's Przyboś

Summary

The article is devoted to the poetic agon of Tymoteusz Karpowicz and Julian Przyboś, reconstructed on the basis of Karpowicz's work *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*, published in 2002 in "Arkusz". The history of the decades-long dialogue between the two great poets is inscribed in Karpowicz's text. In 1967 Przyboś wrote a short essay titled *Pytanie o miejsce na Ziemi*. He formulated in it the question about the role of place in life and in the work of poets. He represented there his way of thinking about the role of place in the creative process. After 35 years Karpowicz prepared a poetic answer to the questions. *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu* is a record which presents differences and similarities between the views and aesthetics of the two masters of the word. It is at the same time a type of tribute paid by Karpowicz to his poet friend, who influenced his work a great deal and whom he considered as one of the greatest poets of the 20th century.

JOANNA GRĄDZIEL-WÓJCIK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Zobaczone, dotknięte, pomyślane”. Przyboś i poetka, czyli o wierszach Bogusławy Latawiec*

I

Relacje między poezją kobiet a propozycją estetyczną Juliana Przybosia wymagają z pewnością głębszych badań. Warto zauważyć, że rozważania na temat „przybosiolatrii”, diagnozowanej niegdyś przez Jana Błońskiego¹, „przybosioidów”, przeciw którym występował Józef Czechowicz², czy „antyprzybosiów”, wskazywanych przez Janusza Sławińskiego³, w kręgu swych bohaterów umieszczają wyłącznie pisarzy, jakby po kryteria do autora *Sensu poetyckiego* chodzili tylko mężczyźni. Tradycją kluczową dla debiutantów po 1956 r. była awangarda z Przybosiem właśnie (a nie Tadeuszem Peiperem) na czele, zaś narzucone przez niego standardy tworzenia oddziaływały jeszcze na lingwistów i Nową Falę, aż do lat siedemdziesiątych, kiedy to – jak stwierdza Adam Zagajewski – „linia wywodząca się z dwudziestowiecznej awangardy, wiecznie młoda zdawałoby się, urywa się i kończy”, wraz ze swym utopijnym myśleniem i estetyzmem⁴. Przyboś przyjmuje wówczas rolę klasyka uosabiającego propozycję awangardy, stając się jednym z wielu punktów orientacyjnych na mapie autorskich wyborów, ale w obiegu sztuki słowa i współczesnej świadomości poetyckiej wciąż utrzymuje się tradycja jego języka. Wśród spadkobierców (czy odszczepieńców) Przybosiowskiej koncepcji nie wymienia się jednak, co znamienne, kobiet – z pewnym wyjątkiem, o którym za chwilę.

* Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).

¹ J. Błoński, *Aktualność i trwałość*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 1, cyt. za: E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, Warszawa 1989, s. 162.

² Czechowicz w programowych *Tezach do manifestu* tak podsumował Awangardę Krakowską: „Jej droga jest ścieżką. Obok Przybosia nie ma miejsca. Miejsce jest tylko za nim. Przyboś to walor, przybosioidy – ohyda” (tenże, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 92).

³ Sławiński w *Próbie porządkowania doświadczeń* pisał: „Oddziaływanie Przybosia polega na tym, że swoją koncepcją mowy poetyckiej mobilizuje on dążenia programowo przeciwstawiające się tej koncepcji, zmusza do krystalizacji [...] niezgodę na własne usiłowania. Iluż to mieliśmy w ostatnich latach – antyprzybosiów!” (tenże, *Teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 84–85).

⁴ A. Zagajewski, *Drugi oddech*, Kraków 1978, s. 141–142.

Przyczyny takiego stanu rzeczy są skomplikowane. Zauważyć trzeba, iż dotychczasowe rozpoznania historycznoliterackie, sumujące dokonania poezji ostatniego stulecia, w niewystarczającym stopniu opisują udział kobiet w komunikacji literackiej, marginalizują lub pomijają ich dokonania. Sytuacji tej nie da się wytłumaczyć stwierdzeniem, że historia literatury polskiej przez dziesięciolecia pisana była przede wszystkim przez mężczyzn, głębszych przyczyn szukać trzeba bowiem w sytuowaniu się poezji kobiet zazwyczaj poza głównymi tendencjami, nurtami i grupami programowymi, w unikaniu przez poetki udziału w polemikach i nieangażowaniu się w działania manifestowe. Warto też podkreślić, że twórczość ta trudno poddaje się kategoryzacji historycznoliterackim, zwykle wykraczając poza zakorzenione w świadomości podziały (Mila Elin np. pozostaje poza kręgiem Awangardy Krakowskiej, Marię Pawlikowską-Jasnorzewską i Kazimierę Iłakowiczównę określa się jako satelitki „Skamandra”, Ewę Lipską sytuuje się w pobliżu Nowej Fali, Krystynę Miłobędzką zaś – obok nurtu lingwistycznego).

By porzucić retorykę nieprzystawalności czy asystemowości w mówieniu o poezji kobiet, warto spróbować nowej „próby porządkowania doświadczeń”, starając się prześledzić poetyckie tendencje w tej twórczości w konfrontacji z wielkimi nazwiskami, stanowiącymi fundament utrwalonej świadomości historycznoliterackiej. Pytanie, które warto postawić, brzmi zatem: Jakie elementy światopoglądu i stanowiącej o nim poetyki Przybosa (tak silnie w swoim czasie wpływającego na młodych adeptów literatury) mogły być atrakcyjne – asymilowane bądź modyfikowane – wśród piszących kobiet? Czy da się pogodzić podkreślaną wielokrotnie w recepcji patriarchalność jego poezji z twórczością poetek? Wskazać miejsca wspólne lub choćby – niekonfliktowe?

Wydaje się, że wśród potencjalnych zbieżności znalazłaby się niekoniecznie propozycja samego języka poetyckiego, ale koncepcja sytuacji lirycznej, rozumiana w sposób psychosomatyczny i przedślowny, wyzwalająca zapośredniczony rodzaj autobiograficzności. Za drugi obszar inspiracji można by uznać szczególną „krajobrazowość” tej liryki, przekładającą się na produktywny w poezji kobiet pejzaż somatyczny, stanowiący niekiedy swoisty rewers techniki Przybosa – z uosobieniem natury wiąże się tu naturalizacja bohaterki, wpisanej w przyrodę, która zyskuje jednocześnie cechy cielesnie pojmowanego „ja”. Trzecim tropem prowadzącym w stronę poety byłby szczególny rodzaj napięcia, jakie daje intelektualizm tej twórczości w połączeniu z jej sensualnością, wyraźnie ewoluującą w twórczości Przybosa od wzrokocentryzmu w stronę zmysłów bezpośredniego kontaktu, zwłaszcza dotyku i węchu – intelektualizm naznaczony zarazem autotematyzmem silnie sprzęgniętym z erotycznością.

Hipotezy te wymagają sprawdzenia na konkretnym materiale poetyckim, interpretacyjnie pozytywne mogłoby być jednak przyłożenie tych Przybosiowskich strategii do tekstów piszących kobiet, na przykład Wisławy Szymborskiej (wiersz jako odkrywanie sytuacji lirycznej)⁵, Krystyny Miłobędzkiej (problem wyrażalno-

⁵ Szymborska wyciągnęła wnioski z awangardowej lekcji. Zob. A. Legeżyńska, *Pelnia. Kilka uwag o poetyckiej antropologii Wisławy Szymborskiej* [w:] „Niepojęty przypadek”. *O poezji Wisła-*

ści, eksperymentu w poezji i „hipochondrycznego” wręcz – jak twierdziła poetka – dążenia do oryginalności⁶), Teresy Ferenc (metaforyka i autobiografizm jej sytuacji lirycznych⁷) czy niektórych poetek młodszego pokolenia⁸. Przy czym wszystkie te nawiązania, zbieżności lub sprzeczności, a czasem zapewne nie do końca uświadomione koincydencje wpisując się będą w myślenie postawangardowe, tak jak rozumie ten termin Barbara Sienkiewicz – poezja pisana przez kobiety nie tyle odnawia doświadczenie awangardy (czy jej głównego aktora), ile wykorzystuje w budowaniu swych własnych artystycznych propozycji (tożsamościowych, światopoglądowych, społecznie zaangażowanych) pokrewne mu myślenie i estetykę po to, by je rozwijać, przekraczać, a także negować⁹.

II

Bohaterką tego tekstu będzie jedna z „uczennic” prawodawcy awangardy, Bogusława Latawiec, która w swej poezji tworzonej na przestrzeni ostatniego półwiecza wielokrotnie wchodziła w niepokorny i twórczy dialog z liryką Przybosa. Wybór ten potwierdzają wypowiedzi krytyków, sygnalizujące pokrewieństwa jej wierszy z pisarstwem autora *Sponad*. Sergiusz Sterna-Wachowiak wskazuje na awangardową tradycję poezji Latawiec, zanurzonej w rzeczywistości i odkrywającej w niej bliską Przybosiowi „bliskoźnaczność tworzywa poetyckiego i tworzywa przyrodniczego”, „fenomenów przyrody” i „narzędzi pracy”¹⁰. Anna Mazurek podkreśla jej plastyczność, „pełną obrazów zamierania oraz licznych metamorfoz martwego w żywe, posiadających wyraźnie Przybosiowską proveniencję”¹¹. Dla Zbigniewa Chojnowskiego poetka jest „wierną uczennicą” awangardzisty – „w szczególnym uznaniu wzroku jako zmysłu-narzędzia poetyckiego”, choć – jak dodaje recenzent – w jej tekstach świadczą-

wy *Szyborskiej*, red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski, Kraków 2015. Mimo dystansu wobec poetyki i koncepcji Przybosa w wierszach poetki można się jednak doszukać niepowtarzalnych sytuacji lirycznych, odkrywanych i zapisywanych w oryginalny, skonceptualizowany sposób (np. *Akrobata, Znieruchomienie czy Odzież*).

⁶ Zob. wywiad *Po drugiej stronie słów*, który przeprowadził z poetką Jarosław Borowiec, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/po-drugiej-stronie-slow> [10.02.2016]. O metaforze Miłobędzkiej, inspirowanej poezją Przybosa, pisał Tymoteusz Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/metafora-otwarta-o-poezji-krystyny-milobedzkiej> [10.02.2016].

⁷ Teresa Ferenc zadedykowała Przybosiowi swój wiersz *** [*Przyszłam z głową jak rajske drzewo...*] z tomu *Moje ryżowe poletko*. O „naskórkowych” zbieżnościach liryki Ferenc i Przybosa zob. A. Węgrzyniakowa, *Uczennice Przybosa* [w:] *Stulecie Przybosa*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 182.

⁸ Lingwistyczno-somatyczna metaforyka powraca w erotykach Krystyny Dąbrowskiej (np. *** [*Jesteśmy słownikiem...*] z tomu *Białe krzesła*), Julii Fiedorczuk (*Matematyka* z tomu *tuż-tuż*) czy Marty Podgórniki (szczegółowa mapa z tomu *Paradiso*). W poezji Fiedorczuk znajdziemy także liczne pejzaże somatyczne, np. w cyklu *Trzmiel* z tomu *Listopad nad Narwią*.

⁹ B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznań 1999, s. 27–28.

¹⁰ S. Sterna-Wachowiak, *Żywiec i lzy istnienia*, „Nowe Książki” 2000, nr 1, s. 44–45.

¹¹ A. Mazurek, *Wstęga Möbiusa*, „Akcent” 2008, nr 3, s. 136.

cych o odmiennej osobowości artystycznej „nie występuje (niekiedy trudno znosny) ciężar Przybosiowskiej konstrukcji wierszowej”¹².

W podobną stronę zmierza Teresa Tomsia, akcentując w lirykach Latawiec obecność pytań ontologicznych i estetycznych dzięki „zbliżeniu się podmiotu do materii świata – z precyzją bliską widzeniu Przybosia i Leśmianowej wizji niewiadomego”¹³. Adriana Szymańska z kolei w „bezzradnej wobec przemijania” metaforze „dłoń słowa” (z wiersza *Znikanie*, RTK¹⁴) słyszy pogłos kłęski poety, zawartej w powtórzonym pytaniu: „nigdy całości?”¹⁵. Recenzentka wskazuje tym samym na metafizyczną tkankę omawianej poezji, „adorację zmysłowej struktury świata” oraz bliską autorowi *Najmniej słów* symbolikę światła, pod którą kryje się to, co ciemne i nieracjonalne. Na świetlistą metafizykę zwraca także uwagę Leszek Szaruga, podkreślając z jednej strony dominację zmysłu wzroku oraz pokrewieństwo z Przybosiową „świetlistą wizją ludzkiej egzystencji”, z drugiej zaś jej przekroczenie – „poprzez nałożenie na siebie, przemieszanie doświadczenia jawy i snu, poprzez więc wychylenie w te obszary, jakie otwiera poetyka surrealistyczna”¹⁶. Piotr Łuszczykiewicz natomiast zauważa pokrewieństwo „w kreowaniu ze spodziewanych, z narzucających się ujęć i kadrów całkowicie nowej, nieoczekiwanej sytuacji lirycznej”¹⁷.

Osobny krąg powiązań między poetą a poetką wyznacza forma i język jej poezji. Według Tymoteusza Karpowicza: „Pisarstwu Latawiec towarzyszy wielka świadomość teoretyczna procesu «zapisu», «słownictwa»” i ta właśnie „samoświadomość «roboty słownej»” zbliża ją do Przybosia i jego *Zapisków bez daty*¹⁸. Piotr Michałowski pisze zaś o „skłonności do zapisu spojrzeń, dokonywanego zazwyczaj w Przybosiowym skrócie”¹⁹, a Krystyna Dąbrowska inspirację awangardowym poetą dostrzega w skrótowości języka poetki²⁰. Znamienna wydaje się wypowiedź Wiktora Woroszyńskiego, próbującego usytuować tę lingwistycznie zorientowaną poezję w opozycji „męskie” – „kobiece”:

Bogusława Latawiec należy do znaczącej we współczesnej literaturze polskiej plejady poetek, twórczość jej nie mieści się jednak w kategoriach „poezji kobiecej”. Jeżeli w ogóle potrzebne jest jakieś przyporządkowanie, to autorkę *Nigdy całości* należałoby

¹² Z. Chojnowski, *Wnętrze widzące*, „Twórczość” 2012, nr 5, s. 97.

¹³ T. Tomsia, *Stacja metafizyczna na drodze poznania (w nowych wierszach Bogusławy Latawiec)*, „Topos” 2012, nr 4, s. 115.

¹⁴ Wszystkie cytaty z wierszy Bogusławy Latawiec pochodzą z tomików: *Otwierają się rzeki*, Poznań 1965 (OR); *Cale drzewo zdania*, Warszawa 1970 (CDZ); *Przestrzenie*, Poznań 1975 (P); *Z żywych jeszcze żreń*, Poznań 1981 (ŻJŻ); *Powidok. Wiersze z lat 1980–1991*, Warszawa 1992 (Po); *Nigdy całości*, Warszawa 1995 (NC); *Razem tu koncertujemy*, Poznań 1999 (RK); *Gdyby czas był ziemią*, Sopot 2011 (GCZ); *Zmowy*, Szczecin 2015 (Z). W nawiasach przy cytatach podaję skrót odsyłający do tomiku.

¹⁵ A. Szymańska, *Czas, którego nie ma*, „Przegląd Powszechny” 1999, nr 12, s. 368. Następny cytat s. 367.

¹⁶ L. Szaruga, *Między wierszami (I)*, „Kultura” (Paryż) 2000, nr 4, s. 137.

¹⁷ P. Łuszczykiewicz, *Dobiec do siebie*, „Nowe Książki” 2012, nr 2, s. 54.

¹⁸ T. Karpowicz, „Dziennik Związkowy. Polish Daily News” (Chicago), 15–17 XI 1991.

¹⁹ P. Michałowski, *Zwierzęta nocy w ogrodach dnia*, „Pogranicza” 1999, nr 6, s. 82.

²⁰ K. Dąbrowska, *Odkryte, zasłonięte*, „Twórczość” 2008, nr 6, s. 112.

umieścić w wybitnie „męskim” „nurcie awangardowym” i „lingwistycznym”, związanym z nazwiskami Przybosia i Karpowicza. Ale i to nie byłoby do końca ścisłe, bo przy całej dziedzicznej, być może, po wymienionych poetach, skłonności do lakonizmu, niedopowiedzenia, zaskakującego konstruowania skojarzeń, porównań, składni, Bogusława Latawiec nie przejęła oschłości mistrzów, „ociepliła”, userdecznie obrany wzorzec, przedkładając w sumie odmienny i nader interesujący wariant „nowoczesnej” liryki²¹.

Z jednej strony zatem zaakcentowana zostaje w recepcji przesyciona symboliką światła i przekraczająca racjonalne ramy świata obrazowość wierszy poetki, aktywizująca zwłaszcza sytuacyjność „ja” mówiącego oraz zmysł wzroku, z drugiej zaś – ważne są inspirowane Przybosiem decyzje językowe tej twórczości, silnie zmetaforyzowanej i – jak często podkreślano – trudnej w odbiorze. Obszar dialogu obojga poetów rozciąga się między zmysłowością natury a zmysłowością słowa, wzrokocentryzmem a polisensualnością, wyznacza go krąg sytuacji lirycznych oraz (nie)podobieństw stylistycznych. Żaden z cytowanych wyżej krytyków tej poezji nie rozwinął jednak swych sugestii, wskazując jedynie w trybie recenzji zauważone pokrewieństwa. Wyjątkiem pozostaje Anna Węgrzyniakowa, która w artykule o znamienym tytule *Uczen-nice Przybosia* skupiła się na intertekstualnych relacjach piszących kobiet z poezją autora *Sponad*. Za „jedyną niekwestionowaną, twórczą kontynuatorkę tradycji Przybosia (czyli «uczen-nice» niewierną)” uznała Bogusławę Latawiec, odrzucając wcześniej takie kandydatki, jak Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Wisława Szymborska i Teresa Ferenc:

Rozmigotane sensory wierszy (szczególnie tych z cyklu *Zwierzęta nocy*) prowadzą odbiorcę w „głębinowe” obszary podświadomości, „powidoki” urywają się nagle, bo ich znaczenia są „czarne i niewiadome” (*Powidok*, NC). Wielofunkcyjny motyw światła łączy obrazy „żywych źrenic” (czyli przestrzeń wewnętrzną: wrażenia, wspomnienia, przeczucia, sny) ze „skórą świata” na zewnątrz i „skórą papieru”, na której „dłoń słowa” wystukuje znaki. W błysku poetyckiej iluminacji odsłaniają się tylko „jednostkowe zmienne prawdy życia wewnętrznego” (Przyboś). Prowadzą one nie do „odkryć”, lecz do pytań: psychologicznych, filozoficznych, etycznych (kwestia współbicia, współodpowiedzialności)²².

Badaczka podkreślała również bliski Przybosiovi metaforyczny język Latawiec, ruchomy, niegotowy świat jej poezji oraz charakterystyczne dla niego „ja doznające-emocjonalne-mysłące”²³, które konfrontuje się nieustannie ze światem zewnętrznym. Bazując głównie na wczesnych utworach poetki, przeciwstawiała przede wszystkim „jasny”, męski gest kreacji – „ciemnemu”, kobiecemu żywiołowi istnienia psychosomatycznego, w utrwalonym kulturowo stereotypie różnicy płci widząc przyczynę „niewierności” poetki.

Warto zauważyć, że zarówno dla Woroszyńskiego, jak i Węgrzyniakowej podążanie za poetką okazuje się niemożliwe ze względu na akcentowaną „kobiecość” poezji Latawiec, która przeszkadza lub komplikuje (w zależności od płci

²¹ W. Woroszyński, *Dwugłos o „Nigdy calości”*, „Arkusz” 1995, nr 4, s. 9.

²² A. Węgrzyniakowa, *Uczen-nice Przybosia*, wyd. cyt., s. 188.

²³ Tamże, s. 184.

badacza/badaczki) nawiązania do Przybosiowej dykcji. Dla Woroszylskiego liryka ta nie mieści się w męskim nurcie lingwizmu, „ocieplając” jego wizerunek, dla Węgrzyniakowej zaś – zaciemnia jasny wyraz „męskiej” poezji. W obu odczytaniach autorka *Nigdy całości* wchodzi w rolę samodzielnej, niepokornej uczennicy Przybosia, tyleż kontynuującej, co przekraczającej jego propozycję – zarówno estetyczną, jak i światopoglądową.

III

W sukurs intertekstualnym śledztwom krytyków i badaczy przychodzi sama poetka, przyznając się w posłowie do tomu *Razem tu koncertujemy* do „zdziwienia metafizycznego”, pokrewnego Bolesławowi Leśmianowi, ale też – do „terminowania” u Przybosia, zwłaszcza tego późnego,

k który wbrew utartym poglądom jest jednym z najbardziej mistycznych poetów. Olśnienia żyjącym, zadziwienia, lęki przed utajonym, stany zrodzone z gwałtownych metamorfóz martwego w żywe, zawsze mają u niego – jak u mistyków – rodowód w sprawdzalnej zmysłami rzeczywistości. To nasze oczy dopiero, słuch, węch doprowadzają do tajemniczych ożywień, zamiany miejsc, rodzą niezwykłość. Wtedy dzieje się w poezji magia, u Przybosia nieustannie świetlna. I ten właśnie żywioł światła, pamięć o bytach realnych przy próbach „wyrażania niewyraźnego” – odziedziczyłam po poecie²⁴.

Znamienne, że Latawiec czyta Przybosia niejako pod prąd utrwalonych stylów lektury, podkreśla nieoczywisty, mistyczno-magiczny aspekt jego liryki, wydobywa stany lękowe, dowartościowuje zmysły pośrednie, śledzi wszelkie „bzieczki”, „ciemne dziwności” i „olśnienia «zaumne»”²⁵, odkrywając tym samym podwójność jego poetyckiego świata, bliską także jej twórczości. Jak pisała w *Dzikich kamieniach*, swym najnowszym tekście o Przybosiu:

Większość światów wierszowych wyprowadza [on] ze zmysłowego (wzrok, słuch, węch) oglądu materii, która „poruszona” poetycko uzyskuje wielowariantowe ujęcia językowe, myślowe i obrazowe. Zdarza się, że w tę rozświetloną, udźwiękowioną przestrzeń wprowadza obudzone tajemniczymi mocami – przeczucia, wizje, lęki o charakterze duchowo-materialnym, czyli – rzeczywistość – nierzeczywistość²⁶.

Poezję Latawiec można ująć w podobne ramy – świat w jej wierszach jest rozdwojony: silnie materialny, zmysłowo-fizyczny, uobecniany w sensualistycznej metaforyce, ale również duchowy, irracjonalny, ponadzmysłowy, zwłaszcza w onirycznym cyklu *Zwierzęta nocy*, a cechy te powracają w kolejnych tomikach. Jest też poetka spadkobierczynią kreacyjnego symbolizmu Leśmiana, według którego słowo poetyckie prowadzi w nieśmiertelność i odkrywa tajemnice istnienia, obywając się jednak bez religijnej gwarancji²⁷. Jeśli jednak

²⁴ B. Latawiec, *Głośnie jest to, co najcichsze* [w:] tejże, *Razem tu koncertujemy*, Poznań 1999, s. 77.

²⁵ Tamże, *Dzikie kamienie Juliana Przybosia* w tej książce, s. 166–174.

²⁶ Tamże, s. 166.

²⁷ Zob. B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji* [w:] tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1959.

u autora *Ląki* w metafizyczne trwanie wprowadza sylabotoniczne metrum, za którym podążają słowa, w nienumerycznych wierszach Latawiec rzadko pojawia się regularna rytmiczność, a jej funkcję przejmuje sfera dźwięków, która – jak przyznaje autorka – jest „niekiedy nawet istotniejsza niż warstwa znaczeniowa”, „jakby melodia słów decydowała o biegu i rytmie obrazów”²⁸. Ta lingwistyczna czułość na brzmienia, aliteracje i paronomazje, metafizyczne kalambury (jak „wietrzna polana” czy „zmowy”²⁹) bliższa wydaje się właśnie wrażliwości Przybosia i jego fonicznym konceptom, budującym sferę sensów poezji, ową szczególną znaczącość (*signifiance*) – tyleż psychocieleśną, co potencjalnie metafizyczną³⁰.

Poezja Latawiec chce bowiem odkrywać podszewkę bytu dzięki ingerencji czującego i myślącego podmiotu oraz jego „samostwarzającej się” sztuki słowa³¹. Wiersze autorki *Powidoku* pozostają głęboko modernistyczne, będąc tyleż odkryciem, co kreacją – subiektywnym ustanowieniem cudowności bytu, szukaniem i ujawnianiem powiązań między jego elementami, a także znakiem i znaczeniem. Pozazmysłowy, irracjonalny charakter pytań pierwszych łączy się tu bowiem z samodyscypliną myślącego/piszącego „ja”, zaś krajobrazowość tej poezji ujęta zostaje w autotematyczną ramę – płaszczyznę porozumienia i korespondencji bytów wyznacza właśnie metapoetyckość. O ile jednak u Przybosia wypowiedziane słowo stwarzało byty z reguły bezkolizyjnie („moje usta wymówiły hale”, *Deszcz*, Pz1 66; „Wmówiłem świat [...] / formułam / poezji”, *Siostra*, Pz2 144), o tyle u Latawiec, która chce „wyrazić niewyraźne”, rewelacja rzeczywistości odbywa się z trudem i nie zawsze bezboleśnie: „W końcu stanie gościniec / Trakt rozsądnie ubity z drzewa liter” (*Budowa zdania*, OR), „dopiero znoszę im [zdaniom] litery”, „całe stronice szerokich myśli”, które „skrzypią wypaczonymi słowami” (*Śladem biografii*, OR), „w głoskach świecznik gałęzi słyszę [...] / i czuję / jak poprzez szerokie drzwi mego czoła / wchodzą sylabami na białą ziemię myśli” (*Przęsło*, CDZ), „język ziemi / każdą głoskę naszych kości / posłusznie składa w ten sam wers pierwszy” (*Mowa czarno-skrzydła*, Po). Kreacyjna moc słowa, które potrafi „stworzyć (lub zwalić) świat” (*Realizm „rytmu fizjologicznego”*, Lig1 144), przekonanie, że działanie w języku przekłada się na działanie w rzeczywistości, a podmiot widzenia jest zarazem konstruktorem tegoż widzenia i poematu, znajdują zaplecze właśnie w tradycji Przybosiowskiej. Widać to zwłaszcza w tekstach poetki, które umacniają intelektualizm podmiotowego poznania i łączą autorefleksyjność z sensualną wrażliwością – Latawiec bowiem nieustannie myśli wiersze i myśli świat w wierszach, materializując go w metaforach: palce „o myśl się nagle potkną

²⁸ B. Latawiec, *Głośnie jest to, co najcichsze*, wyd. cyt., s. 78.

²⁹ *Wietrzna polana* pochodzi z tomu *Odkrytki*, „zmowy” zaś to tytuł cyklu i ostatniego tomu, o którym poetka pisała w posłowniu, że łączy różne „wspólnotowe związki” między bytami i obcymi żywiołami – „kilka z nich o podobnym rodowodzie połączyłam w *Zmowach* w osobny cykl pod tym samym tytułem, ciesząc się jednocześnie z podwójności tego słowa, bo *Zmowy* rodzą się «z-mowy»”.

³⁰ Zob. A. Dziadek, *O Notre-Dame raz jeszcze* [w:] *Stulecie Przybosia*, wyd. cyt., s. 303.

³¹ B. Latawiec, *Głośnie jest to, co najcichsze*, wyd. cyt., s. 78.

ciężką / jak o kamień” (*Daleko*, CDZ), bohaterowie „wodzą za sobą myśli, oczy” (*Obcy dystych*, RTK), myśli można też upolować, a litery schwytać, gdy słowa „moszczą się [...] w krtani” (*Szmerliwie*, GCZ), zaś w wierszu *Migot i błysk* łączą się ze wzrokiem i dotykiem:

Którejś nocy jednym błyskiem igliwia
jak zapalonym nagle lustrem
ogarnę całość:
wszystko zobaczone, dotknięte, pomyślane
tak jakby to były drobne
ułożone przede mną przedmioty
(GCZ – wyróżnienie moje)

Poezja Latawiec podobnie jak ta Przybosiowa, choć w innej poetyckiej dykcji, nie pokazuje świata takim, jakim jest on „obiektywnie”, ale takim, jakim przeżywa go czująco-mysłące „ja”, zanurzone w nim i jednocześnie stale brońące swej podmiotowej odrębności. Równie często przeplatają się w jej wierszach słowa „wiem” i „czuję” (np. *Palenie słów*, P; *Co przy słowie*, O), a nadreprezentowane jest zwłaszcza „widzę”, uruchamiające ten najbardziej intelektualny ze zmysłów. Świat poetki okazuje się bowiem, by zacytować Przybosią, „zawieszony na własnym wzroku” i niejako „rozwijany patrzeniem” (*I*, Pz1 45), a ona sama mogłaby powtórzyć: „Patrzę – obszar ze wzroku jak z kotwicy się zerwał! / Ustawiczne wybuchy zieleni – jak ustalę dotykiem, / jak oswoję je na – drzewa?” (*Lqd*, Pz1 233). W poezji autorki *Razem tu koncertujemy* wielokrotnie powraca motyw oka, aktywnego widzenia i chwytania wzrokiem, powiązany właśnie z dotykiem i włączony w krajobraz³². Spojrzenie poetki jest jednak w większym niż u Przybosi stopniu dotykające, a przemierzając przestrzeń w ruchu, często skraca dystans i wnika w materię, zaglądając do wnętrza ciała. Podmiot jej wierszy chciałby „oko mieć ciepłe, złote na każdą / żabę, jaszczurkę, żdźbło / wędrownę”, by nie widzieć „litej nieskończoności” (*Między modrzewiami*, RTK), upomina: „w życiu, w wierszach / (a w wierszach przede wszystkim) / trzeba mieć czujne źrenice / słuch żarliwy”, żeby uchwycić „żar” i „szept bólu” (*Spod lipy w lipcu*, GCZ), lub chce ustrzec przed pogubieniem: „wszystko moje uzbierane: / ciebie i horyzont i kolory” (*Za progiem*, O).

Świat domaga się zatem ujrzenia, potrzebuje podmiotu jako subiektywnego, psychosomatycznego medium, w którego perspektywie się pojawi. Istnieje bowiem tylko to, co zobaczone, dotknięte i pomyślane (napisane) – także pod powiekami, jak w wierszu *Tuż przed*, w którym podmiot kieruje spojrzenie do środka, pyta „palcami po oczach / jak ślepiec” z próżną nadzieją, że zobaczy „choć migot / powidok” (GCZ):

Jest tylko ciemność
która samą siebie
rozpisuje
wersalikami
pod moją powieką

³² Zob. B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją...*, wyd. cyt., s. 32–33.

W *Żrenicy* natomiast „las już nie do patrzenia / Rozłożony wilgotną sierścią / czeka na dotyk lotnych” (GCZ), czyli roju pszczoł i ptaków, a proces widzenia zostaje odwzajemniony – tym razem to czas spogląda na człowieka³³:

wciąż czuwa
w kropli żywicy jak w żrenicy
która patrzy
i wie

Podmiot po raz kolejny „patrzy i wie”, wprzęgając zmysły w ramy intelektu, emocje powściągając przez świadomość, która nieustannie (nawet „gdy nie patrzy”) analizuje, pyta i rozważa – sytuacje liryczne rozgrywają się w „ślepej a światłotwórczej / korze mózgowej” (*Migot i błysk*, GCZ), „w kuli mojego mózgu / w ciemności najjaśniejszej / którą jestem / gdy nie patrzę” (*Gdy nie patrzę*, O). Latawiec idzie zatem dalej niż Przyboś w swych poetyckich poszukiwaniach, odkrywając w świecie i w sobie „ciemnię”, w której gromadzą się wszelkie lęki i przeczucia³⁴...

O twórcy *Zapisków bez daty* poetka pisała, że „chce [on] ocalić żywą prawdę chwili pisarskiej, ujawnia mechanizm swojego myślenia, zapamiętywania i zapominania”³⁵. „Autor to ten, który wie” – podobnie jak podmiot jego, a także jej poezji. Latawiec z każdym swym wierszem zdaje się powtarzać słynne: „Jestem!” (*Znak przedślowy*, Pz2 94), ale mogłaby też powiedzieć za Przybosiem: „Żyjąc – wdycha[am] aż do krwi krajobraz za krajobrazem” (*Żyjąc*, Pz1 236). Pisząc o odbiorcy dziennika poetyckiego, któremu „towarzyszy uczucie niepokoju, przekonanie, iż świat widziany, słyszany, odbierany zmysłami jest bardziej skomplikowany i pełen niekonsekwencji niż ten, który autor pragnie rozumieć”³⁶, poetka formułuje jednocześnie zasadniczy wyróżnik własnej twórczości. Podkreślając owe „kontakty poety ze Światem Drugim”, wszelkie „elementy magii, baśni, nutę irracjonalizmu” w *Zapiskach...*, zaznacza, że „nie do osiągnięcia byłby ten efekt zmieszania cudowności z codziennością w liryce Przybosia. Tam wersja świata zbudowana jest z kruszcu jednorodnego”.

W jej wierszach zaś możliwe staje się to, czego nie udało się osiągnąć awangardziście – Latawiec przekracza próg, przed którym poeta się zatrzymuje: „Przy-

³³ Przyboś pisał: „Patrzą na ciebie ogromne oczy powietrza” (*Spotkanie*, Pz1 84). Podmiot/bohater Latawiec widziany jest wielokrotnie, np. w wierszach *Pierwsze zejście*, *Zwierzęta dnia*, *Kotka Myszeida*, *Czas rzeki czy Rynek Wildecki*.

³⁴ „Ciemnia” to jeden z ważniejszych motywów twórczości Latawiec – autorki powieści pod takim właśnie tytułem (Poznań 1995) – synonimiczna w wierszach z ciemnością, czernią, wskazując na miejsce atopiczne, nieoswojone, nieprzychylnie istnieniu, które jednocześnie wzmaga trud istnienia i decyduje o tożsamości podmiotu, chcącego je uporządkować, zrozumieć, zasymilować. Więcej pisałam na ten temat w szkicu: *Poznań w poezji Bogusławy Latawiec – między „tym miastem” a „prywatną ciemnią”* [w:] *Poznań pisarek i pisarzy. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej z okazji Jubileuszu 45-lecia Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, red. J. Borowczyk, L. Marzec, Z. Kopeć, Poznań 2016.

³⁵ B. Latawiec, *Zapiski o „Zapiskach bez daty”* (1970) [w:] tejsze, *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Mikołów 2012, s. 48. Następny cytat na s. 49.

³⁶ Tamże, s. 50. Wyróżnienie autorki. Następne dwa cytaty – tamże.

boś odczuwał lęk przed tym w sobie, czego nie umiał zrationalizować, ująć, tak jak sztukę, w sieć pewników”³⁷. Jej twórczość zdaje się właśnie pielęgnować ten lęk, choć wypływa on z innych, rzecz jasna, źródeł. Strach, mroczna podszełka bytu, owo nieznane, a zagrażające, przybiera w jej tekstach postać różnie realizowanej „ciemni”, jak w *Kotach z kosami* (Z), gdzie „lęki krzewią się teraz chyłkiem / pajęczo i plennie / w moim mózgu / jak w czarnym ogrodzie”. Poezja pozwala właśnie na materializację i odrzucenie tego lęku – podobnie jak u Przybosia ból „wywabiał z siebie na zewnątrz” „różę [...] krzepnącą [...] czarno” (*Róża*, Pz2 313), tak w wierszu Latawiec podmiot chce „to rozmontowane / co puka mi po dniach” „raz [...] wreszcie zagarnąć dłonią / i z rozmachem jak piłkę / przerzucić ponad głową / na drugą stronę czasu” *** [*To rozmontowane*, RTK].

Według Edwarda Balcerzana: „Metafizyczny model świata Przybosia to hipoteza Sensu Całości”³⁸. Bogusława Latawiec w swych wierszach kontynuuje to zadanie, żywiąc nadzieję, że „któreś nocy [...] / ogarn[ie] całość” (*Migot i błysk*, GCZ). Właściwy jej poezji jest jednak ton zwątpienia, jak w liryku *Znikanie*, dialogującym z autorem *Próby całości*. Sytuacja liryczna jest tu *stricto* Przybosiowa – somatyczna i autotematyczna jednocześnie: „Czerwony rysunek żył pod skórą / na skórze papieru”, „ani światła pleców, ani światła wiersza”, „każde słowo, gest każdy osobno” – „i nigdy z nich lasu / nigdy całości? / pytamy” (*Znikanie*, RTK). Czy w tym podwojeniu nie słychać głosu Przybosia, z którym w poetycki spór wchodzi poetka?

Dwugłos ten wzmacnia bliska obojgu twórcom autotematyczna metafora drzewa. Poeta w wierszach wielokrotnie wchodził w głąb lasu i w głąb słów, wymawiał rzeczywistość, zastępując ją drzewem lub jego synekdochą, by przywołać kilka tylko przykładów: „a odpowie na każde twoje drzewo” (*Z okna brzoza*, Pz1 82), „wiersz jak szyszka” (*Próba*, Pz2 132), „i wymów / ze słowem mylnym od początku jedno / drzewo do końca” (*Międzymorze*, Pz2 148), „dwuwiersz drzewa” (*Rzecz poetycka*, Pz2 151). Podejmował uparcie i optymistycznie próbę opisanie całości, choć przyznawał też w późnym liryku: „idę chwiejnie, jak po lek, polaną / i w głąb – / w las”, „taję oddech, jakbym echo łapał / i odpukał je w żywym drzewie...” (*W głąb las* (II), Pz2 302–303).

Leśna metaforyka organizuje także wyobraźnię autorki *Całego drzewa zdania*, u której czytamy na przykład o „trakcie rozsądnie ubitym z drzewa liter” (*Budowa zdania*, OR), „kruchych gałęziach słów” (*Przed deszczem*, OR), „słowie z żółtych desek zbitym” (*Daleko*, CDZ) czy „czarnym krzewie akapitu” (*Palenie słów*, P). Wiersz *Wolność* (datowany na grudzień 1968, CDZ) przenika charakterystyczne dla poezji Przybosia napięcie – emocji i woli podmiotu, widoczne zarówno w wykrzyknieniach, eksponujących pierwszą osobę, jak i kontrastach wersyfikacyjnych. Pokrewna poetyce awangardzisty jest tu również leśno-autotematyczna metaforyka, uruchamiająca zdynamizowany krajobraz natury, przefiltrowany przez czujące „ja”:

³⁷ Tamże, s. 55.

³⁸ E. Balcerzan, *Przyboś metafizyczny*, „Teksty Drugie” 1992, nr 4, s. 27.

Wierzchołki liter gęste
 wiatr kiedyś przetnie
 i wtedy:
 oddech nareszcie
 plantacja powietrza szeroka
 przede mną
 polana najpierw o światło rzucona z wysoka
 później dysk
 Pęknie najdłuższym wersem jego lotu
 ta pisana wciąż od nowa zielen
 jak pergamin z szelestem odwijających się pędów
 i będę!
 Sama siebie z wysokim niebem w oczach
 minę
 i żadne słowo nie wstrzyma moich wolnych
 rąk

Poznań, grudzień 1968

Spółeczne zaangażowanie i historyczna aktualność tego liryku, pozostającego w jakimś stopniu również w kręgu oddziaływania twórczości nowofalowej, wpisane zostały w uniwersalizującą ramę o ewidentnie Przybosiowej konstrukcji. Podmiot zdaje się tu spoglądać „przez powietrze jak wielkie szkło powiększające”, ponieważ „tylko / w wierszu, cokolwiek czuję, czegokolwiek pragnę, / czuję chwilowo na zawsze” (*Próba*, Pz2 132). Końcowa fraza przypomina natomiast zakaz poety: „zabronione są słowa bez rąk!” (*Rezolucja*, Pz1 42).

To działanie słowem poetyckim, kształtowanie za jego pomocą najbliższej przestrzeni „ja” w wierszach Latawiec służy bowiem nie tylko formowaniu indywidualności i stopniowemu poszerzaniu jej granic, ale wyraża również pragnienie zakorzenienia się w nim, zamieszkania: „Jestem dla siebie okolicą” – powie poetka (*Przeczuwam ziemię*, OR). W tej poezji ma miejsce nieustanny agon toczony ze światem przez podmiot, który – po Przybosiowsku właśnie – mocuje się z naturą, jak w *Planecie ogród*: „Czy mój jest ten ogród / [...] który toczy się, opada i wstaje z kolan / tuż przede mną” – pyta „ja”, spierając się z kretem o „prawo własności” do niego (RTK). Uprawiana przez człowieka „planeta ogród”, stanowiąca mikroświat tej poezji, jest miejscem bezpiecznym, topicznym i autobiograficznym zarazem, lecz równie dobrze może stać się – „nagle obca”.

Bohaterowie *Ukrytych w powietrzu* (O) także ingerują w prawa przyrody, próbując „zatrzymać / piach przed wysoką wodą / a może było na odwrot – / falę przed piachem?”. Z kolei w liryku *Dwa ogrody* „dziki pąk / wypukany z ziemi palcem słońca / słucha jak idę po gorącym żwirze / i czai się do skoku”, a „prądy futer, piór, woni rwą ogrodem” (Po). Świat natury i człowieka zdają się tu nakładać na siebie w biologiczno-metafizycznym pejzażu: „przez moje gardło, oczy / [...] Różę moich żył myśli pełną / wypukałeś z niebytu / Jestem ogród / ogrodowi żywcem wydany / na wieczne uprawianie”. To wypukiwanie z nieistnienia, czyli uprawianie ogrodu natury, nasuwa na myśl wypukiwanie róży w wierszu Przybosia – „Stuknij dwa razy w stół, a raz poza” – w którym rze-

czywistość również wyłania się „z materii spojrzenia i zmysłu równowagi” (*Nowa róża*, Pz1 173). Ze *Sprawozdania z dniówki* zaś pochodzi metaforyczne równanie, które mogłoby podsumowywać ogrodowy wątek poezji Latawiec: „piszę wiersz, / nie: sadzę w ogrodzie” (*Do ciebie o mnie*, Pz1 229).

Totalność i intensywność zagospodarowywania własnego „miejsca na ziemi” przypomina niekiedy walkę na śmierć i życie, jak w wierszu *Nóż* (GCZ):

Przecięłam tętno róży
różowe i drobne
 jak pięta dziecka
uciekającego przez trawę
Błysk noża
 przechylił skrzydło ogrodu
i wszystkie osy, gołębie, koty
pikując
 rzuciły się w niebo
a ja długo palcami
ścierałam z zieleni
 rozlaną krew

Brutalne ścięcie ogrodowej róży przywołuje powidok z późnego wiersza Przybosia *Wiosna 1969*, gdzie „błady badyłarczyk” przycinał nożycami gałęzie leszczyny w zimowym parku: „ciąta gałąź pąkowania na konarze starczym / padła na stos, świeżą raną / pachnąc” (Pz2 289). Ten metaforyczny obraz odnosił się do somatycznie nakreślonego podmiotu, odczuwającego fizyczny ból: „targnął mną / w miażdżycowych cieśnieniach tętnic rwący ból” – to „czarny kos / dał znak głośny / wbił ostry w miękką poświszt / jak igłę w mój puls”. „Ja” współczuje tu z przyrodą albo inaczej: eksterioryzuje swe własne cierpienie, przerzucając je na krajobraz. Ta psychosomatyczna wrażliwość pejzażu znajduje odpowiednik w wierszu Latawiec, wykorzystującym podobną strategię opisu, mimo różnej, rzecz jasna, sytuacji lirycznej podmiotu; co więcej – to uświadamiane przez „ja” działanie ustanawia ramy zranionego/opisywanego świata, który jakby przechylał się wraz z przemieszczeniem noża: ruch ręki zaburza perspektywę widzenia i dezorganizuje życie w ogrodzie, którego demiurgenem zdaje się wypowiadające „ja”³⁹.

Niemożliwe jest w tej poezji pełne utożsamienie obu rzeczywistości – ogrodu natury i człowieka, podmiot Latawiec to bowiem, mówiąc Przybosiem, „odrębny, sam wobec tego i przeciw temu – ja” (*Znak przedślowy*, Pz2 94). Będzie on/ona z uporem bronić swej suwerenności, uwyrażniając różnice między bytami, jak w wierszu *Kotka Myszeida ze mną* z ostatniego tomu *Zmowy*, gdzie „nic twojej dachowej futrzastości / do mojej ludzkiej przyziemności”, a gdy nadejdzie „bezczaś” – „o tę nić zieleni która wiruje w naszych oczach / przyjdzie nam w końcu wspólnie powalczyć”.

³⁹ Podobnie jak w liryku Przybosia *Krajobraz*, gdzie „linie wywrotzonych dłoni przechyliły pagórek” (Pz1 64). Zob. też interpretację tego wiersza: E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, wyd. cyt., s. 27–29.

IV

Niemożliwe staje się możliwe w erotykach – wyciszonych, subtelnych, nieoczywistych, których stosunkowo niewiele jest w poezji Latawiec. Podobnie jak u Przybosia – uwidaczniają się w nich głęboko ukryte, najważniejsze cechy poetyckiego światoodczucia autorki *Razem tu koncertujemy*. Wiersze miłosne poety nie znajdowały się nigdy w centrum zainteresowań – w pokonferencyjnym tomie wydanym w stulecie urodzin pojawia się Przyboś czytany dzisiaj, epifaniiny, dialogiczny, czytelnik tradycji, rozrachunkowy, teoretyczny, lingwistyczny, przeciwniegielny, roślinny, kolejowy, ekokrytyczny, metafizyczny, a nawet gwiazdowy – brakuje jednak erotycznego⁴⁰. Najczęściej w refleksji badawczej podnoszono tradycyjny podział ról męsko-żeńskich oraz patriarchalną perspektywę jego wierszy – jak pisał przed laty Kazimierz Wyka: „woli wymiernego kształtu stanowi jedno z odwiecznych dążeń sztuki, któremu w poezji międzywojennej i obecnej nikt nie dał wyrazu bardziej uczciwego i męskiego niż Julian Przyboś”⁴¹.

Model erotyki awangardzisty omawiał Andrzej K. Waśkiewicz, akcentując jej nurt zdobywczy w wierszach przedwojennych, które korzystały z symboliki freudowskiej i utożsamiały akt erotyczny z aktem pisania, oraz miłosne pragnienie zjednoczenia z „Wszystkim” i „socjalizację” tej poezji w latach pięćdziesiątych dzięki wprowadzeniu do wierszy córki Uty⁴². Edward Balcerzan zwracał uwagę na niestereotypowość tej liryki i erotyczną zaborczość przyrody, która staje się rywalem mężczyzny, zagrażając jego miłości⁴³. Anna Legeżyńska w adresatce erotyków widziała postać istniejącą dla poety i przez jego doznania – będąc częścią natury, kobieta jest stwarzana podobnie jak pozostałe elementy pejzażu⁴⁴. Węgrzyniakowa również potwierdzała męski, agresywny rodzaj percepcji erotyków Przybosia, których aktywny podmiot posługiwał się okiem/rozumem i podporządkowywał świat apodyktycznemu „ja”⁴⁵. Sprawę komplikował Andrzej Skrendo w pastiszowym feministycznym tekście o późnej androgynicznej twórczości poety, męski wzrokocentryzm konfrontując z kobiecą dominacją dotyku i węchu⁴⁶. Wiersze miłosne Przybosia omawiała również Agnieszka Kwiatkowska, zwracając uwagę na ewolucję obrazu kobiety na różnych etapach

⁴⁰ *Stulecie Przybosia*, wyd. cyt.

⁴¹ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 240. O „woli wymiernego kształtu” i „formującej męskiej woli” pisał Przyboś w szkicu *Człowiek w rzeczach*, Ligł 16.

⁴² A.K. Waśkiewicz, „Płynnymi dłońmi rozsnuwam twą nagość...” (*Erotyka w systemie poetyckim Awangardy Krakowskiej*) [w:] tegoż, *W kręgu „Zwrotnicy”*. *Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*, Kraków – Wrocław 1983.

⁴³ E. Balcerzan, *Wstęp* [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989.

⁴⁴ A. Legeżyńska, *Przyboś „erotyczny”* [w:] B. Kaniewska, A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Literatura polska XX wieku*, Poznań 2005.

⁴⁵ A. Węgrzyniakowa, *Uczennice Przybosia*, wyd. cyt.

⁴⁶ A. Skrendo, „Dobrze wychowani mężczyźni” albo „ciąg dalszy, przerywisty”, czyli awangarda jako przewyciężenie i odkrycie kobiecości (o poezji Juliana Przybosia) [w:] tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.

życia poety, przejawiającą się odejściem od uprzedmiotowiającej kobietę obserwacji na rzecz współodczuwania⁴⁷, a także Michalina Kmieciak, która w erotykach widziała przede wszystkim umiejscowienie łęków poety⁴⁸.

W perspektywie liryki Przybosia, dla którego uczucie mężczyzny do kobiety oznaczała również miłość do świata, można czytać także *Ptaki Warty* Latawiec (GCZ). Przeżycie erotyczne i przeżycie świata nakładają się tu na siebie:

Gdy nocą dotknę twojej wargi językiem
pojawi się
nasz Brzeg Pierwszy i usłyszemy Wartę
(czy ktoś nam ją czyta na głos?)
Jej ptaki
żeglują prawą stroną łąk
aby nagle wbrew logice (tak jak i my)
poderwać swoją rzekę do lotu wstecz
na lewą stronę lasu
aż do jej źródła
do ognia sprawczego
gdzie litery pierwsze ziemi
zamieniły ją kiedyś głuchą i niemą
w żywy głos słońca

A ona nadal wybucha nocą
gdy dotykam Twojej wargi
przez sen

Poznań, lipiec 2009 r.

Wraz z pierwszym wersem odbiorca wchodzi w głąb sugestywnie nakreślonej sceny, choć nie do końca dla niego jasnej, i deszyfrując stopniowo sensualne doświadczenia, zmuszony zostaje do rekonstrukcji percepcyjnego, przedśłownego zdarzenia, leżącego u podstaw tekstu. „By wyjaśnić zagadkę obrazu, trzeba odpowiedzieć sobie na pytanie, w jakiej sytuacji wobec krajobrazu znajduje się bohater wiersza” – można powtórzyć za Balcerzanem⁴⁹. Sytuacja ta ma charakter somatyczny i lingwistyczny zarazem, dowartościowuje i ciało, i słowo. Dotyk językiem stanowi tu metaforę nazywania i miłosnego zbliżenia, jest znakiem powoływania do istnienia dzięki wypowiedzeniu i przeżyciu. Dzięki intymności dotyku zmienia się świat w wierszu i świat wiersza – w dalszej części liryku miłosna sytuacja rozrasta się w metarefleksyjny pejzaż. Sprawca dotyku jest tu jednocześnie – po Przybosiewsku właśnie – konstruktorem widzenia, które po nim następuje – „pojawia się”, budując świat za pomocą języka. Działanie językiem przekłada się na działanie w świecie, podmiot ma bowiem władzę nad ukształtowanym w nocnym widzeniu krajobrazem, nad którym całkowi-

⁴⁷ A. Kwiatkowska, „Tradycja, rzecz osobista”. *Julian Przybós wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012.

⁴⁸ M. Kmieciak, *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia*, Kraków 2013.

⁴⁹ E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, wyd. cyt., s. 28.

cie zdaje się panować, odwracając bieg rzeki. Dotyk otwiera tu zatem wewnętrzną przestrzeń, pozwala zajrzeć w głąb pamięci, prywatnego czasu i postawić pytania metafizyczne – o przyczynę i sens tego, co jest. W zintelektualizowanym, autorefleksyjnym obrazie monolog zyskuje wartość symboliczną i epistemologiczną, a także – metafizyczną: czym bowiem jest Drugi Brzeg? Przybosiowskim „Światem Drugim”?

Brzeg Pierwszy „pojawia się” – ten wers przynosi nieoczywistą, paronomastyczną grę, ukrywa w sobie jawę, która następuje po nocy, w finalnej strofoidzie czytamy zaś, że – „wybucha nocą”. Świat zatem jakby wylaniał się z ciemności dla kochanków dzięki miłosnemu kontaktowi, w epifanicznym rozbłyску. Przybós w *Powrotności* pisał: „Wiem, że jest on tylko – że czas jest powrotny” – powrotny znaczy, że „wraca po przestrzeni”, „nagłym biciem serca odwrócony na nice” (Pz2 205). Czas, podobnie jak w *Ptakach Warty*, zdaje się zawracać tu dzięki intymnemu zbliżeniu, poetka jednak – inaczej niż Przybós – nie rozpisuje, nie tłumaczy ukrytej polisemii, licząc na aktywność czytelnika. Podmiot jej wiersza chce wrócić do początku, odwrócić bieg wydarzeń – chce „poderwać swoją rzekę do lotu wstecz”, „aż do jej źródła / do ognia sprawczego”⁵⁰.

U autora *Sponad* wędrówka pod prąd czasu, obraz jego zawracania w kierunku dzieciństwa, pojawia się w wierszu *Blask i cień*, również na tle rzeczno-krajobrazu: „Jest północ – i dno, i szczyt nocy – lecz... / jest tak, jak gdybym tutaj, najniżej, nad Wisłą / [...] jakbym uchylał tę przestrzeń nieścislą, / a czas zawraca wstecz...” (Pz2 268). Latawiec inaczej jednak uchyla ową „przestrzeń nieścislą” – mimo wielu pokrewieństw, dotyczących na przykład eksplozywności jej wierszy czy epifaniczności nie tylko tego metaerotyku, poetka podąża w inną stronę niż autor cyklu *Tobie*.

Podmiot jej wiersza w końcu zamyka oczy, pogrążając się na powrót w nocy, i w geście tym, osłabiającym pracę świadomości, kryje się zasadnicze odstępstwo od Przybosiowskiej dykcji. Kobięcie „ja” spogląda w głąb siebie, wywołuje świat z ciemności, stwarza go swoim wewnętrznym wzrokiem – który jest wtórny wobec dotyku, podobnie jak stowarzyszony z nim słuch, równie intelektualny zmysł dominujący w liryku. Jak pisała Węgrzyniakowa: „epifanie Latawiec [...] bliższe są intelektualnym wzruszeniom Przybosia, który podkreśla równoczesną kontemplację zmysłowego zanurzenia się w świecie (to, co chłonę zmysłami, jest mną, znika przedział między podmiotem a przedmiotem) i zarazem w znaczeniach”⁵¹. U poetki epifanię wywołuje jednak nie język – jak u Przybosia⁵², odkrywającego jedność w wielości dzięki doświadczeniu w wier-

⁵⁰ Widok ptaków, które w wierszu podrywają się do lotu, zabierając rzekę ze sobą, to złudzenie optyczne znane z potocznego doświadczenia, ale także zabieg iście Przybosiowski – świat bowiem istnieje w sposób, w jaki postrzega go podmiot, z czym wiąże się figura fałszywego sprawcy opisana przed laty przez Jerzego Kwiatkowskiego (*Świat poetki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972).

⁵¹ A. Węgrzyniakowa, *Ucennice Przybosia*, wyd. cyt., s. 188.

⁵² Według Przybosia „w prawdziwej metaforze jest coś z błysku jasnowidztwa czy bezbożnej epifanii. [...] Chodzi o widzenie poetyckie, którego obrazowa natura, objawiając się w szczególności, rodzi metaforę” (*O metaforze*, Sp1 41).

szu momentalnego piękna, ale dotyk, pozwalający na przekraczanie granic, zamianę „ja” na „my” i zatrzymanie czasu.

Co istotne bowiem, mimo rozbudowanego krajobrazowego wtrącenia ciało nie traci w wierszu swej materialności, a somatyczność sytuacji lirycznej podkreślona zostaje w końcowym powtórzeniu:

A ona nadal wybucha nocą
gdy dotykam Twojej wargi
przez sen

Ciało odchodzi tu w sen, czas przyszły czy warunkowy zmienia się w teraźniejszy, wszystko dzieje się „tu i teraz”, istnienie spełnia się dzięki dotykowi, który pozostaje w finale liryku narzędziem percepcji i poznania, ale nie – kreacji. Z powtórzonej frazy wypadł bowiem „język”, źródło autorefleksyjnej homonimiczności. Dla Przybosia ostatnie słowo zawsze miało... słowo, w wierszu Latawiec – zostaje dotyk.

Ta odmienna hierarchizacja i funkcjonalizacja poetyckiego sensorium zdaje się stanowić o różnicy w erotycznej interpretacji światów obojga twórców. Podsumowując i upraszczając, stwierdzić trzeba, że kobieta w poezji Przybosia jest adresatką monologu, postacią istniejącą dla mężczyzny i w jego doznaniu – wykreowana przez niego, jakby rysowana, wpisana w pejzaż natury, postrzegana przede wszystkim wzrokowo. Podmiot patrzy na kobietę, mówi do niej, wsłuchuje się w jej kroki i szepty, ważna jest jednak nie ona sama, lecz uzewnętrzenie jego doznań psychicznych, refleksja autotematyczna, która ewokuje kontakt z transcendencją, „chęć wniknięcia we Wszystko”. Przybós dokonuje w wierszach eksterioryzacji świata wewnętrznych przeżyć, potrzebuje narzędzia, by móc wyrazić swe doznania – kobiety, róży, drzewa czy katedry. Twórczość ta pozostaje tym samym głęboko niedialogiczna: poeta mówi *Do ciebie o mnie* – zwracając się do drugiej osoby, koncentruje się na sobie, wielbiąc w kobiecie przedmiot estetyczny⁵³. „Ty” jest potrzebne podmiotowi po to, by mógł wymówić – „wmówić” światu siebie, erotyczne pozostaje potencjalnie autotematyczne – miłość okazuje się zadaniem dla intelektu, a zmysły nie rezygnują z kontroli rozumu. Kobieta w jakimś sensie pozostaje tu pretekstem do dobrego wiersza, stanowiącego odkrycie nowej sytuacji lirycznej.

Dla Przybosia liryka rodzi się z momentalnego olśnienia, wybucha, gdy podmiot zachwyci się światem. U poetki wynika ona z bezpośredniego kontaktu z drugą osobą, dotkliwego przeżycia polegającego na kontakcie ze światem. Mężczyzna nie chce być sam, ponieważ rozstanie z „ty” sprawia, że „świat jak-

⁵³ Nawet w liryku *Nagle inna* z tomu *Na znak*, w którym mowa o „biciu dwóch serc równoczesnym”, nie pojawia się liczba mnoga: „napomykasz / [...] / mnie i siebie słodko-gorzką w rozchyleniu warg, na końcu / języka!” (Pz2 200). Również w *Doświadczeniu wzrokowym*, gdzie następuje nałożenie perspektyw widzenia bohaterów – „Patrzę pilnie w twoje oczy, gdy się mienią: / one wtedy przenoszą mi świat w spojrzeniu”, „w spojrzeniach kontrastowe / wymieniane z tobą barwy / scalają się w moim oku (więc i w słowie)” – ważniejsze od miłosnego zjednoczenia zdaje się tytułowe „doświadczenie”, eksperyment epistemologiczny, którego uczestniczką staje się kobieta (*Doświadczenie wzrokowe*, Pz2 55).

by odziwaczał / i stronił... / – Załamał się w rozbitych bezdźwięcznie łzach” (*Odjazd*, Pz1 88), a „my” w jego poezji z reguły rozpada się na „ja” i „ty”, pozostawiając ciągle napięcie, które nigdy nie zostaje zniesione przez pełne zjednoczenie. Poetka natomiast chce być razem, by umacniać „nasz Brzeg Pierwszy”, by przeżywać świat podwójnie intensywnie. U Przybośa emocje są uzewnętrzniane, a doświadczenie bólu przemieniane w sytuację liryczną, u Latawiec zaś – interioryzowane dzięki spojrzeniu w głąb ciała i pamięci. Najważniejszym problemem dla autorki *Nigdy całości* nie jest bowiem nazywanie, ale zrozumienie. U poety epifania jako momentalne przeżycie zdarzała się w stanach maksymalnego wyostrenia zmysłów, stając się źródłem twórczości, u poetki – pojawia się w chwili sennego rozluźnienia, odpoczynku zmysłów, jak w *Ptakach Warty*. Dla niego ważna jest nowość i niepowtarzalność sytuacji, dla niej – liczy się ciągłość i powtórzenie o charakterze tożsamościowym: „a ona nadal wybucha”. W poezji Bogusławy Latawiec ciało staje się tym „miejscem na Ziemi”, w którym świadomościowe i intelektualne zderza się z tym, co instynktowne i sensualne – miejscem, w którym rodzą się sytuacje liryczne.

“Seen, touched, thought of”. Przyboś and a poetess. On Bogusława Latawiec’s poetry

Summary

The article discusses the relations between women’s poetry and the aesthetic proposition of Julian Przyboś, within whose circle of influence usually only male writers are listed. Among those elements of Przyboś’s world-view and poetics which could be taken over or modified by female poets the author includes the concept of lyrical situation, somatic landscapes and the tension between intellectualism and sensuality, automatism and eroticism. The analysis includes poetic works of Bogusława Latawiec, one of the “unfaithful students” of Przyboś, who remained in a rebellious and creative dialogue with him. Despite many affinities on the linguistic, compositional and thematic level there are fundamental differences observable in her works – particularly so in erotic poetry – resulting from different hierarchization and functionalization of the poetic sensorium, and from distinct understanding of corporeality.

IWONA MISIAK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Miejsca/nie-miejsca w wierszach Juliana Przybosia i Ryszarda Krynickiego

1.

Miejsca tranzytowe lub tymczasowe, czyli nie-miejsca, zostały zdefiniowane przez Marka Augé jako nietożsamościowe, nierelacyjne i ahistoryczne¹. Oznacza to, że nie-miejsca istnieją poza czasem i przestrzenią, są pozbawione cech lokalnych bądź historycznego zakorzenienia i tworzą anonimową czy też „samotną umowność”² ludzkich skupisk. Tutaj rządzi pośpiech hipernowoczesności, określając kondycję człowieka w bezustannej podróży. Pod pewnymi względami nie-miejsca są podobne do heterotopii Michela Foucaulta, który stwierdził, że „niepokój naszych czasów znacznie bardziej niż z czasem związany jest zasadniczo z przestrzenią”³. W heterotopii pojawiają się obce miejsca, które nie przystają do siebie. Czas jest nieliniarny i zróżnicowany (Foucault nazywa załamywanie się czasu „heterochronią”), a wydarzenia ulegają zwielokrotnieniu. Niezgodności te kształtują także nieciągłą tożsamość podmiotu. Nie-miejsca przypominają o nomadyzmie i rizomatycznym modelu świata Gilles’a Deleuze’a i Féliksa Guattario, w którym żadne punkty nie stanowią stałych dla podmiotu nomadycznego – nie są przez niego pomijane, lecz podlegają zmianom, które wyznacza trasa: punkty stanowią tylko krótkie postoje przed kolejnymi zmianami kierunku⁴.

Interesują mnie szczególnie dwa miejsca niczyje, które odnalazłam w wierszu *To* Ryszarda Krynickiego i *Mostarze* Juliana Przybosia. Ich paradoksalność polega na ujawnieniu i zatarciu podziału między bytem a nie-bytem – w tej szczelinie pojawiają się zjawy, tożsamość podmiotu ulega rozbiciu, a widmo śmierci niweluje odległości w czasie i przestrzeni między określonymi punkta-

¹ „Jeśli jakieś miejsce można definiować jako tożsamościowe, relacyjne i historyczne, to przestrzeń, której nie można zdefiniować ani jako tożsamościowej, ani jako relacyjnej, ani jako historycznej, definiuje nie-miejsce” (M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 53).

² Tamże, s. 64.

³ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 119.

⁴ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 221–237; tychże, *Traktat o nomadologii: maszyna wojenna*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 239–251.

mi/zjawiskami/wydarzeniami. W wierszach ten (ponadludzki) stan jest nazywany „życiem-w-śmierci i śmiercią-w-życiu”⁵ albo według Krynickiego: „śmiercionośnym życiem i życiodajną śmiercią”⁶, lub wedle Przybosia: „wieczną niepewnością, ustawicznym Między” (*Mostar*, SI 331). Wszystko to świadczy o spektralnym wymiarze poezji: „Widma rozwarstwiają i podmywają stabilność «teraz», ujawniając anachroniczność rzeczywistości i heterogeniczność czasu: przeszłość wcale nie chce odejść, a przyszłość – nadejść”⁷.

W wierszu Krynickiego zjawia się cień Przybosia i *To* będzie moim punktem orientacyjnym w analizie kilku sekretnych słów, które powracają w tekstach obu poetów i błędzą jak fantomy. Uznaję, że te słowa są szyfrem, szibboletem, za którego pomocą podmiot może otworzyć przejście od bytu do nie-bytu czy dotrzeć do granicy rozciągającej się między życiem a śmiercią. W przywołanym utworze pojawia się ambiwalentna, wyobcowana przestrzeń, która jest i nie jest, pokazuje się podobnie jak wiersze/nie-wiersze, które nie mają centrum ani stałych granic. W nie-miejscach nie powstaje tradycyjna, terytorialna wspólnota i nikt tam nie może się zakorzenić. Funkcją nie-miejsc jest umożliwienie ciągłego ruchu: kołowania i przepływu. Jednak nic tutaj nie dzieje się bezkolizyjnie.

Wiersz *To* Krynickiego stanowi swoiste *punctum*⁸, które przekłują przestrzeń i rozdziera czas. Punkt ten wyznacza główne kierunki moich przemyśleń dotyczących kwestii przebijania przestrzeni, rozdzielania czasu na części i powstawania otworów, przez które przechodzą „nieśmiertelne / niewidome / widma”⁹. Poezja jest „nieuniknioną widmowością”¹⁰ – zdaniem Jacques’a Derridy – dlatego w wierszach pojawiają się cienie zmarłych. *Mostar* Przybosia jest widmem *To* Krynickiego – w *Mostarze* uobecnia się widmo śmierci i widmo osoby, której serce bije za bohatera. Chciałabym zastanowić się, co wynika z tej nawiedzanej relacji, to znaczy jak zmienia się status tekstu i podmiotu, a także struktura przestrzeni i czasu w poezji.

2.

Jest pewna miara czasu dana na doznanie każdego miejsca; jeśli się ją skróci, lub jeśli się ją przekroczy, miejsce – jak to rzec? – już się nie dzieje, to jest już nas

⁵ W.B. Yeats, *Bizancjum*, przeł. S. Barańczak [w:] J. Merrill, *Wybór poezji*, przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 2001, s. 136.

⁶ R. Krynicki, *Pęd pogoni, pęd ucieczki* [w:] tegoż, *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, Warszawa – Poznań 1968, s. 35.

⁷ A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 193.

⁸ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 47. Barthes pisał o „współlistnieniu dwu nieciągłych elementów, różnych i nienależących do tego samego świata” (tamże, s. 41): *punctum* – szczególnie, który nakłuwa, *studium* – kulturowym polu odniesienia.

⁹ R. Krynicki, *Z Maxa Hötzera* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2009, s. 23.

¹⁰ „Widmowe powracanie jest udziałem [...] wszystkich słów, i to już od momentu ich zaistnienia” (J. Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000, s. 60).

nie odnawia [...]. Określony urywek świata – określony chwilą skupienia w ujrzanym pejzażu – odmienia mnie, jakby zmywał całą moją przeszłość, staję się jak pierworodny Adam na Ziemi. W nim, więcej niż jestem – staję się, odnawiam.

(*Miejsce*, Lig2 211–212)

Powyższy cytat z *Linii i gwaru* Przybosia zamierzam skonfrontować z sytuacją liryczną opisaną w *Mostarze*:

Dopiero po tak wielu, a nie wszystkich latach,
bezdrożach czasu niedokonanego,
tu, na starym moście
za gajem migdałowym w kwiatkach nad Neretwą,
dowlokłem się ledwo
do pierwszej niepewności...

do nie zaznanego nigdy niepokoju,
do groźnego zdumienia:

Po wszystkich, jakie zgłębiłem, przestrzeniach
ja się nie przestraszę;
ale mimo to Wszystko jak ja mogę pojąć,
że ono, bezmyślne,
jasne dla oczu, dla siebie niejasne,
mogłoby mnie pochłoniąć... i pochłonie
bezbrownego?
Że słaby zginę?

(SI 330)

Szkic *Miejsce* ze zbioru *Linia i gwar* (1959) i wiersz *Mostar* z tomu *Kwiat nieznan* (1968) dzieli dziewięć lat. W *Mostarze* sposób stawania się i odnawiania jest już inny, ponieważ w „określonym urywku świata” – na moście w miejscowości Mostar – otwiera się przepaść między bytem a nie-bytem:

Świat się zaczyna, nie spełnia?
Ani nie istnieje, ani nie nie istnieje?
Wieczna niepewność, ustawiczne Między,
to, co zwiemy Bytem – jest że?

(SI 331)

W zakończeniu wiersza pojawia się kolejna wątpliwość dotycząca istnienia świata, który „nie-i-jest”¹¹ (SI 332), a także przeczucie, że czyjeś serce będzie dalej biło, a jego rytm stanie się silniejszy i szybszy, gdyż tętni w kimś za/dla kogoś („w dwójnasób mocniej i prędeż”) – bije za tego, który przechodzi przez most, i kogoś jeszcze, kto mógł odnaleźć się w wierszu *To* Krynickiego.

Tytuł *To* nawiązuje do „ustawicznego Między”, do tego, co nazywamy bytem (ale tytuł sugeruje też *punctum* – to, co celuje w bohatera, uderza go, dźga, rani lub uciska). Czym to jest i czy w ogóle to jest czy nie jest? Odpowiedź przeradza się w serię pytań w kodzie wiersza Krynickiego: „słowa? technienie

¹¹ Ontologiczne dwuznaczności w poezji Przybosia analizował Jerzy Kwiatkowski. Zob. tegoż, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972.

żywych, / nienarodzonych, / zmarłych?”¹². We wcześniejszej wersji *To zakończenie* brzmiało inaczej: „słowa? / rdzenie nie narodzonych zmarłych?”¹³. Pomimo różnicy przekaz wydaje się podobny w jednym aspekcie: żywi słyszą zmarłych poetów. Ci, którzy odeszli, zostawili jakieś strzępki czy szczątki swoich słów, które stały się rdzeniami nowych wyrazów – odrodziły się słowa zmarłych, ale zmarli są nienarodzeni. Jednak i to się zmienia. Najpierw żywi rodzą słowa zmarłych, następnie powołują martwych do życia. W drugiej, mniej zagadkowej puencie widmowe słowa/tchnienia cyrkulują między żywymi, nienarodzonymi i nieżywymi. Właściwie są to słowa tworzące jedno tchnienie, jakby żywi i zmarli jednocześnie wdychali, a potem wydychali powietrze. Tchnienie to oddech, a słowa są artykułowane podczas wydechu zarówno przez żywych, jak i zmarłych, którzy wrócili do świata. W obu puentach widać pytańniki, postawione przy „słowach” i powtórzone w zakończeniach wersów. Niepewność dotycząca słów, czy raczej pochodzenia słów, stanie się zrozumiała po odkryciu miejsca ich narodzin, czy też miejsca ich odnawiania się.

Ułamkowe wyjaśnienie dotyczące tych sekretnych słów znajduje się w wierszu Krynickiego pt. *Czasami wierzę*:

Powiem prawdę: czasami wierzę
w istnienie tamtego świata, wierzę w zjawy,
wampiry, wysysające mózgi i krew,
zresztą może bardziej się boję niż wierzę
[...]
Staram się wtedy nie siadać plecami do drzwi,
drzwi żyją własnym życiem,
[...]
i prędzej czy później się otworzą,
i prędzej czy później dotknie mnie
ta lodowata ręka, może tylko da mi znak
a może bez ostrzeżenia zaciśnie się na moim sercu,
powiem prawdę: nie wierzę, aby to była ręka
poety, który, niezależnie od ludzkiej
czy nieludzkiej śmierci, jaka go spotkała,

ciągle jeszcze mówi do nas swoimi żywymi słowami¹⁴.

Drzwi w *Czasami wierzę* pozostają zamknięte (choć oczywiste jest, że kiedyś się otworzą) i stanowią punkt na granicy tranzytowego miejsca/nie-miejsca – wyznaczają przejście do innej rzeczywistości. Przypominają znak uczyniony „przez zaostrzony przedmiot”¹⁵, przebicie w przestrzeni pokoju i przecięcie

¹² R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, wyd. cyt., s. 113.

¹³ Tenże, *Organizm zbiorowy*, Kraków 1975, s. 101.

¹⁴ Tamże, s. 97. W późniejszej wersji tego utworu widmo bezimiennego poety rozszczępia się: zjawiają się Osip Mandelsztam i Georg Trakl (może dlatego, że Krynicki tłumaczył Trakla, a Barańczak, któremu poeta zadedykował ten wiersz – Mandelsztama). Tytuł został skrócony do *Wierzę* i przypomina *credo*, ironiczne, gdyż niereligijne. Zob. R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, wyd. cyt., s. 109.

¹⁵ R. Barthes, *Światło obrazu...*, wyd. cyt., s. 47.

czasu: dziurę, przez którą przedostają się zjawy. W *Mostarze* „Nie ma znaku znikąd” (Sl 332), lecz we wcześniejszym *Człowieku bez granic* światło jest ostrym narzędziem, które dziurawi świat, jest „dźwignią i spojrzeniem, / linią i myślą!”, pomaga „rozstawać się z sobą, a spotykać ze wszystkim!” (Sl 222). Prawdopodobnie ten utwór (lub cały tom *Narzędzie ze światła*) stał się echem wiersza Krynickiego *** [*więcej światła...*]¹⁶, który został zadedykowany Przybosiowi i zamieszczony w *Akcie urodzenia*.

Widma wracają, gdyż ciągną je słowa – i te słowa można za Derridą porównać do haseł otwierających przejścia albo pośredników podczas nielegalnego przekraczania granicy bytu/niebytu. Francuski filozof, omawiając znaczenie sekretnych słów w poezji Celana, zaznaczył, że tajemnicze szibbolety uwidaczniają się między innymi jako próg, drzwi, tablica, rzeka, nacięcie, stygmat, blizna, rana, stempel, data pod wierszem. Derrida, wielokrotnie definiując szibbole, stwierdza, że określa on „wszelkie znamię nieznaczące, arbitralne”, lecz różnicujące i nieodzowne (jak *punctum*), „aby przekroczyć granicę miejsca lub próg wiersza”¹⁷. Jednak nie sądzę, żeby celem wędrówki w twórczości Krynickiego, a także Przybosia była chęć zamieszkania w języku, o której pisał autor *Szibboleto dla Paula Celana*. Wydaje się to niemożliwe ze względu na status tekstu (Krynickiego) i model świata (Przybosia), który jest i nie jest. Z jednej strony azyl jest nieosiągalny dla podmiotu poruszającego się w przestrzeni między życiem a śmiercią, lecz z drugiej – wszystkie zjawy mogą swobodnie rezydować w widmowych wierszach.

W takim razie, czym jest szibbole „rdzenie nie narodzonych zmarłych” z pierwszej wersji *To* Krynickiego? Kombinacja wyrazów „rdzenie” i „nienarodzonych” wywołuje skojarzenie „rdzenia” z „nierodzeniem” i „rodzeniem”. Mówienie jest powtórным rodzeniem słów, które należały do zmarłych – dzięki temu ich słowa i oni mogą wieść na wpół wyraźne życie po śmierci. Nienarodzony w tym przypadku oznacza: „narodzony inaczej”, „istniejący inaczej”, czyli w sposób sekretny. Jedno z widm z wiersza Krynickiego *Ktoś, Kaspar Hauser* stanowi tu symptomatyczny przykład. Georg Trakl nazwał Hausera „nienarodzonym”¹⁸ z powodu niewyjaśnionej zagadki jego pochodzenia i śmierci.

Z pewnością istnieją jeszcze inne wytłumaczenia frazy „rdzenie nie narodzonych zmarłych”. Jednym z nich jest zdanie Przybosia o poznaniu poetyckim: „Poeta nie może się powstrzymać od wglądu w rdzeń słowa, [...] musi zedrzyć zeń naskórek, dobrać się do środka, przenicować i znów je, oczyszczone z pospolitej nijakości i bezwyrazowości, użyć tak, by brzmiało i błyszczało jak nowo wynalezione” (*O metaforze*, Sp 39). Odnowienie słowa przypomina więc fizyczne odrodzenie się w określonym miejscu; wskazuje też na przemoc wobec słowa, z którego ściąga się skórę, sięga do środka i wyciąga zawartość. Słowo jest przenicowane, czyli sprute i odwrócone na lewą stronę jak ubranie, które

¹⁶ R. Krynicki, *Akt urodzenia*, Poznań 1969, s. 10–11.

¹⁷ J. Derrida, *Szibbole...*, wyd. cyt., s. 30–31.

¹⁸ G. Trakl, *Piosenka o Kasparze Hauserze* [w:] tegoż, *Sebastian we śnie*, przeł. A. Pomorski, Kraków 2001, s. 175.

będzie uszyte na nowo. Odnowienie słów (zmarłych) jest także ich ponownym rodzeniem (przez żywych). Strzępy słów pochłaniane przez podmiot w wierszu *To Krynickiego* dzielą się i rosną w nowe słowa, które następnie są wydawane na świat. Płodzenie słów ze zmarłymi i rodzenie pogrobowców może być traumą, lecz w twórczości Krynickiego poezja od chwili debiutu nazywana jest aktem urodzenia¹⁹, a matkami/ojcami wielu utworów są widma. Abiektny proces²⁰ płodzenia/rodzenia słów, odbywający się skrycie na obrzeżach bytu/niebytu, stygmatyzuje tekst. Odtąd poezja będzie nosiła zamię widmowości. Zostanie też naznaczona ranami, gdyż trauma jest przenoszona z wiersza do wiersza; wydaje się, że poeci dziedziczą i przekazują swoje urazy.

Problematyka ontologiczna i epistemologiczna utworów Krynickiego i Przybosia mieści się w obszarze widmontologii, miejsca pojawiające się w ich twórczości są zwykle tymczasowe i tranzytowe. Widmo Przybosia w *To Krynickiego* i widmo śmierci w *Mostarze* Przybosia są przywoływane spoza granic poezji: zza drzwi, spoza bytu, z nie-bytu – z jakiegoś nie-miejsca.

Widma pełnią także funkcje wartowników na przejściach granicznych wiersza, dlatego niektóre słowa zmarłych wymawiane/zapisywane przez żywych mogą się zemścić, jeśli zostaną niepoprawnie użyte lub powiedziane. Derrida, szukając śladów tajnego języka w poezji Celana, przywołał historię z *Księgi Sędziów*: Gileadczycy pod wodzą Jeftego rozgromili Efraimitów i odcięli im dostęp do rzeki Jordan. Pokonani starali się przedostać przez strzeżony bród. Gileadczycy żądali od każdego zatrzymanego człowieka, aby wypowiedział słowo „szibbolet”. Wrogowie Jeftego wymawiali je, sepleniąc, dlatego ginęli²¹.

Szibbolet z wiersza Krynickiego zawiera rdzenie, to znaczy najważniejsze części jakiegoś ogólniejszego sensu, który fragmentarycznie odsłania się w zetknięciu *To* z *Mostarem*. W wierszu Przybosia świat „nie-i-jest” – i ta dewiza stała się mottem *Organizmu zbiorowego* Krynickiego²². W *Mostarze* miej-

¹⁹ Figurę narodzin i akt urodzenia w kontekście samostwarzania się podmiotu i poezji Krynickiego interpretowali Jerzy Borowczyk i Michał Larek w artykule *Odwlekanie/stwarzanie. Inny „Akt urodzenia” Ryszarda Krynickiego* [w:] *Słowa? Tchnienia? O poezji Ryszarda Krynickiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2009, s. 151–166.

²⁰ Nawiązuję do pojęcia z teorii Julii Kristevej (*Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007) oraz kategorii Mary Douglas (*Czystość i zmaza. Analiza pojęć nieczystości i tabu*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007). Zob. także hasło *abiekt* Izabeli Kowalczyk w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 15–17.

²¹ „Słowo liczyło się nie tyle ze względu na swoje znaczenie, co na sposób jego wymówienia – wyjaśnia Derrida – relacja do znaczenia lub do przedmiotu była zawieszona, zneutralizowana, wtrącona w nawias [...]. Efraimici nie potrafili poprawnie wymówić «szi» w słowie *szibbolet*, które stawało się odtąd dla nich słowem niewymawialnym. Mówili «sibbolet» i na tej niedostrzegalnej granicy pomiędzy «szi» i «si» zdradzali się sami przed wartownikami, ryzykując utratę życia. Zdradzali swoją różnicę, stając się obojętnymi na różnicę diakrytyczną” (J. Derrida, *Szibbolet...*, wyd. cyt., s. 26–27).

²² Później mottem pochodzącym z wiersza Celana: „tu w jeden ze światów?” został opatrzony tom *Niewiele więcej* w trzech wyborach wierszy Krynickiego – *Niepodlegli nicości. Wybrane wiersze i przekłady* (1989); *Magnetyczny punkt. Wybrane wiersze i przekłady* (1996); *Wiersze wybrane* (2009).

scem rozważań o życiu i śmierci, czyli istocie istnienia (rdzeniu?), jest most, natomiast w *Czasami wierzę/Wierzę* Krynickiego pojawiają się drzwi, a w wierszu *To* – anonimowe, oniryczne miejsce/nie-miejsce. Most scala brzegi życia i śmierci, wyznaczając kierunek przejścia od jednego punktu do drugiego²³. Natomiast drzwi i sen są membraną między żywymi a zmarłymi. W tekstach lub między tekstami pojawia się półprzepuszczalna błona, na której zatrzymują się cząstki słów należące do zmarłych. Potem posłużą żywym jako morfemy nowych, przenicowanych wyrazów.

W wierszach Krynickiego i Przybosia drzwi, sen i most przemawiają równie tajemniczo jak zjawy. Przechodzenie mostem zbliża brzegi życia i śmierci, wchodzenie/wychodzenie przez drzwi przypomina ożywianie, płodzenie lub rodzenie obumarłych słów. Takie naznaczenie tekstu wskazuje na jego nawiedzenie: przestrzeń staje się niejednorodna, a czas wypada z zawiasów²⁴. Wchodzenie w nieistnienie i wychodzenie z istnienia to podstawowe aktywności podmiotów w utworach Krynickiego i Przybosia. Podobnie zachowują się zjawy. Taka sama reguła rządzi światem, okazuje się, że również i tekstem. A przedmiot wierszy jest tak nieoczywisty jak obecne/nieobecne²⁵ widma pojawiające się w dziwnych miejscach/nie-miejscach poezji.

Jeśli wiersze mają swoje cienie, to czego można się od nich (i o nich) dowiedzieć? W przypadku *Mostaru* Przybosia widnieje więcej znaków zapytania niż odpowiedzi: „Świat się zaczyna, nie spełnia?” (SI 331)²⁶. Permanentne bycie pomiędzy („Wieczna niepewność, ustawiczne Między, SI 331”)²⁷, tzn. przebywanie w świecie, który jest i nie jest, staje się wyznacznikiem niepewnego istnienia podmiotu i poezji. Stan zawieszenia między bytem/niebytem jest rozpoznawalny od razu, jeśli bohater znajduje się na moście – w *Mostarze* brzegi życia i śmierci są widoczne z dystansu, lecz blisko jest woda i niebo. „Wieczna niepewność” Przybosia określająca byt została uzupełniona wątpliwościami w utworze Krynickiego – obiekty dotyczą możliwości powrotu zmarłego:

Będziesz wracać, mijając własne słowa, trwonione
przez cudze wargi
zachłanne ulicy;

²³ Zob. G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 252.

²⁴ Zob. A. Marzec, *Widmontologia...*, wyd. cyt., s. 193. W książce Marca można znaleźć derridańską analizę osobliwości i wywieńnięcia czasu oraz interpretację polskiego badacza słynnej sentencji Hamleta: „The time is out of joint” (tamże, s. 211–229).

²⁵ Nawiązuję do spektralnej analizy w: J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 440.

²⁶ Drugie motto tomu Krynickiego (pierwsze z *Mostaru* Przybosia zniknęło w kolejnych wydaniach zbiorów wierszy) brzmi: „Gdyby oczyścić drzwi percepcji, każda rzecz jawiłaby się taka, jaka jest: nieskończona (William Blake)”.

²⁷ „Ta dążność [Przybosia – przyp. I.M.] do tak zwanej *coincidentiae oppositorum* zostaje [...] ukoronowana przez antytezę byt – niebyt, w której również dokonuje się swoista synteza: jednoczesnego bycia i nie-bycia lub jednoczesnego nie-bycia i nie-nie-bycia” (J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, wyd. cyt., s. 223–224).

[...]
 będziesz? będziesz wracać, omijać bez skargi
 miejsca, gdzie przebywałeś, lecz bywałeś zamiast
 kogoś, kto nie pojawi się więcej?²⁸

Poezja zaczyna przypominać zbiorowy organizm składający się ze zmarłych i żywych – wskazywałby na to tytuł tomu Krynickiego: *Organizm zbiorowy*. Kiedy słabną funkcje życiowe tego organizmu, wtedy słychać odgłosy przypominające pracę respiratora, dlatego w drugiej wersji *To* pojawiają się słowa porównane do tchnienia. O ożywczym tchnieniu pisał Przyboś, omawiając proces twórczy:

Ostatnim etapem w powstawaniu moich wierszy jest staranie, aby wiersz „g r a ł”. Czasami bowiem mam już zebrane wszystkie elementy wzruszenia i wizji, a jednak wiersz nie gra, czegoś mu brak, jakiegoś ostatniego ożywającego tchnienia, zdaje się nie ruszać jeszcze, nie oddychać.

(*Jak powstaje wiersz?*, Lig2 303)

Rytm wierszy Przybosia wyznaczają więc tchnienia i bicie serca – podobnie jak utworów Krynickiego, w których poezja jest porównywana do transfuzji i przeszczepu serca:

dawcy, choć dawno pomarli
 w nagłych wypadkach – to ich krew
 żyje i cudze krwiobieggi spokrewnia,
 i cudze ożywia wargi²⁹.

Nie-miejsca w poezji Krynickiego i Przybosia powstały w wyniku krzyżowania się ścieżek różnych słów i widm, dlatego te mobilne, otwarte przestrzenie odzwierciedlają strukturę wierszy/nie-wierszy³⁰. Zjawy z definicji są zjawiskami granicznymi – obcymi przybyszami wkraczającymi w ludzką przestrzeń – ale również tożsamość podmiotu/bohatera wiersza jest niespójna, rozmywają się linie dzielące życie i śmierć. Tematyka istnienia/nieistnienia tekstu jest również wspólna dla obu poetów. Przyboś rozważa proces pisania między innymi w szkicach *Nienapisany wiersz*, *Narodziny wiersza*, *Jak powstaje wiersz?* (Lig2 279–282, 291–300, 301–304), Krynicki zaś na przykład w trzech wersjach utworu *Jak powstaje wiersz*/** [jak powstaje...] / jak powstaje. W pierwszym wariancie, pochodzącym z *Pędu pogoni*, *pędu ucieczki*, wiersz jest „nieprzemijający”, tzn. „nienapisany”³¹ – jak duch może być i nie być (potwierdzać się i zaprzeczać sobie).

²⁸ R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, wyd. cyt., s. 113.

²⁹ Tenże, *Organizm zbiorowy*, wyd. cyt., s. 11.

³⁰ Marian Stala, wyznaczając punkty obserwacji poetyckiego świata Krynickiego, napisał, że z formuły Przybosia „«Świat nie-i-jest» wynika zdanie «Wiersz nie-i-jest», podsumowujące sposób myślenia Krynickiego o własnych utworach” (tegoż, *Dziewięć ścieżek wprowadzających w poetycki świat Ryszarda Krynickiego* [w:] *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*, red. P. Próchniak, Kraków 2014, s. 11–12).

³¹ R. Krynicki, *Pęd pogoni...*, wyd. cyt., s. 10.

3.

Zagadkowość wierszy *To Krynickiego* i *Mostaru Przybosia* wynika ze sprzecznej współzależności bytu i niebytu, a zarazem są one przykładem poetyckiego przejścia poza tradycyjny dualizm początku i końca. Dlatego nie można cofnąć się do początku ani niczego zakończyć, trzeba pójść dalej – jak zasugerował Derrida – na teren dyskursu „nieczystego, zagrożonego, nieprawego, zmieszanego”³². To ukryte miejsce znajduje się „poza narodzinami”³³, czyli przed czasem, w amorficznej przestrzeni – w poezji prawdopodobnie jest punktem na granicy miejsca/nie-miejsca „śmierciopodobnego bycia”³⁴.

Nierozpoznane początki skrywają się w enigmatycznym miejscu nazywanym przez filozofa chorą, która daje wolną przestrzeń wszystkiemu i wszystko zawiera, a może jest koniecznością, „która ani nie rodzi, ani nie jest zrodzona”³⁵. Derrida postuluje, żeby pójść właśnie w tym kierunku, przekroczyć i podważyć platoński początek, preplatońskie pierwsze zasady i wrócić do prawdopodobnego „pra-początku”³⁶, „początku starszego niż początek”³⁷.

Z różnych względów trudno tam dotrzeć; widmowość wskazuje na ustawiczne błąkanie się, a także na bezustanne zmiany kierunków wędrówki. Bohater wierszy Krynickiego odczuwa lęk przed innością, nieuporządkowaniem, nieczystością. W twórczości autora *Aktu urodzenia* pojawia się motyw pokuty³⁸, powiązany z niezmażaną winą podmiotu-poety, którego wiersz zawsze jest „nie-doskonałą pokutą”³⁹ – według Trakla. Słowo jest nazywane „grzechem pierwotnym” i „owocem upadku”⁴⁰ już w *Pędzie pogoni, pędzie ucieczki*. Grzech pierwotny, a w konsekwencji upadek i wygnanie pierwszych ludzi zniszczyły rajską relację między słowami i rzeczami. W twórczości Przybosia jest na odwrót; wiara w to, że można dotrzeć do rdzeni słów i odnowić słowa (a może nawet przedostać się do przestrzeni międzysłownej czy przedśłownej⁴¹) pozostaje niemal niezachwiana. Poczucie stawania się pierwotnym Adamem (*Miejsce*, Lig2 212) przejawia się w większości utworów Przybosia, lecz istnieją wyjątki, na przykład niepewność przybierająca na sile w *Mostarze*. Jednak mimo wątpliwości bohater tego wiersza pozostaje strażnikiem mostu spinającego byt

³² J. Derrida, *Xópa/Chora*, przeł. M. Gołębiewska, Warszawa 1999, s. 92.

³³ Tamże.

³⁴ Fragment aforyzmu Trakla cytuję za: A. Kopacki, *Chybionym gestem. O kilku wierszach Georga Trakla* [w:] tegoż, *Musze w kapeluszu. Szkice, rozmowy, recenzje*, Wrocław 2012, s. 37.

³⁵ J. Derrida, *Xópa/Chora*, wyd. cyt., s. 92.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 93.

³⁸ Ostatnio motyw ten badała Anna Czabanowska-Wróbel, uwzględniając w zespole swoich odniesień kategorie psychoanalityczne. Zob. tejsze, *Krynicki: poezja i powtórzenie* [w:] *Pismo chmur...*, wyd. cyt., s. 311–326.

³⁹ Cyt. za: A. Kopacki, *Chybionym gestem...*, wyd. cyt., s. 370.

⁴⁰ R. Krynicky, *Pęd pogoni...*, wyd. cyt., s. 33, 11, 10.

⁴¹ Wspomina o tym m.in. Barbara Sienkiewicz. Zob. tejsze, *Miedzy rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*, Poznań 1999, s. 53.

i nie-byt, a bohater Krynickiego od początku wie, że te brzegi są tylko pozornie przeciwstawne.

Nie-miejsca odnalezione w utworach Przybosia i Krynickiego świadczą też, że zamysł twórczy Krynickiego nie jest antropologicznym projektem drogi⁴², ponieważ zjawy wiodą intensywne życie w jego wierszach, a wizja świata i słowa Przybosia niekoniecznie jest optymistyczna. Punkt obserwacyjny, który wyznaczyłam w miejscu wiersza Krynickiego, pozwala spojrzeć na *Mostar* Przybosia z widmowej perspektywy, a także przypomina o tym, że twórczość obu autorów jest spektralna i niezwiązana na stałe z żadnymi miejscami.

Places/non-places in Julian Przyboś's and Ryszard Krynicki's poetry

Summary

Mark Augé's category of non-place and other concepts of time and space (Foucault's, Deleuze's, Guattari's), as well as Jacques Derrida's hauntology have been used in the analysis of the problematics of place/non-place and apparitions appearing in selected poems by Julian Przyboś and Ryszard Krynicki. Non-places and apparitions are also figures of paradoxical existence behind the oppositions of being/non-being, in the ambivalent world, which is and is not. In that space the text's stability is shaken, the speaker is heterogeneous, and time becomes delineated.

⁴² Marian Stala podkreślał, że odmienność wczesnych i późnych wierszy Krynickiego kryje „głębszą, choć paradoksalną całościowość twórczego zamysłu [będącego] realizacją jednego projektu, jeśli nie językowego, to antropologicznego. Ów projekt to budowanie poezji drogi, bo właśnie temat (obraz? idea?) drogi, wraz ze swą wielokierunkową symboliką i tradycją, stwarza jedność i różnokształtność dzieła Krynickiego” (*Purgatorium (Na marginesie „Niepodległych nicości”)* [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 170).

MAGDALENA RABIZO-BIREK

Uniwersytet Rzeszowski

Przyboś w kręgu „Kontynentów”

W ważnej dla skryształizowania się artystycznego światopoglądu grupy młodych poetów skupionych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. wokół redagowanych przez nich w Londynie pism: „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie”, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” i „Kontynenty” redakcyjnej dyskusji *Cena wolności. Dyskusja o języku* ówczesny redaktor naczelny Bogdan Czaykowski wygłosił znamiennej deklarację:

cenniejszy jest dla nas drugi nurt w poezji polskiej, który mimo iż nie zawsze potocznością mowy gardzi, jednak do poezji podchodzi z nadzwyczaj wyostrzoną świadomością i nie wszystko zostawia intuicji. Tu należy Norwid, tu należą poeci awangardy: Peiper, Przyboś, Brzękowski. Warto przypomnieć, że dla Peipera poezja zaczynała się nie od **słowa**, ale od zdania, a więc od pewnej konstrukcji językowej, składniowej, a jego teorie były buntem przeciwko rozwielmożnionemu w Polsce hołdowaniu „ekspresji” językowej, przeciwko „rogatemu bydlu słów”¹.

Tę odrzucaną przez poetów „Kontynentów” tendencję charakteryzowało – zdaniem Czaykowskiego – zdobnictwo i gadulstwo, „lubieżność słowa, poetyczka jurność”, a do ulegających jej zaliczał „prawie wszystkich skamandrytów, Łobodowskiego, częściowo Pankowskiego, Gombrowicza *Transatlantyk*”². Jeden z obserwatorów poczyną młodych poetów londyńskich tak charakteryzował ich wczesną twórczość: „od pierwszych kroków praktykowali w duchu awangardy, chodzić zaczęli [...] «na przyboś»”³, inny miał ich nazwać: „grupą Przybosiów [...] siedzących nad Tamizą”⁴. W opinii Jana Kowalika pismo „Kontynenty” – „redagowane było przekornie i zadziornie, przynosiło wiele artykułów dyskusyjnych, krytyki literackiej, a przede wszystkim wierszy, w których odzywają się echa twórczości Brzękowskiego, Pietrkiewicza, Miłosza i Przybosia”⁵.

Przytaczam te głosy, by podkreślić rysujący się w emigracyjnej recepcji twórczości i osoby Przybosia dualizm, który dobitny wyraz znalazł w jego portrecie w *Traktacie poetyckim* Miłosza, gdzie nuta szacunku dla poetyckiego

¹ *Cena wolności. Dyskusja o języku*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 13 [styczeń], s. 8. Wyróżnienia w tekście pochodzą od redaktorów.

² Tamże.

³ C. Bednarczyk, *O „Rybach na piasku”*, „Kontynenty” 1966, nr 88 [kwiecień], s. 15.

⁴ Tę opinię anonimowego „młodego poety z Polski” przytoczył Florian Śmieja w szkicu *Jakiej poezji chcemy*, „Kontynenty” 1963, nr 53 [maj], s. 15.

⁵ J. Kowalik, *Czasopiśmiennictwo [w:] Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, t. 2, red. T. Terlecki, Londyn 1966, s. 522.

kunsztu awangardzisty i fascynacja modelem awangardowej poezji, który reprezentował, miesza się z bezpardonową krytyką i szyderstwem. Jej powodami są: Przybosa wiara w moc słowa, zachowanie, mimo bycia świadkiem dramatycznych wydarzeń historycznych, optymizmu poznawczego i dziejowego, a także skwapliwe poparcie przez niego już w 1944 r. narzuconej Polakom po II wojnie światowej komunistycznej ideologii i prosowieckiej władzy, poczytywane mu przez niepodległościowe kręgi w kraju i na emigracji za zdradę⁶. Miłosz stara się być uczciwy i po latach diagnozuje też u siebie uczucie zazdrości⁷ – w latach czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. Przybós był pierwszoplanową postacią polskiej poezji i co najmniej od czasów, różniących się wszak od niego zasadniczo przedstawicieli awangardy „warszawskiej”⁸ ze „Sztuki i Narodu”, stał się mistrzem i autorytetem kolejnych pokoleń młodych poetów, z którymi zawsze chętnie podejmował tak dialog, jak i twórcze polemiki (by przypomnieć jego głośny spór z turpistami). Tę cechę jego osobowości podkreślał po latach inny z poetów konstelacji „Kontynentów” – Adam Czerniawski:

Każdego pisarza charakteryzuje przeogromny egotyzm, bez którego nie potrafiłby wykształcić swojej osobowości pisarskiej wobec otaczającej go zwykle niechęci i obojętności. Są jednak pisarze, którzy w orbicie swej egomanii znajdują miejsce na „patronowanie młodym”. Do tej kategorii należą w moim doświadczeniu Brzękowski, Chmielowiec, Przybós i Różewicz⁹.

⁶ W *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia* czytamy, że 5 sierpnia 1944 r.: „Na wieść o wyzwoleniu Rzeszowa Przybós porzuca trwające jeszcze żniwa i podąża pieszo do tego miasta. [...] Spotyka tam m.in. delegatów PKWN-u, Bolesława Drobnera i Stanisława Skrzyszewskiego, dzięki którym zapoznaje się z zaistniałą sytuacją polityczną i deklaruje się po stronie władzy ludowej”. Już 8 sierpnia Przybós wchodzi do Wojewódzkiej Rady Narodowej i zostaje przez nią powołany na stanowisko kierownika Wydziału Informacji i Propagandy”. Jego obowiązki obejmowały: „rozpowszechnianie legalnej prasy, działalność informacyjno-propagandową oraz ustanawianie terenowych organów władzy ludowej tam, gdzie to było jeszcze do zrobienia”. Niepodległościowe podziemie miało wówczas wydać na niego wyrok śmierci. Zamach „udaremnił mieszkancie Gwoźnicy i zarazem żołnierz AK, Władysław Kozubek”. Autor *Kalendarium...* Józef Duk powołuje się w tym miejscu na relację Przybosia (tegoż, *Wniosek z doświadczenia*, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 5, s. 46). Wszystkie cytaty za: J. Duk, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 490–491.

⁷ Por. wnikliwą analizę złożonego stosunku Miłosza do Przybosia autorstwa Aleksandra Fiuta przedstawioną w szkicu „*Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło*”? *Miłosz i Przybós*, publikowanym w tej książce. Fragment *Traktatu poetyckiego* poświęcony Przybosowi i awangardzie, który to utwór wywarł znaczący wpływ na kontynentowców i na który odpowiedzieli własnymi „traktatami”, przywołuję za wydaniem: C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1987, s. 17.

⁸ Tytuł rozdz. monografii Jerzego Świecha *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1977, s. 142–146. Jak zauważa autor, a co podchwycą polemizujący ze skamandrytami młodzi emigranci, i co spodoba się w ich wierszach Przybosowi: „Poetyka awangardowa stwarzała dogodną okazję do przezwyciężenia ogranych schematów martyrologicznych, realizowała sugestywnie, w tym szczególnie momencie, postulat opanowania emocji i wstydu” (tamże, s. 140).

⁹ A. Czerniawski, *Krótkopis 1986–1995*, Katowice 1998, s. 119. W dalszym ciągu wypowiedzi jako „egomaniaków absolutnych” autor wymienia: Gombrowicza, Miłosza, Herberta i Piętrkiewicza. Zapewne odmiennego zdania byłoby ci młodzi literaci, których owi pisarze obdarzyli swą uwagą.

„Poetycki agent”

Żywe na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. kontakty Przybosia z młodymi emigrantami odbierane były przez niektórych pisarzy nie tylko jako chęć sprawowania nad nimi „rządu dusz”, ale także rodzaj działalności agenturalnej, mającej na celu skłócenie emigracyjnych elit. Niezwykle krytyczny portret awangardzisty, w jakiejś mierze reprezentatywny dla przekonań „niezłomnych” emigrantów niepodległościowych, rysuje inny przedstawiciel Drugiej Awangardy, Wacław Iwaniuk, w pisanym przez wiele lat, a rozpoczętym w późnych latach sześćdziesiątych poemacie o dziejach polskiej poezji – *Polska jesień*. Co dla podjętego tu tematu ważne, przedstawia awangardowego poetę w kontekście jego relacji z kontynentowcami, z którymi notabene on sam na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. współpracował, publikując wiersze, szkice i przekłady w ich pismach¹⁰ oraz życzliwie komentując ich utwory¹¹:

Krzewiciele poetyckich grup, to tyse śpiewaczki
na pustej scenie przy pustej widowni, tak dziś
oceniłbym grupę „Kontynentów”, tworzących kiedyś
powierzchowne wiry na emigracyjnym nurcie.
Zapatrzeni w siebie
Zabiegali by ich przyjęła ludowa ojczyzna:
Czaykowski, Czerniawski, Sito, zbłąkani
mini-Fauści na smyczy Przybosia.
Do Londynu przyjechał poetycki agent.
Wizyta się udała.
Przyboś przyjechał by kaptować młodych
Jak w wierszu o barbarzyńcach Kawafisa
Znanego im z angielskiej lektury.
Powtórka z historii nie udała się,
Młodzi ucałowali ciżmy nowego proroka,
Niestety bańka prysła, „Kontynenty”,
Pismo, na które liczyli, znikły razem z Przybosiem.
Dziś pani Alicja¹²,

¹⁰ M.in. W. Iwaniuk, *Gertruda Stein, geniusz świadomy*; G. Stein, *Stanca LXXXIII*, przeł. W. Iwaniuk; E. Dickinson, *Słyszałem muchy lot gdyś skonał, Padłem za piękno, Na ścieżce zjawił się ptak*, przeł. W. Iwaniuk, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 21–22 [wrzesień–październik], s. 6–7, 9.

¹¹ W. Iwaniuk, *Dwie Antologie*, „Kultura” (Paryż) 1966, nr 7–8, s. 204–212.

¹² Wspomniana w tym fragmencie poematu „Pani Alicja” to najprawdopodobniej Alicja Lisiecka, popularna w latach sześćdziesiątych krajowa, a później emigracyjna krytyczka i badaczka literatury. W latach 1969–1985 przebywała w Londynie i tam w 1979 r. wydała własnym sumptem broszurę *Kto jest „Księciem Poetów”? Rzecz o Adamie Czerniawskim i innych*. Pierwotnie miała ją opublikować londyńska Oficyna Poetów i Malarzy, ale nie spodobała się wydawcom, którzy usunęli z niej swój znaczek, co tak komentował Czerniawski w liście do Jana Brzękowskiego: „Dlaczego Bednarczykowie na mnie się pogniwiali. [...] prawdziwą ich furię spowodowała chyba Lisiecka, ośmielając się ocenić mnie wyżej niż oni. W rezultacie była duża awantura, która ciągnęła się miesiącami: książkę ocalił upór i energia Lisieckiej. Muszę z wielkim żalem przyznać, że Bednarczykowie zachowali się przez ten okres więcej niż podle: starali się wszystkimi siłami nie dopuścić do publikacji książki. Ale wreszcie książka jest i egzemplarz już chyba do Pana dotarł. Myślę, że

mogłaby udowodnić w uczzonej analizie
ich nagłe odejście. [...]

Gdzie jest nasza Arka Przymierza

Byli i są poeci na własne usługi
Z wyrachowania: Przyboś, Miłosz, Brzękowski
Wpatrzeni w siebie; alfą i omegą byli dla siebie samych
A swoich giermków szczerze nagradzali. Tak
Dobry poeta Bieńkowski był tubą Przybosia,
Jeleński przy Miłoszu szwendał się i szwenda.
Jedynie Brzękowski został z własnym sobowtorem.
Może historia uwierzy mu na słowo¹³.

Przedstawiony przez Iwaniuka obraz kontaktów Przybosia z londyńskimi poetami mija się z faktami, na co zwrócił uwagę w liście zamieszczonym w kolejnym numerze „Akcentu”, który fragment poematu *Polska jesień* w 2002 r. opublikował, Czerniawski. Przypomniiał, że to nie Przyboś, a on sam zwrócił się do awangardzisty o napisanie przedmowy do zredagowanej przez siebie antologii poetyckiej londyńskich poetów *Ryby na piasku*, oraz podkreślił, że nigdy nie był on w Londynie¹⁴. Dodam, że pismo „Kontynenty” nie rozpadło się z „odej-

przyna Pan, że jest dobrze napisana” (List z 16 marca 1979 r., cyt. za: B. Tarnowska, *O nowy kształt poezji polskiej. Korespondencja Jana Brzękowskiego z Adamem Czerniawskim*, „Akta Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu” 2000, t. V, s. 355). Po tym liście kończy się zapis korespondencji poetów, co może świadczyć o tym, że Brzękowski nie podzielił opinii Czerniawskiego o książce Lisieckiej. Niewielkie studium (liczy 44 strony) napisane zostało dosadnym, publicystycznym językiem, w poetyce będącej skrzyżowaniem panegiryku na cześć tytułowego bohatera oraz pamfletu skierowanego przeciw osobom i środowiskom, które go nie cenią bądź krytykują. Tę „rzecz” mimo walorów, które niosą niektóre szczegółowe interpretacje wierszy, czyta się z najwyższym trudem. Publikacja wywołała skandal, który zaciążył na recepcji twórczości Czerniawskiego oraz innych kontynentowców, posądzanych odąd częściej o poczucie wyższości wobec innych pisarzy emigracyjnych, przecenianie własnego dorobku, kumoterstwo i nadmierne zabiegi promocyjne, czego echa można dostrzec w poemacie Iwaniuka. Por. relacjonując krytyczną recepcję książki Lisieckiej na emigracji szkic Bonifacego Miążka *Brzydki pamflet* [w:] tegoż, *Teksty i komentarze*, Sandomierz 1996, s. 234–248.

¹³ W. Iwaniuk, *Polska jesień (fragmenty)*, „Akcent” 2002, nr 3, s. 243–244. Z poprzedzającego poemat krótkiego wstępu *Od autora* można się dowiedzieć, że był pisany blisko dwadzieścia lat (1968–1987), a powstał, podobnie jak wcześniej *Traktat poetycki* Miłosza, z inspiracji poematem *Essay on Rime* Karla Shapiry, który Iwaniuk tłumaczył w latach sześćdziesiątych. Poeta nie ukończył utworu, a jego fragmenty publikował w kolejnych tomach poetyckich, poczynając od *Nemezis idzie pustymi drogami* (1978). Historię poematu opisał Jan Wolski w szkicu *Niedokończony poemat*, „Akcent” 2002, nr 3, s. 238–240. W odautorskim wstępie Iwaniuk deklaruje, że sprawdził podane fakty: „Fakty, zwłaszcza w części historycznej, są źródłowe. Sprawdzanie ich zajęło mi sporo czasu, poezja nie tylko urzeka, ale i uczy. Sądy i opinie są oczywiście moje, formułowałam je, kierując się nie tylko poetyckim wyczuciem, ale i przymusem narzucanym nam przez powojenną rzeczywistość polityczną” (tamże, s. 241).

¹⁴ A. Czerniawski, List do Redaktora Naczelnego [19 sierpnia 2003 r.], „Akcent” 2003, nr 3, s. 189. Czerniawski cytuje fragment swojej notatki z książki *Krótkopis*, w którym w latach osiemdziesiątych polemizował z zawierającym podobne sądy artykułem Iwaniuka *U źródeł zdrady*: „Twierdzenie, że Przyboś został nasłany przez ubeków, upada wobec faktu, że [...] to ja się do niego pierwszy zwróciłem [z prośbą o napisanie przedmowy do *Ryb na piasku* – M.R.B.], a próba demonizacji sprawy

ściem” Przybosia (jeśli Iwaniuk miał na myśli jego śmierć w roku 1970), a przestało ukazywać się w grudniu 1966 r., przede wszystkim z powodu problemów finansowych, małego zainteresowania czytelników, rozproszenia się członków grupy po świecie i rezygnacji z jego redagowania przez liderów grupy (Czerniawskiego, Czaykowskiego, Floriana Śmieję) – coraz bardziej zapracowanych, zajętych życiem rodzinnym i zawodowym oraz własną karierą literacką¹⁵. Również Czaykowski, z innego jednak, bo artystycznego powodu, skrytykował poemat Iwaniuka, znacząco zwracając uwagę na ten jego fragment: „«Portret» Przybosia jest płytki i traci tanim efektem. Poezja nie może być poniżej pewnego poziomu intelektualnego. Nawet wiersz czysto liryczny musi bronić się na płaszczyźnie semantycznej, myślowej [...] a cóż dopiero poemat dyskursywny”¹⁶.

staje się wprost groteskowa wobec faktu, że Przyboś nigdy nogi w Anglii nie postawił”. Por. A. Czerniawski, *Krótkopis 1986–1995*, Katowice 1998, s. 33. A to odnośny fragment felietonu Iwaniuka, komentującego stosunek Przybosia do emigracji: „Sam pamiętam, jak nasłany Przyboś zjawił się w Londynie, by mydląc oczy obietnicami grupie «Kontynentów», i ci połknęli haczyk. A przecież nie o wartości literackie chodziło mu. Przyboś, znany indywidualista i samolub, nie uznający wtedy takich skamandrytów jak Wierzyński, Lechoń, Wittlin, Baliński, nie wyłączając najmłodszego z nich – Łobodowskiego, nie mógł chyba troszczyć się o zagranicznych polskich debiutantów. Celem jego przyjazdu było rozbijanie emigracji, poróżnienie pisarzy, którzy wtedy skupili się przy dwu wybitnych polskich pismach – «Kulturze» paryskiej i «Wiadomościach» londyńskich. [...] Księgarnia Polska w Paryżu wydała po wojnie antologię poetów «Skamandra» pt. *Najwybitniejsi poeci emigracji współczesnej*, którą w krajowej dyskusji zmieszał z błotem Przyboś. O ile więc uznane historyczne sławy potępił Przyboś, czy mogło mu zależeć na pierwocinach z grupy «Kontynentów»? Nikt jednak wtedy nie zdawał sobie jasno sprawy z nasilenia komunistycznej propagandy, jej nie przebiegających w śródkach metod” („Echo Tygodnia” [Toronto] 1986, nr 213).

¹⁵ O redakcyjnych problemach „Kontynentów” pisał w liście do Przybosia Śmieja, który zdecydował się, mimo sprzeciwu części zespołu, na kontynuowanie wydawania pisma i kierował nim przez dwa lata po rezygnacji Czaykowskiego (do marca 1964 r.). Tłumacząc własną niewielką aktywność literacką, napisał: „Do tego dochodzi kryzys pisma spowodowany zapędzeniem się w kozi róg przez naiwne politykierowanie w okresie Października, niechęć do przyznania się do porażki przez jednych, brak męskiej decyzji u innych, chęć wycofania się w swoją skorupę, skoro pismo nie zabłysnęło niby nowe Ateny, nie stało się sukcesem kasowym. Powstała nawet psychoza i dążenie do zamknięcia pisma za wszelką cenę. Koledzy myśleli, że w ten sposób choć żalować pozostanie po śmierci. Przeciwwstawiałem się temu wszystkiemu, popadając z wieloma kolegami w zatarg. Czas okazał, że kontynuowanie pisma dalekiego od naszych możliwości, a tym bardziej naszego ideału, w pewnych warunkach jest ważne. Dlatego do obowiązków dołożyłem pismo, którego jestem motorem, kasjerem, korektorem, żebrakiem, rozsyłającym i sekretarzem. Rok już to robię i nie żałuję, widząc, że młodszy ode mnie koledzy entuzjaści, pozbywszy się obowiązków i świadczeń dla pisma, na które się tak skarżyli, nie znaleźli wcale nowych i skutecznych bodźców do pracy twórczej. Rozumieją też wyraźniej rolę pisma własnego. Oby wrócili i nie tylko zaczęli po rocznej przerwie wydatnie współpracować, ale zechcieli wziąć redakcję w swoje ręce, abym i ja mógł się zabrać do pióra” (List z 7 maja 1963 r., Archiwum Biblioteki Jagiellońskiej, Przyb. 466/01, s. 2). W zakończeniu listu Śmieja zaprasza Przybosia do współpracy: „gdyby Pan miał coś dla nas na marginesie swoich, zapewne rozległych zobowiązań, to przyjmujemy z radością i wdzięcznością”. Jednak do końca istnienia pisma Przyboś w nim już nic więcej nie opublikował. Nie zachowała się także jego odpowiedź na list. Archiwum prof. Floriana Śmiei znajduje się w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

¹⁶ *Węc czym jest poezja? Z Bogdanem Czaykowskim nie tylko o antologii poezji polskiej na obczyźnie rozmawia Anna Lubicz-Luba [w:] O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach rozmawiają Bogdan Czaykowski i Adam Czerniawski, red. i wstęp M. Rabizo-Birek, Toronto – Rzeszów 2006, s. 272.*

Przytoczony fragment poematu Iwaniuka stanowi jednak znamienity przykład funkcjonującej w dyskursie nieprzejednanych emigrantów czarnej legendy Przybosa i grupy „Kontynentów”, wedle której jej członkowie „dali się przekupić”, „uwieść” lub wręcz „zwerbować” do współpracy peerełowskim władzom, co im „sprawiedliwie” nie przyniosło zamierzonych korzyści. Faktem jest, że kontynentowcy podjęli po zmianach politycznych w Polsce roku 1956 decyzję nawiązania kontaktów z krajowymi pisarzami i artystami, środowiskami literackimi oraz instytucjami kultury, zaś wspomniany w poemacie Iwaniuka Jerzy S. Sito oraz luźniej z grupą związany Janusz A. Ihnatowicz powrócili w tym okresie do kraju¹⁷. Inni członkowie grupy (z wyjątkiem Jana Darowskiego) odwiedzali Polskę w kolejnych latach, publikowali teksty w krajowych czasopiśmie (jednak głównie lub wyłącznie literackich lub reprezentujących środowiska „licencjonowanej” opozycji, jak „Tygodnik Powszechny”, „Więź” i „Znak”). Taborski, Zygmunt Ławrynowicz, Czerniawski, Śmieja oraz Ihnatowicz – wydawali w krajowych oficynach książki i tomy przekładów¹⁸, publikując jednocześnie w pismach i wydawnictwach emigracyjnych. Starali się bowiem konsekwentnie zachować w „politycznych” czasach niezależność sądów oraz krytyczny dystans tak do kraju, jak i emigracji, a także obu stron podzielonego przez większość ich życia żelazną kurtyną na dwa systemy ustrojowe świata. Unikali jednoznacznych politycznych deklaracji, a w jednej z nielicznych deklarowali ogólnikowo stanie „na gruncie zasad chrześcijańskich”¹⁹.

¹⁷ Ihnatowicz przyjechał do Polski w 1958 r. i wstąpił do Seminarium Duchownego w Kielcach. W 1966 r. wyjechał z kraju, długie lata wykładał na Uniwersytecie Saint Thomas w Houston w Teksasie, ale do Polski regularnie przyjeżdżał. Por. A. Jakubowska-Ożóg, *Poeta i świat. Twórczość literacka ks. Janusza A. Ihnatowicza*, Rzeszów 2009 (tam rozdz. I. *Janusz A. Ihnatowicz – biografia*, s. 15–37).

¹⁸ Taborski po londyńskim debiucie w 1957 r. w Polsce opublikował większość tomów poetyckich. Czerniawski do roku 1989 ogłosił w kraju trzy tomy wierszy: *Widok Delft. Wiersze z lat 1966–1973* (Kraków 1973), *Władza najwyższa. Wybór wierszy z lat 1955–1978* (Kraków 1982), *Jesień* (Kraków 1989) oraz dwujęzyczny wybór wierszy C.K. Norwida w swoim tłumaczeniu *Poezja/Poems* (Kraków 1986). Ławrynowicz opublikował tomy przekładów poezji Robinsona Jeffersa (Warszawa 1968), Giuseppe Ungarettiego (Warszawa 1975), Kristijonasa Donelaitisa (Olsztyn 1982), prozę André Frossarda (Poznań 1987) oraz tomik poetyckich miniatur *Błędne ogniki* (Olsztyn 1984); Ihnatowicz ogłosił *Wybór wierszy* (Kraków 1973); Śmieja – *Wiersze* (Kraków 1982). Ponadto w 1965 r. równoległe z londyńską antologią Czerniawskiego ukazało się w Warszawie *Opisanie z pamięci. Antologia poetycka grupy „Kontynentów”* w wyborze, opracowaniu i ze wstępem Andrzeja Lama.

¹⁹ „Pismo nasze nie afiszuje się katolicyzmem. Jest chyba jednak dla czytelników rzeczą jasną, że stoimy zdecydowanie na gruncie zasad chrześcijańskich i staramy się je w naszej pracy realizować” (*Od redakcji*, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1957, nr 6 [czerwiec], s. 1). Redaktorami pisma byli wówczas: Śmieja (red. naczelny), Czaykowski, Czerniawski, Ławrynowicz, Taborski i Andrzej Wnęk. Okazją do złożenia tej deklaracji była pierwsza po okresie stalinowskim i uwolnieniu z więzienia wizyta prymasa Polski kard. Stefana Wyszyńskiego oraz delegacji Episkopatu Polski w Rzymie. Jej celem było formalne wręczenie przyznanego w 1953 r. prymasowi kapelusza kardynalskiego – wydarzenie to redakcja odczytała jako „tryumf Bożej sprawy”. W tym numerze pisma zamieszczono także Przybosa *Kartkę do młodych poetów na emigracji* (s. 7), datowaną 1 czerwca 1957 r., napisaną przy okazji jego wizyty w Paryżu. O różnomyślności poglądów politycznych członków grupy oraz ich przychylnym stosunku do kraju (ale nie jego

Należący do generacji Drugiej Awangardy, krytyczny wobec aksjomatów przedstawicieli „Zwrotnicy” i „Linii” Iwaniuk dzieli z Miłoszem niechęć do Przybosa awangardzisty i politycznego koniunkturalisty, krytykuje jego egotyzm i apodyktyczność estetycznych sądów. Jednak i w jego pamfletowym obrazie relacji Przybosa z kontynentowcami można wyczuć cień wyrzutu, że młodzi poeci londyńscy nie jego poprosili o artystyczny patronat. Chodzi tu o wspomnianą kilkakrotnie przedmowę do londyńskiej antologii grupy *Ryby na piasku*, którą napisał Przyboś. Podobne pretensje wyraził pod koniec życia w liście do Czerniawskiego Jan Brzękowski, jedyny – zdaniem Marii Danilewicz-Zielińskiej – poeta, który interesował się poczynaniami członków grupy „systematycznie i po ojcowsku”²⁰. „Wspomina Pan o przedmowie – dobrze, w niej figuruję, ale nie wspomina Pan o tym, że gdy chodziło o napisanie przedmowy do *Antologii*, zwrócił się Pan do Przybosa, a nie do mnie, o co zresztą nie mam pretensji, bo może sam zrobiłbym to samo, gdybym był na Pana miejscu”²¹. Z odpowiedzi udzielonej mu przez Czerniawskiego wynika, że głównym powodem wyboru Przybosa jako „patrona” antologii był zamiar rozpropagowania twórczości grupy w kraju:

zapewne [...] głównym motorem decyzji zwrócenia się do Przybosa był fakt, że był to ceniony poeta mieszkający w Polsce. Chodziło o przełamanie bariery emigracja – kraj i wybierając Przybosa, nie zawiodłem się. W swym *Słowie wstępnym* właśnie te więzy poprzez język uwydatnił. Jego rzecz figuruje także w zbiorze jego esejów wydanych

ustroju) pisał m.in. Jerzy Sikora w monografii *Londyńska grupa literacka „Merkuriusza” i „Kontynentów”*, Olecko 2000 (tam rozdz. II. *Poglądy pozaliterackie*, s. 66–82). Wewnętrzne spory wynikające z różnych poglądów politycznych członków grupy – od stanowisk socjalistyczno-liberalnych po chrześcijańsko-konserwatywne – relacjonował Czaykowski w kwartalniku „Akcent” (2003, nr 1–2, s. 221–232), przytaczając obszerne fragmenty redakcyjnej korespondencji z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w.

²⁰ M. Danilewicz-Zielińska [Danilewicz-Zielińska], *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992, s. 334. Trafną także w świetle zachowanej korespondencji Brzękowski – Przyboś charakterystykę tego poety i jego złożonych motywacji zainteresowań kontynentowcami przedstawił Czaykowski: „Brzękowskiego interesowała przede wszystkim poezja, jego własna i poezja w ogóle. Nie tylko więc usilnie, choć z pewną wrodzoną delikatnością, zabiegał o swoje interesy poetyckie zarówno w Polsce, jak i na emigracji, ale chciał także forować swoje własne koncepcje poetyckie, które, choć wywodziły się z awangardy, wychodziły poza jej wcześniejsze założenia. Wiedział, że nie może liczyć na londyńskie «Wiadomości» jako forum dla swojej twórczości i koncepcji, i był także świadom, że takim forum nie może być «Kultura», w której specjalną pozycję miał Miłosz (a Miłosz uważał Brzękowskiego za «młutę poezji»). Brzękowski był więc szczególnie zainteresowany naszą grupą i jej pismami. Natomiast był to człowiek ostrożny, działający z rozmysłem, a poza tym szanujący siebie, swój dorobek i swoje koncepcje. Miał on naturalnie swoje własne rozeznanie polityczne, które obejmowało zarówno negatywny stosunek do władz emigracji politycznej w Londynie, jak i do systemu komunistycznego. Brzękowski próbował więc wypośrodkować swoją drogę tak, by zyskały na tym zarówno jego własna pozycja literacka, jak i poezja. «Nam» na współpracy Brzękowskiego bardzo zależało, gdyż był to człowiek, który się w naszych oczach merytorycznie liczył jako pisarz i jako krytyk, a co więcej – jako ktoś stojący z boku oficjalnej emigracji politycznej. [...] Brzękowskiego taka współpraca rzeczywiście interesowała, ale miał swoje zastrzeżenia i obawy, zarówno o charakterze «politycznym», jak i «pokoleniowo-kulturowym»” (*Odpowiedź Bogdana Czaykowskiego [w:] „Kontynentalne” klimaty*, „Akcent” 2003, nr 1–2, s. 219).

²¹ List z 28 stycznia 1978 r., cyt. za: B. Tarnowska, *O nowy kształt poezji polskiej...*, wyd. cyt., s. 349. Antologia *Ryby na piasku* ukazała się z dwoma przedmowami – *Słowem wstępnym* Przybosa i *Przedmową* Czerniawskiego.

w Polsce. Toteż jest punkt niezmiernie ważny – zadaje kłam wszystkim tym, którzy czy to ze względów politycznych, czy to ze względów patriotycznych („Polska tylko nad Wisłą”), czy to na podstawie domorosłej socjologii („Nie można tworzyć z dala od kraju”) starali się i starają się pomniejszyć, a nawet przekreślić wartość tego, co się poza granicami PRL pisze²².

Spotkanie w Paryżu

Pora wyświetlić okoliczności nawiązania przez kontynentowców kontaktów z Przybosiem. Mają one podwójną genezę – wynikają z ówczesnych zainteresowań i poszukiwań formalnych członków grupy, którzy od wczesnej młodości byli krytycznie usposobieni do modelu poezji skamandrytów oraz ich emigracyjnych epigonów. Rzec można, że w pełni podzielali surową ocenę, jaką poezji emigracyjnej starszego pokolenia wystawił Przyboś w recenzji antologii Stanisława Lama *Najwybitniejsi poeci emigracji współczesnej* (Paryż 1951)²³. W okresie grupowej działalności, czyli w latach pięćdziesiątych XX w. – jak sądzi Danilewicz-Zielińska – także pod wpływem ówczesnych mentorów – nauczycieli polonistów, którzy byli przed wojną związani z Pierwszą i Drugą Awangardą: Józefa Bujnowskiego, Mieczysława Giergielewicza i Jerzego Pietrzkiewicza – skierowali oni swą uwagę w kierunku awangardowych nurtów polskiej literatury, tam poszukując wzorów dla własnej twórczości²⁴.

Jednocześnie ważnym źródłem inspiracji była dla nich, wychowanych w kręgu kultury anglosaskiej, poezja angielskich modernistów: Williama Butlera Yeatsa, Thomasa Stearnsa Eliota, Ezry Pounda, Wystana Hugh Audena, Dylana Thomasa, Wallace’a Stevensa, by wymienić osoby najczęściej przez nich przywoływane. Intensywnie chłonęli także współczesną literaturę światową. Był to jednak okres świetności: egzystencjalizmu, surrealizmu, teatru absurdu, *nouveau roman*. W pismach młodych emigrantów można także odnaleźć echa ich żywego zainteresowania poezją modernistów włoskich i hiszpańskich, awangardową sztuką plastyczną, filmową Nową Falą. A wszak twórcy Awangardy Krakowskiej już w czasie I wojny światowej i okresie międzywojennym nawiązali żywe kontakty z przedstawicielami europejskiej awangardy literackiej i plastycznej, i ją w tym okresie aktywnie współtworzyli²⁵.

²² List z 12 lutego 1978 r. [w:] B. Tarnowska, *O nowy kształt poezji polskiej...*, wyd. cyt., s. 351.

²³ J. Przyboś, *Szelest papieru*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 48, s. 6, 10, oraz tegoż, *Do poetów i krytyków na emigracji. Przemówienie radiowe* (przedr. obu tekstów – Lig2 145–154). Na oba teksty powołuje się, cytując krytyczne sądy Przybosia, Ławrynowicz w polemicznym szkicu *Odys w pułapce* na temat sytuacji i zadań pisarzy na emigracji („Kontynenty” 1963, nr 58–59 [październik–listopad], s. 5).

²⁴ M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, wyd. cyt., s. 317–319.

²⁵ Choćby redagowane przez Brzękowskiego w Paryżu na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX w. dwujęzyczne francusko-polskie pismo „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna”, gdzie Przyboś przed wojną publikował szkice i wiersze, oraz powstała dzięki tym kontaktom w tym samym okresie w Łodzi Galeria Sztuki Nowoczesnej, współtworzona przez przyjaciela Przybosia – Władysława Strzemińskiego.

Przyboś uznawany był w połowie XX w. za najwybitniejszego przedstawiciela polskiej poezji awangardowej, w sposób naturalny pojawił się zatem w orbicie zainteresowań poetów londyńskich. Od początku miał jednak do tej roli potężnych konkurentów. Mistrzami londyńczyków byli bowiem już wtedy Cyprian Norwid i Witold Gombrowicz, a po roku 1957 – publikacji *Traktatu poetyckiego* i tomu esejów *Kontynenty*, od którego nazwę zapożyczyło pismo – sukcesywnie rosło dla nich znaczenie Miłosza, paradoksalnie podobnego do Przybosia w tym, że jego poezji towarzyszyła refleksja metapoetycka. Młodzi emigracyjni poeci szukali bowiem u swoich mentorów także refleksji o sztuce słowa, zadaniach i powinnościach poezji oraz uważnie i krytycznie czytali ich wypowiedzi. Czerniawski podkreślał: „awangardziści umieli [...] ciekawie pisać o poezji, a Przybosia dodatkowo cechowała buńczuczna agresywność, która wydała mi się szczególnie atrakcyjna”²⁶. Być może wtedy ważniejszą dla nich lekturą od poezji Przybosia był pierwszy wybór jego pism krytycznych *Linia i gwar*, który na łamach „Kontynentów” wnikliwie omówił Marian Pankowski²⁷.

Echa lektury tej książki oraz późniejszego *Sensu poetyckiego* odzywają się przez lata w szkicach, dyskusjach i tekstach programowych kontynentowców, szczególnie zaś trzech z nich, którzy podjęli systematyczną refleksję o poezji: Czerniawskiego, Czaykowskiego i Darowskiego²⁸. Aby zobrazować wrażenie, jakie wywierały na nich na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. eseje i wiersze Przybosia, przytoczę fragment listu ówczesnego redaktora naczelnego „Kontynentów”, Śmieci, który dość zabawnie, rzec można – z szacunkiem należnym „królowi” polskiej awangardy (zapewne z nadzieją na pozyskanie go dla swego pisma), kreśli okoliczności jego napisania:

Powinienem być Panu dawno już napisać, aby podziękować serdecznie za pamięć i miłą dedykację tomu *Więcej o manifest*. Czerniawski, mam nadzieję, przekazał Panu pozdrowienia i niektóre wieści z naszego podwórka. Zasiadłem do maszyny dzisiaj z kilku powodów, po pierwsze, znalazłem luz czasowy. Miałem dziś paradować w todze doktorskiej przed Królową Matką (która jest Kanclerzem Uniwersytetu Londyńskiego), aby z jej rąk odebrać dyplom. Ostatecznie wycofałem się z historii. Po drugie, i o wiele to jest ważniejsze, wczoraj kupiłem *Najmniej słów*, a dziś brat mój z Kraju przysłał mi *Linie i gwar*. Nie może sobie Pan wyobrazić, jak pracowicie szukałem tych tomów i oto je mam i już samo dziobnięcie ich tu i tam, bez metody, dało mi dużo do myślenia, zapłodniło refleksję. Znalazłem szereg rzeczy, których trafność mnie olśniła. Trafiły się wypowiedzi, które chętnie bym przedyskutował. Ale najpierw musi nastąpić lektura i zapewne posiadanie tyłu książek jest warunkiem podstawowym. Pisał Pan o niedocie-

²⁶ A. Czerniawski, *Krótkopis...*, wyd. cyt., s. 33.

²⁷ M. Pankowski, *W pierwszej linii*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 15 [marzec], s. 10–12.

²⁸ Por. A. Czerniawski, *Nieporozumienia* (1959), przedr. w: tegoż, *Muzy i sowa Minerwy*, Wrocław 1994, s. 7–23; *Poezja Czesława Miłosza* (1962), przedr. w: tegoż, *Liryka i druk*, Londyn 1972, s. 119–145; J. Darowski, *Nieobecność i Kara*, „Kontynenty” 1961, nr 25 [styczeń], s. 10–15; *Z Notatnika*, „Kultura” 1973, nr 8, przedr. w: tegoż, *Eseje*, red. i posłowie J. Wolski, Rzeszów 2013, s. 22–38, 243–252; Z. Ławrynowicz, *Odys w pulapce* (1963), dz. cyt.; B. Czaykowski, *Poetyka Tadeusza Peipera – uwagi krytyczne*, „Oficyna Poetów” (Londyn) 1968, nr 4, s. 10–12; *Tadeusz Peiper*, „Kultura” 1970, nr 5, s. 135–143.

raniu książek wydawanych na emigracji do Polski. Jest to ubolewania godne, szczególnie że nikt nie ma chęci ani odwagi, aby to embargo na książki i publikacje przełamać, a fakt jego istnienia musi chyba świadczyć o jakimś barbarzyństwie panującym w umysłach ludzi trzymających rękę na kulturze. Oczywiście o tych sprawach lepiej porozmawiać. [...] O ile uda mi się przyjechać w tym roku (i o ile dostanę wizę – co mogłem przeszkrobać – ot, wydaję „Kontynenty”) – to bardzo się będę starał z Panem zobaczyć. Natomiast tutaj książkę polską w teorii można nabyć, ale te, które mnie (czy nas) interesują, ukazują się w tak małych nakładach, że są wyprzedane i dostać ich nijak nie można. I dlatego ta nuta tryumfu na widok przesyłki.

Od dawna marzę o lekturze zarówno poezji polskiej, jak rozpraw krytycznych²⁹.

Z zachowanej korespondencji wynika, że kluczową rolę w spotkaniu Przybosia z młodymi emigracyjnymi poetami odegrał mieszkający we Francji Brzękowski. W ich korespondencji wzmianki o kontynentowcach pojawiają się regularnie w latach 1958–1968. Na przykład w zakończeniu listu z 23 listopada 1968 r. Przyboś pyta Brzękowskiego o przebywającego wówczas w Europie „profesora z Kanady” Bogdana Czaykowskiego: „jest w Paryżu? Jak gdzieś czytałem, pisze on książkę o poezji polskiej i zapewne Cię odwiedzi – pozdrów go ode mnie. Przed paru laty, jeśli się nie mylę, posłałem mu jakiś swój tom, nie odpowiedział jednak, nie mam więc pewności, czy książka do niego dotarła”³⁰.

²⁹ List z 7 maja 1963 r. na papierze firmowym z nadrukiem „Kontynenty” (Archiwum Biblioteki Jagiellońskiej, Przyb. 466/01, s. 1–2).

³⁰ Korespondencja Juliana Przybosia do Jana Brzękowskiego, Biblioteka Polska w Paryżu, BPP 1219, t. 2. Za udostępnienie mi przepisanych i częściowo już opracowanych fragmentów korespondencji Brzękowskiego i Przybosia serdecznie dziękuję dr Urszuli Klatce z Biblioteki Jagiellońskiej. Przyboś mógł o pobycie Czaykowskiego w Europie i jego zamiarach przeczytać albo w jego wypowiedzi wydrukowanej na pierwszej stronie „Wiadomości” londyńskich (1968, nr 45) albo w „Kronice” pisma „Oficyna Poetów” (1969, nr 4, s. 55), gdzie opublikowano następującą informację: „Bogdan Czaykowski, wykładowca na The University of British Columbia, Vancouver, Canada, w sierpniu rb. przyjechał do Europy na roczny urlop. Czasokres ten poświęci na napisanie książki o współczesnej poezji polskiej”. Jednak ani w archiwum Czaykowskiego (przekazanym Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego, rkp. 4957–5004), ani w archiwaliach Przybosia, złożonych w Bibliotece Jagiellońskiej, nie ma ich korespondencji, co może dziwić, Przyboś bowiem, podobnie jak Miłosz, spośród kontynentowców wyróżniał poezję Czaykowskiego. Niezwykle pozytywnie ocenił jego debiut *Trzciny czcione*, a także przywołał kilkakrotnie w *Słowie wstępnym* do *Ryb na piasku*, wyrażając głębokie wzruszenie jego utworami *Bunt wierszem* i *Argument*. Wspominał go także kilkakrotnie w korespondencji z Brzękowskim. W liście do przyjaciela z 19 stycznia 1962 r. na wieść o rysującej się perspektywie zamknięcia „Kontynentów” napisał z żalem: „No i nic z tych chłopców nie będzie! A miałem nadzieję, że może choć z Czajkowskiego [pisownia oryginalna – uwaga M.R.B.] wyrośnie jaki poetycki Conrad na opak...”. Zdecydowanie bardziej krytyczny, zastrzony polemiką z kontynentowcami, pogląd na ich działania miał w tym czasie Miłosz, który w listopadzie 1962 r. w liście do Giedroycia wyrażał nadzieję, że rozproszenie po świecie i przymusowe osamotnienie pomoże im w rozwoju: „moim zdaniem powinien Pan starać się wydobyć z tej grupy co się da, np. Darowskiego [...] czy Buszę, który może rozwinąć się na dobrego poetę, może, ale nie musi. Wydaje mi się, że Czaykowskiemu wyjazd do Kanady zrobi dobrze – może, ale nie musi” (J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952–1963*, oprac. i wstęp. M. Kornat, Warszawa 2008, s. 669). Złożony stosunek Miłosza do Czaykowskiego i grupy „Kontynenty” przedstawił Roman Sabo w szkicu *Zerwania Miłosza* [w:] *Paryż – Londyn – Monachium – Nowy Jork. Powrześnieowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, t. 2, red. V. Wejs-Milewska, E. Rogalewska, Białystok 2016, s. 563–591.

Brzękowski był dla Przybosia pośrednikiem w kontaktach z przedstawicielami francuskiej awangardy i środowiska plastycznego, a potem także z literackim środowiskiem emigracyjnym. Na pewno wspomniął mu o grupie zainteresowanych awangardową poezją młodych twórców z Londynu, których znał już od kilku lat i o których utworach ogłosił w 1957 r. w „Kulturze” (nr 7–8) ważny szkic *Poezja prosta*. Nie wiadomo dokładnie, który z młodych poetów londyńskich spotkał się pierwszy z Przybosiem. Na podstawie korespondencji Brzękowskiego z Czerniawskim można przypuszczać, że tą osobą był on lub Taborski³¹. Obaj byli w Paryżu w maju 1957 r., kiedy Przyboś gościł tam z wystawą obrazów Władysława Strzebińskiego i rzeźb Katarzyny Kobro. Poeta przyjechał do stolicy Francji 12 maja 1957 r., a przebywał do pierwszych dni czerwca, gdyż jego *Kartka do młodych poetów na emigracji*, ogłoszona w czerwcowym numerze „Merkuriusza Polskiego – Życia Akademickiego”, nosi datę „Paryż, 1 czerwca 1957”. Jego wypowiedź redakcja poprzedziła następującą zapowiedzią: „Korzystając z pobytu na Zachodzie szeregu znanych pisarzy z Kraju, zaprosiliśmy ich do wypowiedzi na łamach naszego pisma. Obok repliki Stefana Kisielewskiego na ataki części prasy emigracyjnej drukujemy słowa zwrócone do młodych poetów emigracyjnych nadesłane nam przez wybitnego poetę Juliana Przybosia”³².

W pierwszym zdaniu *Kartki*... poeta napisał, że dopiero w czasie krótkiego pobytu w Paryżu spotkał się „po raz pierwszy z Waszym pismem” (zatem udostępnił mu je albo Brzękowski, albo jego redaktorzy – Czerniawski i Taborski). Echem tego spotkania jest także recenzja Przybosia z właśnie opublikowanych debiutów poetyckich Taborskiego (*Czasy mijania*) i Czaykowskiego (*Trzciny czczone*) – obu wydanych w Londynie w 1957 r.³³ Naturalne wydaje się, że wręczył mu je Taborski, który był jednym z najgorętszych orędowników nawiązania przez emigrantów bliskiej współpracy z krajem i z entuzjazmem przyjmował zachodzące w Polsce po roku 1956 przemiany polityczne i kulturalne³⁴.

³¹ Kończący właśnie dwuletni okres pracy w „Głosie Ameryki” w Monachium Czerniawski postanowił odpowiedzieć na zaproszenie Brzękowskiego i odwiedzić go w Paryżu 20–22 maja 1957 r. Pyta go w liście z 10 maja 1957 r., czy spotkał się z Taborskim, który tam właśnie przebywał. Brzękowski odpowiada mu 13 maja 1957 r.: „Taborski miał wyjechać 19 bm., ale możliwe jest, że zostanie kilka dni dłużej. W tym wypadku wyszlibyśmy razem na dworzec” (cyt. za: B. Tarnowska, *O nowy kształt poezji polskiej...*, wyd. cyt., s. 295–296).

³² „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1957, nr 6 [czerwiec], s. 7.

³³ J.P. [J. Przyboś], *Dwaj młodzi poeci emigracyjni*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 38, s. 5.

³⁴ W 1957 r. Taborski opublikował na ten temat na łamach „Merkuriusza Polskiego – Życia Akademickiego” (nr 1–2) głośny esej *Moralne prawo*, który wywołał długą i burzliwą dyskusję w kolejnych numerach pisma. Do Polski wybrał się po raz pierwszy w 1958 r., a potem przyjeżdżał regularnie, spotykał się także z Przybosiem i zabiegał o sprawy grupy. Przywoził Przybosiowi trudno dostępne w kraju egzemplarze „Kontynentów”, czego ślady odnaleźć można w jego korespondencji z Brzękowskim. W liście z 8 stycznia 1960 r. Przyboś pisał: „Był tu Taborski, namawiał, żeby pisać do «Kontynentów», i chwalił się, że ogłosił tam artykuł o Harasymowiczu i wiersze. Przesłano mi kilka zeszytów tego pisma, robi wrażenie sympatyczne”. Dwa lata później, 19 stycznia 1962 r., w trakcie problemów redakcyjnych londyńskiego pisma donosił: „Jest tu Taborski z Londynu i dał mi 2 numery tych kończących się «Kontynentów»” (Korespondencja Jana Brzękowskiego i Juliana Przybosia, Biblioteka Polska w Paryżu, BPP 1219, t. 2).

Także Przyboś w *Kartce...* odnosi się do nich w dość odważnych słowach. W charakterystycznej odwilżowej stylistyce podkreśla uderzającą go zbieżność „dążeń poetyckich” młodych emigrantów z „tendencjami nowej poezji w kraju”:

Śmiały atak na socrealizm przypuścili najpierw poeci starszej generacji i to oni pierwsi po złamaniu tego stalinizmu w literaturze oczyścili atmosferę i wyprostowali skrzydła młodym. I oto teraz debiut po debiucie, jeden szczęśliwszy w ciągu dwóch ostatnich lat od drugiego, świadczą, że socrealizm nie zdołał, jak to się niestety stało w innych krajach, spętać w Polsce fantazji twórczej. Po srogim mrozie wzeszła bujna ozimina poetycka, radując wszystkich, którzy umieją patrzeć w przyszłość czulej. Jeśli bowiem prawdą jest, że poezja jest laboratorium i przygotowaniem nowych form wyrazu – to rozkwitająca liryka wróży ogólne odrodzenie sztuk w Polsce; a jeśli sztuka jest owym przysłowiowym zwierciadłem życia duchowego społeczeństwa – odkwitnięcie fantazji twórczej świadczy o szerzeniu się wolności³⁵.

W *Kartce...* zawarte są zapowiedzi refleksji na temat poezji młodych emigrantów, które Przyboś rozwinie w dwóch kolejnych tekstach poświęconych ich poezji: literatura polska jest jedna, gdziekolwiek powstaje, pozytywna ocena wpływu na ich twórczość współczesnej literatury zachodniej oraz odkrywania tajników polszczyzny w otoczeniu innych języków. Poeta zaznaczy, że ich utwory – jak zwykle dzieje się z twórczością młodzieńczą – mają zróżnicowany poziom artystyczny. Pochwałę młodego pokolenia połączy jednak z ostrą krytyką emigracyjnej niezłomnej „starszyny” i anachronicznej dykcji poskaman-dryckiej, co zostało źle przyjęte nie tylko przez krytykowanych, ale również przez niektórych kontynentowców, którzy – jak Ławrynowicz – podzielali zdanie Iwaniuka, że Przyboś był jednak „inspirowany” przez peerelowskich agentów i skłócił ich z opiniotwórczymi kręgami emigrantów, oraz że są im przypisywane jego opinie³⁶. Oto próbka antyemigracyjnej filipiki Przybosia z *Kartki...*,

³⁵ J. Przyboś, *Kartka do młodych poetów na emigracji*, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1957, nr 6 (czerwiec), s. 7.

³⁶ W Archiwum prof. Floriana Śmiei w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Uniwersytetu Rzeszowskiego (Rk/24,teczka nr 74) znajduje się list Ławrynowicza, będący krytyczną reakcją na przedmowy do emigracyjnej antologii Przybosia i krajowej Lama oraz recenzje obu książek – Wiesława Pawła Szymańskiego w „Tygodniku Powszechnym” i Jacka Łukasiewicza we „Współczesności”. List jest enigmatyczny i nie wiadomo, jakie dokładnie ich treści nie spodobały się interlokutorom, ale fakt istnienia anonimowych „londyńskich inspiratorów” antologii (sic!) jest przez Ławrynowicza mocno zaakcentowany: „Piszesz o kontrowersji wokół tzw. poetów «Kontynentów» (straszenie to brzmi!). [...] Sprawa jest na pewno ważna, ale istota rzeczy została dosyć splugawiona i załgana nie tylko tutaj, ale i tam też. Lam i Przyboś, jeśli nie pisali pod dyktando, to byli inspirowani, a źródło inspiracji jest zbyt jasne, aby trzeba było cytować nazwiska. Do tego trzeba dorzucić artykuły Szymańskiego w TP oraz Łukasiewicza we «Współczesności». Obaj przyjmują wersję Lama, Łukasiewicz uważa ją za ostateczną, czy coś w tym rodzaju [...]. Replikowanie, w zasadzie słuszne i konieczne, wymaga zgranych wysiłków tych wszystkich, którzy mają w tej sprawie najwięcej do powiedzenia. Uważam, że coś takiego należałoby zrobić, ale nie w pojedynkę i nie na emigracyjnym terenie, a w każdym razie nie tylko. [...] Ja gotów jestem coś takiego skrobnać, ale tylko pod warunkiem, że i inni się pod tym podpiszą. Sprawa jest wspólna – wspólnie powinna być replika. To znaczy rzeczowe i dokładne sprostowanie. Polemika z ludźmi jak Przyboś i Lam mija się z celem. Obaj byli inspirowani i polegali na tym, co im powiedziano. A polemizowanie z inspiratorami londyńskimi *via* Warszawa nie jest najlepszym chwytem pole-

którą rozwinie i nieco tylko wysubtelni w *Słowie wstępnym* do antologii *Ryby na piasku*. Zestawia w nim doktrynerów stalinizmu z emigrantami pragnącymi powrotu Polski przedjałtańskiej:

I Wy zbuntowaliście się przeciw tromtadracji (z pozoru innej, bo bogoojczyźnianej, lecz w istocie tej samej), uderzacie w sklerozę polityczną nieprzejednańców, tamtych upartych i samowolnych ślepców nie chcących widzieć przemian zaszłych w Polsce. Dzięki Waszym wierszom w poezji emigracyjnej – też odmiana. Wstydziecie się pseudoromantycznego sentymentalizmu dogorywającego wśród westchnień za przedwojenną przeszłością. Dość macie martyrologicznych trenów, modlitw i szlochów. Zerwawszy z oficjalnym na emigracji epigonizmem, szukacie nowego wyrazu. Wiersze Wasze otworzyliście na wpływy szerokiego świata, na którym życie³⁷.

Kilka miesięcy po powrocie z Paryża Przyboś opublikował w „Przeglądzie Kulturalnym” wspomnianą recenzję z debiutów Czaykowskiego i Taborskiego. Obok wnikliwej, zróżnicowanej oceny debutantów (przychylniejszej pierwszego, którego tak ocenił: „szczerzy liryk, najzdolniejszy z debutantów, których utwory ukazały się w tym roku”) na uwagę zasługują w szkicu refleksje autora na temat specyfiki tego emigracyjnego pokolenia: „Niektórzy z nich opuścili ojczyznę we wczesnym dzieciństwie i «kraj lat dziecińczych» już im się nie kojarzy z określonym krajobrazem i obyczajem. Żyją wśród obcych i ich jedyną

micznym. Nie mogę tutaj rozpisywać się, ale uważam, że warto się spotkać i ustalić linię postępowania” (List z 26 listopada 1966 r.). Też o namawianiu przez Przybosia do powrotu do kraju, określaną Herbertowskim mianem „kuszenia”, postawił również Iłnatowicz: „na [...] «bunt» [grupy] składało się kilka zupełnie różnych elementów: a) masowa niechęć do skamandrytów (może i dlatego, że nie potrafiliśmy tak rymować jak np. Lechoń); b) niechęć, by sztuka służyła jakiejś «sprawie» – skupiała się ta niechęć na Polsce, bo przecież nikomu na myśl nie przyszło, by służyć na przykład Anglii; c) od czasu «odwilży» i zmasowanego «kuszenia» (nawracania Judasza!) przez różnych i z różnych powodów, od Zawieyskiego (odegrał tu wielką rolę, bo postrzegaliśmy go jako jedynego, który się «nie pokalał») do Przybosia i Iwaszkiewicza. A od «Października» z nadziejami włączenia się w «jedną polską literaturę» i w życie Kraju” (List do A. Jakubowskiej-Ożóg z 9 grudnia 2007 r., cyt. za: tejsze, *Poeta i świat. Twórczość literacka ks. Janusza A. Iłnatowicza*, wyd. cyt., s. 26–27). Czerniawski, informując Brzękowskiego w liście z 28 lutego 1960 r. o pomysle wydania antologii grup, zaproszeniu Przybosia do napisania przedmowy i jego zgodzie, napomknął o inspirującej w tym względzie roli wydawcy: „Bolesław Świdorski ma nam wydać antologię poetycką – Przyboś zgodził się napisać słowo wstępne (tak Świdorskiemu, jak i nam zależało na nazwisku krajowym, mamy nadzieję, że to nam pomoże książkę rozprzecznić – więc jest to dla nas duży sukces” (cyt. za: B. Tarnowska, *O nowy kształt poezji polskiej...*, wyd. cyt., s. 312). Uwaga, że wydawcy antologii zależało na tym, by wstęp napisał „poeta krajowy”, daje do myślenia, paradoksalnie potwierdza bowiem częściowo zarzuty Iwaniuka i Ławrynowicza. Świdorski bowiem był od roku 1959 tajnym współpracownikiem peerelowskiego wywiadu i korzystał, zwłaszcza przy wydawaniu w Londynie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych tygodnika „Kronika”, z jego finansowego wsparcia. Głównymi jego obowiązkami było wewnętrzne osłabianie londyńskiej emigracji, m.in. przez podsycanie i kreowanie konfliktów. W działalność swego pisma, o czym donosił prowadzącym go oficerom wywiadu, planował wciągać także pisarzy z dawnej grupy „Kontynenty” (w redakcji „Kroniki” był Bolesław Sulik). Nie ma jednak w znanych mi dokumentach żadnych wzmianek o tym, by kontynentowcy czy Przyboś wiedzieli wówczas o agenturalnej działalności Świdorskiego, a tym bardziej z nim świadomie współpracowali. Por. K. Tarka, *Jest tylko jedna Polska. Bolesław Świdorski – emigrant w służbie Polski Ludowej* [w:] tegoż, *Mackiewicz i inni. Wywiad PRL wobec emigrantów*, Łomianki 2007, s. 197–250.

³⁷ J. Przyboś, *Kartka do młodych poetów na emigracji*, wyd. cyt., s. 7.

ojczyzną jest język polski”³⁸, oraz sytuacji polszczyzny jako materii językowej literatury emigracyjnej, które korespondują z тезami cytowanej na początku, ważnej dla samookreślenia się kontynentowców dyskusji o języku, a być może nawet w części ją zainspirowały:

Już sam tytuł zbiorku mówi o tym, że Czaykowski wyrósł w otoczeniu obcojęzycznym. Słowo ojczyste, słyszane w stałym otoczeniu słów cudzoziemskich, „samo się w brzmieniu przeistacza”; staje się tajemnicze i dziwne: objawia całą swoją osobliwość językową. *Trzciny czcione* – tak nazwać mógł swój zbiór tylko poeta słyszący stale język obcy: osobliwość tych dźwięków, nie do wymówienia przez cudzoziemca, odczuł pełnym uchem poety. Jest też Bogdan Czaykowski pierwszym poetą, w którego wierszach znać twórczy wpływ nowoczesnej poezji angielskiej³⁹.

W bogatszym w utwory, ale wedle Przybosia niemającym jeszcze wyrazistej autorskiej sygnatury debiucie Taborskiego wyróżnił część czwartą, zawierającą poemat o św. Wojciechu: „ciekawym, dojrzalszym niż poprzednie dokument zmagania się autora z materią słowa i z własnym zwątpieniem moralnym”⁴⁰. Zwrócił także uwagę – celnie, jeśli wziąć pod uwagę dalszy rozwój twórczości, niestroniącego od tonów publicystycznych, do końca życia niezwykle zaangażowanego w rzeczywistość, niekiedy rzeczywiście „naiwnie rozpolitykierowanego” (by posłużyć się określeniem z listu Śmiei do Przybosia) Taborskiego⁴¹ – że debiutantowi chodzi w poezji o coś więcej niż literaturę: „jest w nim nieustanny niepokój poszukiwania i to nie tylko artystycznego. Nie chodzi mu o piękne wiersze, chodzi mu o jakąś wiarę. Taborski chce być ideologiem”⁴².

Czerniawski po latach nie pamiętał dokładnych okoliczności pierwszego spotkania z Przybosiem: „Nie pamiętam już, jak doszło do mojego kontaktu z Przybosiem (widziałem go w 1957 w Paryżu z Sandauerem i Marcinem Czernińskim, ale do żadnego zbliżenia podczas naszego krótkiego spotkania nie doszło), być może [stało się to – dopisek M.R.B.] za pośrednictwem Kazimierza

³⁸ Inspiracją tej refleksji mogło być zakończenie przytoczonego przez Przybosia w recenzji w całości *Buntu wierszem* Czaykowskiego, który to utwór – jego zdaniem – „ze wszystkich elegii tam [na emigracji] napisanych dźwiga najcięższy smutek, los niewłasnowolnego emigranta”: „Ja jestem poeta (trzeba się nazwać). / Język moim łańcuchem. / Słowa moją obrozą. / Urodziłem się tam. / (Chętnie bym się urodził po prostu w trawie)”. Wszystkie cytaty za: J.P. [J. Przyboś], *Dwaj młodzi poeci emigracyjni*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 38, s. 5. Kilka miesięcy później w numerze siódmym z roku 1958 tygodnika, którego Przyboś był redaktorem, zaprezentowano utwory kontynentowców opatrzone nadtytułem *Młodzi poeci polscy w Anglii*. Były to wiersze: Marii Badowicz *Na drogę*, Czaykowskiego *Ogród (kompozycja)*, Czerniawskiego *Letnie igrzyska*, Ihnatowicza *Pieśń samotnego człowieka*, Ławrynowicza *Saint Mary-Le-Bow*, Jerzego Niemojowskiego *Twój wiatr*, Sity *Czas topienia*, Śmiei *Ucieczka* i Taborskiego *Rodzicom ludzi* (s. 4–5).

³⁹ J.P., *Dwaj młodzi poeci emigracyjni*, wyd. cyt., s. 5.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Taborski nazwał siebie pod koniec życia „poetą z tego świata”. Jego krytyczne zaangażowanie w rzeczywistość, zjadliwe charakterystyki społeczeństwa późnej nowoczesności oraz próby poetyckiego przezwyciężenia narastającego pesymizmu przedstawił Tomasz Cieślak-Sokołowski w recenzji jego tomu, znacząco zatytułowanego „*Nowa era Big Brothera*” i inne wiersze („*Intel*” w *świecie „trogów”*”, „*Fraza*” 2005, nr 1–2, s. 281–285).

⁴² J.P., *Dwaj młodzi poeci emigracyjni*, wyd. cyt., s. 5.

Serockiego, któremu przetłumaczyłem (z żoną) na angielski teksty Przybosia do jego cyklu *Oczy powietrza*”⁴³. W świetle jego listów do Przybosia z lat 1960–1967 niektóre wydarzenia rysują się nieco inaczej. Informuje bowiem poetę o przekładzie dopiero w liście z 28 stycznia 1961 r.: „Przełożyłem właśnie z żoną na język angielski pięć Pańskich liryków, do których Kazimierz Serocki skomponował muzykę”. Zaś w kolejnym wyjaśnia – zapewne na prośbę poety o możliwość zapoznania się z przekładami i ich korekty: „tłumaczenie skończyliśmy jakiś czas temu i myślę, że byłoby za późno proponować jakiekolwiek zmiany. Zresztą, jak Pan wie, wymagania tekstu muzycznego są tak rygorystyczne, że tłumacz ma w zasadzie ręce związane”⁴⁴.

Wersja trójjęzyczna pięciu pieśni Serockiego do wierszy Przybosia zatytułowana *Oczy powietrza*, z dołączonymi przekładami na angielski Ann i Adama Czerniawskich, zawierająca utwory: *Spotkanie* (*Meeting*), *Bez* (*Lilac*), *Chwila* (*A Passing Moment*), *Ścieżka* (*Path*) i *Wieczór* (*Evening*), ukazała się po raz pierwszy z wersją niemiecką sygnowaną przez Witolda Wirpszę i Karla Dedeciusa w układzie na sopran i fortepian w 1966 r. (PWM, Kraków). Wersja na orkiestrę, opatrzona trójjęzycznym tytułem *Oczy powietrza / Augen der Luft / Eyes of the air*, ukazała się w 1972 r. jako koedycja PWM z Celle (Moeck).

⁴³ A. Czerniawski, *Krótkopis...*, wyd. cyt., s. 33.

⁴⁴ List z 19 lutego 1961 r., Przyb. BJ 14/80. Skomponowany w 1957 r. cykl pięciu pieśni Serockiego składa się z liryków wyjętych z cyklu *Dalej brzoza* z tomu *Rzut pionowy* (1952). Przyboś ułożył je wówczas na nowo z większej liczby utworów publikowanych w przedwojennych tomach *Sponad* (1930: *Wieczór*) i *W głęb las* (1932: *Ścieżka*, *Spotkanie*, *Chwila* i *Bez*). Metafora *Oczy powietrza*, zamykająca liryk *Spotkanie*: „Patrzą na ciebie ogromne oczy powietrza” (por. Pz1 67), została wprowadzona jako tytuł cyklu pieśni przez kompozytora, ale na pewno była konsultowana lub nawet wymyślona przez poetę. Wchodzące w skład cyklu pieśni wiersze są subtelными, wypełnionymi reminiscencjami natury utworami miłosnymi, będącymi świadectwem zwrotu poezji Przybosia w stronę „ulirycznienia” (określenie poety – por. Pz1 438). Wiersze dokumentują romantyczny okres życia poety. Józef Duk wspomina, że cykl *Tobie*, z którego pochodzą wiersze: *Ścieżka*, *Spotkanie*, *Chwila* i *Bez*, jest dedykowany tragicznie zmarłej 6 października 1929 r. w wypadku na Zamarłej Turni w Tatrach młodzieńczej ukochanej poety, Marzenie Skotnicównie (por. tegoż, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia*, wyd. cyt., s. 460, 462). Z kolei edytor dzieł Przybosia Rościśław Skręt w *Dodatku krytycznym* do pierwszego tomu jego *Pism zebranych. Utworów poetyckich* nie wskazuje pierwowzoru adresatki utworów, ale znacząco podkreśla, że większość oryginałów wierszy jest własnością pierwszej żony poety, Bronisławy Przybosiowej, a niektóre autografy pochodzą z listów do niej. Przytacza także komentarze do liryków zawarte w ich korespondencji z okresu narzeczeństwa – ślub wzięli 2 sierpnia 1932 r. w Katowicach (por. Pz1 440, 449, 450, 452, 453). *Oczy powietrza* w wersji na sopran i fortepian miały prawykonanie w 1959 r. w Filharmonii Śląskiej, wtedy również ukazały się po raz pierwszy drukiem – w wersji dwujęzycznej, polskiej i w przekładzie na niemiecki Witolda Wirpszy (PWM, Kraków). W roku 1960 kompozytor przetransponował utwór na sopran i orkiestrę, prawdopodobnie wtedy właśnie zamówił u Czerniawskiego wspomniane w jego liście do Przybosia przekłady na angielski. Prawykonanie utworu w wersji z orkiestrą odbyło się na VIII Festiwalu „Warszawska Jesień” 18 listopada 1964 r.; być może było ono w wersji angielskiej, gdyż pieśń wykonała brytyjska śpiewaczka Dorothy Dorow z towarzyszeniem orkiestry Filharmonii Narodowej pod dyktando Stanisława Wisłockiego. Nie udało mi się jednak znaleźć żadnego nagrania tego utworu w tej wersji językowej. Por. K. Dąbek, *Cykl pieśni „Oczy powietrza” Kazimierza Serockiego. Próba interpretacji*, <http://mea-kultura.pl/publikacje/cykl-piesni-oczy-powietrza-kazimierza-serockiego-proba-interpretacji-1388> [26.04.2016], oraz: T.A. Zieliński, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985, s. 55–56.

Jest to – o ile wiem – pierwsze tłumaczenie wierszy Przybosia na język angielski, dokonane przez poetę z grupy „Kontynentów” (ponad dekadę później przekładu *Wieczoru* – jednego z najpiękniejszych liryków Przybosia – dokonają wspólnie Andrzej Busza i Czaykowski⁴⁵). Działalność przekładowa, przede wszystkim tłumaczenia nowoczesnej poezji polskiej i dramatów na język angielski, była ważnym, a w przypadku Czerniawskiego i Taborskiego także dużym rozdziałem ich działalności twórczej. Jednak liryka Przybosia i w ogóle poezja Awangardy Krakowskiej stanowiła margines ich przekładów, co mogło być spowodowane trudnościami translacyjnymi, jakie stwarzała⁴⁶, ale było także odbiciem od początku ambiwalentnego do nich stosunku kontynentowców, a w późniejszym okresie także malejącego nią zainteresowania, wynikającego z procesów klasycyzacji oraz upraszczania się ich dykcji poetyckiej, wreszcie także przenoszenia zainteresowań ku innym nurtom polskiej poezji: dawnym (średniowiecznemu, barokowemu i klasycystycznemu), ze współczesnych zaś neoklasycyzmowi (Iwaszkiewicz, Jastrun, Miłosz, Herbert, Szymborska), lingwizmowi (Białoszewski, Karpowicz), surrealizmowi (Harasymowicz, Grochowiak) oraz poezji „prostej” i „brutalnej” Różewicza i Bursy. Do poezji i osoby Przybosia nawet ci z nich, którzy wiele mu zawdzięczali jako poeci i eseści – jak Czaykowski czy Darowski⁴⁷ – mieli skomplikowany stosunek, co uwidoczniło się w dwóch jego literackich „portretach” ich autorstwa. Do tego tematu powrócę w dalszej części szkicu.

Przedmowa do antologii *Ryby na piasku*

Wspomnianą korespondencję Czerniawskiego z Przybosiem rozpoczyna list z 31 stycznia 1960 r., w którym autor zwraca się do poety z prośbą o napisa-

⁴⁵ Opublikowany wraz z krótkim biogramem poety i przekładami dwóch jego wojennych liryków z tomu *Póki my żyjemy* (Kraków – Warszawa 1943) – *Nalot nocny* (w przekładzie Buszy i Czaykowskiego: *Night Air Raid*) oraz *Na polach wielkich* (przetłumaczone z aktualizującą Eliotowską aluzją jako *On Vast Fields*) w poświęconym poezji polskiej podwójnym numerze „Modern Poetry in Translation” 1975, nr 23–24, red. B. Czaykowski, A. Busza, A. Czerniawski, s. 8–9.

⁴⁶ Czerniawski, obrazując swoje problemy przekładowe, powiedział: „Z konieczności tłumacz wpływa na tworzenie się kanonu w języku docelowym, bo przecież czytelnicy nieznający oryginałów nie wezmą na słowo zapewnień Polaków, że Słowacki czy Przybóś, czy Lechoń, czy Leśmian, wielkim poetą jest. [...] Zainspirował mnie Kochanowski, Norwid, Różewicz, nie zainspirował Tuwim. Ale inspiracja nie wystarcza, bo nie wszystko, co inspiruje, da się przełożyć. Nie potrafiłem przełożyć Leśmiana, Słowackiego nawet nie próbowałem. Wiesz, ile namęczyłem się nad kolejnymi redakcjami *Trenów*”. Por. *Hierarchie, kanony, wartości. Z Adamem Czerniawskim rozmawia Piotr Wilczek* [w:] *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach...*, wyd. cyt., s. 243–244.

⁴⁷ Czaykowski zawsze wymieniał Przybosia w swoim prywatnym „kanonie” polskiej literatury współczesnej – utworów, do których chętnie wraca, bez których nie chciałby się obejść. Por. *Ocalanie wartości zacząć od samego siebie... Z Bogdanem Czaykowskim rozmawia Kazimierz Brakoniecki* [w:] *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach...*, wyd. cyt., s. 41.

nie przedmowy do poetyckiej antologii „grupy londyńskiej”. Przytoczę ten list niemal w całości, gdyż obrósł przez lata dwuznaczną legendą i wywołuje wiele nieporozumień:

W imieniu grupy młodych poetów w Londynie zwracam się do Pana w następującej sprawie.

Londyńska firma wydawnicza B. Świderskiego zwróciła się do redakcji „Kontynentów – Nowego Merkuriusza” z ofertą wydania antologii młodych poetów, których utwory ukazywały się do niedawna w „Merkuriuszu”, a od zeszłego roku w „Kontynentach”. Redakcja antologii została powierzona mnie; oprócz dokonania wyboru wierszy zadaniem moim będzie przygotowanie przedmowy, w której postaram się zarysować literackie i socjologiczne podłoże „grupy londyńskiej”.

Poza wspomnianą przedmową chciałbym również zamieścić krótkie słowo wstępne (w granicach 1000 słów) pióra znanego poety lub krytyka. Znając Pańskie zainteresowanie naszą grupą, postanowiłem z niniejszą propozycją zwrócić się w pierwszym miejscu do Pana i mam szczerą nadzieję, że prośby tej mi Pan nie odmówi.

W antologii znajdzie się ok. tuzina poetów (m.in. Czaykowski i Taborski, których tomiki recenzował Pan swego czasu w „Przeglądzie Kulturalnym”, oraz Sito). Podkreślić jednak muszę, że nie chcę Pana namawiać do firmowania jakiejś grupy poetyckiej: zdaję sobie sprawę, że zainteresowanie Pana naszą poezją nie oznacza koniecznie pochwały, czy nawet uznania wszyściego, co my piszemy. Chodziłoby mi raczej o podkreślenie samego zjawiska grupy literatów piszącej poza krajem w dość specyficznych warunkach. Piszę „poza krajem”, choć oczywiście zdaję sobie sprawę, że Sito i Ihnatowicz powrócili niedawno do Polski prawdopodobnie na stałe – ale antologia będzie nie tyle manifestem zwróconym w przyszłość, ile podsumowaniem działalności środowiska, które było szczególnie aktywne w ubiegłym dziesięcioleciu, a które teraz powoli się rozsypane – jak to normalnie ze środowiskami bywa – gdy zasób wspólnych zainteresowań warsztatowo-twórczych zostanie wyczerpany.

Czekam na rychłą i mam nadzieję przychylną odpowiedź⁴⁸.

Przyboś szybko się zgodził, pod koniec maja lub na początku czerwca 1960 r. otrzymał maszynopisy utworów wybranych przez redaktora antologii i rozpoczęła się między nimi krótka wymiana listów na jej temat. Poeta miał, o czym donosił Czerniawskiemu Sito, zastrzeżenia do jej tytułu, z którego tak się tłumaczył edytor:

pisze [Sito], że nie jest Pan zachwycony tytułem antologii. Ja też sam nie jestem z niego w pełni zadowolony, można w nim dostrzec nutę melodramatyczną, zgadzam się, ale to jest chyba dość stronniczy punkt widzenia: obraz ryb wyrzuconych z morza na piasek nie jest chyba w złym smaku (jak chce Sito), powiedziałbym raczej, że jest dostojny i „poetycki” (w dobrym tego słowa znaczeniu). I co najważniejsze, w jakiś sposób określa i nas jako poetów na wygnaniu, i poetów w ogóle. Nie traktuję jednak tej sprawy dogmatycznie. Jeżeli nawinie mi się coś lepszego, chętnie tytuł zmienię. Korzystam więc z okazji, by i Pana poprosić o sugestie, które się mogą Panu nasunąć podczas czytania maszynopisu⁴⁹.

Jak wynika z kolejnego listu Czerniawskiego – Przyboś zaproponował na tytuł inną frazę z wiersza Czaykowskiego *Argument*⁵⁰, ale jego sugestia została

⁴⁸ Przyb., BJ 17/80.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tytuł antologii *Ryby na piasku* parafrazuje frazę z tego wiersza. Przywołam utwór w wersji z tej antologii (Londyn 1965, s. 88–89), gdyż w dwóch wyborach wierszy Czaykowskiego wyda-

przez redaktora odrzucona: „O «Ni tu, ni tam» też myślałem, ale doszedłem do wniosku, że to zbyt frywolne! Wydaje mi się, że te słowa nie mają dostatecznego ciężaru”⁵¹. W tym samym liście z 3 września 1960 r. Czerniawski dziękował Przybosiowi za *Słowo wstępne*: „przeczytałem je z prawdziwym zainteresowaniem, poruszył Pan w nim wiele spraw dla nas istotnych. Niezmiernie się cieszę, że jako wprowadzenie do antologii będziemy mieli Pańskie mądre słowa, które i czytelnikom, i nam samym dadzą dużo do myślenia”⁵².

Przyboś rozwinął w *Słowie wstępnym* do *Ryb na piasku* i sprecyzował wiele refleksji obecnych w załączku w *Kartce do młodych poetów na emigracji*. Nowością była zamykająca tekst część, którą można nazwać „postulatywną” lub krytyczną, choć sformułowaną łagodniej niż skierowany nieco później do kontynentowców szkic Miłosza pod prowokującym tytułem *Kilka żądań*, na który zareagowali gwałtownymi polemikami⁵³. Przybosiowi w poezji kontynentowców nie podobały się zabiegi stylizatorskie – poetyckie wyprawy w stronę średniowiecza, baroku, romantyzmu i Młodej Polski. W subtelnym wywodzie zarzucił im naśladowanie pomysłów Eliota, ale pozbawione jego językowej finezji. Przyboś

nych w Polsce po roku 1990: *Wiatr z innej strony. Wiersze zebrane z lat 1953–1989*, Kraków 1990, s. 9, i *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, Kraków 2007, s. 22, mają one odmienny kształt, mimo tej samej daty pod wierszem – „maj 1956”; różnią się też od wersji znanej Przybosiowi:

nie ma nie ma dla mnie dla mnie miejsca
miejsca
ni tu ni tam
tu wolność
żywa ryba na piasku
tam na mnie klatka czeka w rogu obfitości
między widownią a sceną
to ja jestem żelazną kurtyną
dzielę dwie niedorzeczywistości

ni tu ni tam

nie zostaną tu
nie pojadę tam
nie wzniosę się
nie opadnę
trwać będę tak jak trwam
wypłowiłam dwuzwierciadłem

ni tu ni tam

⁵¹ List z 3 września 1960 r., Przyb., BJ 17/80.

⁵² Tamże.

⁵³ C. Miłosz, *Kilka żądań*, „Kontynenty” 1962, nr 45 [wrzesień], s. 1–3; A. Czerniawski, *Odpowiedź na list pasterski*, „Kontynenty” 1962, nr 46 [październik], s. 8–10; *Odpowiedź Miłoszowi* [M. Badowicz, M. Sambor], „Kontynenty” 1963, nr 52 [kwiecień], s. 2; Z. Ławrynowicz, *Odys w pułapce...* oraz tegoż, *Śluszne i niesłuszne żądania*, „Kontynenty” 1963, nr 60 [grudzień], s. 2–6. Por. także: M. Piotrowska, *Miłosz w kręgu „Kontynentów”* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 2, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2005, s. 166–173.

programowo – jako modernista progresywny (i bardzo poważny w tonie) – odrzucał stylizację. Powodów ówczesnych niepowodzeń londyńczyków w tej delikatnej materii, z której zresztą nie zrezygnowali, a wprowadzili na stałe do praktyki twórczej⁵⁴, upatrywał także w ich niedostatecznej znajomości współczesnej polszczyzny:

Nie obciążeni szkolnym bagażem sądów i przesądów o literaturze polskiej, sądzicie, że z tradycji i jej kierunków możecie czerpać swobodnie i dowolnie. [...] Nie sądzę, żeby ta swoboda wyboru, do której nie tylko czujecie się uprawnieni, ale na którą jesteście niejako skazani, była Waszą siłą. Taki stosunek do tradycji może bowiem wieść do równouprawnienia w dniu dzisiejszym wszelkich postaw i stylów, do stylizacji – a nie stylu. Co doskonale przystawało do wyobraźni i uczuciowości człowieka XV i XVII wieku, w żaden sposób nie obejmie psychiki poety drugiej połowy XX wieku. Być może – takie chętki i zapędy w stronę polskiego baroku są odpowiednikiem stylizatorskich tendencji w poezji angielskiej. Ale po pierwsze: XVII-wieczna jej tradycja jest o ileż od polskiej bogatsza, po wtóre: jeśli Eliot nawiązał do szkoły „metafizycznej”, wrażliwy czytelnik jego wierszy czuł tę „siedemnastowieczność” p o p r z e z poezję współczesną oraz poprzez brzmiącą wokół niego dzisiejszą angielszczyznę, a więc poprzez wyobraźnię naszego wieku. Ta gra, gdzie tło zamienia się z pierwszym planem słuchowego obrazu jego stylu, stanowi – jak sądzę – czar pracy poetyckiej autora *Ziemi jałowej*. A Wy – niejeden z Was dopiero się wgłębia w styl nowoczesnego języka poetyckiego w Polsce i być może nie odczuwa tak ostro granicy dzielącej ten styl od stylów przeszłości, jak poeci wychowani w kraju. Nie słyszycie też wokół siebie języka polskiego żywego, mówionego i w ustach mówiących zmieniającego się ustawicznie. Nie wystarczy dla czucia tej zmienności mowy lektura czasopism krajowych – i subtelnych efektów takiej, że tak to nazwę, nowoczesnej staroświeckości, nie osiągniecie⁵⁵.

Dłatego namawiał kontynentowców do szukania mistrzów i wzorów „w swojej współczesności”. Drugim jego postulatem był apel o większe zaangażowanie poetów w rzeczywistość społeczno-polityczną. Dziś powiedzielibyśmy, że dostrzegając intymność i „antywspólnotowość” kontynentowców, skierowaną

⁵⁴ Czaykowski opatrzył autotematyczny, poświęcony polskiej poezji poemat *Reductio ad absurdum i przewyższenie (dialektyka)* zmiennym mottem: „Pytasz, czy wiersze pisuję? / Plagiaryzuję” (Londyn 1958, s. 2). Po latach napisał po angielsku szkic poświęcony zagadnieniu stylizacji w powojennej poezji polskiej: *Stylization and Its Function in Postwar Polish Poetry* [w:] *Canadian Contributions to the VIIth International Congress of Slavists*, oprac. Z. Folejewski, Ottawa 1978, s. 167–179. Napisał także wiele utworów w historycznych poetykach: sonetu, epithalamionu, romantycznej ballady, dziecięcej rymowanki. Celnie, choć krytycznie scharakteryzował jego prezentację w antologii *Ryby na piasku* Czesław Bednarczyk: „wiersze zamieszczone w antologii (w większości) są odbiciem zachwytów nad twórczością innych” (tegoż, *O „Rybach na piasku”*, „Kontynenty” 1966, nr 88 [kwiecień], s. 16). Czerniawski konfrontował w wierszach i opowiadaniach kontrastujące ze sobą style i odmiany języka literackiego i potocznego. Sito archaizował wiersze wedle wzorów średniowiecznych i barokowych (tak również tłumaczył poezję angielskich metafizyków i dramaty elżbietańskie). Taborski w tomie *„Nowa era Big Brothera” i inne wiersze* trawestował poetykę hip-hopu i disco polo. Ihnatowicz często posługiwał się stylizacją biblijną, Śmieja nawiązywał do literatury hiszpańskiej, Ławrynowicz opublikował, może najlepsze w dorobku, *Błędne ogniki* z podtytułem „tomik polskich miniaturek poetyckich na modłę japońskiego haiku”. Busza we współpracy z tłumaczem swego angielskiego opowiadania *Mój praprawuj* – Romanem Sabo – trawestował szlachecką gawędę („Fraza” 2011, nr 2, s. 86–90).

⁵⁵ J. Przyboś, *Młodzi „londyńczycy”*, Sp1 202–203.

przeciw obowiązującym na obczyźnie modelom patriotyzmu, osobność⁵⁶ i „wsobność” ich głosów, parnasizm i hermetyzm niektórych utworów, upominał się o wyrazistszą polityczność ich twórczości. Był to zarzut niesprawiedliwy i niemający pokrycia w faktach poetyckich, zwłaszcza w kontekście zamieszczenia w antologii wielu „zaangażowanych” utworów członków grupy (jak choćby wyróżnionych przez Przybosa liryków: *Argument* Buszy oraz *Bunt wierszem* i *Argument* Czaykowskiego), a także przytoczonej w obszernym fragmencie wypowiedzi Buszy z redakcyjnej dyskusji o języku. Oto jej charakterystyczny fragment:

Zamiast wiecznego zapuszczania sondy w duszę polską, interesuje nas problematyka metafizyczna, psychologia, zagadnienie moralności w szerokim, conradowskim słowa tego znaczeniu. Chcemy odnaleźć jakiś sens w chaosie, który nas otacza. Szukamy pozytywnych wartości w mętliku kryteriów i ocen. Chcemy zająć jakąś postawę i obrać konsekwentny sposób postępowania wobec świata, nad którym wisi powszechny kataklizm. Może dla niektórych twórczość nasza ma pozory bezideowości, ale, w istocie rzeczy, jesteśmy zaangażowani – i to głęboko – tylko w szeroki sensie ogólnoludzkim⁵⁷.

Z listu, który Czerniawski skierował do Przybosa, wynika, że ten miał zamiar opublikować wstęp z wyborem wierszy londyńczyków oraz reklamę ich książki na łamach „Twórczości”, do czego jednak nie doszło. Nie udało się też zrealizować planu Czerniawskiego, by podobną prezentację zamieścić w paryskiej „Kulturze”. Nie wiadomo, czy odmówił Jerzy Giedroyc, czy nie chciał tej publikacji – zapytany o to – Przyboś⁵⁸. Ukazała się zatem w marcowo-

⁵⁶ Po latach Czaykowski sformułował własną propozycję klasyfikacyjną poezji emigracyjnej, wyróżniając w niej jako najciekawszy nurt tzw. poetyki indywidualne. Por. tegoż, *Poetyki indywidualne w poezji emigracyjnej a kategoria emigracyjności* [w:] *Poezja polska na obczyźnie*, t. 1, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2005, s. 9–25.

⁵⁷ *Dialog o języku (rozmowa z G. Radwańskim)*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 18–19, s. 11–12, cyt. za: J. Przyboś, *Młodzi „londyńczycy”*, wyd. cyt., s. 198.

⁵⁸ W liście do Brzękowskiego z 20 stycznia 1963 r. znajduje się uwaga na ten temat. Przytoczę obszerniejszy fragment listu, rzuca on bowiem ciekawe światło na stosunek Przybosa do władzy, a dotyczy również Czaykowskiego i jego zainteresowania problemem kolaboracji polskich pisarzy z Sowietami w latach 1939–1941 oraz ich odnoszeniem się do socrealizmu: „Mam do Ciebie prośbę: Przeczytałem w numerze styczniowym «Kultury» artykuł jakiegoś Węgra tłumaczony z angielskiego przez B. Czajkowskiego [Czaykowskiego – Przyboś stałe mylił w listach pisownię jego nazwiska – M.R.B.] pt. *Poezja literatura? węgierska i polska w okresie stalinowskim* (nie mam tego pod ręką, więc tytuł podaję z pamięci) [chodzi o szkic György Gömöriego *Węgierska i polska poezja w dobie Żdanowa*, „Kultura” 1963, nr 1–2]. Jest tam passus, że w roku 1949 ukazała się w Polsce antologia ku czci Stalina, a w niej m.in. moje wiersze czy wiersz. Otóż – jest to **bezczelne kłamstwo** albo ignorancja bezczelna, bo taka, która zaufała, nie mogąc czy nie chcąc sprawdzić, jakiemuś złośliwemu informatorowi. Jak wiesz, w roku 1949 nie było mnie w kraju, nie wiem też nic o takiej antologii – Madziar ten nie podaje tytułu książki, nie wiadomo więc, o co chodzi. **Nigdy nie napisałem wiersza na cześć władcy, a coś dopiero na cześć Stalina!** [wyróżnienia w liście sporządzone przez Przybosa – uwaga M.R.B.] Nigdy, jak mawiał Kochanowski, nie dałem swojego języka w płat, nigdy nie poniżyłem służalstwem swojej poezji. Jest to więc – powtarzam – bezczelne kłamstwo. Mam więc taką prośbę do Ciebie: Ponieważ ja nie chcę do «Kultury» pisać sprostowania, zrób to, Janku, Ty za mnie, możesz się powołać na ten mój list do Ciebie,

-kwietniowym numerze „Kontynentów” w 1961 r. wraz z fragmentami *Przedmowy* Czerniawskiego⁵⁹. W trakcie pracy nad *Słowem wstępnym* poeta nadesłał także do „Kontynentów” dwa wiersze – *Próżna burza* i *Nieobecność* – o ile wiem, jedyne jego utwory poetyckie, które opublikowano na łamach emigracyjnego pisma⁶⁰.

Książkowa publikacja antologii opóźniła się o kilka lat, w trakcie których Przyboś zamieścił swój szkic w rozszerzonej postaci pod tytułem *Młodzi „londyńczycy”* w książce *Sens poetycki* (1963). Także w 1963 r., w kwietniu, Czerniawski przyjechał po raz pierwszy od czasu wojny do kraju. Spotkał się wówczas z Przybosiem w jego mieszkaniu na warszawskim Starym Mieście. Po latach w różnych szkicach i odmiennych kontekstach powracał do szczegółów tego spotkania. W *Krótkopisie* wspominał:

Przybosia odwiedziłem w Warszawie podczas pierwszej wizyty w powojennej Polsce w 1963. Robił wrażenie człowieka osamotnionego, skarżył się, że Warszawa to „wielka wieś”, i później w rozmowie telefonicznej nalegał, bym go odwiedził. Żałuję dziś, że pod presją retoryki Jurka Sity nie skorzystałem z okazji. Nigdy więcej go już nie widziałem⁶¹.

W późniejszej publikacji, wspominając swego przyjaciela Czaykowskiego i komentując kompleksy kolegów z kręgu „Kontynentów” związane z niedostateczną znajomością współczesnej polszczyzny, rodzące twórcze kryzysy i prowadzące do artystycznych zamilknięć, dodawał:

W roku 1963 w Warszawie Julian Przyboś zwierzył mi się, że nie potrafiłby tworzyć, gdyby nie był stale otoczony szmerem polszczyzny. Z awangardzistów przedstawiał najdalej posuniętą fetyszyzację języka. [...] Oni wszyscy, on [Czaykowski] już w tym samym chłopięcym wieku co ja, zostali pozbawieni żywego języka polskiego. Ten apokaliptyczny horror skłania Czaykowskiego do zwołania wśród młodych pisarzy szeroko wówczas komentowanej dyskusji o języku. Melodramatycznej, gdyż prawie wszyscy uczestnicy podzielili jego Przybosiową, a w tej sytuacji pesymistyczną, diagnozę, że twórczość po-

nazywając tę informację tego jakiegoś Madziara moim określeniem «bezczelne kłamstwo» (możesz im z tego listu zacytować zdania)” (Korespondencja Juliana Przybosia, Biblioteka Polska w Paryżu, BPP 1219, t. 2). Czaykowski opublikował na temat stosunku polskich pisarzy do komunizmu kilka szkiców. W rozmowie *Kolaboracja: świadomość, etyka, strach. O pisarzach polskich w sowieckim Lwowie rozmawia z Bogdanem Czaykowskim Roman Graczyk* powiedział: „Byli też tacy, którzy współpracowali, ale nie wykazywali tej skwapliwości, jaką demonstrowali Lec, Pasternak czy Ważyk. Julian Przyboś nie zmienił swojej poetyki. Wat drukował artykuły, które później uważał za swój grzech, ale nie drukował wierszy” (cyt. za: *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach...*, wyd. cyt., s. 232).

⁵⁹ „Kontynenty” 1961, nr 27–28 [marzec–kwiecień], s. 13–16.

⁶⁰ „Kontynenty – Nowy Merkurusz” 1960, nr 15 [marzec], s. 10. Czerniawski, informując Brzękowskiego o zgodzie Przybosia na napisanie przedmowy do antologii, dodał: „Przyboś przysłał też dwa wiersze (słabe) dla «Kontynentów»” (List z 28 lutego 1960 r. [w:] B. Tarnowska, *O nowy kształt poezji polskiej...*, wyd. cyt., s. 312). Opinii tej nie podzielił Lam, który oba wiersze (z tomu *Próba całości*, 1961) zamieścił w wyborze utworów poety: J. Przyboś, *Wiersze i zapiski*, Warszawa 1974, s. 160–161.

⁶¹ A. Czerniawski, *Krótkopis...*, wyd. cyt., s. 33. Ta opinia współbrzmi ze zdaniem z listu Przybosia do Brzękowskiego: „Żyję samotnie, z literatami prawie się nie spotykam i nie odczuwam potrzeby. To dobrze” (List z 18 sierpnia 1958 r., Biblioteka Polska w Paryżu, BPP 1219, t. 2).

za krajem jest bez szans. Sam Przyboś jednak, decydując się kilka lat później komponować wstęp do *Ryb na piasku*, przekornie afirmował *ipso facto* nasz eksperyment⁶².

W tym wspomnieniu „po latach” kilka informacji wymaga sprostowania. Publikację redakcyjnej dyskusji *Cena wolności*, o której doniósł Przybosiowi Brzękowski⁶³, dzieli od napisania *Słowa wstępnego* i jego publikacji na łamach „Kontynentów” nie lata, a zaledwie kilka miesięcy. Poeta odnosi się bowiem kilkakrotnie do jej tez w *Słowie wstępnym* do *Ryb na piasku*, odmalowując sytuację egzystencjalną młodych poetów – „niewłasnowolnych emigrantów”. We wszystkich wypowiedziach o poetach „Kontynentów” uwypuklał jedność polskiej literatury (najmocniej w eksklamacji otwierającej tekst: „literatura polska jest jedna: gdziekolwiek powstanie piękny wiersz w języku Norwida, należy do tego obszaru”⁶⁴). Od początku podkreślał korzyści wynikające z pisania wierszy w otoczeniu obcego języka, na co wskazywała już jego wypowiedź o tomiku Czaykowskiego. W *Słowie wstępnym* do *Ryb na piasku* pisał, jakby z pewną zazdrością, o ich odmiennym, mającym bardziej bezpośredni dostęp do pozaracjonalnej sfery języka, wtajemniczeniu w polszczyznę:

Dla Was każde słowo polskie jest słyszalne, każde jest zespołem dźwięków i szmerów, jak dla kogoś z kraju, gdy znalazłszy się za granicą, posłyszysz nagle przechodniów mówiących po polsku. Polszczyzna jest więc dla Was mową niecodzienną, niezwykłą, a czaruje zapewne tak, jak każdy niepokrewny język obcy. (Dlatego wiersze w języku obcym zawsze wydają się piękniejsze, niż nawet najlepszy ich przekład. I zapewne dlatego Bogdan Czaykowski dał swemu pierwszemu tomikowi tytuł *Trzciny czczonek*. Ten trudny do wymówienia tytuł brzmiał w jego uchu jak hejnał polszczyzny.) A taki stosunek do słowa jest jednym z podstawowych warunków tworzenia poezji, mowy przeznaczonej do usłyszenia także dźwiękowej urody słów⁶⁵.

Cenił także powstającą z dala od kraju, w otoczeniu języka francuskiego, twórczość swego przyjaciela Brzękowskiego. Jeśli rzeczywiście zwierzał się Czerniawskiemu ze swojej niemożności pisanie poza krajem, czynił to, być może, z podziwem dla determinacji londyńskich poetów⁶⁶. Polemiczna diatryba Czerniawskiego jest jednym z wielu przykładów niedoczytania Przybosia przez kontynentowców lub czytania go ze „złą wolą”, co nasiliło się po śmierci poety, choć tego typu wypowiedzi spotykamy w ich tekstach także za jego życia. Od-

⁶² A. Czerniawski, *Wielopis wielopolis*, Lublin 2014, s. 157–158.

⁶³ „Zdaje mi się, że otrzymujesz «Kontynenty». W ostatnim numerze, dość interesującym, Czaykowski wymienia Peipera, Ciebie i mnie jako bardzo cenny dla młodych nurt poezji polskiej i przeciwstawiane są gadulstwu skamandrytów” (List z 30 lutego 1960 r., Korespondencja Juliana Przybosia z lat 1957–1970, Przyb. BJ 464/01).

⁶⁴ J. Przyboś, *Młodzi „londyńczycy”*, wyd. cyt., s. 199.

⁶⁵ Tamże, s. 205.

⁶⁶ Czerniawski zanotował jednak także uwagę wskazującą na fundamentalne niezrozumienie przez Przybosia wagi doświadczeń emigrantów: „Wiadomość o zgubnej konwersji przedwojennego lewicującego libertyna i świetnie zapowiadającego się krytyka [chodzi o Michała Chmielowca – przyp. M.R.B.] Julian Przyboś przyjął ode mnie szyderczym śmiechem. Poecie zabrakło wyobraźni, by zrozumieć, że dłuższy pobyt w okolicach Workuty może mieć dla człowieka poważne konsekwencje” (A. Czerniawski, *Wielopis wielopolis*, wyd. cyt., s. 279).

rzucali bowiem awangardową zasadę budowania skodyfikowanych modeli poezjowania: tworzenia szkół i programów, nie chcieli też mieć nad sobą żadnych mistrzów⁶⁷. Dramatyczne przeżycia wojenne z dzieciństwa i młodości w sowieckiej Rosji i faszystowskich Niemczech, krytyczny stosunek do realnego komunizmu, przygnębiający klimat lat powojennych, w których w Anglii dorastali, często w trudnych warunkach, samotnie lub w niepełnych, dysfunkcyjnych rodzinach, naznaczyły ich światopogląd głębokim pesymizmem.

Przyboś za wszelką cenę, niekiedy nawet wbrew sobie, z czego zwierzał się na łamach „zapisków”, starał się zachować awangardowy optymizm i wiarę w postęp. Ponadto przy swym, od początku niezbyt konsekwentnym, krytycznym stosunku do tradycji romantycznej oraz skamandrytów kontynentowcy nie odrzucali tradycji, wręcz przeciwnie – namiętnie szukali w sztuce wartości, a ich duchową ojczyzną z braku własnej stała się przestrzeń kultury (i to nie tylko polskiej, ale światowej, „kontynentalnej”, ponad czasem i przestrzenią). Wiara w to, że tylko w sztuce, szczególnie w poezji, skrywa się wciąż jeszcze wygnane z odczarowanego świata tajemnicze *sacrum*, mogła ich zbliżyć do Przybosia, ale metafizycznej sfery jego twórczości wydawali się w ogóle nie dostrzegać.

Spory i pamflety

Paradoksem jest, że właśnie ci z kontynentowców, którzy stosunkowo najlepiej poznali twórczość Przybosia, najmocniej ją krytykowali. Ich zarzuty dotyczyły przede wszystkim: wtórności założeń Awangardy Krakowskiej wobec zjawisk literackich na Zachodzie, antytradycjonalizmu, ideologicznych przekonań awangardzistów (ich ulokowanej mylnie w komunizmie lub faszyzmie wiary w postęp oraz osiągnięcia nauki i techniki), nadmiernego kultu sztuki, powagi i braku humoru oraz puryzmu, czyli odgradzania jej od innych dziedzin i form ludzkiej aktywności – zarówno intelektualnej, jak i praktycznej. Krytykowali też wyłaniający się z awangardowych założeń model wiersza Przybosia – „małokalibrowego lirycznego wybuchu”, który wyraża wyłącznie ludzkie uczucia, jest czystym, asemantycznym, dźwiękowo-obrazowym epifenomenem, odgradzonym od żywiołów mowy w jej zróżnicowanych współczesnych rejestrach. Przytoczę kilka takich znamienych opinii.

Czerniawski w szkicu *O poezji Miłosza* relacjonuje jego spór z Przybosem wokół *Traktatu poetyckiego*, starając się każdemu z polemistów oddać sprawiedliwość:

Rację ma Przyboś, powtarzając za Norwidem, że lirykę należy oczyścić z rymowanych opowieści, ale popełnia wielki błąd, zakładając, że należy poezję raz na zawsze ograniczyć do małokalibrowych lirycznych wybuchów. Nowoczesna poezja świado-

⁶⁷ Kontynentowcy starają się nie używać słowa „mistrz”, które mogłoby dawać podstawy do nazwania ich epigonami. Czerniawski nawet wtedy, gdy pisze o podziwianym przez siebie Norwidzie, nazywa go (jedynie) swoim „estetycznym i moralnym przełożonym” (tenże, *Norwid (i Słowacki) w Amsterdamie*, „Fraza” 2010, nr 1, s. 226).

mie i słusznie rezygnuje z wielu funkcji, które dziś z większym powodzeniem spełniane są gdzie indziej, ale nie wolno jej rezygnować z wyrażania całego człowieka, a nie tylko jego lirycznego śpiewu. Słusznie powiada Miłosz, że „czystą sztukę osiąga się przez wyrzeczenie się czystej sztuki”. Obierając czystość, Przybóś zrezygnował z szerokich horyzontów *Traktatu poetyckiego*; transkrypcja tego utworu na poetykę Przybosa oznaczałaby redukcję do rozmiarów miniatury i wyrzeczenie się wszystkich prawie elementów, które stanowią o jego wielkości⁶⁸.

W innym tekście, w którym porównuje odmienne światy poetyckie Eliota i Przybosa, Czerniawski napisał: „Poetycki świat Przybosa jest tak bezproblemowy, radosny, jak świat Skrzetuskiego opisującego ład wzorowo prowadzonych ogrodów”⁶⁹. Zaś po latach na uwagę Krzysztofa Karwata, że dostrzeża w jego utworach inspiracje awangardowe, odmienne jednak niż modele znane z dwudziestolecia międzywojennego, odpowiedział:

Zawsze odnosiłem wrażenie, że polscy awangardyści powielają zachodnie wzorce i dlatego muszą być wtórni artystycznie. Drażniło mnie, że awangarda to taki międzynarodowy ruch, który jest przekonany, że niesie postęp. Dla mnie największymi odkryciami pozostali Eliot, Yeats i Pound, a z naszego kręgu Norwid. Wszyscy oni myśleli o „postępie”, lecz wiedzieli, że nie można zapomnieć o historii i cywilizacji. Swoisty konserwatyzm tych pisarzy szczególnie mnie urzeka, gdyż stoi w sprzeczności z rozmaitymi odmianami „poezji zaangażowanej”⁷⁰.

Podobne zarzuty wysuwał wobec poezji Przybosa Darowski, który skądinąd uchodził w grupie kontynentowców za lingwistę i doceniał trafność refleksji autora *Sensu poetyckiego* na temat osobliwego, zakorzenionego mocniej w strukturze bytu, spokrewnionego z Logosem poetyckiego słowa⁷¹. Jego kry-

⁶⁸ A. Czerniawski, *O poezji Miłosza* [w:] tegoż, *Liryka i druk*, Londyn 1972, s. 123.

⁶⁹ Tenże, *Chaos i ład* [w:] tegoż, *Liryka i druk*, s. 111. Brzękowski zacytował Przybosiowi w liście z 7 kwietnia 1965 r. podobne uwagi: „Czerniawski napisał w «Kulturze» recenzję z *Science Fiction*, gdzie jest kilka nieprzyjemnych rzeczy pod naszym adresem. M.in. pisze: «Wielkim ograniczeniem awangardy międzywojennej jest nie tylko fakt, że była zbyt zafascynowana własnymi manifestami, ale także dlatego, że same manifesty były odbitkami podobnych dzieł skomponowanych w Paryżu». O mnie pisze, «że miałem zawsze uszy i oczy otwarte na nowości kulturalne i intelektualne, który z łatwością je asimiluje i interpretuje». O Tobie: «kult zmetaforizowanego języka ograniczył twórczość Przybosa do wąskiego kręgu lirycznych wybuchów i zatrzymał jej rozwój». Biorąc pod uwagę to, co zrobiłem dla Czerniawskiego, to szczenię podgryzanie spodni i łydek bardzo mnie dotknęło”. Uwagę tę powtarza, bez przytaczania cytatów, w kolejnym liście z 17 kwietnia: „Czerniawski napisał bardzo nieprzyjemną recenzję o *Sc[ience] Fiction*, tzn. nieprzyjemną w tonie o «Zwrotnicy» i o awangardzie. Jest także szpilka dla Ciebie. Jest to dziwny szczeniak, zrobiłem dla niego wiele, do Ciebie zwracał się też o przedmowę, a teraz podgryza w łydki” (Korespondencja Juliana Przybosa z lat 1957–1970, Przyb. BJ 464/01).

⁷⁰ A. Czerniawski, *Wielopis wielopolis*, wyd. cyt., s. 29.

⁷¹ W eseju, którego punktem wyjścia była refleksja nad brakiem wybitnych powieści emigracyjnych, Darowski podjął problem różnicy między słowem w prozie a słowem w poezji. Rozważania o poezji rozpoczął przytoczeniem myśli Przybosa: „Cokolwiek mógłbym rzec o poezji [...] mogę potem obrócić i jeszcze mieć rację, chociaż w innym układzie odczuwania poetyckiego”. W dalszym wywodzie Darowski formułował sądy bliskie rozpoznaniu Przybosa: „Słowo poetyckie [...] jest konkretne, totalne, jest *per se*. Ma ono jak gdyby własną materialną wyporność w przestrzeni [...] słowo poetyckie jest *rzeczą*, a nie tylko znakiem na rzecz [...]. Słowo poetyckie odtwarza świat archetypalny, świat wszystkich możliwych światów, świat, w którym słowo jako

tyczne zastrzeżenia wobec Przybosia znalazły apogeum w dwóch odmiennych, choć ściśle ze sobą powiązanych argumentami oraz „dziecięcą” i „ognistą” metaforyką tekstach – eseju z cyklu *Z Notatnika* ogłoszonym w paryskiej „Kulturze” oraz wierszu *Przyboś*, który warto przytoczyć w całości:

Gdy inni grzecznie okrążali ogród
chuchali w dłonie przez zamkniętą bramą
Przyboś
jak iskra Boża
po prostu przeskoczył przez płot
i zapalił wiosnę

Cóż kiedy stąd też wziął się
ten nasz dziwny fason
skakania przez płot przy otwartej bramie

epigonitwa z pudełkiem zapalek

i kiwanie głową
i tyle poparzonych palców
i tyle zwichniętych metafor!⁷²

Tom, z którego pochodzi cytowany liryk, był wydany w 1990 r., zatem obraz „skakania przez płot” przez Przybosia mogła Darowskiemu podsunąć anegdota o Lechu Wałęsie i początkach ruchu „Solidarności”. Wiersz nie ma daty powstania, może zatem pochodzić z początku lat osiemdziesiątych, okresu po zdławieniu sierpniowej rewolucji i wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego. Darowski napisał wówczas wiele gorzkich i krytycznych wierszy o postawach i zachowaniach Polaków w kraju. Tej tezie przeczy jednak brak daty pod wierszem (niemal wszystkie utwory ze stanu wojennego poeta opatrzył datami powstania, co czynił tylko w wyjątkowych przypadkach) oraz jego usytuowanie w grupie utworów krytycznie nicujących problemy współczesnej literatury, jej twórców i odbiorców. W niedalekim sąsiedztwie *Przybosia* znajdują się w tomie: *Worek Judaszów* – złośliwy wizerunek Józefa Łobodowskiego, wiersz *Janowi R.*, którego modelem był poeta Jan Rostworowski, oraz *Pomnik*, przedstawiający współczesnego kandydata na wieszcza, w którym Czerniawski dopatrzył się pamfletu na Miłosza⁷³.

W poetyckim portrecie czołowego polskiego awangardzisty stworzonym przez Darowskiego, obok elementu proroczego, antycypującego mające nadejść historyczne wydarzenia, autor przypuścił atak na „prawdziwe” pozory awangardowej rewolucji autora *Śrub*. Przez absurdalność wykreowanego zdarzenia

ratio i słowo jako *oratio* są wciąż integralne i wymienne ze sobą, ani nad światem, ani przed światem, a w świecie, nieodłączne jak gest od ręki, która go czyni, i jak ręka od woli, która nią kieruje” (J. Darowski, *Nieobecność i Kara*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1961 [styczeń], s. 11–12, cyt. za: tegoż, *Eseje*, red. i posłowie J. Wolski, Rzeszów 2013, s. 25–26).

⁷² Tenże, *Niespodziewane żywoty*, Londyn 1990, s. 60.

⁷³ A. Czerniawski, *Jan Darowski* [w:] tegoż, *Wielopis wielopolis*, wyd. cyt., s. 292–293.

i scenerię zbudowaną z charakterystycznych dla poezji Przybosia „rewolucyjnych” oksymoronicznych metafor obala przeświadczenie, że dokonał on w polskiej poezji istotnego przełomu. Inny krąg metafor, który wyraża krytyczne przesłanie wiersza, wyznacza pojęcie „dziecięcości”. Nie łączy się tu bowiem ona z pozytywnymi znaczeniami, znanymi na przykład z cyklu wierszy dla Uty, a kieruje ku jej negatywnym konotacjom: niedojrzałości, niefrasobliwości, skłonności do nieodpowiedzialnych, niekiedy śmiertelnie niebezpiecznych psot i zabaw – jak te z zapalnikami. Trzeci krąg metafor wiąże się z niszczącym żywiołem ognia, który w utworze jest synonimem wszelkich rewolucyjnych zmian – tak przewrotów politycznych, jak i przełomów estetycznych, które są przez Darowskiego oceniane jednoznacznie negatywnie. Końcowy fragment liryku, rozpoczynający się od frazy „epigonitwa z pudełkiem zapalek”, godzi – jak się wydaje – nie tyle (lub nie tylko) w imputowany Przybosiu epigonizm, co przede wszystkim w jałowość naśladowania jego wyrazistej poetyki przez kilka pokoleń twórców „zwichniętych metafor”.

Swoistym autokomentarzem do *Przybosia* jest obszerny fragment eseju Darowskiego z paryskiej „Kultury”, w którym z pozycji moralisty podjął problem odpowiedzialności współczesnych artystów i naukowców, zasłaniających nieetyczność lub zbrodniczość swych działań hasłami „sztuki dla sztuki”, dobrem nauki lub potrzebą cywilizacyjnego postępu. Uderzając w głównych przedstawicieli Awangardy Krakowskiej – Przybosia i Peipera – Darowski upatruje ich win w ideowym zaangażowaniu i propagandowym wsparciu proletariackiej rewolucji, a po wdrożeniu w życie realnego socjalizmu na ziemiach polskich w latach 1939–1941 i po roku 1944, czyli zobaczeniu na własne oczy jego dramatycznych skutków, „wystraszeniu się” i wycofaniu na bezpieczne pozycje eskapistyczne i artystowskie – tworzenia poezji nieangażującej się programowo w rzeczywistość, przez co skazującej się na społeczną „nieważkość” i artystyczną „miałkość”. Są to zarzuty antycypujące krytykę Przybosia przez nowofalowców i wyprzedzające powstanie terminu „socparnazizm”⁷⁴.

⁷⁴ J. Darowski, *Z Notatnika*, „Kultura” 1973, nr 8. Przytoczę fragmenty jego obrazowego wywodu: „Jeśli Przyboś, Peiper i ich szkoła mieli kiedykolwiek jakąś odpowiedź na świat, to była ona odpowiedzią malców klaszczących w dłonie na widok pożaru i krzyczących: «Ach mama, cacy, cacy!». Na inną odpowiedź po prostu nie było ich stać, bo musieliby przedtem zaryzykować włożenie dłoni albo dusz w ogień, a na to – nawet gdyby byli więksi i mieli wrodzoną odwagę – mama nigdy by im nie pozwoliła. Gdyż była to surowa Pani, czysta i wielce egzaltowana, jedna z tych, które mawiały: «Życie? To mogą za nas zrobić dziennikarze». Nazywała się Sztuka. Niemniej nie dziwię się czi, jaką się ich w pewnych kołach otacza. Oprócz paru bardzo użytecznych stylistycznych chwytów, potajemnie importowanych zza granicy – jak przedtem chwyt skamandryckie – i podawanym biednym prowincjuszom za swój własny wynalazek, dali dzisiejszemu literatowi polskiemu tysiąc nowych sposobów zarabiania na chleb pisaniem tylko o pisaniu, tj. o niczym. Oto nareszcie można stać się kimś, cenionym i nawet bardzo ważnym kimś, bez żadnego intelektualnego i moralnego ryzyka, najwyżej śmieszności, przed którą, jak parasol przed deszczem, chroni ich zawsze brak, ale to już absolutny brak poczucia humoru. Więc też chyba i prawdziwej inteligencji. Jednak żal mi, że nie byli autentycznymi dziećmi, a tylko podrobionymi i podrabiającymi źle podpatrzoną gdzie indziej prawdziwą niewinność” (cyt. za: tegoż, *Eseje*, wyd. cyt., s. 244–245).

W tym samym jednak czasie, gdy powstały oba krytyczne wobec Przybosia teksty, Darowski podjął próbę tłumaczenia jego wierszy. W jego domowym archiwum zachowały się niepublikowane przekłady: *Notre-Dame* – pierwszego utworu cyklu katedralnego z tomu *Równanie serca* (1938) i dwóch wierszy z tomu *Miejsce na Ziemi* (1945) – *Żyjąc* (*Living*) oraz *Jaskółka* (*The swallow*). Edytor Darowskiego, Jan Wolski, uważa, że powstały około roku 1970 i były „raczej «odruchem serca» niż zamierzeniem obliczonym na publikację większej ilości przekładów”⁷⁵. Być może do tej próby skłoniła Darowskiego nagła śmierć poety 6 października tego roku w Warszawie (notabene podczas II Międzynarodowego Zjazdu Tłumaczy Literatury Polskiej).

Podobnie krytyczną rewizję osoby i twórczości Przybosia przeprowadził mniej więcej w tym samym okresie Czaykowski. W 1970 r. na łamach londyńskich „Wiadomości” opublikował prozatorską groteskę *Przesłuchanie Ignacego Munke (próba dialogu)*, dedykowaną bohaterom powieści Stefana Themersona: „kardynałowi Pölätuö i jego synom”. Można ją czytać jako wypowiedź autotematyczną, „prozę o poezji”, której archewzorem jest dialogowy poemat Norwida *Promethidion* (jego autor jest kilkakrotnie w tekście wspomniany). Utwór zawiera miniportrety sobowtórów postaci, z których każda nazywa się Ignacy Munke, jest poetą, „używa słów” i „czerni papier”. W trakcie lektury, z pojawiających się imion, poszatkowanych i dowolnie ze sobą pomieszanych faktów biograficznych oraz aluzji literackich, orientujemy się, że modelami postaci byli (z wyjątkiem refrenowo powracającego Rimbauda) polscy poeci – krajowi i emigracyjni, ukazani w groteskowym mozole tworzenia wierszy na tle dramatycznych wydarzeń XX w. – przede wszystkim II wojny światowej i obu totalitaryzmów – jakby autor jednocześnie inspirował się *Traktatem poetyckim* Miłosza, esejem *Orfeusz w piekle XX wieku* Józefa Wittlina oraz kolportowanymi na Zachodzie protokołami z głośnego procesu o pasożytnictwo, wytoczonego w 1964 r. przez sowieckie władze Josifowi Brodskiemu (wszak opowiadanie ma formę „przesłuchania poety”).

Jest to druga po młodzieńczym poemacie *Reductio ad absurdum i przezwyciężenie (dialektyka wiersza)* przymiarka Czaykowskiego do stworzenia własnego traktatu poetyckiego. Drugi i trzeci z „przesłuchiowanych” Ignacych Munke ma rysy Przybosia, ale też, niczym monstrualny Frankenstein, został skonstruowany z „kawalków” życiorysów i tekstów innych przedstawicieli szeroko rozumianej przedwojennej i wojennej awangardy: Różewicza, Brunona Jasieńskiego, Peipera, Aleksandra Wata, Miłosza, Władysława Sebyły i Andrzeja Trzebińskiego. Przytoczę obszerniejszy fragment tego zapomnianego utworu:

Urodzony w 1921, nad Niżnym Dolnym, w małym miasteczku Północy, do szkoły przysposobienia wojskowego nie chodził, ze względu na predylekcje do pisania wierszy

⁷⁵ List do autorki z 30 września 2015 r. Por. także: *Archiwum domowe Jana Darowskiego*, oprac. J. Wolski, Rzeszów 2012, s. 28. Archiwum znajduje się w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Uniwersytetu Rzeszowskiego i zawiera również należące do poety książki, a wśród nich wydane w 1971 r. w Warszawie *Utwory poetyckie* Przybosia. Ich lektura też mogła skłonić Darowskiego do podjęcia prób przekładowych.

na lekcji gimnazjum nie ukończył, znalazł się od razu w partyzancie, las go kołysał i ukochał, ale on nie lubił lasu, tylko musiał go kochać, marzyła mu się sztuka, gotyk, powiedzmy, albo i jeszcze czystsza, kiedy wreszcie zobaczył ten gotyk, wszystko, co było do zobaczenia, jak wyszedł z lasu, to stał i patrzył, i powiedział: *Tego nie wolno ruszać, niech zostanie, jak jest*. Miał w ręku śmieszne pióro i karabin, i tym piórem Ignacy Munke kazał mu czernić papier, a on ciągle myślał: *Tego nie wolno ruszać, niech zostanie, jak jest*. I wtedy zobaczył ludzi, szli wolno, mieli łopaty, ale wciąż byli jakby przysypiani, i wtedy on, Ignacy Munke, zaczął pisać, bo myślał, że pióro to narzędzie, a jak każde narzędzie, styka się z tym samym, co łopata, skalpel, kielnia, co kula, co ręka, tylko ptaki mają skrzydła spośród zwierząt, myślał, i żeglują przez czyste powietrze, i wtedy Ignacy Munke skończył z awanturą duchową, ale nie tak jak Rimbaud, tylko znów inaczej, czy mogą zacząć od początku...

– Tak.

– Munke, Ignacy, wilnianin, Polak. A może był ze Lwowa, albo z Koniecpcola, syn chłopca z Rzeszowszczyzny, zarośnięty, przyjechał na biedce, z oberwanym pejssem, nie szukał gotyku, powiedział: *To tak nie może zostać*. I odmeldował się. Pisał wiersze i mowy, wiersze z trybuny, mowy z konia, dużo widział tych koni, trochę innego inwentarza, maszyn nie było, trochę maszynek, oberwano mu pejsy, a może strzelono z cmentarza, i wtedy stała się rzecz stopniowo naturalna, i jak wszystkie rzeczy stopniowo naturalne – trochę wstydliva, bo ten Munke zaczął wycinać słowa z gazet i układać je do rymu (wierszy nie pisał), zaczął robić kule z gazet i zaklejać nimi usta, i tak po schodkach z Majakowskim, z tymi, co byli tam na górze, rozpalili wielki stos z gazet i pierwszego lepszego Giordano Bruno, ale nie tylko tego Brunona, Władysława też, ich, takich milczących postawił na tym stosie, i wtedy...

– Co stało się wtedy?

– Ignacy Munke spalił Ignacego Munke.

– Którego?

– Munke, Ignacego.

– Proszę zacząć od nowa

– To był ponury okres⁷⁶.

Ku osobie Przybosia prowadzą tu zarówno fakty, jak i „artefakty”. Był wszak „synem chłopca z Rzeszowszczyzny”, który wprost z gimnazjum poszedł (nie do lasu – to już aluzja do biografii Różewicza), ale jednak na wojnę z Ukraińcami i bolszewikami, wielokrotnie wygłaszał mowy oraz agitował za kolektywizacją i nowym ustrojem społecznym, za co wydano na niego w 1944 r. wyrok śmierci. Jest autorem tomu *W głąb las*, z którego zaczerpnął swój okupacyjny pseudonim – Julian Wgłąbleski, napisał cykl wierszy katedralnych, z którym każdy, kto próbuje się po nim z gotykiem poetycko zmierzyć, musi się konfrontować (jak Różewicz w podwójnie „przybosiowym” liryku *Gotyki i wiosna* z tomu *Niepokój*). Czaykowski nawiązał także do wielu znanych, szczególnie z międzywojennej liryki Przybosia, proletariacko-chłopskich oraz rewolucyjno-

⁷⁶ „Wiadomości” 1970, nr 54, s. 2. Ten mało znany tekst zwrócił do tej pory uwagę jedynie Bożena Szalasty-Rogowskiej, która nie dostrzega w nim tropów awangardowych (poza Miłoszem), odmiennie interpretuje niektóre intertekstualne aluzje oraz koncentruje uwagę na bliższych Czaykowskiemu utworach pisarzy „pokolenia wojennego” i dzieci wojny. Zwraca także uwagę na najbliższy kontekst polityczny utworu, jakim są, omówione w jego trzeciej części, wydarzenia lat 1968 i 1969. Por. tejże, *Urodzony z piołunów. O poezji Bogdana Czaykowskiego*, Katowice – Toronto 2005, s. 140–142.

-militarnych motywów, metafor i metaforyzacji poezji, takich na przykład, jak: „Wypaliłem jak wystrzałem słowami”, „dzierżę swą śmierć jak nabity karabin w dłoń”, „pióro z ognia”, „narzędzie ze światła”⁷⁷. Motyw koni i (braku) maszyn może kierować ku ekscentrycznemu zakończeniu niezwykle skądinąd wiersza *Z pamięci*, który Czykowski zamieścił po latach w autorskiej *Antologii poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*, w jej kontrowersyjnej części, gromadzącej utwory tak zwanych „polskich poetów sowieckich”. Czykowski miał też na zamówienie redaktora Giedroycia napisać wspomnienie o Przybosiu, którego jednak nie zdołał ukończyć⁷⁸.

Z grona kontynentowców Czykowski był osobą najżywiej zainteresowaną polską awangardą. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX w. napisał pod kierunkiem profesora Jerzego Pietrkiewicza na Uniwersytecie Londyńskim pracę magisterską o ruchach awangardowych w Polsce – *Theories of poetic movements in Poland as so reflected in manifestoes (1887–1930)*, na której podstawie uzyskał w 1959 r. stopień Masters of Arts⁷⁹ i której fragmenty opublikował⁸⁰. Zamierzał włączyć ją w poszerzoną o zjawiska Drugiej Awangardy postaci do planowanej anglojęzycznej monografii nowoczesnej poezji polskiej. W zapowiedzi tej publikacji na łamach londyńskich „Wiadomości” pisał, że zamierza polemizować z tezą Karola Irzykowskiego o wtórności zjawisk literackich w Polsce, wskazując kilka jej osobliwości: mocne związki z romantyzmem, wpływ literatury rosyjskiej (futuryzm), osobliwość polskiego neoklasycyzmu, czerpiącego z wielu różnorodnych kontekstów⁸¹.

Wspominam tę jego wypowiedź także dlatego, że sześć lat później wyrazi opinię skrajnie przeciwną, a bliską krytycyzmowi Darowskiego i Czerniawskiego. Oto bowiem w odpowiedzi na uwagi Mieczysława Giergielewicza kwestionujące wybór utworów do zredagowanego przez kontynentowców polskiego

⁷⁷ Cytaty z wierszy: *Rezolucja*, *Parada śmierci*, cykl *Pióro z ognia*, cyt. za: J. Przyboś, Pz1 42, 70, 169–184, oraz tytuł tomu *Narzędzie ze światła* (1958).

⁷⁸ Po śmierci Przybosia redaktor „Kultury” pisał do Czykowskiego jesienią 1970 r.: „Chciałbym Pana prosić o artykuł o Przybosiu i jego twórczości. Nie jest to bohater mojego romansu, ale jednak odegrał swoją rolę w życiu poetyckim Kraju i trzeba by o nim obiektywnie i bez taryfy ulgowej napisać” (Listy Jerzego Giedroycia do Bogdana Czykowskiego z lat 1956–1995, Gabinet Rękopisów BUW, rkp. 4983). W liście z początku 1971 r. Czykowski odpisał: „Przybosia napisałem na brudno na początku grudnia, coś kiedy w połowie grudnia musiałem się do pisania różnych materiałów departamentalnych i wszystkie roboty poszły w odstawkę. Spróbuję Panu przysłać ten artykuł przed 12 kwietnia, jeśli to jeszcze jest aktualne” (Kopie listów Bogdana Czykowskiego do Jerzego Giedroycia z lat 1956–2000, Gabinet Rękopisów BUW, rkp. 4982). Tekst się jednak nie ukazał. Czykowski opublikował na łamach „Kultury” zamówione przez Giedroycia wspomnienie o Peiperze (1970, nr 5, s. 135–143). Giedroyc stale narzekał w listach na niewywiązywanie się Czykowskiego z proponowanych mu lub podjętych przez niego zadań.

⁷⁹ Por. *Kalendarium życia i twórczości Bogdana Czykowskiego* [w:] B. Szalasta-Rogowska, *Urodzony z piołunów...*, wyd. cyt., s. 146.

⁸⁰ Por. B. Czykowski, *Poetic Theories in Poland: Przesmycki and Przybyszewski*, „Polish Review” 1966, nr 3, s. 45–55.

⁸¹ Wypowiedź B. Czykowskiego, „Wiadomości” 1970, nr 45, s. 1.

numeru „Modern Poetry in Translation”, zwłaszcza zarzut, że za mało miejsca poświęcili poezji okresu międzywojennego oraz nurtom awangardowym, obok rzeczowych i prozaicznych wyjaśnień⁸², rzucił taką uwagę:

Czyż miałyby wielki sens pokazywać wtórność polskiego futuryzmu? Poezję konkretną? Popłuczyny poeliotowskie i popoundowskie, czyli jałowość tzw. pokoleń „Współczesności” z lat sześćdziesiątych? Właśnie Przyboś jest śmieszny, bo prawie każdym swoim wierszem mówi: o, ja chłop z Gwoźnicy tytanicznie niepowtarzalny wiersz stwarzam, i tak sobie kibicuje, siebie enkurażuje, sobie gratuluje, puls sprawdza, jak kura o zniesionym jajku kokocze, i jakieś tam bariery przebija. Śmieszny, że taki podniecony⁸³.

Trudno tę wypowiedź, ogłoszoną przez autora w londyńskim „Pamiętniku Literackim”, skomentować, zwłaszcza w kontekście jego późniejszej krytyki pamfletu Iwaniuka na Przybosia – wszak jest do niego łudząco podobna w niskości „intelektualnego poziomu” i humorystycznego konceptu. Czaykowski przybiera w niej, spotykany niekiedy u pisarzy emigracyjnych, ton Polaka „lepszego”⁸⁴ od nawet najwybitniejszych „krajowców”, zabarwiony w dodatku klasową wyższością – niestosowną u osoby, która mimo szlacheckiej formy nazwiska pochodziła z rodziny chłopskiej i przeszła podobną do Przybosia drogę społecznego awansu⁸⁵. Nie wiem także, na ile Czaykowski miał świadomość, że kalkuje złośliwe koncepty Miłosza z jego opublikowanego w „Kulturze” w 1961 r., a przedrukowanego w tomie *Prywatne obowiązki* (1990) szkicu *Przygody poezji nowoczesnej*⁸⁶.

Te krzywdzące oceny nieco tylko równoważą ówczesne próby translacyjne Czaykowskiego. W jego archiwum zachowało się obok przekładów trzech wierszy Przybosia opublikowanych w „Modern Poetry in Translation” także pięć innych jego liryków w wersji angielskiej: *Sister* (*Siostra* z tomu *Więcej o mani-*

⁸² W innym fragmencie tekstu wyjaśnia: „Okres awangard: Z Peiperem nie zdążyliśmy, Brzękowskiego miał przełożyć Darowski, ale nie przysłał, Łobodowski stanowi problem, w wypadku Pietrkiewicza... nie zgodziliśmy się w końcu na nic; Sebyła, Flukowski, Zagórski?” (B. Czaykowski, *Thumaczenie się z przekładów*, „Pamiętnik Literacki” [Londyn] 1983, t. VII, s. 50).

⁸³ Tamże, s. 49.

⁸⁴ Obszernie ten emigracyjny kompleks i resentyment analizuje Jolanta Pastarska w książce *„Lepszy” Polak? Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku*, Rzeszów 2008.

⁸⁵ Ojciec poety był rolnikiem, podoficerem ułanów krechowieckich i za zasługi w walce o niepodległość otrzymał nadanie ziemi na Wołyniu. Wraz z innymi osadnikami wojskowymi został w kwietniu 1940 r. zesłany z rodziną w głąb Rosji, gdzie wkrótce, aresztowany przez NKWD, zaginął bez wieści. Por. *Kalendarium życia i twórczości Bogdana Czaykowskiego* [w:] B. Szalasta-Rogowska, *Urodzony z piołunów...*, wyd. cyt., s. 144.

⁸⁶ Tam na przykład sformułowania: „poezja jako pieśń o poezji: góra (poeta) opowiada o tym, jak stęka, rodząc mysz”; „[Gałczyński] naśmiewał się z chłopskich łepetyn wysilających się na pożyczane z zagranicy awangardowe dziwactwa”; Przyboś wnosil „swój zabawny wkład wysoce inteligenckich obrządków, celebrowanych przez teoretyków poezji, fanatycznych, nadętych i biorących siebie za zabójczo poważnie” (cyt. za: A. Fiut, *„Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”? Przyboś i Miłosz*, w tym tomie). Czaykowski w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. przyjaźnił się z Miłoszem, czego śladem jest także ich korespondencja złożona w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego (rkp. 4991 i 4992).

fest, 1962), *Light in the Cathedral, Visual experience* (Światło w katedrze i Doświadczenie wzrokowe z Narzędzia ze światła, 1958), *Out of the Ashes* (Z popiołów, *Rzut pionowy*, 1952) oraz prawdopodobnie *Spring 1942* (Wiosna 1942 z tomu *Póki my żyjemy*)⁸⁷.

„Przybosiowe wiersze” Czaykowskiego

Dokonane we współpracy z Buszą przekłady Czaykowskiego obejmują liryki wybitne, które są jednocześnie bliskie ważnym doświadczeniom osobistym tłumacza. Są to na przykład reminiscencje wojenne, zwłaszcza wojna widziana z perspektywy Lwowa, a więc bliska miejscom jego dzieciństwa, rozważania Przybosia o tragicznej śmierci jego siostry imienniczki i powiązania tego dramatu z jego poetyckim powołaniem, które mogły budzić w tłumaczu bolesne wspomnienie śmierci z głodu w Rosji młodszego brata Jurka⁸⁸. Dwa wiersze o „doświadczeniach wzrokowych” są z kolei przykładem charakterystycznego dla obu poetów dążenia nie tyle do wiernego oddania artyzmu istniejących dzieł sztuki i ich opisu (ekfrazy), co tworzenia własnych „obrazów” poetyckich, dorównujących, czy nawet przewyższających możliwości wyrazowe dzieł plastycznych (hypotypoza⁸⁹). Programowymi przykładami tego gatunku lirycznego są w dorobku obu poetów utwory, które zwierają aluzje do sztuk plastycznych.

Dwa wiersze Przybosia z okresu wojennego – *W ucieczce* (przejmujący wizerunek września 1939) oraz *Z pamięci* – zamieścił Czaykowski w autorskiej *Antologii poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*. Szczególnie liryk *Z pamięci*, którego ekscentryczna socrealistyczna puenta wyłania się z niezwykłego wizyjnego snu – wspomnienia ojca poety, mógł zadziałać na emocje Czaykowskiego, którego ojciec na zesłaniu w Rosji pracował jako koniuszy. Wspomina go w poruszającym utworze *Ojcowe lasy* z tomu *Point-no-Point* (Paryż 1971). Wiele łączy oba liryki – pulsujące emocjami opisy, syberyjsko-zesłańcza sceneria (niekończąca się, pusta równina Przybosia i równie nieskończone, nieprzebyte lasy Czaykowskiego) oraz formy obrazowania postaci ojca – ukazanego przez obu poetów z dziecięcej perspektywy, przy pracy z końmi. Czaykowski napisał:

⁸⁷ Spuścizna Bogdana Czaykowskiego w BUW,teczka opisana „Przekłady na angielski wierszy Mirona Białoszewskiego i Juliana Przybosia dokonane przez Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszę”, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, rkp. 4963. Atrybucja tłumaczenia wiersza *Wiosna 1942 – Spring 1942* nie jest jednoznaczna, znajduje się bowiem w innej teczce, zatytułowanej „Czesław Miłosz. Materiały i miscellanea”, zatem może być kopią nieopublikowanego przekładu Miłosza, rkp. 4965.

⁸⁸ Wspomina śmierć brata w przejmującym wierszu *Z teologii doświadczonej*: „Wiele ocalań. Mógłbym w tym widzieć / palec boży / który prowadził mnie po linii szczęścia, / Ale nie mogę, / aby tym palcem dotknięty, / nie umarł z głodu mój brat” (B. Czaykowski, *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, wybór i oprac. B. Szałasta-Rogowska, Kraków – Toronto 2007, s. 130).

⁸⁹ Por. A. Dziadek, *Ekfaza i hypotypoza* [w:] tegoż, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 51–108.

„Byłeś zawsze wysoki, do końca / widziałeś daleko w lesie. / Może stąd wciąż cię widzę jak majaczysz / suchą kościaną twarzą na tarczy zegara / pod nabrzmiałym księżycem”⁹⁰. U Przybosia: „znad krawędzi widoku, unurzany w chmurach / mój ojciec wychyliwszy się otwiera / okolicę, / przez chwilę na tle gwałtownych obłoków – ogromny”⁹¹.

W okresie młodości – w latach pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych – Czaykowski napisał немало pastiszowych utworów, których poetykę krytycy określali jako „gałczyńsko-miłoszowo-futurystyczną” lub „surrealistyczno-futurystyczno-awangardową”⁹². On sam, podsumowując z perspektywy lat wpływ awangardy na kontynentowców, powiedział w rozmowie:

Poetyka awangardowa była dla nas ciekawsza, ale nie zamierzaliśmy pisać tak jak Przyboś czy Druga Awangarda. I właśnie nikt z nas tak nie pisał. Może paradoksalnie, ja mam trochę wierszy, które są Przybosiove z ducha, natomiast u Czerniawskiego, moim zdaniem, nie ma ani jednego takiego wiersza, podobnie u Buszy. Zdecydowanie ważniejszy był dla nas Różewicz⁹³.

Jakie własne utwory miał Czaykowski na myśli? Na pewno jego liryki z gatunku hypotypozy mają wiele rysów spokrewniających je z malarskimi, rzeźbiarskimi i architektonicznymi wizjami Przybosia. Są to na przykład: *Widok*, *Point-no-Point*, *Ontologia kolorów*, *Martwa natura* i *Trudny wiersz*, który w inicjalnej linijce: „Malarstwo Jagi wydobyte przez słońce”, sugeruje, że będzie opisem obrazów bohaterki, a okazuje się zapisem osobliwego, „abstrakcyjnego” widzenia fenomenów bytu⁹⁴.

Zwłaszcza we wczesnej twórczości Czaykowskiego znajdziemy utwory, które przywodzą na myśl, parafrazują lub świadomie pastiszują wiersze Przybosia. Jest to na przykład pokrewna militarna metaforyzacja wieży Eiffla. W wierszu *Eiffel* Przybosia czytamy: „Błysk niesie wieżę z żelaza i próżni, jak pokra-

⁹⁰ B. Czaykowski, *Jakieś ogromne szczęście...*, wyd. cyt., s. 85.

⁹¹ J. Przyboś, *Z pamięci* [w:] *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*, wybór, oprac. i przedmowa B. Czaykowski, Warszawa 2002, s. 130. Wiersz pochodzi z tomu Przybosia *Póki my żyjemy* (1944, 1945). Zwraca uwagę podobieństwo poetyckiej wizji Przybosia do słynnego obrazu *Orka* (*Ziemia*) Ferdynanda Ruszczyca (1898).

⁹² Autorem pierwszego określenia jest Kazimierz Brakoniecki (tenże, *Zaczarowany ogród wygnania. O wierszach Bogdana Czaykowskiego*, „Tytuł” 1991, nr 4, s. 100), drugiego Czerniawski (tenże, *Wielopis wielopolis*, wyd. cyt., s. 158).

⁹³ „Urodzony z piołunów ziemiec”. *Z Bogdanem Czaykowskim rozmawiają Marek Kusiba i Edward Zyma* [w:] *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach...*, wyd. cyt., s. 160.

⁹⁴ Pierwsza strofoida wiersza tworzy „żywy”, choć abstrakcyjny obraz: „Malarstwo Jagi wydobyte przez słońce / Poranne i zarazem zimowe. Przezroczystość / widoczna / Szkło przestrzeni. / I wszystko widziane w zieleni / oczu. Przedmioty jak absoluty. / Refleksy na ścianie: arabeska, abstrakt”. Jaga to żona poety Jadwiga z domu Januszajtis, z którą łączyły poetę podobne doświadczenia dzieciństwa na zesłaniu w ZSRR, utraty bliskich, wojennej tułaczki, przywołane w kolejnych strofach *Trudnego wiersza* – utworu napisanego prawdopodobnie w okresie jej choroby, stanowiącego także próbę ukazania „odmiennych stanów świadomości” osoby znajdującej się na granicy życia i śmierci. Cytowane utwory: *Widok*, *Point-no-Point*, *Ontologia koloru* i *Martwa natura* [w:] B. Czaykowski, *Wiatr z innej strony. Wiersze zebrane z lat 1953–1989*, Kraków 1990, s. 22, 96, 118, 122; *Trudny wiersz* [w:] tegoż, *Okanagańskie sady*, Wrocław 1998, s. 43.

towny bagnet, / nad miasto” (Pz1 135). W XVI części poematu *Reductio ad absurdum i przewyciężenie* Czaykowskiego znajduje się podobny obraz: „Lśni modra Sekwana / Złą klingą szablicy... / Prometej już dostał błyskawicy. / Lecz my w ciemności błazimy [...] Boże, rozświeć niebo / Słupem błyskawicy”⁹⁵. W tym fragmencie reminiscencje poezji Przybosia spletają się z aluzjami do Norwida, co będzie bardziej widoczne w autotematycznym wierszu *Mały Promethidion* z tomu Czaykowskiego *Spór z granicami* (Paryż 1964). Strofy tego wiersza można wręcz przypisać awangardziście:

na zetknięciu dwóch iglic
przekłute bębniaki nocy
na styku dwóch tarcz
przyleganie płaszczyzn
brzęk mosiężnych talerzy
grzechotnik tamburyn
i błękitny baryton
jak wstęga
bas
jak noc
[...]
przepłynęły korale koralowe rafy
ku seledynom odwiniętym
w za-horyzont
snu

[...]

zza horyzontu oko wyłowione wznosząc do zenitu
kopuły tam na styku iglic
na szczelinie pomiędzy tarcz dwie Janusowe
oblicze mają księżyc i słońce⁹⁶.

„Horyzonty” Czaykowskiego są tu pastiszowym odpowiednikiem „widno-kręgów” Przybosia.

Trwale, podtrzymywane ponawianymi lekturami ulubionych liryków, związki z poezją Przybosia odezwały się po latach także pokrewieństwem „nie-religijnej” metafizyczności obu poetów, znajdującej wyraz w sakralizowaniu sztuki, mistycyzmie i estetyzacji natury – często ze sobą spletanymi w metaforicznych obrazach. Janusz Pasterski w wierszu Czaykowskiego *Okanagańskie sady* odnalazł bezpośrednie odwołanie do obrazowania katedry jako „odwróconej przepaści” z wiersza *Notre-Dame*⁹⁷. Późna, na pierwszy rzut wywiedziona z dziecięcych liryków Blake’a, poetycka miniatura (aż chce się powiedzieć „Czerniawskim”: „małokalibrowy liryczny wybuch”) *Jak dziecko*, której początek brzmi: „Jak dziecko, które w strachu ciekawości / kurczowo trzyma się rę-

⁹⁵ B. Czaykowski, *Reductio ad absurdum i przewyciężenie (dialektyka wiersza)*, wyd. cyt., s. 11.

⁹⁶ Tenże, *Jakieś ogromne szczęście...*, wyd. cyt., s. 51–52.

⁹⁷ J. Pasterski, *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011, s. 188.

kawa / Starej piastunki, ciągnąc ją do lasu – / Tak ja sam siebie wiodę, zanurzając stopy / w nieprzenikniony nurt milczącej rzeki”⁹⁸, ma Przybosiowy pierwowzór – wojenny liryk *Jak dziecko, gdy się uczy chodzić...*, którego ostatnia fraza brzmi: „Jak dziecko, gdy się uczy chodzić, próbuję laseczki z powietrza” (Pz1 226). Przybosiowe obrazy śmierci jako ekstatycznego, miłosnego porwy, łagodnego i bezbolesnego złączenia z żywiołami natury przypomina liryk Czaykowskiego *Nie jestem tym, czym jestem*, drukowany we „Frazie” (2007, nr 2) jako epitafium poety:

Nie jestem tym, czym jestem. I kiedy to, czym jestem,
Przestanie być, czym jest, czy zginie także to,
Kim jestem?
Obłok, który się w czarną chmurę zmienia,
Kiedy wypłaczę z siebie cały deszcz,
I wszystkie błyskawice piorunami pouziemia,
Czym jest?⁹⁹.

* * *

Osobiste i korespondencyjne kontakty Przybosia z kontynentowcami zaczęły wygasać jeszcze zanim ukazała się londyńska antologia grupy *Ryby na piasku*, choć poeta korespondował z Czerniawskim przynajmniej do początku 1967 r. i pytał Brzękowskiego o Czaykowskiego w roku 1968. Listy były jednak coraz bardziej zwięzłe, a uwagi ograniczały się do podziękowań za otrzymane tomy oraz utyskiwań z obu stron na stałe problemy z docieraniem do kraju emigracyjnych pism i wydawnictw. Autorski egzemplarz antologii *Ryby na piasku* Przyboś otrzymał prawdopodobnie dopiero dwa lata po publikacji, podczas pobytu we Francji w marcu 1967 r.¹⁰⁰ W ostatnim liście do awangardzisty Czerniawski konstatał: „Cieszy mnie wiadomość, że Pan otrzymuje przesyłki stąd, ale niestety należy Pan chyba do wyjątków. Z własnego doświadczenia i doświadczenia innych wiem dobrze, że książki polskie, nawet gdy są wysyłane w paczkach poleconych, nie dochodzą do adresatów”¹⁰¹. Po latach zanotował, że Przybosiowi miano w kraju za złe kontakty z emigrantami¹⁰².

⁹⁸ B. Czaykowski, *Jakieś ogromne szczęście...*, wyd. cyt., s. 345.

⁹⁹ Tamże, s. 344.

¹⁰⁰ Od 28 lutego do 5 marca Przyboś przebywał w Paryżu na sympozjum tłumaczy francuskich zorganizowanym przez zachodnie firmy wydawnicze (J. Duk, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia*, wyd. cyt., s. 529). Czerniawski donosi mu w liście z 22 lutego, że *Ryby na piasku* i swój tom *Sen Cytadela Gaj*, który krajowa „cenzura konfiskuje” (został wydany przez Instytut Literacki w Paryżu w 1966 r.), wysłał mu do Paryża (Przyb., BJ 17/80).

¹⁰¹ List z 26 lutego 1967 r., Przyb., BJ 17/80.

¹⁰² Cytuje fragment listu od poety Wojciecha Czerniawskiego: „W roku 1981 ja i moja żona byliśmy razem z grupą literatów w Gwoźnicy. Na cmentarzu, koło grobu Juliana Przybosia, partyjny literat Trziszka głośno opluwał poetę. [...] Partia i SB nawet po śmierci prześladowały go za to, że utrzymywał kontakty z poetami zza «żelaznej kurtyny» i że napisał przedmowę do antologii wierszy poetów londyńskich”. Czerniawski opatruje go takim komentarzem: „Nauczka, że jeśli się

Przyboś przedrukował szkic o „młodych londyńczykach” w kolejnym wydaniu zbioru *Sens poetycki* w 1967 r. Zamyka tam część trzecią tomu pierwszego, w której autor zamieścił szkice o bliskich i ważnych dla siebie poetach XX w.: Leśmianie, Peiperze, Brzękowskim, co może sugerować, że w tym późnym, sumującym doświadczenia życia okresie widział kontynentowców jako swych uczniów lub następców. Cytowana na początku szkicu wypowiedź Czaykowskiego z dyskusji o języku dawała ku temu solidne podstawy. Opowiedzenie się znacznej części kontynentowców po stronie poezji reprezentowanej przez Przybosia potwierdzały także ówczesne wiersze młodych poetów, publikowane na łamach „Życia Akademickiego”, „Merkuriusza”, „Kontynentów”, „Oficyny Poetów i Malarzy” oraz w pismach krajowych.

Po śmierci Przybosia w roku 1970 wpływ jego poetyki na praktykę „dojrzałych” kontynentowców sukcesywnie spadał. Skierowali się bowiem w stronę „bardziej pojemnej”, klasycystycznej, wielogłosowej dykcji Miłosza oraz ku wypracowanemu przez siebie i swoich rówieśników z kraju stylowi, który Brzękowski nazwał celnie „poezią prostą” – dykcji zbliżonej do języka potocznego i swoście reportażowej w dominancie warstwy opisowej oraz temperaturze etycznego zaangażowania w rzeczywistość, o oszczędnej, jakby epifanicznej metaforyce, inspirującej się fenomenami współczesnej cywilizacji, bliskiej formułom pisania, których mistrzami byli w poezji krajowej: Różewicz, Białoszewski, Herbert i Szymborska.

Niektórzy badacze – należy do nich Marian Kisiel – zwracają uwagę na konieczność zarysowania „trzeciej drogi” w poezji emigracyjnej, którą stworzyli kontynentowcy, krytycznie ustosunkowani do tradycji skamandryckiej, przychylniej, choć nie naśladowczo do awangardowej, mocniej podlegający wpływom poezji zachodnioeuropejskiej¹⁰³. Wszystkich łączył kult Norwida i krytyczna wiwisekcja tyrtejsko-martyrologicznego nurtu tradycji romantycznej. W pewien sposób powtarzali drogę poetów pokolenia wojennego (na przykład relację Baczyńskiego i Gajcego do poezji katastrofistów czy Bojarskiego, Stroińskiego, Trzebińskiego, Różewicza do twórczości Awangardy Krakowskiej). Co jednak nie znaczy, że o istotnym spotkaniu z Przybosiem i szerzej – z poetami z kręgu Awangardy Krakowskiej, udzielonym im przez nich wsparciu oraz lekcji awangardowej poezji zapomnieli. Pozostała ona – podobnie jak inne formujące ich tradycje i lektury – trwałym elementem ich estetycznego uposażenia, manifestującym się także w działalności krytycznej oraz potwierdzonym przez wybory przekładowe.

Szkic ten, choć obszerny, nie wyczerpuje tematu. Do lektury i interpretacyjnego namysłu pozostają rozproszone po bibliotekach i archiwach oraz pozostające w rękach spadkobierców w Polsce, Wielkiej Brytanii i Kanadzie, powoli

wychyli, należy się spodziewać ataków z obu stron barykady” (A. Czerniawski, *Wielopis wielopolis*, wyd. cyt., s. 24).

¹⁰³ Por. M. Kisiel, *Skamander i Awangarda? O nową typologię poezji polskiej na obczyźnie po 1939 roku* [w:] tegoż, *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2004, s. 33–35.

opracowywane i wydawane archiwalia dawnych londyńczyków. Z czasem pozwolą one uzupełnić zgromadzone przeze mnie fakty i zweryfikować wnioski. Kontynentowcy, nieukrywający – jak starałam się pokazać – złożonych, niejednoznacznych emocji, jakie budził w nich Przyboś oraz awangardowy model poezji, którego stał się peryfrastyczną figurą, w wielu cechach swych „buńczucznych” osobowości i „trudnej” twórczości byli do niego podobni. Może dlatego dzielą dziś los, który stał się jego udziałem – poety dumnego i niepokornego, twórcy utworów nierozumianych przez wielu czytelników.

Przyboś in the circle of “Kontynenty”

Summary

The article presents the history of the contacts of the poets of the London “Kontynenty” group with Julian Przyboś. On the grounds of the archival documents preserved (mainly correspondence of the members of the group with the poet and of Przyboś with his friend, Jan Brzękowski, a writer living in Paris) the author of the article reveals the circumstances of their meeting in the second half of the 1950s, after which Przyboś wrote a few texts devoted to the young poets. A long introduction written by him to *Ryby na piasku*, the anthology of the “Kontynenty” group poetry, published in 1966 in London, appears as the most significant. The second thread in the article is presentation of the complex relations connecting works of a few of the members of the group, considered in their first period of activity as continuators of Przyboś’s diction, with the avant-garde movement in Polish poetry. The author will present evidence for their fascination with Przyboś’s poetry (translations of his poems, texts remaining in dialogue with Przyboś’s poetics and its selected motives), as well as critical, poetic portraits of the avant-garde poet coming from the 1970s, 1980s and 1990s and the first two decades of the 20th century, as well as remarks, similar in their nature, found in essays and conversations, indicating their vivid, despite the passing time, interest in Przyboś’s life and work.

Pasaże i powidoki

DOROTA WALCZAK-DELANOIS

Université libre de Bruxelles

Belgijskie pasaży Juliana Przybosa

Avec mes remerciements pour l'aide précieuse: à Saskia Bursens, Jean Danhaive, Mélanie Michelet, Daniel Van Meerhaeghe, Luc Wanlin et toute l'équipe des Archives du Musée de la Littérature à Bruxelles (AML) – i z wyrazami wdzięczności dla Organizatorów i Uczestników konferencji „Przyboś dzisiaj” (Rzeszów – Gwoźnica – Niebylec).

Niniejszy artykuł różni się znacznie od moich innych prac naukowych, w których wiersz, określona forma mowy wiązanej, stanowi zawsze centrum polonistycznego lub komparatystycznego zainteresowania. Jest on wynikiem procesu myślowego znanego wszystkim badaczom, którzy są po trosze także detektywami, w myśl konceptu „od nitki do kłębka”. Lektura wierszy Juliana Przybosa i chęć prześledzenia jego pobytów w Belgii, w której mieszkam na co dzień, skłoniły mnie do poszukiwania tutaj śladów jego wyraźnej, choć zapomnianej obecności, zaświadczonej w szkicach autora. Rozmiar jednego artykułu nie pozwoli na zmierzenie się z całością zagadnienia, które dotyczy także przyswajania Przybosa belgijskiej kulturze (m.in. dzięki staraniom Mariana Pankowskiego, na którego poezję Przyboś wywarł wpływ¹ i którego wiersze sanocki i brukselski poeta tłumaczył). Ważne w przyglądaniu się belgijskim pasażom Przybosa jest doświadczenie i n n e g o, bardzo różnorodnego i odmiennego od polskiego środowiska poetyckiego, poznawanego głównie w ramach pobytów na międzynarodowych biennale poezji w Knokke-le-Zoute, lecz nie tylko. Porównanie koncepcji i praktyki poetyckiej awangardy polskiej (w tym koncepcji Przybosa) oraz belgijskiej jest przedmiotem osobnych badań, które chciałabym przyswoić, także w języku francuskim, czytelnikom belgijskim.

W tym artykule to raczej oswajanie, przekraczanie i budowanie horyzontu, rozumianego graficznie i zgodnie z wrażliwością poetycką Przybosa, ale także metaforycznie – jako kolejne odsłony spotkań z przestrzenią belgijskiego i frankońskiego (nie tylko francuskiego) świata poetyckich relacji i realizacji, w których Przyboś bierze czynny udział, stanowi osnowę, kanwę i trampolinę naukowej refleksji.

¹ O tym piszę osobno w pracy poświęconej poezji Pankowskiego, poprzedzającej przygotowane przeze mnie tłumaczenie jego francuskojęzycznych tomików.

I. Linia horyzontu

W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku Wiesław Paweł Szymański pisał o emocjach i racjonalności w poezji Juliana Przybosia, wskazując na znany obraz Józefa Chełmońskiego *Bociany* (1900). Chociaż język krytyka wydaje się dziś odrobinę archaiczny, tekst ten zawiera cenne spostrzeżenia, a figura bociana okazuje się bardzo nośna w perspektywie odczytywania biografii i poezji Przybosia². W paraleli między Przybosiem a Chełmońskim Szymański pośrednio przypomina znaczenie liczb i geometrii, wskazując na trójkąt klucza ptaków, symetrię i asymetrię obrazu, ale także na męskość oraz chłpięcość dwojga pastuchów. Badacz poezji Przybosia pyta w ten sposób o granicę i wiek emocjonalnego odczuwania świata. To zarazem pytanie o fizyczną i duchową barierę, pytanie o to, co stanowi „tu” i „tam”. Wyraża tym samym podziw dla rozwoju poety z Gwoźnicy, jego odwagi i chęci zmiany, związanej z ruchem i pragnieniem przesunięcia linii horyzontu:

Wszyscy mamy w pamięci obraz Chełmońskiego przedstawiający dwoje pastuchów, dziecko i człowieka dorosłego. Dziecko patrzy na odlatujący jesienią do ciepłych krajów klucz bocianów. W tym momencie musiało w owym pastuszkowi powstać pytanie: co jest t a m, poza granicą wzroku, tam gdzie bociany te lecą. Poezja Przybosia to poezja zdziwionego pastuszka. Przybosiowe „ja” chce wiedzieć, co jest tam, poza linią horyzontu, i nigdy tej linii nie przekracza (w realnym i metafizycznym sensie). To tylko ustawiczna dą ż n o ś ć. Temu, kto opuścił wiejską gromadę, pozostało jedynie p r z e s u w a n i e linii horyzontu. Stąd tak częste w poezji Przybosia wiersze o podróży, ruchu³.

Każdy, kto dokonał próby uchwycenia wzrokiem horyzontu i zmierzył się z chęcią jego „wyprostowania”, choćby w przełożeniu na próbę fotografii (zwłaszcza nad morzem), wie, że to niemożliwe. W sensie dosłownym i metaforycznym, prosta linia horyzontu ugina się i wymyka oczom. Dzisiaj, w XXI w., przy pomocy komputerowych narzędzi i wyspecjalizowanego oprogramowania można po dokonaniu zdjęcia ów horyzont wyprostować lub zabarwić wybranym kolorem. Tymczasem już w latach trzydziestych ubiegłego wieku Przyboś dzięki medium wiersza (którego tworzenie poprzedzone jest zawsze uważną obserwacją) zaprzysięgał się z linią horyzontu, by stwarzać z niej różne figury i właśnie „przesuwać” ów horyzont coraz dalej, w zgodzie lub w proteście wobec własnego doświadczenia bez sztucznego retuszu. W wierszu drukowanym w 1934 r. (napisanym jednak rok wcześniej)⁴ pt. *Odjazd z wakacji* możemy przeczytać w pięknym fonicznie i obrazowo fragmencie:

² Czytelnicy poezji Przybosia mają także w pamięci inne ptaki goszczące w jego wierszach, takie jak np. słowik, zimorodek, jaskółka, skowronek.

³ W.P. Szymański, „Ziemi kłaniam się niebem”. *O postrzeganiu* [w:] tegoż, *Julian Przyboś*, Warszawa 1978 [seria „Portrety Współczesnych Pisarzy Polskich”, red. A. Bukowska], s. 9.

⁴ Por. A. Cieński, *Julian Przyboś. Kulturowe podstawy twórczości*, Warszawa 1987 [seria „Portrety Pisarzy Chłopskich”], s. 104.

Sierp drobnego horyzontu
ze żyt płonnych zżał mnie na odległość...
Niski owies, sypiąc się sepleniał
(*Odjazd z wakacji*, Pz1 117)

Samo słowo „horyzont” lub słowa mu pokrewne, takie jak: „widnokrąg”, „widnokres” i „nieboskłon”, pojawiają się w wierszach Przybosia wielokrotnie już w latach dwudziestych i trzydziestych; to m.in. *Martwa natura* (z tomu *Śruby*, 1925), *Pokój* (z tomu *Sponad [Z ponad]*, 1930), *Wieczór* (z tomu *W głęb las*, 1932), *List*, *Odjazd z wakacji*, *Eiffel*, *O kuli*, *Niedostrzegalnie* (z tomu *Równanie serca*, 1938), ale także w nieco późniejszym i zapowiadającym większą „przekładalność” poziomów i pionów – *Z morza na horyzont* (z tomu *Miejsce na Ziemi*, 1945).

Dodajmy, że formowanie własnej linii horyzontu wiąże się także metaforycznie i dosłownie z odbywanymi przez Przybosia podróżami. Tymi, które dokonują się śladami innych poetów, w wierszach lub szkicach literackich, a które zostały już opisane przez badaczy, jak na przykład podążanie śladami i refleksje nad literackimi horyzontami Adama Mickiewicza czy Juliusza Słowackiego⁵. Podróże pomagają bowiem zrozumieć inny sposób patrzenia, rewidując przy tym własny zmysł obserwacji i kształtując światopogląd.

Poszerzanie perspektywy widzenia i rozumienia, czytane właśnie także jako przekraczanie horyzontów, dokonuje się również za sprawą rzeczywistych podróży, z uprzątnieniem sobie zmiany poetyckiej świadomości i zmiany postrzegania świata. Przykładem jest wiersz *Niedostrzegalnie*, odnotowujący zmiany krajobrazu i zmiany historyczne (wybuch wojny), ale także odwrócenie poprzedniej relacji podmiotu z pozycji patrzącego/dostrzegającego na (nie)dostrzeganego/(nie)dostrzegalnego: „Przechodząc niedostrzegalnie z widnokregu w widnokrąg” (*Niedostrzegalnie* z tomu *Równanie serca*, Pz1 158). Przyboś, podążając za nowymi wyzwaniem i interesującymi świadectwami rzeczywistości, przesuwając tę linię także z Paryża w stronę Belgii, o której pisze między innymi w szkicach literackich, również po latach, już w Polsce – nakładając wspomnienie na odczytywanie dźwiękowych form analizowanego tekstu (tu autorstwa Mickiewicza), konfrontując w ten sposób różne perspektywy własnego i cudzego odbioru:

Na Biennale Poezji w Knokke-le-Zoute słyszałem przed laty nowe próby pisania „muzyki do słów”. Odbiegały tak dalece od dziewiętnastowiecznej praktyki, w której słowo było tylko pretekstem, pobudką do kompozycji muzycznej opowiadającej wrażenie, jakie wywarł na kompozytorze tekst poetycki, że można mówić o dokonanej rewolucji także w tym rodzaju twórczości muzycznej. Słyszałem – nie pamiętam już czyje – utwory, w których nastąpiła prawie całkowita integracja słowa i muzyki. Szmerzy spół-

⁵ Mam tu na myśli zarówno wiersze nawiązujące do wieszczów (zwłaszcza te przygotowywane do osobnego tomu *22 wiersze*), jak i znane szkice Przybosia zawarte w *Sensie poetyckim* i *Zapiskach bez daty*. Co do prac porównawczych – jest ich zbyt wiele, by je wymienić, przywołam więc tylko tutaj najbardziej różnorodne w odczytaniach dzieło zbiorowe *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002. Zob. także: D. Walczak-Delanois, *Paysages vus, perçus et organisés. A propos de l'espace dans certains poems lyriques de Słowacki et Przyboś* [w:] *Słowacki aujourd'hui*, red. M. Delaperrière, Paris 2002, s. 179–195.

głosek zostały wyzyskane jako elementy kompozycji. Muzykę pisze się więc teraz nie tylko na samogłoski, ale i na spółgłoski. Co więcej: w tych eksperymentach szmer spółgłoski zdawał się mieć większe znaczenie niż dźwięk towarzyszący w sylabie samogłosce. Jak daleko odbiegliśmy od belcanta! Muzyk współczesny szuka tekstów literackich „szorstkich”, a nie gładkich i lekkich.

(*Rogowej arcydzieła sztuki*, CM98 65)

Tymczasem śladów belgijskich pasaży Przybosia (w przeciwieństwie do francuskich i szwajcarskich) nie odnajdziemy wiele w komentarzach krytyki literackiej. Nie zawsze także pobyty Przybosia w Belgii w 1939, w 1956 i w 1959 r. są odnotowywane w biogramach i kalendarzach, które towarzyszą opracowaniom jego twórczości, choć autor o nich pisał.

Do pierwszej wizyty w Królestwie Belgii poeta odwołał się w szkicu *Brugia*, przypominając sobie i czytelnikom wcześniej odwiedzane ścieżki i doznawane emocje:

Po raz trzeci w Brugii. Odszukałem to miejsce sprzed trzydziestu lat, gdzie najmocniej odczułem geniusza tamtego miejsca na Ziemi. Za bramą przed Grunthuse Museum⁶, w podwórzu. Na galerii drewnianej nad bramą wdzięczna drobna biała drewniana Madonna, nad nią szereg skulonych zszarzałych ludzinków, trzymających napisy. Obok majstersztyk ślusarski: wywieszka żelazna z wykutym półksiężycem, kwiatami, z miedzianymi i mosiężnymi dzwonkami. Stałem na tym samym miejscu, przenosiłem wzrok z zamkniętego placyku na te figurki z drewna, muskałem spojrzeń grynszpanowe trawki wśród kostki kamiennej – i przypomniałem, odczułem na m o m e n t całym sobą, co wtedy czułem, czym wtedy byłem:

Byłem wtedy – jak to nazwać – wybuchowym skupieniem, wstrzymanym atakiem zmysłów wzroku i dotyku, takim natężeniem uczucia – jak je nazwać? – uczucia dziwu metafizycznego, że... wiedziałem, więcej: jakby odsłonięto przede mną jądro rzeczy, obnażono ich istotę, to znaczy: byłem sobą w najwyższym stopniu i przez to właśnie byłem i tym miejscem, jego z n a c z e n i e m, wszystkim wokół niego dookoła. Te figurki drewniane u góry, bruk podwórza, mury, blade, chłodne, a rzeźwe niebo nad głową, ta przestrzeń i ta chwila – wszystko to było w jakiś sposób i mną, było wibracją mojej wzruszonej istoty: nieskończenie wiele z n a c z y ł o.

Co znaczyło? Że odczuwając tak – jak to nazwać? – że odczuwając tak czy też tak odczuwany – istnieję w tym miejscu na zawsze. Brzmi to niemożliwie, ale inaczej tego wyrazić nie mogę. Jakbym to ja stał się czy też ujawnił sobą tamten *genius loci*.

I oto po trzydziestu latach chciałem sprawdzić to doznanie. Stałem na tym samym kamieniu, czekałem, patrzyłem. Tylko na błyskawiczny moment wróciło to przeżycie, tyle że je odpoznałem. [...]

Kiedy będziecie w Brugii, idąc do Grunthuse, przystańcie za tą bramą, znajdźcie to miejsce: ono jest utajoną duszą Brugii. Czy zaczaruje was tak jak mnie, żebyście odkryli to w was samych, co jest jej pokrewne?

(*Brugia*, Zbd 140–141)

Mamy zatem do czynienia z ewidentną pamięcią miejsca, więcej – z opisem jego magii... i z mechaniką przedstawiania nagłego „wybuchu” (podobnie jak wybuchu nagłego uczucia, rozkwitu pąków kwiatów, odrzuconej w górę

⁶ Właściwy zapis to Gruuthusemuseum.

perspektywy przepaści). Brugia, odwiedzana podczas każdego z pobytów w Belgii, jest ważna po trzykroć – a jednak nie istnieją do tej pory osobne badania poświęcone literackim pobytom Przybosia w Belgii⁷.

Belgijski (także morski) horyzont, widziany trzykrotnie, musiał przysporzyć poecie sporej dozy refleksji, bo go po prostu „nie ma”, ponieważ inaczej niż w Polsce linia horyzontu nigdy nie sprawia wrażenia bezkresnej i czystej, zawsze pozostaje czymś zapełniona: okrętem, żagłówkami, promem, domami, fermami, ludźmi, pociągami, rzadziej – lasem⁸. Widzialność z kolei kulturalnego horyzontu „belgijskości” jest o tyle trudna, że francuskojęzyczna przestrzeń kulturowa Walonii, jej autorzy oraz artyści, mylona jest często z francuskim, a obszar flamandzki z holenderskim (niderlandzkim), zaś wzajemne interferencje współpracujących ze sobą wydawnictw, pisarzy i kongresów, w których poeta brał udział, nie ułatwiają ani szukania, ani obserwacji, ani konstatacji.

Sam Przybóś dostrzegał subtelność różnic kulturowych, skoro wybrał się do modnej wówczas Belgii latem pamiętnego roku 1939, przebywając już po raz drugi jako stypendysta we Francji (pierwszy raz gościł w Paryżu w 1937 r.). Przypomnijmy, że obszar frankofoński pojawi się także w inny sposób: „korespondencyjnie” między innymi, dzięki Janowi Brzękowskiemu, który od 1928 r. mieszkał we Francji i regularnie wysyłał do Przybosia listy (opisujące francuską rzeczywistość, spotkania z pisarzami i ludźmi kultury, dołączał także swoje wiersze do oceny Mistrza)⁹. Belgię poeta odkrywał wprawdzie „naocznie”, bo na tym celu topograficznym się skoncentrował, z okien podróży, w innym niż obecnie tempie, kiedy był czas na kontemplację, nie tylko w Brugii. W Belgii roku 1939 mógł dostrzec w ważnej dla siebie kolorystyce to, o czym donoszą kronikarze belgijscy (dominację zieleni i błękitu w ubraniach kobiet, małe kapelusze), ale też i nowość ważną dla jego wrażliwości społecznej (płatne urlopy) oraz nadzieję, że dyktatorzy zaspokoili już swe apetyty¹⁰.

Latem 1939 r. w Liège zostaje otwarta przez księcia Alberta głośna międzynarodowa wystawa na temat wody *Exposition Internationale de l'Eau*. Prowołuje skandal dyplomatyczny – naprzeciw pawilonu belgijskiego znajduje się bowiem masywny pawilon III Rzeszy, znacznie bardziej widoczny i przytłaczający swą symboliką (orzeł trzymający w szponach swastykę). Mobilizacja Belgów następuje we wrześniu i wystawa zostaje zamknięta przed czasem¹¹, Przybóś zaś powraca do Polski przed wybuchem wojny...

⁷ Jedną z nielicznych encyklopedycznych pozycji odnotowujących belgijskie pobyty poety jest słownikowe hasło autorstwa Beaty Dorosz *Przybóś Julian* [w:] *Współczesny słownik polskich pisarzy i badaczy literatury. Słownik bibliograficzny*, t. 6, red. J. Czachowska, A. Szalagan, Warszawa 1999, s. 500–508.

⁸ Wynika to także z wysokiej gęstości zaludnienia w Belgii. Por. <http://donnees.banquemondiale.org> [10.09.2015].

⁹ J. Brzękowski, *Listy do Juliana Przybosia (1927–1938)*, oprac. T. Kłak, „Źródła do Historii Awangardy. Archiwum Literackie” (Wrocław) 1981, t. XXIV, s. 21–162.

¹⁰ P. Stéphany, *Le dernier été de la paix* [w:] *1000 photographies pour découvrir le XXe siècle des Belges*, Bruxelles 2002, s. 19.

¹¹ Tamże, s. 124–125.



Plakat III Biennale Poezji w Knokke-le-Zoute,
autor Edgard Tytgat, Biblioteka Królewska,
Archiwum i Muzeum Literatury (AML) w Brukseli

ny, Zbd 98). Konstatacja ta nie oznacza oczywiście braku znajomości historii i żywego nią zainteresowania, ta wiedza jest przecież niepodważalna. Chodzi jednak o ilość wrażeń, przekładających się na jakość spojrzenia, które ewoluuje od owego „biernego” podziwu bocianiego lotu.

Zauważymy, że doświadczanie nowego, ale też potencjalnego świata owocuje także wersami Przybosia, takimi jak na przykład: „nie tu, gdzie jestem, lecz tam, dokąd widzę” (*Cztery strony* z tomu *Równanie serca*, Pz1 137), o których

Ów element wodny, istotny, powróci później w szkicu Przybosia *Poezja a człowiek jutra* (Sp2 31–38), ale także w wielu jego wierszach¹². Ważne okazało się także malarskie patrymonium Belgów oglądane przez Przybosia w kolejnych podróżach, m.in. dzieło René Magritte’a i Paula Delvaux¹³. Kulturalną schedę Belgów będą później odkrywać i inni polscy poeci przyjeżdżający, jakby „śladami” Przybosia, na biennale w Knokke-le-Zoute, m.in. Aleksander Wat, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska, Urszula Koziół. Kolejne podróże oznaczać będą dla Przybosia także zderzenie z aktywnością kulturalną zarówno belgijskich arystokratów, jak i obrazoburczych surrealistów oraz pierwsze dogłębne doświadczenie belgijskiego społeczeństwa mieszczańskiego. Przypomnijmy, że Przyboś w *Zapiskach bez daty* przyznaje: „Nie, nie mam zmysłu historycznego. Pochodzę z warstwy ahistorycznej, z bezmiejennych chłopów” (*Czas historycz-*

¹² Zob. między innymi: J. Przyboś, *Wiersze morskie*, oprac. i wstęp A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 1987.

¹³ Chodzi mi tu o fresk René Magritte’a w sali lustrzanej w kasynie w Ostendzie (*Le domaine enchanté*, 1953) i fresk Paula Delvaux *Belgique littéraire*, będący obecnie częścią Archiwum i Muzeum Literatury AML (Archives et Musée de la Littérature) w Brukseli, a dawniej oglądany przez Przybosia, gdy był jeszcze częścią Międzynarodowego Domu Poezji (Maison Internationale de la Poésie).

pisze Jerzy Kwiatkowski: „Może się niekiedy wydawać, że poeta ulega biernie nadmiarowi świata. Główna zasada tej relacji jest jednak odmienna: obydwu nadmiary dopingują się jak gdyby wzajemnie, sumują się czy potęgują”¹⁴. „Bierność” oglądania przekuwana jest stopniowo na aktywność przemierzania, przekraczania widnokładu i formowania nowego spojrzenia na poezję w ogóle. W tym samym roku (1938) w pierwszym numerze „Pióra” formułuje Przyboś jedną z ważniejszych i trwałych, programowych tez:

Najpełniejsze bywają prawie zawsze te wiersze, które odbiegły w ciągu układania od pierwszego pomysłu. Pomysł w liryce starczyć może tylko na pierwsze tchnienie pierwszych słów. Im wcześniej zamrze – tym lepiej. Wiersz wtedy rozwinie się z własnych praw, wywiedzionych z tkanki łącznej tych pierwszych słów, z międzysłówia, z wizji¹⁵.

Kolejne zetknięcie się z belgijską przestrzenią przygotowuje nową jakość poetyckiego zaistnienia, jeszcze bardziej wyczułone „słyszenie” i „widzenie”, nową konfrontację w ramach międzynarodowych spotkań poetyckich Przybosia w 1956 r.

II. Przekraczanie horyzontu – rok 1956



Julian Przyboś podczas III Biennale słucha i notuje, w pierwszym rzędzie od lewej (między Zygmuntem Lichniakiem a Arturem Międzyrzeckim), fotografia za „Le Journal des Poètes” 1956, nr 10, Biblioteka Królewska, Archiwum i Muzeum Literatury (AML) w Brukseli

¹⁴ J. Kwiatkowski, *Źródła energii* [w:] tegoż, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 93.

¹⁵ J. Przyboś, *Tezy*, „Pióro” 1938, nr 1, cyt. za: *Źródła do Historii Awangardy*. Archiwum Literackie (Wrocław) 1981, t. XXIV, s. 13.

Jeśli relacja do świata poza linią horyzontu mogła wydawać się bierna, refleksyjna lub kontemplacyjna, to podczas kolejnej wizyty Przybosia w Belgii, we wrześniu 1956 r. – taka nie jest. Poeta miał już za sobą wiele życiowych doświadczeń, zdobył złote ostrogi poetyckie, nadal cechowała go niezmienna ciekawość świata oraz nie opuszczał dar obserwacji i siła obrazu zamykanego w słowie. Przyboś uczestniczy więc w III Biennale, które początek bierze z europejskich spotkań poetyckich – *Rencontres Européennes de Poésie* w 1951 r., odbywających się w kasynie w Knokke-le-Zoute. Poeta będzie o tym budynku pisał z przekąsem, porównując oba biennale, w których weźmie udział, to w 1956 i to w 1959 r.:

Program IV Biennale Poezji był bogatszy od poprzedniego i bardzo urozmaicony. Podczas gdy przed trzema laty obrady toczyły się w głównej sali kasyna w Knokke, tej z brzydkimi freskami Magritta – przemówienie za przemówieniem rzucono jak perły (mówili przecież poeci) przed surrealistyczne wieprzowatości malarskie – to tym razem różne pokazy zajęły i inne, na szczęście mniej ozdobne sale.

(*Poezja a człowiek jutra*, Sp2 32–33)

Jednak dla Belgów to właśnie kasyno było i jest miejscem oznaczającym prestiż i luksus; miejscem przydającym splendoru i powagi literackiemu wydarzeniu, które gości królewską rodzinę, prezydentów i otwiera swe podwoje dla poetów.

W 1952 r. główny organ zainicjowanych rok wcześniej spotkań poetyckich, nobilitowany do roli reprezentanta – „*Le Journal des Poètes*”, donosi z dumą o I Międzynarodowym Biennale Poezji. Periodyk założył człowiek instytucja o niespożytej energii, Pierre-Louis Flouquet, z pochodzenia Francuz, z wyboru i miłości – Belg, oraz belgijski poeta Arthur Haulot. Oba tak wspomni Przyboś: „P.L. Flouquet i A. Haulot organizatorzy biennale, mogli ze słuszną dumą podnieść w końcowych swoich przemówieniach wzrost i rozmach tego ruchu, któremu przed 9 laty dali początek” (*Poezja a człowiek jutra*, Sp2 31). Obok nazwiska Przybosia na łamach „*Le Journal des Poètes*” pojawiają się wielkie, nie tylko dla frankofońskiego obszaru, nazwiska poetyckich spotkań: Henri Michaux, George Norgé, Paul Fort, Michel de Ghelderode, Charles Plisnier, Hugo Claus, Maurice Carême i wielu, wielu innych.

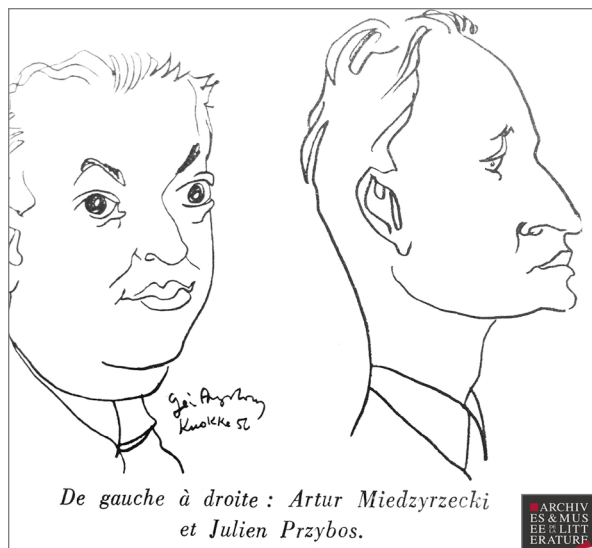
Dodajmy, iż „*Le Journal des Poètes*” wychodzi z przerwami od 1931 r. Wiele początkowych numerów nie dochowało się do naszych czasów nawet w postaci mikrofilmów, ale już w pierwszych numerach, także tych z lat trzydziestych, widać ślady obecności polskich autorów. Na łamach miesięcznika pojawiają się informacje o nowościach wydawniczych, polskich periodykach i wydawnictwach – czasem chaotyczne, często wybiórcze, jednak świadczące o wyraźnej obecności polskiej literatury. Istotny jest na przykład brak podziału na dwa obiegi: kraj i emigrację (a więc brak świadomości istnienia cenzury) – przy cytowaniu nowych książek czy wydawnictw oraz nierównoważność artystycznego wymiaru i różnicy epok, jakie reprezentują przytaczane nazwiska. Na przykład Witold Wandurski drukowany jest obok Adama Mickiewicza. Są to jednak początki nowego prezentowania poezji i literackiego życia spoza głównego żywiołu frankofońskiego, co zważywszy na dominujący cień nieodległego,

ważnego, ale jakże snobistycznego w swych wyborach literackich centrum odniesienia – Paryża, jest sporym osiągnięciem.

W latach pięćdziesiątych, w kolejnych edycjach biennale, którym „Le Journal des Poètes” towarzyszyć będzie już jako pełnoprawny, oficjalny organ spotkań, w zawrotnym tempie rośnie liczba poetów i reprezentowanych przez nich krajów. Na III Międzynarodowym Biennale Poezji, które odbyło się od 6 do 10 września 1956 r., jest ich ponad trzystu z trzydziestu państw, na kolejnym już z czterdziestu dwóch krajów. Przewidziane są uroczyste kolacje, koncerty, przemowy ministrów, a także wycieczki. Pankowski tak wspomina ten czas:

Zapraszano poetów z całego świata i w którymś roku powierzono mi przyjęcie rodaków, których później miałem zabrać do Brugii. Bardzo się wtedy zaprzyjaźniliśmy z Przybosiem. Pamiętam, że piechotą z dworca idziemy do centrum, bardzo blisko, jakieś pięćset metrów, i nagle Przybós zatrzymuje się i mówi: „Panie Marianie, proszę darować, jak jechałem do Paryża, to zatrzymałem się w Brugii i pomyślałem sobie: Czy ja tu jeszcze w życiu będę, w tym miejscu?”. To było wzruszające¹⁶.

Możemy sobie wyobrazić, że w tym wielkim „zjeździe poetyckim”, w obradach, przemowach niełatwo dawało się kogoś zauważyć, a jednak odnotowujemy wyraźną obecność Przybosia. Jego nazwisko pojawia się wielokrotnie w notatkach i korespondencji organizatorów, poeta został też sportretowany na rysunku Gei Augsburg dla „Le Journal des Poètes”. Jego karykatura wśród kilku innych poetów pojawia się w duecie z wizerunkiem Artura Międzyrzeckiego.



Rysunek Gei Augsburg zamieszczony w „Le Journal des Poètes” 1956, nr 10, s. 6, Biblioteka Królewska, Archiwum i Muzeum Literatury (AML) w Brukseli

¹⁶ M. Pankowski [w:] P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi*, Kraków 2011, s. 153.

wił, co poeta «powinien», a nie wspomniał nic o p r a w a c h poety” (*Poezja a człowiek jutra*, Sp2 33).

Autor *Równania serca* będzie nieraz powracać do biennale z 1956 r., między innymi także w szkicu *Przeciw wszystkojednictwu, czyli szmirze* (Sp2 52–56). Prawdopodobnie przemówienie z 7 września, wyprowadzone jednak z tekstu przeznaczonego do mówienia na tekst czytany, stanowi kanwę pierwszostronnicowego artykułu w „Le Journal des Poètes” z 1957 r., a więc zamieszczonego rok później w numerze poświęconym poezji polskiej. Artykuł Przybosia nosi tytuł *Vers une poésie universelle (W stronę poezji uniwersalnej)* i został umieszczony tuż pod wielkim nagłówkiem *La Poésie Polonaise Contemporaine (Polska poezja współczesna)*. Szkic zajmuje dwie początkowe strony gazety i poprzedza publikację tłumaczeń wierszy oraz portretów innych poetów polskich na łamach tego numeru, przygotowanego przez Pankowskiego. Są to między innymi: Bolesław Leśmian, Leopold Staff, Julian Tuwim, Miron Białoszewski, Jan Lechoń, Konstanty Ildefons Gałczyński, Tymoteusz Karpowicz, Tadeusz Peiper, Paweł Hertz, Mikołaj Bieszczański, Jerzy S. Sito, Bogdan Czaykowski, Jerzy Pietrkiewicz i ponownie Przyboś. Myśli, zdania, konstatacje z tego artykułu odnajdziemy rozsiane wśród wielu późniejszych szkiców Przybosia w języku polskim. W tym obszernym artykule autor stawia wiele pytań o stan współczesnej poezji i tradycję poetycką, o idealne dzieło poetyckie, o wyznaczniki poetyckości; wprowadza znany Polakom, ale nie Belgom, cytat o nieustępującym „jaskółczym niepokoju” serca poety, by można było odważnie zmierzyć się z „zadaniem” i dyskutowanym tematem biennale, uniwersalnością poezji oraz idealną wizją poety – jej twórcy:

Poeta idealny byłby autorem wiersza, wraz z którym zrodziłby się nowy prąd, nowa tendencja. Poeta-legislator byłby tak surowy wobec siebie samego i jednocześnie także zbuntowany przeciw każdemu swemu kolejnemu wierszowi, że unicestwiłby nowe prawa, zdefiniowane przez swą poprzednią teorię, i odkrył nowe prawa, obwieszczaające nowy styl. Taki poeta staje się ukoronowaniem wysiłku wielu poetów piszących swe wiersze, dlatego że poeta-legislator nowego stylu rzadko istnieje jako byt osobny: geniusz poetycki jest zbiorowością¹⁸.

Przyboś w tej publikacji, co wiemy także z jego pism w języku polskim, wskazuje na międzysłowie, na istotę młodości w schedzie Arthura Rimbauda, na ważność solidnego warsztatu i rangę odwagi poetyckiej, odwagi zmiany. Krytycznie ocenia stan współczesnej poezji francuskojęzycznej, choć niektórych z wymienionych przez siebie autorów będzie z pasją tłumaczył i spotykał się z nimi także w ramach tego biennale (*casus Jules’a Superville’a*). Innych autorów – później nagrodzonych także w Knokke – oceni surowo, powołując się na realny, wynikający z historycznych uwarunkowań, podział i niemożność ostatecznego porozumienia związanego z koncepcją poezji:

Wydaje mi się, że przytłaczające dziedzictwo postawy symbolicznej wobec słowa ciąży nadal w obecnych czasach zwłaszcza na poezji francuskiej. Rimbaud, Mallarmé i Valéry

¹⁸ J. Przyboś, *Vers une poésie universelle*, „Journal des Poètes” 1957, nr 10, s. 1.

patronują niezliczonym destruktorom i konstruktorom słowa. Z tej tradycji wyrasta St-John Perse i René Char. Jeśli chodzi zaś o najlepszego z żyjących poetów francuskich Superville'a, jest on – o jak bardzo – symbolistą przestarzałym. [...]. Niemożliwym jest dla poety żyjącego z tej strony granicy, oddzielającej nasz świat, ten, w którym dokonano socjalistycznej rewolucji od innego – kapitalistycznego; niemożliwym jest uciec w sferę snu i marzenia, które nie wiązałyby się z jego bliższą lub dalszą realizacją¹⁹.

Dodajmy, że chodzi o tego samego Saint-Johna Perse'a, który zostanie laureatem IV Biennale, choć Przyboś nie będzie na niego głosował.



Tytułowa strona gazety ze zdjęciem Juliana Przybosia (obok powiększenie).

J. Przyboś, *Vers une poésie universelle*, „Le Journal des Poètes” 1957, nr 10, s. 1, Biblioteka Królewska, Archiwum i Muzeum Literatury (AML) w Brukseli

W liście – relacji z biennale Pierre’a-Louisa Flouqueta do Arthura Haulota, poety i przyjaciela, czytamy osobne zdanie o Przybosiu: „Wyróżniał się bladą twarzą na tle (twarzy) żółtych i czarnych”²⁰. Przyboś wyróżniać się musiał także czymś więcej niż bledością, gdyż został zaproszony na kolejne IV Biennale, w dodatku jako członek jury²¹.

¹⁹ Tamże, s. 2.

²⁰ Chodzi o poetę chińskiego Shih Hsiang-Chon i poetę z Madagaskaru – Flavien Rainavo („Le Journal des Poètes” 1956, nr 10, s. 6, Biblioteka Królewska, Archiwum i Muzeum Literatury (AML) w Brukseli).

²¹ W trakcie poszukiwań w archiwach AML problem sprawiała pisownia nazwiska poety – nierzadko niewłaściwa. Inny kłopot to brak osobnej bibliografii poetów spoza Belgii, co oznacza „przekopywanie się” przez różne materiały zgromadzone w rozmaitych teczach, niekiedy bez oznaczeń, z nieustającą nadzieją na znalezienie skarbu.

„Le Journal des Poètes”, który odnotowuje ~~w~~ane momenty z tego pier wszego pobytu Przybosia w Knokke-le-Zoute, zawiera wiele ciekawostek, między innymi przemówienie Jeana Cassous pod znaczącym tytułem *Belgique, Terre d'Humanisme (Belgia – ziemia humanizmu)* – tego samego autora, o którego poezji i koncepcjach poetyckich pisał w swych szkicach artystycznych, z podziwem dla otwartości jego umysłu, na przykład Brzękowski²².

Osobnym wydarzeniem pozostaje także ukazująca się od 1956 r. antologia, w której drukowane są wiersze Przybosia w tłumaczeniu Pankowskiego – poety, prozaika, dramaturga i wykładowcy Wolnego Uniwersytetu w Brukseli, którego zasługi w promocji literatury polskiej w Belgii są nieocenione. Przytoczmy opinię Pankowskiego z paryskiej „Kultury” z 1953 r., a więc na długo przed III Biennale i przed spotkaniem z Przybosiem:

Naszym zdaniem w obecnym stuleciu jedynie poezja Leśmiana, Tuwima i awangardy (Przybosia i Miłosza) wznosi się na wysokość sztuki. Poeci awangardy odrzucili świadomie bogate i niezawodne chwytły, dzięki którym „autor bierze za gardło” lub „rozdiera serce”. Zmniejszyli przez to krąg czytelników przyzwyczajonych do tego rodzaju utraty wzruszeń. Dlatego twórczością awangardy interesowali się jedynie ludzie oczekujący od sztuki polskiej odskoku od banału i łatwizny²³.

Z kolei na początku lat sześćdziesiątych Pankowski pisze po francusku, głównie dla czytelników belgijskich, choć nie tylko, słowa znamienne dla recepcji poezji:

Zauważmy, że to życzliwe przyjęcie, to oczekiwanie publiczności są tak samo ważne dla każdego poety, dla poety w ogóle. Zresztą już sam fakt, że ktoś pisze wiersze, zawsze jest uważany w Polsce za oznakę wyższości. Sondaż przeprowadzony na ten temat we Francji lub w Belgii przyniósłby bez wątpienia zupełnie inne wyniki.

Rozumiemy zatem dlaczego w Polsce poeta mógł i może nadal żyć z pióra, dlaczego nakłady tomików wierszy przekraczają nakłady najlepszych poetów francuskich (w stosunku jeden do dziesięciu), takich jak René Char czy Francis Ponge²⁴.

O Przybosiu Pankowski pisze wielokrotnie, między innymi w periodyku slawistów belgijskich „La Lampe Verte”, na łamach „Oficyny Poetów” i dla naukowych wydawnictw „Annuaire de l'Institut de Philologie Orientales et Slaves”. Pankowski wreszcie sam uczestniczy jako poeta i wykładowca brukselskiej slawistyki w Komitecie organizacyjnym biennale, a potem odpowiada za polski numer „Le Journal des Poètes” z 1957 r., więc i za Przybosia na pierwszej stronie czasopisma. W trzecim tomie *Anthologie de demi-siècle* redaguje notkę biograficzną i tłumaczy na francuski jego wiersze i prozę poetycką: *Poids du*

²² J. Brzękowski, *W polemice o poezję awangardową „W zamian stolka” i „Ślepe uliczki” oraz Wróg awangardy nr 1. Dygresje prokuratora poezji. (Odpowiedź Karolowi Wiktorowi Zawodzińskiemu)* [w:] tegoż, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, wybór, oprac. i wstęp A.K. Waśkiewicz, Kraków 1978, s. 101–106.

²³ M. Pankowski, *Uwagi o poezji*, „Kultura” 1953, nr 66, cyt. za: M. Giergielewicz, *Twórczość poetycka* [w:] *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, t. 1, red. T. Terlecki, Londyn 1964, s. 79.

²⁴ M. Pankowski, *Przed lekturą polskiej poezji* [w:] tegoż, *Lekcje mistrzowskie. Artykuły brukselskie o literaturze*, wybór, przekł. i oprac. T. Chomiszczak, Sanok 2014, s. 26.

poème (*Ciężar wiersza*), *Hier* (*Wczoraj*), *Le Rossignol* (*Słownik*), *Supersition* (*Przesąd*), *Sur le Bord* (*Na brzegu*), *Inscription* (*Napis*) i *Orpheline* (*Sierota*) oraz fragmenty, których tłem miała być muzyka Karola Szymanowskiego *Źródło Aretuzy*²⁵. Przywołajmy ową notę, zredagowaną w języku francuskim, która poprzedza tłumaczenia wierszy:

Syn chłopca urodzony w Gwoźnicy (Polska) w 1901. Ani studia, ani wysokie stanowiska rządowe – Przyboś był ambasadorem Polski w Szwajcarii – w niczym nie naruszyły jego wierności ziemi. Był przywódcą awangardy, ruchu poetyckiego w Polsce międzywojennej. Zaciekle wróg łatwego melodyjnie wiersza, od trzydziestu lat walczy o nową świadomość twórczą i obiektywizm liryczny. Metafory, zbudowane z dalekich skojarzeń, surowość zdań wynikających jedno z drugiego są podstawowym elementem charakteryzującym sztukę poetycką Przybosia, wielkiego odnowiciela poetyckiej ekspresji we współczesnej Polsce. Przyboś mieszka w Polsce. Jego główne dzieła poetyckie to: *Oburącz* (1926); *Sponad* (1930); *W głębi las* (1938); *Równanie serca* (1938); *Do ciebie o mnie* (1940); *Póki my żyjemy* (1944); *Rzut pionowy* (1952); *Najmniej słów* (1955)²⁶.

W tłumaczeniach poezji Przybosia widać także upodobania Pankowskiego do aliteracji, swoistej muzyczności; słowne wybory ekwiwalentów znaczeniowych – nośne i zrozumiałe – są również odzwierciedleniem znajomości obszaru frankofońskiego. Oczywiście u podstaw tego przyswajania Przybosia kulturze belgijskiej leży też wpływ Przybosia na poezję Pankowskiego, w którego poezji dominujący jest zmysł wzroku. O widzeniu poetyckiego „ja” wierszy Przybosowych pisało wielu badaczy, pozwolę sobie przywołać tutaj tylko jedną ze wspólnych obu poetom kategorii „ja – świat”, ale obu twórców łączyło też zainteresowanie sztuką tłumaczenia, głęboka lektura tekstów Słowackiego oraz przywiązanie do „małej ojczyzny” – dzisiejszego Podkarpacia.

Dodajmy, że „Le Journal des Pôtes” na tle innych zagranicznych periodyków i publikacji, takich jak na przykład nowojorskie „Book Abroads”²⁷, londyńskie „Kontynenty – Nowy Merkuriusz”²⁸, wypada nad wyraz dobrze. Publikuje dużą ilość poezji i artykułów polskich poetów lub informacji o nich obok publikacji, wywiadów, komentarzy poświęconych największym z największych, m.in.

²⁵ M. Pankowski, *Julian Przyboś (nota biograficzna i wymienione w tekście głównym wiersze)* [w:] *Un demi siècle de poésie*, t. 3, Bruxelles 1956, s. 276–280.

²⁶ Tamże, s. 276.

²⁷ W jednym z numerów (USA, 1944, t. 18, nr 4, s. 337–341) Antoni Gronowicz zamieszcza krótki artykuł *Polish Exiles Writers*, gdzie wspomina „Nowe Widnokreśli” i największe autorytety, tj. Tadeusza Peipera oraz Juliana Przybosia (obok Leona Pasternaka, Jerzego Putramenta, Adama Ważyka, Elżbiety Szemplińskiej, Lucjana Szenwala, Włodzimierza Słobodnika, Stanisława Jerzego Leca i Mieczysława Jastruna). Por. M. Giergielewicz, *Twórczość poetycka* [w:] *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, t. 1, wyd. cyt., s. 30.

²⁸ W Londynie pojawiło się w 1959 r. pismo, o którym czytamy: „redagowane było przekornie i zadziornie, przynosiło wiele artykułów dyskusyjnych, krytyki literackiej, a przede wszystkim wierszy, w których odzywiają się echa twórczości Brzękowskiego, Pietrkiewicza, Miłosza i Przybosia” (J. Kowalik, *Czasopiśmiennictwo* [w:] *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, t. 2, red. T. Terlecki, Londyn 1964, s. 522).

Waltowi Whitmanowi, Siergiejowi Jesieninowi, Pablowi Nerudzie. W prasie francuskiej pojawiają się zresztą wyrazy uznania dla tego belgijskiego periodyku²⁹.

Osobny rozdział stanowi dyskusja na temat recepcji literatury polskiej za granicą (a zwłaszcza interesującej nas tutaj poezji w Belgii) w dwutomowej *Literaturze polskiej na obczyźnie 1940–1960* pod redakcją Tymona Terleckiego. Napotykamy tam konstatacje o nieobecności polskich poetów na Zachodzie – odsyłam tutaj do artykułu Zofii Kozarynowej *Udział Polaków w literaturach zachodnich*³⁰. Na marginesie napomknę tylko o ocenie przez Przybosia antologii Stanisława Lama (chodzi o jej omówienie w „Przeglądzie Kulturalnym” z 1956, nr 48, sprzeciw wobec tego omówienia pisarzy emigracyjnych³¹ i odpowiedź Przybosia na ich zarzuty³²). Dodajmy, że był on wówczas świeżo po wrześnieowym pobycie w Knokke, gdzie słuchał i rozmawiał z poetami całego świata, brał do ręki tomiki, oglądał antologie w obcych językach i uczestniczył w debatach. Porównywał poezję obcą z poezją polską.

W 1958 r. ma miejsce w Brukseli Wielka Wystawa Exposition Universelle, stąd przesunięcie daty kolejnego biennale, w którym będzie uczestniczyć Julian Przyboś. Odbędzie się ono w 1959 r.

III. Przetwarzanie horyzontu – Biennale 1959

Przyboś pisał – jak pamiętamy – komentując tytuł Rimbauda: *Je suis un autre* (*Jestem kim innym*) („*Je suis un autre*”, Zbd 317), co związane było nie

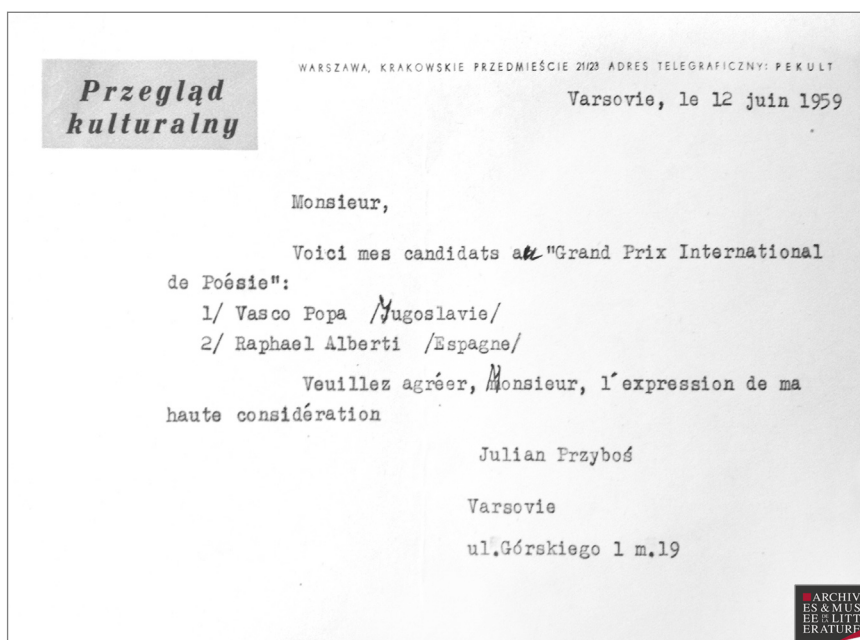
²⁹ Wzmianki prasowe poświęcone Biennale są w prasie francuskiej bardzo liczne i nie do końca uporządkowane, por. z tego roku: „Nouvelles Revue Française”, „Lettres Nouvelles”, „La Parisienne”, „Disque Vert”.

³⁰ Zofia Kozarynowa pisze: „O poezji Polaków w obcych językach nie ma wiele do powiedzenia”. Niemniej wymienia, że w trzecim tomie antologii *Un demi siècle de poésie* (B. III 1956) Pankowski zamieścił przekłady wierszy Miłosza i Przybosia. Dalej pisze o Pankowskim: „W numerze «polskim» poświęconym poezji, miesięcznika «Le Journal des Poètes» (B. 1957) zamieścił przekłady: Staffa, Tuwima, Lechonia, Gałczyńskiego, Wierzyńskiego, Przybosia, Peipera, Miłosza, Ważyka, Jastruna, Brzękowskiego, Jachimowicza, Hertza, Pietrkiewicza, Karpowicza, Woroszyńskiego, Ficowskiego, Sity, Czaykowskiego, Białoszewskiego, Harasymowicza i Herberta” (taż, *Udział Polaków w literaturach zachodnich* [w:] *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, t. 1, wyd. cyt., s. 516).

³¹ „Jeżeli nawet na uchodźstwie ogół wiedział właściwie o poezji emigracyjnej niewiele, dziwić się trudno, że na ziemiach polskich była ona prawie nieznaną. Świadczyło o tym choćby omówienie antologii Lama, które wyszło spod pióra Juliana Przybosia («Przegląd Kulturalny» 1956, nr 48). Wybitny poeta informował czytelników krajowych, że ruch wydawniczy na emigracji jest nieduży, że książki ukazują się rzadko, że debiuty pisarskie są zdarzeniami wyjątkowymi. Z rozważań jego widać, że pięciu autorów reprezentowanych w omawianej antologii stanowiło w jego oczach dorobek całej poezji emigracyjnej. O wierszach zamkniętych w tomie (nie najtrafniej dobranych) wypowiedział sąd zdecydowanie ujemny, zarzucając im patos, dętologię i niejasność. Oto niemal wszystko, co Przyboś miał do powiedzenia w końcu roku 1956 o poezji uchodźczej” (M. Giergielewicz, *Twórczość poetycka* [w:] *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, t. 1, wyd. cyt., s. 36).

³² Por. J. Przyboś, *Szelest papieru i Do poetów i krytyków na emigracji* (Lig2 129–154).

tylko z porównywaniem i słuchaniem spotkanych w ramach dwóch biennale poetów, ale i z całym żywiołem poetyckim, z którym miał do czynienia. W ramach IV Biennale zasiada w ścisłym gronie jury przyznającego po raz drugi nagrodę Grand Prix – to duża suma pieniędzy – 100 tys. franków belgijskich – za tę sumę można było kupić dom. W pierwszej edycji nagroda została przyznana Giuseppe Ungarettiemu. W odnalezionych notatkach z przygotowań do biennale figuruje między innymi wiadomość o polskich filmach (np. poświęconym Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu, także przebywającemu po wojnie w Brukseli) i innych polskich propozycjach kulturalnych. Przybós będzie pisał o polskich filmach prezentowanych podczas biennale i cieszył się będzie ich świetnym przyjęciem. Udało się także odnaleźć telegramy nadane przez Przybosia. W pierwszym z nich autor zgadza się na zasiadanie w jury, a później w drugim – podobnie jak połowa jury – głosuje korespondencyjnie.



List Juliana Przybosia z 12 czerwca 1959 r. ze wskazaniem kandydatów do Grand Prix Biennale, Biblioteka Królewska, Archiwum i Muzeum Literatury (AML) w Brukseli

Telegram o treści: „Zgadzam się na zasiadanie w jury. Pozdrowienia. Julian Przybós” został nadany na adres Maison Internationale de la Poésie (Międzynarodowy Dom Poezji) w Brukseli, który powstał dzięki staraniom organizatorów biennale. Głosowanie podczas biennale odbywa się w trzech etapach – w zachowanych notatkach organizatorów nazwisko Przybosia figuruje na początku listy głosujących (Biblioteka Królewska, Archiwum i Muzeum Literatury [AML] w Brukseli). Zachował się także pisany przez Artura Międzyrzeckiego

do Pierre'a Louisa Flouqueta list, w którym oznajmia, co polska delegacja ma do zaoferowania, tłumacząc – bardzo taktownie – relacje z Ministerstwem Kultury, ambasadą i związane z tym możliwości pokazania polskich filmów.

VIA BELRADIO		REGIE DES TELEGRAPHES ET DES TELEPHONES		TELEGRAMME TELEGRAM		REGIE VAN TELEGRAAF EN TELEFOON		WAR	
TEL. 12.30.00 TELEX 921				MAISON INTERNATIONALE DE LA POESIE				Tijdsch. & date du bureau d'arrivée Dinsdagmiddag van het kantoor aan aankomst	
INDICATIONS DE SERVICE DIENSTAANWIJZINGEN				147 CHAUSSEE DE HAECHT BXLs -				BRUSSEL (C)	
ELT LT RP		Réponse payée Antwoord betaald						Heure d'arrivée Uur van aankomst	
Indications à rappeler en cas de demande de renseignements. — Aanduidingen op te geven in geval van vraag om inlichtingen.									
Bureau d'origine Kantoor van afzending		Numéro Nummer		Nombre de mots (Date (évent)) Woordental Datum (eventueel)		Heure de dépôt Uur van afzette		VIA BELRADIO	
304 WARSZAWA		20 22		1350 -					
J ACCEPTE DE FAIRE PARTIE DU JURY SALUTATIONS M. JULIAN PRZYBOS -									

Reproducties, Interdictie : Led
Nadruk verboden : Weg

13-10-1930

ARCHIV
ES & MUS
EE & LITT
ERATURE

Telegram z 22 maja 1959 r. podpisany przez Juliana Przybosia, Biblioteka Królewska, Archiwum i Muzeum Literatury (AML) w Brukseli

Co ciekawe, list Międzyrzeckiego datowany jest na 4 lipca 1959 r. (Biblioteka Królewska, Archiwum i Muzeum Literatury [AML] w Brukseli), a więc już po majowej zgodzie Przybosia na zasiadanie w jury. Międzyrzecki zawiadamia w nim między innymi, że przybywa, tak jak ostatnio (czyli na poprzednie bien-nale), z Przybosiem. Kandydaci na laureatów, których nazwiska proponuje Przyboś, to poeta jugosłowiański Vasco Popa i Raphael Alberti z Hiszpanii (obu tłumaczył na język polski). Dodajmy, że Przyboś jest nie tylko jedynym Polakiem w jury, ale jedynym w nim Słowianinem. Oprócz niego zasiada w jury: trzech Belgów, Amerykanin, Chińczyk, Francuz, Anglik, Hiszpan i Włoch. Połowa kandydatów, w tym Przyboś – głosuje korespondencyjnie.

Ostatecznie wybór pada na Saint-Johna Perse'a, którego Przyboś przytaczał w artykule jako reprezentanta przestarzałego nurtu i antyprzykład nowocześniejszej poezji.



Plakat IV Międzynarodowego Biennale Poezji w Knokke-le-Zoute z 3–7 września 1959 r., autorstwa J.P. Flouqueta i B. Dufoura, Biblioteka Królewska, Archiwum i Muzeum Literatury (AML) w Brukseli

IV. Ponad horyzontem

Pamiętamy wszyscy artykuł Jana Błońskiego *Bieguny poezji*³³, w którym wybitny krytyk scharakteryzował dwa odmienne wymiary poetyckiej kreacji – jako przeciwległe, a zarazem odpowiadające sobie niczym lustrzane odbicia – Miłosza i Przybosa. Przymierzając się do konfrontacji poezji belgijskiej z poezją polską, zwłaszcza w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, zastanawiając się nad poezją Przybosa i jego pobytami w Belgii, warto wziąć pod uwagę inny koncept biegunowości. Został on bardzo wcześnie zrozumiany przez

³³ J. Błoński, *Bieguny poezji* [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978.

Przybosia, co pioniersko wskazał Edward Balcerzan we wstępie do wyboru poezji w opracowaniu Biblioteki Narodowej³⁴.

Innymi słowy: różnice między historycznymi awangardami, komentowane przez wielu badaczy z całego świata przed powstaniem już w XXI w. imponującego rozmachem w organizacji konferencji i publikacjach Association of European Avant-Garde and Modernism Studies, zostały zrozumiane przez Przybosia znacznie wcześniej:

Po pamasistach można było zobaczyć w liryce rozprzestrzenienie się kultu indywidualizmu posuniętego do granic możliwości i poszukiwanie psychologicznej osobności. Wiersz stał się prywatną duchową przygodą i taka postawa nadal istnieje na Zachodzie, inspirując karykaturalne tendencje i narodziny szkół takich jak „dadaizm, surrealizm, letryzm”³⁵.

Inny rozwój historyczny społeczeństw, nieprzystawalność polskich i zachodnich awangardowych założeń z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ma także dowód w jednym z programowych wystąpień na łamach wielokrotnie tu cytowanego „Le Journal des Poètes”. W jednym z programowych belgijskich artykułów dotyczących biennale Frédéric Kiesel podkreśla na przykład (bez znajomości Peipera – oczywiście, który twierdził – jak pamiętamy – zgłoś odwrotnie), że szewc szyjący buty, rzetelność jego rzemiosła oraz surowa dyscyplina pracy nijak się mają do zajęć poety, który tak postępować nie może..., bo jest poetą, a zatem dyscyplina i konkret są mu obce³⁶.

Szczerłość twórcza Przybosia, świadcząca o nieustannej chęci doskonalenia wiersza w opozycji do „pustego” eksperymentu, pobrzmiewa także w innym tekście jego autorstwa. W artykule „Co” poezji Przyboś pisze:

A dzisiaj niż poetycki na Zachodzie osiągnął chyba dno w „letryzmie”, w „poezji konkretnej”. Ta „poezja” nie tylko nie chce mówić o czymś, ale chlubi się, że nie mówi niczego.

A co o mówi moja poezja? Możliwość bycia (mnie, a więc chyba każdego) w zgodzie ze swoim losem, jeśli zdobywam się na najwyższy wysiłek. Mówi więc, że jestem sobą wtedy, kiedy najbardziej się trudzę. Kiedy indziej – nie jestem, ale tylko vegetuję.

To mówi, a ja rzadko jej słucham... Wolę marzyć poetycko niż to marzenie poetycko realizować.

(Zbd 195–196)

Wytłumaczenia tego stanu rzeczy po części należy szukać w braku „burżuazji”, przeciw której buntują się po raz kolejny poeci zachodni i właśnie w buncie surrealistycznym są na gruncie belgijskim najbardziej skuteczni. Zawierający się w nim romantyczny bunt przeciw „szkiełku i oku” poeci polscy mają dawno za sobą, a inne poczucie humoru i odmienny rodzaj odczuwania powagi wpływać będą na różnicę ekspresji. Awangarda polska wyprzedza siłą swej nowoczesności i odmienności tę frankofońską – pierwszą „surrealistyczną” z lat trzydziestych, a później również tę z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych o największej sile

³⁴ E. Balcerzan, „*Być Przybosiem*” (fragment wstępu) [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. XCIII–CI.

³⁵ J. Przyboś, *Vers une poésie universelle*, wyd. cyt., s. 2.

³⁶ F. Kiesel, *Le Metier de Poète*, „Le Journal des Poètes” 1956, nr 6, s. 1.

oddziaływania na społeczeństwo. Przyboś będzie powracał do mierzenia się z jednej strony z frankofońskim skostnieniem formy, z drugiej zaś z eksperymentem surrealizmu, który trudny jest dla niego do zaakceptowania między innymi ze względu na przekonanie, że „to już było”, a nowa wersja takiego wymiaru poetyckiej swobody nie jest przekonująca. Dlatego pisze o surrealizmie przy okazji oglądania rysunków w pierwodruku sonetów Francesca Petrarci:

Bardzo zabawne i wdzięczne alegoryjki – przypominają surrealistyczne obrazy, w których też panuje taki uderzający chaos zestawień – szafa na tle morza z głową Apollina. Surrealizm był pod tym względem (i pod wieloma innymi) cofnięciem się do staroświeckiej rupiecarni alegoryzmu.

(*Ilustracje*, Zbd 39–40)

Powojenna poezja polska, która zawdzięcza tyle Pierwszej Awangardzie, nabiera zgoła innego wymiaru także przez kontekst społeczny i polityczny Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. W Królestwie Belgii (pamiętamy mniej chlubną kartę belgijskiej historii i skolonizowane Kongo) lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte, w przeciwieństwie do krajów Europy Środkowej, to czas eldorado, określane przez Belgów jako „złote lata”, okres dobrobytu wszystkich klas społecznych. Język francuski pozostaje w centrum zainteresowania i ekspresji, jest to język elit i komunikacji wartości kultury. To także fenomen paradoksu festiwalu poezji w Knokke-le-Zoute, który po „schizmie” kraju (wypadki w Leuven 1960–1968), podziale przestrzeni językowych i edukacyjnych, zostaje przeniesiony do Liège, a potem na nowo reaktywowany w Knokke. Inne poetyckie domy poezji powstaną znacznie później, także w innych miastach Flandrii. Przykładem pięknej inicjatywy jest współczesne Poëziecentrum w Gandawie. Dla uchwycenia subtelności różnic w programach poetyckich i w samych wierszach istotne okazuje się wzięcie pod uwagę innych tradycji poetyckich, a także różnic momentów historycznych. Faktem jest na przykład, że pisarze tacy jak Georges Rodenbach czy Emile Verhaeren będą skazani na częściowy ostracyzm z powodu pisania w języku francuskim, ale to język francuski będzie językiem belgijskich elit, intelektualistów i studentów do końca lat sześćdziesiątych.

Z drugiej strony w poetyckiej wieży Babel, jaką były biennale i jaką pozostaje nadal Belgia, do Przybosia zdawała się przemawiać w sposób inspirujący inna estetyka, zgoła niepoetycka, a plastyczna, nowoczesna „nie na siłę”, i nawiązująca do archetypicznych korzeni:

Dopiero niedawno, i to nie we wsi rodzinnej, nie w Kraju, ale w Belgii, w Knokke-le-Zoute nad morzem, dopiero tam przeżyłem zmartwychwstanie owej zakamieniałej we mnie pradawności. Śród rzeźb ustawionych rzędem na obszernej skwerze przed kasynek, gdzie odbywają się co dwa lata międzynarodowe kongresy poetów (biennale) ujrzałem *Zmartwychwstanie* Eugeniusza Dodaigne³⁷.

(*Kamień*, Zbd 358)

³⁷ Chodzi tutaj o belgijskiego i francuskiego zarazem rzeźbiarza Eugène’a Dodeigne’a (1923–2015). Zob. także na ten temat artykuł Bogusławy Latawiec *Dziki kamień Juliana Przybosia* w niniejszym tomie.

Doświadczenie tradycji i kultury, także tej „międzynarodowej”, wydaje się wpływać na całokształt własnego, osobnego spojrzenia autora, głęboko przemyślanego. Trafna wydaje się więc konstatacja Agnieszki Kwiatkowskiej, która pisze:

Przybóś żywo odczuwa heterogeniczny i dialogowy charakter literatury. Nie broni sztucznej, uporządkowanej i statycznej różnorodności historycznoliterackiej, ale w przestrzeni swej twórczości doprowadza do dialogu różnych języków, stylów, poetyk. Tradycja i współczesność nie istnieją dla niego obok siebie ustawione w linearnym porządku, ale nakładają się jedna na drugą, nadając obrazowi kultury wyższą, dialogową jakość³⁸.

Refleksja nad różną sytuacją poezji i statusu poety w obszarze ówczesnej Europy Zachodniej, Środkowo-Wschodniej, ale także niezwykłość lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w polifonicznej (a jakże przy tym frankofilskiej Belgii), gdzie poezja miała swoje – naprawdę osobne i ważne – miejsce, jest dziś reanimowana. Między innymi dzięki wspaniałym inicjatywom Maison de la Poésie (Domu Poezji) w Namur lub spotkania w ramach Les Midi de la Poésie (Południe z Poezją) w Brukseli.

Poprzedzone one zostały wymiernym i integrującym rezultatem III i IV Biennale, w których uczestniczył Przybóś – było nim stworzenie Międzynarodowego Domu Poezji w Brukseli i wyposażenie go w wielojęzyczne zbiory poezji³⁹ oraz powołanie belgijskiego Muzeum Słowa dzięki wysiłkom niezwykłej pary – Paula Hellyna i jego żony Nicole. Hellyn, miłośnik dźwięku, pionier dokumentalnych nagrań, był też twórcą swoistej poetyckiej antologii dźwiękowej. Zarejestrował na taśmie magnetofonowej dwa wiersze Przybosia, recytowane przez poetę przed mikrofonem we wrześniu 1956 r. – *Noc majowa* i *Słowik*⁴⁰. Na zakończenie chciałabym przywołać jeszcze jeden cytat z Przybosia:

Dążyłem i dążę do najsurowszej dyscypliny twórczej, do selekcji i treści wewnętrznej i do największej celności wyrazu: do zawartości takiej, aby nie tylko żadne słowo nie było zbędne, ale żeby jego najdalszy odbłask znaczeniowy działał w ścisłej zgodzie z odcieniami znaczeń wszystkich słów, wszystkich zdań – i wszystkich wzruszeń w poemacie.

(*Z teorii i praktyki poetyckiej*, Lig1 82)

Ta wypowiedź Przybosia odzwierciedla dojrzałość poetycką i wyjątkową samoświadomość. Oto zdanie poety dbającego o własny rozwój wewnętrzny i wrażliwość (podstawę poetyckiego bytu), a jednocześnie przejętego ewolucją historycznych ścieżek poezji, ponad i poza jej geopolitycznymi podziałami. Przenikliwość spojrzenia Przybosia uwidacznia się w jego tomikach i wypowiedziach krytycznych od początku działalności pisarskiej. Koncepcje właściwe i rozpoznawalne dla Przybosia – konfrontowane, przeformułowywane, utwier-

³⁸ A. Kwiatkowska, „Tradycja, rzecz osobista”. *Julian Przybóś wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012, s. 9.

³⁹ Między innymi tomik bliskiego Przybosiowi Balcerzana *Morze, pergamin i ty*, Poznań 1960.

⁴⁰ Nagranie Paula Hellyna z 1956 r. odtworzone zostało na konferencji „Przybóś dzisiaj” podczas obrad w Zespole Szkół w Niebylcu 6 października 2015 r. dzięki uprzejmości, kompetencji i pomocy Daniela Van Meerhaeghe (AML).

dzane, także w ramach podróży i spotkań z innymi poetami i różnymi światopoglądami – stanowią integralną część jego niezwyklej biografii, w której belgijskie pasáže zajmują osobne i ważne miejsce.

Belgian passages of Julian Przyboś

Summary

The article is an attempt at interpretation of those poems and essays of Julian Przyboś, which are on the one hand connected with his predilection towards certain concrete lexis and visual concepts, i.e. of the horizon, the skyline, the firmament, and on the other – with the poet's journeys to Belgium, especially those taken in the 1950s. The author found in the Archives and Museum of Literature (AML) of the Royal Library in Brussels materials consisting of telegrams, notices, notes taken during the meetings of the jury, photographs and press articles, which show a little-known or virtually unknown chapter in the Gwoźnica-born poet's life. Przyboś's "Belgian passages" include his participation in the world Biennale in Knokke-le-Zoute, the programme statements published in "Le Journal des Poètes", but also reflect his admiration and disappointments expressed with reference to the poetry contemporary to him, represented at the Biennale by poets from around world. The article stresses Przyboś's significant presence in the discussion about Polish avant-garde poetry and his urge to expose that poetry (and culture), so distant from the French and Belgian classicism and surrealism, to the francophone recipients. The article discusses also the role Marian Pankowski played in popularising Przyboś's poetry and its translations into French published in the press and poetic anthologies.

Przyboś w Szwajcarii na szlakach romantyków (i nie tylko)*

6 października 1947 r. Julian Przyboś przyjechał do Berna jako poseł nadzwyczajny i minister pełnomocny odrodzonego ludowego państwa polskiego. Zastąpił na tym stanowisku Jerzego Putramenta, który był reprezentantem Polski w tej śródalpejskiej republice od 1945 do 1947 r. Kilka dni później, dokładnie siedemnastego tego samego miesiąca, odbyła się ceremonia złożenia listów uwierzytelniających. Poseł Przyboś, dzisiaj byśmy powiedzieli: ambasador, choć stanowisko posła nadzwyczajnego było w hierarchii służbowej niższe od ambasadora, przebywał w Szwajcarii do 18 sierpnia 1951 r., kiedy został odwołany ze stanowiska i powrócił do kraju.

Dlaczego trafił na to miejsce i do tego właśnie kraju, trudno dociec, chociaż dysponujemy pewnymi pośrednimi informacjami, które mogą uprawdopodobnić jedną z możliwości, jaką miała być ponoć próba wysłania z Polski na zagraniczny odpoczynek kilku pisarzy¹. Natomiast Edward Balcerzan bez zbędnych roztrząsań pisze po prostu: „Przyboś ubiegał się o wyjazd do Francji; został posłem nadzwyczajnym i ministrem pełnomocnym Polski w Bernie w Szwajcarii”². W tym miejscu można przypomnieć, że w latach wojny (1940–1945) tamtejszą placówką dyplomatyczną kierował Aleksander Wacław Ładoś, a po przejęciu jej przez Polskę Ludową krótko, bo nieco ponad miesiąc, Roman Przezwański, zaś od 23 października 1945 r. wspomniany już Jerzy Putrament.

* Pierwotna wersja tego szkicu, zatytułowana *Przyboś w Szwajcarii*, ukazała się drukiem w tomie: *Obszary kultury. Księga ofiarowana profesorowi Krzysztofowi Dmitrukowi w 70. rocznicę urodzin*, red. J. Pastarska, S. Uliasz, Rzeszów 2011, s. 265–276.

¹ Zob. J. Stempowski, *Listy do Marii Czapskiej*, „Zeszyty Literackie” 1989, nr 26, s. 96–97. W liście datowanym w Muri 12 lutego 1946 r. Stempowski pisze między innymi: „Tutejsze poselstwo obsiedli w tej chwili komuniści tak szczelnie, że wygląda na filię Narkomindielu, i elementarna przezorność każe mi się trzymać odeń jak najdalej. [...] Putramenta, tutejszego posła, znam jeszcze z kraju. [...] Spotkaliśmy się jednak raz w sposób nieprzewidziany i Putrament zdążył mi powiedzieć kilka słów na osobności. Powiedział mi mianowicie, że projektuje sprowadzenie tutaj kilku pisarzy, którym potrzeba odpoczynku [...]. Nie rozumiem dobrze, czemu Putrament, a zapewne i inni chcą wywozić z Polski pisarzy? Czy czują, że tam jest źle, i chcieliby ocalić od pogromu literaturę? Czy chcieliby pokazać warszawskim entuzjastom obecne ubóstwo Zachodu? Czy wywiezieni na Zachód mają w jakimś określonym terminie wrócić? Czy zostawili zakładników, jak pisarze sowieccy, kiedy wyjeżdżają za granicę?”.

² E. Balcerzan, *Wstęp* [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. V–VI.

Zestawiający kalendarium życia i twórczości Przybośia Józef Duk stwierdził, że niewiele wiadomo o „stronie urzędowej pobytu poety w Szwajcarii”³, a próby uzyskania jakichś informacji w Ministerstwie Spraw Zagranicznych nie dały rezultatu, gdyż są one „ściśle tajne”. Kilka lat później, zastanawiając się nad tym, czego jeszcze nie wiemy o biografii Juliana Przybośia, wskazał m.in. na braki w odniesieniu do „okresu szwajcarskiego 1947–1951” i czas ten, raczej niezręcznie, nazywa „epizodem”⁴. Jego zdaniem należałoby dotrzeć do informacji o okolicznościach odwołania poety-ambasadora do kraju, choć zdaje się to być naturalne następstwo wyczerpania czasu misji. Zarazem jednak wspomina, że o okresie tym wiemy stosunkowo dużo, szczególnie na podstawie opublikowanych po śmierci poety *Zapisków bez daty*. Niemniej jednak ubolewa nad brakiem informacji oficjalnych, kalendarzy zajęć, rautów, wręczania listów itp. Podkreśla znaczenie kryzysu pierwszego małżeństwa, który – sugeruje – mógł wiązać się z okolicznościami tamtego czasu. I jakkolwiek rzeczywiście kwerendy archiwalne mogą w końcu przynieść szczegółowe dane, to w odniesieniu do inspiracji i rezultatów literackich pobytu w Szwajcarii dysponujemy obfitym materiałem, pozwalającym na ich rzetelną analizę i interpretację.

Tak więc trudno powiedzieć, jakimi sprawami w Szwajcarii zajmował się Przyboś. Wiemy, że czas wypełniały mu nie tylko obowiązki dyplomaty. Sporo podróżował. Nie zarzucił też twórczości literackiej, dla której nowe otoczenie było inspirujące. W trakcie tego prawie czteroletniego pobytu, ale także w późniejszym okresie, Przyboś napisał prawie dwie dziesiątki wierszy oraz kilka fragmentów prozy poetyckiej, które podejmują temat szwajcarski. Prowadził zapiski, których część ukazała się w 1956 r., część włączył do książkowego wydania *Zapisków bez daty* (1970), jeden zaś fragment ukazał się dopiero w roku 1976, czyli już po śmierci poety. W 1949 r., w 44 numerze „Odrodzenia”, opublikował esej poświęcony Słowackiemu i jego związkom ze Szwajcarią zatytułowany *W błękitu krainie*. Jest to więc zbiór wcale niemały. Podobny ilościowo, a nawet nieco większy zestaw utworów lirycznych manifestujących oczarowanie krajem Szwajcarów ma na swym koncie tylko Jan Kasprowicz.

Już 25 grudnia 1947 r., a więc nieomal tuż po przyjeździe, Przyboś napisał wiersz zatytułowany *List ze Szwajcarii*. Ten krótki utwór można uznać za wzorcowy, w swej formie i sposobie wypowiedzi odbija bowiem cechy typowe dla wszystkich jego późniejszych wierszy szwajcarskich. Chodzi mianowicie o pewne szczególne kontrastowanie sytuacji poety „doznającego gór” i ich piękna z jakimiś elementami polskiej, krajowej rzeczywistości. Szwajcarski krajobraz, natura i kultura, są opisywane i interpretowane w zestawieniu z polskimi realiami. Szwajcaria zostaje zestawiona ze zrujnowaną Polską. W przypadku tego wiersza – z sytuacją adresata listu, który odgruzowuje ulicę jakiegoś miasta:

³ J. Duk, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybośia* [w:] tegoż, *Światłoczułe słowo. Studia o Przybośiu. Wybrane zagadnienia*, Łódź 2006, s. 220.

⁴ Tenże, *Czego jeszcze nie wiemy o biografii Juliana Przybośia*, „Fraza” 2015, nr 4, s. 118.

Doznaję gór – objawienia planety na ziemi,
 dotykam szczytu, jak dna, gdyby runął, księżycu,
 wysokość padła,
 pode mną świeci lodowiec – obalanej przestrzeni
 polarna gwiazda –
 [...]
 Ty, rękami uwięzły
 w odgruzowanych ulicach,
 z pyłem z wież pod powieką!

(Pz1 273)

Podmiot tych wierszy przeżywa kosmiczną wspaniałość wysokich gór, ale jego uwagę od tego zapierającego dech widoku odwraca w jednej chwili list z Polski, który kieruje ją na pojedyncze kamienie, a te zdają się być częściami zburzonych miast polskich. Zarazem także, w innej warstwie tego utworu, pojawia się nawiązanie do silnej przecież w literaturze polskiej szwajcarskiej tradycji, zwłaszcza za sprawą typowych z nią związków liryki Mickiewicza czy Słowackiego („nad wodą wielką i czystą”). Na marginesie warto dodać, iż cecha ta, owo nawiązywanie, a bywa, że i spór z romantykami, jest dość charakterystyczna dla wielu wierszy Przybosia z całego okresu powojennego. A więc inspirowana listem wizja zburzonego, pozbawionego wież miasta ponownie odwraca uwagę w stronę Szwajcarii, łącząc ją z widokiem schludnych domków nad Jeziorem Genewskim:

Stoją domki jak wyjęte ze łyzy

 nad wodą wielką i czystą.

(Pz 1 273)

W 1948 r. powstał wiersz *Do St. W.*⁵, utrzymany w podobnej tonacji, a odwołujący się do tragedii narodu żydowskiego, dla którego zburzone miasta stały się kamieniami nagrobnymi. Poeta ponownie wykorzystał kontrast pomiędzy krajobrazem alpejskim i krajobrazem zrujnowanego miasta, co wzmacnia wymowę bezsilnego oskarżenia i pokazuje gest solidarności z tymi, którzy zginęli, lecz także niemożność wypowiedzenia radości tych, którzy ocaleli. Jedynym sensownym gestem jest „dłoń”, którą „poeta wyciąga z daleka do ciebie, towarzyszu” (Pz1 274).

W równie krótkim wierszu *Elfenstrasse* (datowanym w Bernie w 1947 r., Pz2 242) polski poseł zobaczył przez okno (a mieszkał pod numerem 20 przy tej ulicy, gdzie mieściła i mieści się polska placówka dyplomatyczna) o wczesnym poranku „Grzędę nad urzędem” i usłyszał kosa. Ptak ten porównany jest do „emigranta z kraju lasu”, ale chyba nie chodzi tu o polski i aktualny wymiar politycznej powojennej emigracji, lecz raczej o szczególnie typ emigranta, kogoś o ludowych korzeniach, kto opuścił wieś i przeniósł się do miasta. Bo w gruncie rzeczy to wiersz egzystencjalny, rodzaj zadziwienia specyfiką istnienia i kolei

⁵ Wiersz skierowany jest do pisarza Stanisława Wygodzkiego.

losu: „Już ze mnie pan minister, nawet jeszcze pastuch?”. Kos zda się mu bliski w tym sensie, że i on wyemigrował z lasu i trafił do obcego sobie środowiska, do miasta. Jednak tym, co stanowi o tożsamości obu – człowieka i kosa – jest trwałe doświadczenie wsi.

Poza lokalizacją wiersz ten wydaje się nie mieć innych konotacji szwajcarskich. Śmiem jednak twierdzić, że ta istotna refleksja natury tożsamościowej nie mogła znaleźć sobie lepszego kontekstu, dla Szwajcarów bowiem niezwykle istotne jest podkreślanie i kultywowanie ich chłopskich tradycji, co w wielu przypadkach widać chociażby w swoistym braku cech „wielkomiejskości” odnoszących się na przykład do architektury czy ukształtowania przestrzeni. Z całą pewnością w latach czterdziestych, gdy doświadczał tego Przyboś, Berno – wszak stolica Konfederacji Szwajcarskiej – miało nieco wiejski charakter. Stąd refleksja na temat tożsamości chłopa-ambasadora nie mogła znaleźć lepszych i bardziej sprzyjających okoliczności.

Z kolei w wierszu *Czarodziejska góra* piękno Alp w zimowej szacie stanowi ledwie tło pewnej rozmowy, bardziej hipotetycznej niż rzeczywistej, na temat braku równości, symetrii ludzkich losów, a przede wszystkim jest refleksją dotyczącą poczucia winy tych, którzy przeżyli II wojnę światową. Wiersz rozpoczyna się od wyrażania zachwyty pięknem Alp. Prawdopodobnie trwa wycieczka, w której trakcie podmiot liryczny przypomniał sobie lub może nawet zabrał ze sobą „ją”, „dziewczynę z powstania” (Pz1 281). Jakkolwiek trudno określić, czy jest to osoba realnie obecna, czy tylko przywoływana w myślach. Łatwo natomiast wskazać porę roku, niewątpliwie znaczącą, gdyż chodzi o budzącą się wiosnę, a więc ożywającą energię i nadzieję („kwietny styk zimy z wiosną: // narcyz, // narcyzowa hala pobliska”, Pz1 281). Ona jednak nie jest oczarowana pięknem natury, bo czuje się przytłoczona („powalona”) przez gruzlicę. Cóż miałaby jej ofiarować wiosna? Jednak o wiele istotniejsza jest inna refleksja, bo oto podmiot zadaje sobie pytanie o własne ocalenie z wojny. Dlaczego przeżyłem i dlaczego „z wojny ocaloną wyniosłem // głowę – tylko własną?” (Pz1 281). Trzeba tu pamiętać o kontekście analogicznych poetycko-egzystencjalnych rozważań choćby Czesława Miłosza czy Tadeusza Różewicza. Podmiot ewidentnie doświadcza jakiejś dysproporcji losów: „ona walczyła do śmierci, // ty żyjesz do sławy” (Pz1 282).

Wiersz jest oczywiście reminiscencją lektury powieści Tomasza Manna, a kończy się – chyba można tak powiedzieć: apoteozą techniki, bo oto nie rozstrzygnąwszy kwestii ocalenia, podmiot wsiada do samochodu i rusza w drogę. Przy czym jazda ta ma metaforyczne znaczenie, bo ma za zadanie „roztrwonić czas” i „przewrócić przestrzeń na nice”, jako że odbywa się w innym czasie i przestrzeni, dylemat pozostanie nierozstrzygnięty.

Natomiast wierszem *Wiosna 1951* postawił Przyboś poetycki monument czterdziestu dwóm szwajcarskim ofiarom lawin, które masy śniegu pochłonęły w regionie Andermatt, Vals, Airolo podczas wyjątkowo groźnej zimy 1950/1951. Podmiot ogląda to potężne zjawisko natury z odległości czasowej, bo na wiosnę. Właściwie ogląda jego skutki, które są nie mniej przerażające:

Stąd widzę wcześniej, nim usłyszę: trzasł
Łód, w chmurze śniegu piorun lawiny,
Bijąc nie w jedno drzewo, ale w cały las
Walący się z krótkim grzmiotem w dolinę.

(Pz1 299)

Z czasowym wyprzedzeniem widać to, co niebawem rozłoży się w przestrzeni strasliwym hukiem. Ale równocześnie wiadomo, że to już miało miejsce, już się dokonało. Teraz, wiosną, toczy się innego rodzaju lawina, lawina magnolii, „śnieżnych kwiatów dla zabitych” (Pz1 299). I można by się było radować tym wybuchem wiosny, magnoliami, które „wszystkimi naraz pąkami rozpękły”, ale podmiot, skojarzywszy wiosnę ze skowronkiem „nad dalekim, małopolskim polem”, każe mu opłakiwać to, co się stało, „radość swą płacz”, bo zachwyt nad kwietną wiosną, podziw dla magnolii zostają unieważnione świadomością zaistniałej tragedii, która, choć porównywana do uderzenia pioruna podczas burzy, jest od niego po stokroć większa, piorun bije bowiem w jedno drzewo, a tu uderzenie śniegu dotknęło cały las równocześnie. Groza ta nie unieważnia czarowności samych gór: „Jakiś szczyt // bezimiennie // piękny”, choć najważniejsze jest to, aby skowronek wznosząc się coraz wyżej, śpiewał żalobną pieśń na cześć ofiar lawiny: «Śpiewaj Szwajcarię, / Arię podniebną!» (Pz1 299).

Ciekawy jest wiersz *Rzut pionowy*, napisany wprawdzie już po powrocie do kraju, ale jego zalety polegają nie tylko na zawartych w nim szwajcarskich reminiscencjach. Można potraktować go jako swego rodzaju relację tyleż z konkretnego i realnego doświadczenia, „olśnienia” – jak chce poeta – co opis snu lub sennego marzenia. Zdarzenie ma miejsce w trakcie pływania po Jeziorze Lemańskim łodzią wiosłową. Na tle Alp pojawia się nagle zarys Tatr i Morskiego Oka, które niebawem toną w Lemanie. Podmiot liryczny wydaje się to szczególne zjawisko przenikania Alp i Tatr, jak i kołysanie się w górę i w dół wywoływane rytmem wioseł, traktować jako rytuał rozstania z widokiem Alp, a być może także ze Szwajcarią:

a w rytmie wioseł
wznosząc – opuszczając ręce,
jakbym rwał łańcuch gór na rozstanie!

(Pz1 285)

I znów – jak w innych przypadkach – realia szwajcarskie i polskie mają tendencję do wzajemnego przenikania: „tam – tu // pod tatrzańskim, a w Szwajcarii szczytem” (Pz1 285).

„Własną dramaturgią rozbieżnych sytuacji” – nazywa Zdzisław Łapiński⁶ charakterystyczną dla Przybosia umiejętność zderzania dwóch sytuacji, dwóch widoków, z których jeden jest tym, który roztacza się przed oczyma, a drugi

⁶ Z. Łapiński, „Świat cały – jakże zmieścić w żrenicy” (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia*) [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, seria 2, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 289.

widokiem zapamiętanym sprzed lat. Oba ze sobą walczą o pierwszeństwo, a percepcja podmiotu opiera się na takich właśnie zmiennych sytuacjach w jakimś konkretnym momencie. Przyboś go wyostża i uzmysławia wizualnie. Tak jest z obrazem Morskiego Oka, który tonie w Lemanie (*Rzut pionowy*), realne przeplata się z nierealnym, inna jest wizja, a inna rzeczywistość:

Olśniony, w blaskach zorzy, odbilem od brzegu,
W jeziorze jak ła słońca – zanurzyłem wiosło.

I jak piorun z jasnego,
mgnienie oka mi przyniosło
zarys Tatr niespodzianie:
błyskawiczny czarny zygzak na białym tle Alp;
zarys niknął na stokach, wzdłuż doliny słabł
i tonęło Morskie Oko w Lemanie.

(Pz1 285)

Nie można też nie dostrzec pewnych analogii z jeszcze jednym polskim twórcą, który również przebywał kiedyś w Szwajcarii, a mianowicie ze Stefanem Żeromskim, a ściślej – z jego zarysowaną w *Przedwiośniu* ideą szklanych domów. Są one symbolem nowoczesności i lepszej, jaśniejszej przyszłości oraz ludzkich możliwości tworzenia:

miotalem promieniami rzut
pionowy
elewacji marzenia o domach ze światła,

poeta przestrzeni – prearchitekt.

(Pz1 286)

Podobny motyw awangardowego widzenia rzeczywistości i wizji przyszłości znajdziemy także we fragmencie prozy poetyckiej Przybośa z tego czasu zatytułowanym *Nad Leman*. Przejeżdżając przez miasteczka Vevey i Montreaux, poeta zauważa, że trzeba:

Zburzyć by to plastrowisko komórek nieludzkich, ale chyba owadzych: mieszkac w wolności i w przestrzeni! Zamiast setek drobnych kupek cegieł oblepionych cementem [...] jeden corbussierowski pałac, pod którym leci wolna droga, wzniesiona na słupach w powietrze, cały ze szkła i światła!⁷

Rzut pionowy to także skondensowany wariant poetycki zawierający impresyjny opis krajobrazu, a poetycko-prozatorski fragment *Nad Leman* ujawnia podobny sposób widzenia. Notuje Przyboś:

Było po deszczu i wzniosłość nieba jakby spadła i przemieszała się z jeziorem – a ponad nią, ponad niebo, wzbity się góry. Dents du Midi⁸ zawieszono były ponad niebem i światem, w absolutnej wysokości, niedościgłej żadnym zenitem. A wszystko w milionowych iskrach pierwszych tęcz igrających na wodzie w powietrzu srebrnobłękitnym rozsnu-

⁷ J. Przyboś, *Nad Leman* [w:] tegoż, *Zapiski bez daty*, „Twórczość” 1956, nr 4, s. 102.

⁸ Dents du Midi – masyw górski w Prealpach Sabaudzkich w szwajcarskim kantonie Valais, z najwyższym szczytem La Haute Cime (3257 m n.p.m.).

tym na strzępach mgieł od bezbrzeża do nicości. Chmura, co roztrysnęła się deszczem, jak kosmiczna perła, rozproszyła miał różowopopielaty: w nim żywiły krwistości i płynności gubiły się, wynurzały, zmieniając co chwila stosunki wysokości i oddaleń⁹.

Opis ten jest raczej dynamiczny, co jest dość jednoznacznym sygnałem fascynacji metodą obrazowania stosowaną przez Słowackiego.

Większość wierszy Przybosia napisanych w Szwajcarii zawiera sygnały, które pozwalają na łatwe ich skojarzenie z tym krajem. Na przykład w liryku *Na widokówce* (datowanym: Bern 1948) mamy takie wersy:

Rumieńczyk mgły jasnomodrej: czerwony liść winorośli
u okna otwartego na Jungfrau...
Szwajcaria – jak pięknie obca!

(Pz1 275)

Pokrewny, bogaty w realia geograficzne jest wiersz *Foehn*. Dodajmy, już sam tytuł jest nacechowany lokalnie, oznacza bowiem typ porywistego, zazwyczaj wiosennego, wiatru wiejącego w Alpach. Utwór zawiera również inne szczegóły: „słońce alpejskie”, „Tessyn” (chodzi o nazwę włoskojęzycznego kantonu Tessin), „Berno”, „Simplon”. To smutny wiersz na temat oddalenia, utraty, niemożności bycia z kimś razem w tym samym miejscu i czasie, bo „pociągi nas odjechały”, z typowym dla Przybosia chwytem zestawiania skrajności. Tak jak w relacjach z między osobami jest też w naturze, bo „janusowe słońce alpejskie” po jednej stronie Alp pokazuje „jasną twarz”, a po drugiej „smutną”. Jest tu też bardzo piękna metafora reflektująca naturę podróży po Szwajcarii, gdy w tle przeleńczy Simplon widać „obrazki malowane na szkle // okien pociągów” (Pz1 277).

Do podobnej tematyki wrażeń z podróży szwajcarskich można także zaliczyć wiersze: *Wschód słońca* (Pz1 297), *Tam, w urwisku* (Pz1 298), *Kamyk z wysokich gór* (Pz1 301), *Katedra w Lozannie* (Pz2 19), choć ten ostatni wiersz, napisany w 1955 r., należałoby raczej włączyć do ważnego i znamienego w dorobku Przybosia cyklu „katedralnego”¹⁰.

Pierwszy z wymienionych wierszy próbuje oddać nastrój i widok słońca, które wschodzi nad lodowcem Diablerets¹¹. Ale poza impresyjnym walorem to także wiersz o pożegnaniu, o przemijaniu. Z kolei *Tam, w urwisku* to zapis alpejskiej wycieczki, momentu bezpośredniego kontaktu z górami. Przy czym sądzić można, że chodzi o spotkanie z Tatrami (choć ich nazwa nie pojawia się w wierszu), które przywołują wspomnienie Alp (również bez wypowiadania nazwy). Podmiot „czuje u ramion linię gór, a jeszcze // nie opadła ze mnie // tamta wysoka przestrzeń” (Pz1 298), można domniemywać, że przestrzeń alpejska. Jeszcze trwa ślad w przestrzeni „tam” (znów domniemanie, że w Szwajcarii), ale podmiot jest „tu, za siódmą górą”, właśnie w Polsce. Wiersz powstał

⁹ J. Przyboś, *Nad Leman*, wyd. cyt., s. 102.

¹⁰ Terminu tego używa Edward Balcerzan (dz. cyt., s. CV), a szczegółowo omawia Helena Zaworska (*Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Tadeusza Różewicza*, Kraków 1980).

¹¹ Szczyt w Alpach Berneńskich na granicy kantonów Vaud i Valais, 3210 m n.p.m.

w grudniu 1951 r., a więc już po powrocie Przybosia do kraju. Ze zrozumiałych względów poeta nie mógł swego żalu za opuszczonym krajobrazem wyrazić wprost. Z drugiej zaś strony można całkowicie pominąć tego typu urealnianie i potraktować wiersz jako przejaw typowej dla tego twórcy techniki specyficznej współobecności przeciwieństw.

Jak wynika z notki pod wierszem *Kamyk z wysokich gór*, powstał on w trakcie podróży Doliną Rodanu w 1948 r. To także rodzaj turystycznej impresji trafnie ujmującej specyfikę geograficzną miejsca, gdzie „góry opadały – i w jeziorze słabły” (Pz1 301), gdzie w Lemanie odbijały się Alpy. Ale to także wiersz o doświadczeniu przestrzeni, tej bezpośredniej fizycznej i szerszej – czasowo-historycznej. Zarazem refleksja na temat zostawiania swego śladu w życiu.

Warto jeszcze uzupełnić, że w tym wierszu, jak i we wspomnianym *Wschodzie słońca*, ważne miejsce zajmują rośliny, co świadczy o umiejętności dostrzegania przez poetę różnych elementów natury charakterystycznych dla określonych miejsc, w tym przypadku dość ściśle związanych z przyrodą alpejską, jak: paulownia, wawrzyn, mirt, myszopłoch, a także ich znaczeń symbolicznych związanych z trwałością, czystością, sławą, ponadczasowością.

Na marginesie dodajmy, że Przybosia interesowała również sztuka szwajcarska. Warto wspomnieć o jego zapiskach dotyczących refleksji na temat malarstwa Giovanniego Segantiniego czy rzeźby Alberta Giacomettiego¹².

Wróćmy jeszcze do postaci poetów romantycznych, Słowackiego i Mickiewicza, którymi Przyboś był niewątpliwie zafascynowany i których ślady w Szwajcarii tropił. Mickiewiczowi poświęcony jest zapisek z notatnika. Pod datą „1 VII 49” czytamy:

Przełęcz Splügen. To tu Mickiewicz spadał w otchłanie i znikał w chmurach. To wrażenie spadania w przepaści dały mu zapewne głębokie wąwozy wyrte w łupkowych górach przez dolinę wiodącą do wsi Splügen. [...] Tylko gwałtowne jasne obłoki pędzone przez porywisty wiatr – zdawało się – porwą mnie w niebo, w wysoką przepaść! One tylko przywiodły mi na pamięć wizję „podniebnych” gór. Widok na drugą, włoską stronę przecucie słodczy i rozkoszy Lago di Como¹³.

Zazwyczaj Przyboś stara się sprawdzać, konfrontować to, co przekazuje pamięć kultury, z naocznym widzeniem miejsc, wprowadzać w życie swoisty proces uwspółcześniania. Tak dzieje się za każdym razem, gdy weryfikuje doświadczenia Słowackiego. Efektem tego bezpośredniego zestawiania obrazów zawartych w literaturze z ich rzeczywistym i współczesnym wyglądem, poza indywidualnym mierzaniem się ze Słowackim, są: wspomniany wcześniej szkic na temat poematu Słowackiego *W Szwajcarii* zatytułowany *W błękitu krainie*. Postać, a raczej twórczość romantycznego poety, zajmowała Przybosia nie raz, czego dowodem mogą być choćby wiersze *Giessbach* (Pz1 296), *Tęcza na burzy* (Pz1 283–284) i *Słowacki* (Pz2 309). Ten ostatni powstał pod koniec życia Przybosia i także zawiera refleksy dawnego pobytu w Szwajcarii, a równocześnie jest pewną deklaracją

¹² Zob. J. Przyboś, *Segantini i Przestrzeń rzeźbiarska* [w:] tegoż, *Zapiski bez daty*, „Twórczość” 1956, nr 4, s. 88–92.

¹³ Tenże, *Zapiski bez daty*, „Poezja” 1976, nr 10, s. 89.

stosunku od dzieła Słowackiego¹⁴. Rozpoczyna się wersami: „Miałem jego poemat widoczny w Szwajcarii / tak, jak bym całym sobą stawał się z nim razem” (Pz2 309). Utwór dostarcza dowodu na to, że Przyboś starał się chodzić śladami Słowackiego po Szwajcarii i analizował sens jego twórczości i biografii. Cytuje ponadto w niewielkich fragmentach jego utwór. Jeszcze bardziej bezpośredni jest dialog z wielkim romantykiem w wierszu *Tęcza na burzy*:

Ujął góry, jak ujmują je obłoki, a z tych ujęć
słowo jego ma polotną szczytność:
oprócz blasku niczego nie zawrze.

(Pz1 283)

Wiersz opatrzony jest mottem ze Słowackiego: „Widzisz tę tęczę na burzy w parowie?”. Zapewne umieszczenie go w tym miejscu uznać należy za próbę podjęcia spostrzeżeń Słowackiego, które – jak stwierdza Marian Tatar – „zachwyciły Przybosia”¹⁵, szczególnie w skojarzeniu spadającej z hukiem wody z burzą i dostrzeżeniem w jej bryzgach powstającej tęczy. Znaczące jest też zwrócenie uwagi na siłę kolorystyki poematu. Przyboś pod wpływem Słowackiego rzekę Aarę i jezioro postrzega w błękicie, choć właściwie widzi zieleń:

Ścigam czas tamtej poezji, a tej przestrzeni ważę
nad wody – błękitnymi? – zielonymi Aary...
[...]
Oczy tak napoiłem w jeziorach barwami,
że czytając maluję
jednym mgnieniem rzęs między wierszami „W Szwajcarii”
tę skaczącą przez tęczę kaskadę
zmniejszoną, lecz śnieżnobłękitną
jak rozprysk rosy na strąconym bosą stopą chabrze.

(Pz1 283)

Jednak teraz wszystko wygląda inaczej niż wtedy, gdy wodospadowi przyglądał się Słowacki. Zamiarem Przybosia zdaje się być „odczarowanie” tamtego widzenia poprzez nie tyle nawet konfrontację wizji poetyckiej Słowackiego z jego współczesnym obserwowaniem tych samych miejsc, co postawienie pewnego rodzaju społecznie krytycznego akcentu, który sprawia jednak wrażenie składnika siłą wtłoczonego w materię wiersza. To, że „włoscy robotnicy” zmienili elementy krajobrazu, wysadzając skały i budując elektrownię, można uznać za rzeczywisty znak współczesności, bo nie jest tajemnicą, że wielu włoskich robotników znajdowało i znajduje zatrudnienie w bogatej Szwajcarii. Wersy o „usłyszeniu // oddechu // walczących w Modenie bezrobotnych” (Pz1 284) wydają się jednak szczegółem raczej zbędnym. Zwłaszcza że wybrał się na wędrowkę po śladach Słowackiego, ponieważ – jak deklarował na wstępie – chciał skonfrontować jego widzenie z obecną rzeczywistością („Ścigam czas tamtej poezji,

¹⁴ Wzorcowej analizy tego wiersza dokonał Stanisław Makowski w: *Juliana Przybosia najmniej słów. Analizy i interpretacje*, red. tenże, Warszawa 1991, s. 166–172.

¹⁵ M. Tatar, *Między racjonalizmem a romantyzmem* [w:] tegoż, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Wrocław 1973, s. 176.

a tej przestrzeni ważę // nad wody – błękitnymi? – zielonymi Aary...”, Pz1 283). Jednak czasy się zmieniły i dzisiaj wszystko wygląda nieco inaczej:

Lecz w tej – z róż i słowików? – z granitu dolinie
stromy strumień nie płynie tęczowymi łzami,
którymi wtedy tamten wodospad się stoczył
raz na zawsze wraz z czasem.

(Pz1 283)

A wspomniani włoscy robotnicy „ujarzmiają wodę” i budują elektrownię, aby tym samym „tęczę w burzy // rozwidnić, // w prądnicy przedłużyć” (Pz1 284). Ponadto huk wodospadu, który słyszał Słowacki, dzisiaj „w huku skał wysadzanych zamilkł”.

Ingerencja człowieka w górski krajobraz wydaje się pożądana. „Opis wodospadu – przywołajmy raz jeszcze ustalenia Tatary – był bowiem nie tyle realistyczny, co odrealniony, gdyż był częstką idyllicznej arkadii, której teraz nie ma. [...] Kraj róż, słowików, jagniąt i miłości należy do przeszłości. Kaskada stoczyła się raz na zawsze z czasem. Tęcza nie pojawia się teraz *na* burzy, lecz *w* burzy stworzonej przez człowieka ujarzmiającego przyrodę”¹⁶.

Ujął góry, jak ujmują je obłoki, a z tych ujęć
słowo jego ma połotną szczytność:
oprócz blasku niczego nie zawrze.

Powtarzam je, by dościsnąć...

(Pz1 283)

Słowacki stworzył coś, co Przybóś, choć krytykuje, to jednak powtarza. Miniona idylla w swym poetyckim charakterze jest piękna, zwiewna, wręcz niedościgła i dlatego styl ten i tworzące świat poematu elementy powtarza. Inne echo wykorzystania tych samych składników znajdujemy w *Rzucie pionowym*: „Płynąłem do wrzątku tęcz kipiących na fali / do dna barw” (Pz1 285). Bardzo podobne użycie tej materii jest także w poetyckiej prozie *Nad Leman*. Tatara szczególnie analizuje te koneksje i pisze:

W pierwszym z wymienionych przykładów [chodzi o *Rzut pionowy* – przyp. J.W.] mamy wyraźne podjęcie motywu tęczy na burzy z zamianą na tęczę kipiące na fali. W jednym i drugim przypadku woda jest w ruchu, a tęcza na niej drżąca i migotliwa, pozbawiona statyczności i dająca wrażenie zwiewności. Swoją odmianę tego obrazu rozwinął poeta w prozaicznym utworze *Nad Leman*. I tu tęcza jest również zwiewna i migotliwa jak w *Rzucie pionowym*. Pojawia się ona w pastelowej kolorystyce. W *Szwajcarii* (barwy srebrnobłękitna i różowopopielata) – w towarzystwie znamiennych dla tego poematu motywów (perły i mgły). W prozie tej dominują jednak echa *Rozłączenia*. Dostrzec je można w opisie jeziora naśladującym znany liryk Słowackiego¹⁷.

Z podobną konstrukcją mamy też do czynienia w wierszu *Giessbach*, również zaopatrzoną w motto ze Słowackiego. Jest to próba uchwycenia słowem wielkości, potęgi, wysokości Alp, wspomnienie obserwowanej kiedyś „kaska-

¹⁶ Tamże.

¹⁷ M. Tatara, dz. cyt., s. 177–178.

dy”, „wodogrzmotu”, gdzie w finale pojawia się – a musimy pamiętać, że wiersz został napisany w 1950 r. – porównanie wrażeń wzrokowych do „zorzy wzbijającej się nad hutą”, gdy następuje spust płynnej stali.

Jerzy Kwiatkowski pojawiając się u Przybosia odwołaną do wielkich romantyków uznaje za oczywiste:

Słowacki i Mickiewicz – trochę i dlatego, że obydwa, podobnie jak Przyboś, mieszkali jakiś czas w Szwajcarii i o Szwajcarii pisali – występują tu wcale często. I tak, w *Tęczy na burzy* ci dwaj wielcy antagoniści spotykają się ze sobą. Słowacki pojawia się tu i poprzez tytuł wiersza, i przez przywołanie tytułu *W Szwajcarii*, i poprzez aluzje i trawestacje swoich ról, kaskad, słowików, swojej wizji Szwajcarii, której poeta dwudziestowieczny nadaremnie poszukuje i z którą wiecie dialog. Mickiewicz – poprzez słowa:

cisza – przepaść – tak, że usłyszałbym
oddech
walczących w Modenie bezrobotnych

– niby dalekie echo *Stepów akemańskich*¹⁸.

Na inny rodzaj przyczyn sięgania przez Przybosia po dzieła i autorów osadzonych w kulturze i tradycji wskazuje Agnieszka Kwiatkowska. Píše ona:

Nawiązując do arcydzieł polskiej literatury, poeta uruchamia rodzaj kodu, wspólnego wszystkim użytkownikom kultury. Stwarza ulotną elitarną wspólnotę tych, którzy rozpoznali nawiązanie i potrafią je zinterpretować. Czyni to jednak w konkretnym celu: aby słowo bądź sytuację liryczną zreinterpretować¹⁹.

Wnikliwe ślady obecności kultury romantycznej w twórczości Przybosia tropi Barbara Łazińska. Odwołując się do ustaleń historyków i krytyków literatury, podkreśla, że w przypadku tego poety chodzi o „przejmowanie elementów tradycji wielkich romantyków”²⁰, a nie jakiejś spójnej formacji artystycznej czy światopoglądowej. Z twórczości poszczególnych autorów czerpał inspirujące impulsy oraz niektóre tematy utworów. Wskazywanie takich romantycznych pokrewieństw poezji Przybosia z liryką romantyków jest dość oczywiste. Najszerszej też, jak dotąd, opisano relację Przyboś – Słowacki²¹, wykazując nie tylko liczne i jasno czytelne odwołania do dzieł autora poematu *W Szwajcarii*, ale koncentrując uwagę także na wzajemnych związkach wynikających z prób przedstawienia szwajcarskiego pejzażu. Z kolei Jacek Łukasiewicz dowiódł wyraźnych nawiązań do liryków lozańskich Mickiewicza²².

¹⁸ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 148.

¹⁹ A. Kwiatkowska, *Poeta – czytelnik tradycji. Juliana Przybosia dialog z literaturą* [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 64.

²⁰ B. Łazińska, *Przyboś i romantycy*, Warszawa 2002, s. 9.

²¹ Zob. np. D. Zamaćńska, „*Widzę naprzód o wiek?*” [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, seria 2, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 269 i nast.; M. Tatała, dz. cyt., s. 174–182. Przypomina ponadto, że „analizę szwajcarskich wierszy Przybosia ułatwia esej *W błękitu krainie*, w którym autor wyłożył swą ocenę *W Szwajcarii* Słowackiego, gdyż ta ocena przewija się przez cały zespół jego liryków”.

²² J. Łukasiewicz, *Przyboś wobec liryków lozańskich*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1990, s. 49–64.

Łazińska sugeruje, że istotą Przybosiowych odwołań do romantyków jest „koncentrowanie uwagi na wartościach estetycznych, nie zaś na ideologii narodowej czy koncepcjach historiozoficznych”²³. Stwierdza ponadto, że Przyboś „nie traktował dzieł romantyków jak historycznoliterackich zabytków, dokumentów pewnej epoki”, lecz próbował „wydobyć z nich wartości uniwersalne, które mogą stać się inspirujące”²⁴ dla twórcy innej epoki czy wzorca estetycznego, a za wartości te uznawał „elementy konstrukcji utworów, ich obrazowanie i metaforykę”²⁵. Śledzi też analogiczne związki literackie zachodzące między działami wielkich romantyków a poetyckimi i eseistycznymi utworami Przybosia. Z tak zwanej wielkiej czwórki Przyboś ewidentnie wysoko cenił Mickiewicza, który był dla niego „moralnym autorytetem” i przedstawiał „archetypowy wzór artysty”, Norwida doceniał, dość krytycznie odnosił się do Słowackiego, chociaż – i tu należy się zgodzić z sądem Łazińskiej – to właśnie jego dziedzictwo było „wartością determinującą wyobraźnię twórczą”²⁶ Przybosia, swoistym układem odniesienia, z którym podejmował „poetycką rywalizację na obrazy i metafory”²⁷. Obserwacja ta znajduje mocne potwierdzenie w interesującym nas tu kontekście szwajcarskich realiów i doświadczeń obu poetów. Krasieńskiego w zasadzie pomijał, powtarzając niesprawiedliwy sąd Słowackiego, że to „wierszokleta” (*Wielkie formy*, Zbd 57–58).

Jak pamiętamy, szwajcarski fragment biografii Juliana Przybosia, poza wierszami i szkicami na temat literatury, zaowocował także prozą poetycką o tematyce szwajcarskiej. Przywoływany był tu już tekst *Nad Leman*, ale trzeba koniecznie pamiętać o innych zamieszczonych w obu tomach jego *Utworów poetyckich* (*Nad Leman*, Pz2 63; *Ogród w Bernie*, Pz2 72); *Nad Aarą*, Pz2 358), *Dzwony berneńskie*, Pz2 364). Warto wspomnieć także *Obłoczność* (Pz2 70–71), choć trudno tu o wyraziste wskazówki wiążące tekst ze Szwajcarią. Na pewno z racji pojawienia się w tekście lokalizacji zapory wodnej Lago Bianco zaliczyć trzeba do tego kręgu tematycznego wiersz *Przestrzeń górską* (Pz2 366). Nie można też stracić z pola widzenia fragmentów zatytułowanych *Zapiski bez daty*, opublikowanych w „*Twórczości*” w 1956 r., oraz następnych, opatrzonych mylącym, bo takim samym tytułem, lecz stanowiących odrębną i odmienną całość, które ukazały się już po śmierci poety, w numerze 10 „*Poezji*” z 1976 r., a obejmujących notatki szwajcarskie z lat 1948–1949. Między nimi wydana została jeszcze całkowicie inna wersja książkowa²⁸.

²³ B. Łazińska, dz. cyt., s. 10.

²⁴ Tamże, s. 10–11.

²⁵ Tamże, s. 11.

²⁶ Tamże, s. 13.

²⁷ Tamże.

²⁸ Zbiór opublikowany w „*Twórczości*” w 1956 r. (nr 4) zawierał następujące zapiski, w których występowały motywy szwajcarskie: *Nad Leman*, *Wodospad w Giessbach*, *Segantini*, *Przestrzeń rzeźbiarska*, do nich należałoby jeszcze dodać mniej oczywiste, choć zawierające jasne lokalizacje (okolice Berna, Hanen-Mosen): *Z przechadzek* oraz *Sława słoneczna*. Trzy zapiski, a mianowicie: *Wodospad w Giessbach* (s. 88), *Segantini* (s. 88–89) i *Przestrzeń rzeźbiarska* (s. 90–92), tekst biorący za punkt wyjścia refleksji rzeźby Alberta Giacomettiego, bodaj największego

Są to teksty o dużym uroku literackim, zawierające także ciekawe i trafne obserwacje rzeczywistości szwajcarskiej, przede wszystkim tej krajobrazowej. Na przykład pochwały piękna krajobrazu okolic Berna. Ale co szczególnie, Przyboś dopatruje się w tak pozytywnym jego oddziaływaniu na człowieka wpływu cywilizacji technicznej: „Człowiek czuje się wszędzie ufnie, bo wszędzie spotyka ślad pracy człowieka, wszędzie niosą go ramiona bezimiennych bliźnich, rozsute przed nim w powietrzu. Nurzając się w przyrodzie kąpie się zarazem w człowieczeństwie”²⁹. W ten sposób udało się poecie harmonijnie połączyć typowo awangardowy patos i pochwałę techniki z głębokim odczuwaniem natury³⁰.

Przyboś notuje też swoje refleksje w trakcie licznych wycieczek po Szwajcarii. Lektura *Zapisków bez daty* (tych zaopatrzonych w precyzyjne informacje na temat roku, miesiąca i dnia) pozwala upewnić się, w jakich miejscach przebywał na pewno. Był więc w 1948 r. między innymi: nad Blausee, widział Jungfrau, Matterhorn, Dent Blanche, Titlis, Wetterhorn, Schreckhorn, Mönch, Eiger, co skrętnie odnotowywał, zazwyczaj w stylu: „Dziś stałem na lodowcu Tischer-Gletscher” (11 kwietnia 1948)³¹, Lugano, Sanrocco, Airolo, Aareschucht, dolinę Ticino, przełęcz St. Gothard, Splügen, Susten, Lago di Como, Chur, Arosę, Raperswil, Rothorn, Gornergrat, podziwiał wody rzeki Aare, Lemanu, „szmaragdowe” Brienzersee, Vitznau, Chillon, St. Moritz. Oczywiście na pewno znał Berno i Genewę, prawdopodobnie Zurych, a także wiele innych mniejszych i większych miejscowości. Szczególny urok miały podróże samochodowe, dostarczające z racji towarzyszącej im szybkości dodatkowych radości i zachwyty:

Z otwartego auta uczestniczę w tysiącznych zdarzeniach, rozkosznych baletach, widowiskach co sekunda zmiennych, lotach obłokowych aniołów³².

[...] Tylko w otwartym samochodzie czuję, że wnika, że poślubiam, że opływam pejzażem³³.

Różnorodność i bogactwo szwajcarskiej przyrody daje Przybosiowi asumpt do snucia pewnych ogólnych refleksji natury psychologicznej: „Podobnie jak czas bez zdarzeń kurczy się w naszym odczuciu – tak i przestrzeń nieurozmaicona nie pozostawia wrażenia rozległości. Szwajcaria wzbita w niego Alpami

rzeźbiarza szwajcarskiego, znalazły się następnie w edycji książkowej *Zapisków bez daty* (Warszawa 1970), gdzie pojawiły się z kolei dwa, niepowtarzane w innych lokalizacjach, a mianowicie: *Wracając z wystawy w Lucernie* (Zbd 14–15) i *Na Mont Bré* (Zbd 72–73). Jeszcze później Danuta Przybosiowa podała do druku i opublikowała w „Twórczości” (1976, nr 10) *Zapiski bez daty*, które obejmują czas od 6 stycznia 1948 do 14 grudnia 1949 r. Są to teksty bardzo lapidarne. Zdają się raczej doraźnymi notatkami, zapisami wrażeń codziennych i refleksji podróżnika.

²⁹ J. Przyboś, *Z przechadzek* [w:] tegoż, *Zapiski bez daty*, „Twórczość” 1956, nr 4, s. 99.

³⁰ Dla porządku należy dodać, że w podobnym duchu, choć bez awangardowego zacięcia, o berneńskim krajobrazie pisał Jerzy Stempowski. Por. tegoż, *La terre bernoise*, Genewa 1954; po polsku: *Ziemia berneńska*, Warszawa 1990.

³¹ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, „Twórczość” 1976, nr 10, s. 85.

³² Tamże, s. 86 (1948, prawdopodobnie przełom kwietnia i maja).

³³ Tamże, s. 89.

wyduje mi się krajem olbrzymim, obszerniejszym niż Polska³⁴. Przyroda w jego rozpoznaniu i interpretacji jest egzystencją samoistną i pierwotną, niezależną od porządku myśli. Jest zmysłowa i materialna, można jej bezpośrednio doświadczyć. Kto próbuje komunikować się z nią, dostrzega w jej tle człowieka jako tej przyrody częstkę integralną. Doświadczenie bezpośrednie jest istotniejsze od „wymyślnego”, ale też reagowanie na ten kontakt oznacza myślenie. Oddawanie tych stanów wymaga właściwej formy. Poeta szukał jej na wielu poziomach, stąd próby liryczne, prozy poetyckiej, dziennikowych zapisów bezpośrednich, esejów historycznoliterackich.

„Kreacjonizm Przybosia został poprzedzony tworzeniem Słowackiego” – zauważa Danuta Zamaćńska³⁵. Badaczka mocno akcentuje obecność w podświadomości Przybosia obrazów zaczerpniętych z liryki Słowackiego, szczególnie z jego szwajcarskiego poematu. Umiejętnie pokazuje „fascynację prawami, które rządziły wyobraźnią Słowackiego, fascynację zasadami konstruowania obrazu – dalekimi od realistycznych i zdroworozsądkowych prawideł³⁶. Odnawia ponadto, że Przyboś „wierszy aluzyjnych, wierszy polemicznych, wierszy-holdów adresowanych Słowackiemu – napisał немало³⁷.”

Przyboś czuł się niejako przytłoczony przez Słowackiego widzenie krajobrazu szwajcarskiego, który to wzór czy sposób narzuca swe wizje i nie pozwała na bezpośredni odbiór wrażeń³⁸. Przyboś wydaje się rozczarowany tym, co widzieć może naocznie. Znamienna jest tu jego refleksja na temat poematu *W Szwajcarii*: „Jest tylko oddalona od rzeczywistości migotliwa powierzchnia rzeczy, pianka poetycki nastrojów. Ubił poeta tę nastrojową piankę z najbardziej lotnych wrażeń wzrokowych i słuchowych” (*W błękitu krainie*, Lig1 284). Uważa więc, że Słowacki opisał krajobraz w sposób conceptualny, przez to też zdaje się negować w ogóle romantyczne widzenie świata. Niemniej jednak mimo tych poważnych zarzutów i tak dzieło Słowackiego uważa za niedościgły wzór.

Przyboś powtarza szlaki szwajcarskich wojaży romantyków – przede wszystkim Słowackiego, ale też Mickiewicza. Ponadto utwory, które zdradzają tego rodzaju tropy, jak choćby *List ze Szwajcarii*, *Nad Leman* czy *Giessbach*, uznać można za szczególne próby – i dodajmy: udane – zespolenia tego, co stanowi doznania emocjonalne, z tym, co rejestruje wzrok, czyli to, co widziane, wyraża odczuwane. Ale prawdą jest też, co udowadnia Łazińska, że Przyboś w swoich wierszach „zwykle konstruuje obrazy alternatywne wobec pejzaży tworzonych przez Słowackiego. I właśnie ta opozycyjność wobec romantycznego kanonu decyduje o ukształtowaniu własnego warsztatu poetyckiego³⁹”. Przyboś wciąż odwołuje się do dzieł Słowackiego:

³⁴ Tamże, s. 93.

³⁵ D. Zamaćńska, dz. cyt., s. 276.

³⁶ Tamże, s. 277.

³⁷ Tamże.

³⁸ Píše o tym B. Łazińska w: tejże, dz. cyt., s. 153 i nast.

³⁹ Tamże, s. 164.

Okres szwajcarski – to jeszcze raz Łazińska – w poezji Przybosia jest [...] wyrazistym dowodem jego fascynacji twórczością wielkiego romantyka. [...] mimo [...] sprzeciwu wobec poetyki Słowackiego, Przyboś mówił językiem od niego zapożyczonym. Okres ten chyba najlepiej definiuje formuła z wiersza *Tęcza na burzy* – „powtarzam, by dościsnąć”⁴⁰.

W tomach Przybosia wydanych po wojnie (*Rzut pionowy*, 1952; *Najmniej słów*, 1955) Jerzy Kwiatkowski dostrzega wyraźną przemianę dotychczasowej jego poetyki, które to zjawisko określa mianem: „wszechstronnego rozluźnienia tej poezji”⁴¹, co wiąże ze „złagodzeniem wymogów techniki poetyckiej” oraz „odprężeniem ewokowanej przez tę poezję psychiki”. Taka zmiana nastawienia pozwala na sięgnięcie w nowe obszary „istnienia, myśli, wyobraźni”⁴².

Nie jest to już sytuacja walki: stąd zmniejszenie napięć, zmniejszenie owej potencjalnej wybuchowości, tak charakterystycznej dla okresu przedwojennego, stąd luz psychiczny, pozwalający na manifestowanie humoru, na spokojny, powolniejszy tok wywodu, z czasem – nie stroniącego od swoistego gawędziarstwa, na wspomnieniowość wreszcie⁴³.

Jedną z przyczyn tego przeobrażenia Kwiatkowski widzi w zmianie życiowej sytuacji poety, który został dyplomata, później dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej, działaczem. Jeżeli zaś chodzi o tematykę wierszy, to charakterystyczna staje się w tym czasie obfita w niej obecność: „tematyki krajobrazowo-podróżniczej, pełno zwłaszcza pejzażów szwajcarskich, w Szwajcarii bowiem poeta spędził kilka lat na placówce dyplomatycznej”⁴⁴.

Istotnym novum jest również wzrastająca rola tradycji literackiej. Jakkolwiek Przyboś nigdy radykalnie jej nie zaprzeczał, ale wystarczy zwrócić uwagę na objawy najbardziej zewnętrzne, czyli aluzje literackie, także bezpośrednie cytaty, by łatwo wskazać liczne przykłady jej obecności. Kwiatkowski twierdzi, że są to „niewątpliwie zamierzone” ukryte cytaty i nawiązania do tekstów Słowackiego i Mickiewicza, co łączy się w pierwszym rzędzie z tym, że i oni – podobnie jak Przyboś – przez pewien czas mieszkali w Szwajcarii i o Szwajcarii pisali. Analogia doznań powoduje, że poetyckie realizacje tematu szwajcarskiego przez Przybosia traktować można jako swoistą konfrontację sposobu widzenia krajobrazu górskiego w twórczości obu poetów romantycznych.

Przyboś wielokrotnie powraca do poematu *W Szwajcarii*. Nie jest to jednak – o czym przekonuje Tatar – proste naśladownictwo, które byłoby zwykłym epigoństwem, lecz oryginalne opisywanie stanu uczuciowego podmiotu lirycznego, podczas gdy u Słowackiego wyrazistość tej sytuacji wciąż zacierała wspomnienia⁴⁵. Przyboś zazwyczaj, co jest jego swoistym znakiem firmowym, wykorzystuje sytuacje z przeszłości dla ukazywania współczesności. Wydaje się też, że wyżej cenił dokonania Mickiewicza, co widać choćby w tym, iż w liryku

⁴⁰ Tamże, s. 165–166.

⁴¹ J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 144.

⁴² Tamże, s. 145.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Więcej na ten temat zob. M. Tatar, dz. cyt., s. 178–180.

Na Alpach w Splügen podkreślał trud wysokogórskiej wędrówki, którego zupełnie nie dostrzegał w poemacie Słowackiego. W *Lirykach lozańskich* ceni aspekt stapienia w jedność wzruszenia z obserwowanym pejzażem. Takiej sytuacji nie ma u Słowackiego, który w pejzażu widział raczej tło uczuć niż ich składową.

Pobyt Przybosia w Szwajcarii to fakt znaczący, ale Kwiatkowski wskazuje istotniejszy motyw łączący się z nawiązywaniem do tradycji, uwypuklający nowy status poety, który przestał już być „buntownikiem” i stał się „akceptatorem”, ujawniającym ponadto tendencję „do powściągnięcia ambicji nowatorskich, do ukomunikowywania swej poezji”⁴⁶. Dodatkowo jeszcze pojawia się nowy element poezji Przybosia, który niebawem będzie odgrywał wielką w niej rolę, a który Kwiatkowski nazywa „schematem powrotów w przeszłość, związanym ze schematem od-poczynania na nowo”⁴⁷.

Przyboś lubił podróżować, bo to okoliczność pozwalająca poznawać nowe miejsca i sytuacje, mająca także walor inspirujący. Warto też pamiętać, że okres szwajcarski w jego życiu, gdy zmieniała się radykalnie sytuacja polityczna w Polsce i Europie, nie sprzyjał szczególnie wyjazdom. Przyboś był więc w sytuacji uprzywilejowanej. Podróże odbywane wówczas po Szwajcarii, ale także do innych krajów – jak ujął to Andrzej Cieński: „dawały okazję do napisania jednego lub kilku wierszy albo całego cyklu”⁴⁸.

Można te zespoły wierszy szwajcarskich traktować jako specyficzny rodzaj dziennika podróży, spisywanego w lirycznej formie, notowanie fragmentów i szczegółów krajobrazu, impresyjnych doznań i wiążących się z nimi nastrojów. Charakterystyczną cechą jest to, że Przyboś zazwyczaj przyrodę i krajobraz wykorzystywał jako możliwość do konfrontowania ich ze wspomnieniami z Polski.

Wiersze pisane w Szwajcarii, utwory zawierające aluzje do helweckiej rzeczywistości, w znacznej mierze zawrzeć można w kręgu problematyki stosunku Przybosia do tradycji romantycznej. Cieński, wspominając o nich, umieszcza je w rozdziale *Wiersze podróżne*, co wydaje się ich pewnym niedowartościowaniem. Z kolei Edward Balcerzan cykl szwajcarski, „polemizujący z wyobraźnią Słowackiego”, określa mianem „lekturowych liryków”⁴⁹, co jest trafne, lecz jednak zawężające.

Można w wierszach Przybosia o tematyce szwajcarskiej z łatwością rozpoznać zjawisko przenikania obrazów, tak typowe dla techniki filmowej. Konfrontowanie krajobrazów nie służy konfrontowaniu kultur, nie jest wyrazem tęsknoty czy nostalgii za tym, co krajowe, znane i pozostawione w ojczyźnie. Raczej należałoby w tym widzieć specyfikę, którą Artur Sandauer określił jako „typowe dla jego poezji przeciwstawienie statyki i dynamiki”⁵⁰.

⁴⁶ Tamże, s. 149.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ A. Cieński, *Julian Przyboś. Kulturowe podstawy twórczości*, Warszawa 1987 [seria „Portrety Pisarzy Chłopskich”], s. 227.

⁴⁹ E. Balcerzan, dz. cyt., s. XCIX.

⁵⁰ A. Sandauer, *Esteta czy Scyta? Albo robotnik wyobraźni (Rzecz o Julianie Przybosiu)* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1, Warszawa 1985, s. 204.

Sygnały, drobne wskazówki w tekstach (np. pojawiające się nazwy miejsc geograficznych, choćby częsty Leman) uświadamiają, że dotyczą one podróży. Fakt, że obserwacji podlega szczegół (np. pejzaż nad Aarą), ma znaczenie, bo dowodzi indywidualnego widzenia, a może nawet świadczy o jakimś eksperymencie wzrokowo-słownym. Aby przedstawić świat, w pewnym sensie nawet stworzyć go, poeta musi na niego patrzeć – właśnie po to, by stworzyć go spojrzeniem. Wyjątkowo trafne są tu rozpoznania Magdaleny Nowotnej, która lirykę Przybosia poddaje badaniom, wykorzystując teorię fenomenologa i egzystencjalisty Maurice’a Merleau-Ponty’ego, i konstatuje: „Wędrowka wzroku w przestrzeni określa miejsce doznającego podmiotu. [...] M. Merleau-Ponty byłby zachwycony: patrzę, więc jestem. Patrzę, więc piszę, tworzę wypowiedź, kreuję świat znaczeń”⁵¹. I pisze dalej: „Podmiot Przybosia jest podmiotem zależnym tylko od własnego patrzenia, jest podmiotem autonomicznym, świadomym istnienia, podmiotem, dla którego postrzeganie jest racją bytu. Patrzę, więc jestem”⁵².

Najważniejsze w wierszu jest bowiem „potwierdzenie siebie poprzez akt doznania”⁵³. Oczywiście ten swoisty proces „potwierdzania siebie” nie dotyczył tylko wierszy o tematyce szwajcarskiej. Szczegółowe analizy pozwalają na wskazanie realiów helweckich, wyliczenie inspiracji, zapożyczeń i motywów. Jednak nie chodzi o to, skąd, z czego Przyboś czerpie, lecz co z tymi elementami czy z nich robi. Bo to nie tylko „formy poetyckiej rejestracji wzruszeń”⁵⁴, lecz takie wiersze, które mają wiele znaczeń, których puenty są niejednoznaczne, zaś krajobraz szwajcarski, kultura i ludzie tego kraju stanowią jeden z toposów w liryce Przybosia. Bardzo ważny, lecz nie jedyny.

Przybosia, jak chyba żadnego innego z polskich poetów, zajmowała specyfika Szwajcarii, a nie tylko doznania turysty. W swoich wierszach i fragmentach prozatorskich wnikliwie opisał wiele elementów goszczącego go kraju. Oddalenie od Polski umożliwiło mu także spojrzenie na nią w głębszy sposób, a zestawienie i kontrastowanie obu krajów pozwoliło zyskać doświadczenie o sensie ogólnoludzkim, nieograniczającym się tylko do właściwości narodowych, geograficznych czy doraźnie politycznych.

Przyboś in Switzerland tracing the Romantics (and not only)

Summary

The article is an attempt at creating a sort of catalogue, documenting topics inspired by contacts with Switzerland appearing in poems, journal notes, and other works of Julian Przyboś. It also shows literary and cultural connections between Poland and Switzerland. The

⁵¹ M. Nowotna, *Patrzę, więc jestem, czyli o „rozłamie” przestrzeni poetyckiej* [w:] *Stulecie Przybosia*, wyd. cyt., s. 230.

⁵² Tamże, s. 237.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ E. Balcerzan, dz. cyt., s. XCIX.

poet described in a detailed way various elements of the country he spent some time in, and staying away from Poland allowed him to gain deeper insight into general human experience, not limited by national and geographical factors or temporary political circumstances, through the process of comparing both countries and pointing at the differences and similarities between them. Nevertheless, some of the works simply present the poet's perspective as that of a typical tourist. However, Przyboś-the traveler is not the one who just observes, but he in a way creates the world anew in a written form influenced by what he has seen. Comparing the environments of the two countries is not aimed at confronting the two cultures, and it is not an expression of nostalgia, either; it is simply – typical for Przyboś's poetry – contrasting the static with the dynamic. The Swiss-themed works of Przyboś can be considered as a specific kind of a travelogue, written mostly in a lyrical form, containing descriptions of various details of the landscape, impressions and sensations, and the moods associated with them.

JANUSZ PASTERSKI

Uniwersytet Rzeszowski

Juliana Przybosia spotkanie z Ameryką

Julian Przyboś nie był podróżnikiem urodzonym, ale wojażował stosunkowo dużo i chętnie. Swoje dalekie podróże rozpoczął dopiero w wieku dojrzałym, co w znacznej mierze wynikało z jego trudnej sytuacji materialnej we wczesnym etapie życia. Były to wyjazdy zarówno krótsze, jak i dłuższe, krajowe i zagraniczne, prywatne i służbowe, związane także z pracą poety na stanowisku posła nadzwyczajnego, czyli *de facto* ambasadora Polski Ludowej w Szwajcarii, czy z reprezentowaniem gremiów pisarskich na rozmaitych zjazdach i kongresach powojennych (np. Międzynarodowym Biennale Poezji w Knokke). Po raz pierwszy Przyboś wyjechał za granicę w roku 1937 na niemal roczny pobyt do Paryża dzięki uzyskaniu stypendium Funduszu Kultury Narodowej¹. Korzystając ze stworzonych wtedy możliwości, poeta zwiedził również Włochy, a po drodze Pragę i Norymbergę. W latach późniejszych wracał do Francji i Paryża wielokrotnie, pozostawiając wiele literackich świadectw fascynacji tym krajem i jego stolicą, katedrami Paryża i Chartres, dziełami sztuki, detalami krajobrazu czy odwołaniami literackimi do emigranckich szlaków wielkich romantyków.

W roku 1944 – w okresie narodzin jego czynnego zaangażowania politycznego – wziął udział w wycieczce polskich pisarzy do Moskwy. Następnie jako dyplomata i poseł ludowego państwa polskiego pracował w latach 1947–1951 w szwajcarskim Bernie, dzięki czemu łatwo mu było wyjeżdżać dodatkowo na krótkie ekskursje do Francji i Włoch. Po roku 1956 wielokrotnie był w krajach zachodnich (Belgii, Francji, Włoszech, Grecji), a także w państwach bloku wschodniego (Jugosławii, Bułgarii, Rumunii oraz w ówczesnych republikach Związku Radzieckiego – Gruzji, na Litwie i Ukrainie).

Raz tylko wybrał się natomiast poza Europę i w roku 1966 jako wiceprezes polskiego oddziału PEN Clubu wziął udział w światowej sesji tej organizacji w Stanach Zjednoczonych. Nie był to pobyt długi, bo trwał od 8 do 30 czerwca. Przyboś zwiedził w tym czasie Nowy Jork i Waszyngton. Jak podkreśla Róścisław Skręt, z wyjazdu tego zachował się „notatnik poety, towarzyszący mu w podróży do Nowego Jorku i Waszyngtonu w czerwcu 1966 r. Zapisywał w nim na bieżąco i jak najkrócej to, co przede wszystkim

¹ Zob. J. Duk, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 477–479. Z tego opracowania pochodzą również inne informacje faktograficzne o podróżach poety.

zwracało jego uwagę². Ogrom wrażeń z amerykańskich metropolii pozostawił ślad w pamięci poety, a lirycznym plonem tego wyjazdu stał się obszerny poemat *Wierchołek imperium*, opublikowany w tomie *Kwiat nieznany* w roku 1968.

Naturalnie utwór nie powstał od razu w Stanach Zjednoczonych, tam zrodził się zaledwie pomysł jego napisania. W skreślonym tuż po powrocie z USA liście do Jana Brzękowskiego Julian Przyboś przedstawił swoją podróż jako zbyt krótką i zapewne niewystarczającą, aby poznać Amerykę, ale równocześnie uznał, że i na podstawie tych spostrzeżeń może pokusić się o szerszą wypowiedź liryczną. Pisał:

Pobyt 15-dniowy w New Yorku i Waszyngtonie – to pewnie prawie nic, żeby wiedzieć, co to Ameryka, czyli cały kontynent, ale Ważyk dobrze gdzieś powiedział, że „wystarczy mi jedna nuta, by słyszeć miedź symfonii” [...] i ja z tych dwóch nut też złożyłem jakiś poemat. Zdaje mi się, że czas przyszedł, żeby układać takie syntetyczne modele poetyckie widzianego świata³.

Poemat został ostatecznie ukończony rok później, o czym znów doniósł poeta przyjacielowi, zaznaczając zarazem, że jest „niezbyt zadowolony” z całości⁴. Żmudną pracę nad utworem poświadczają wielokrotne redakcje dłuższych fragmentów, zachowanych w brulionach i na luźnych kartkach. Podobnie długo Przyboś pracował zresztą wcześniej nad innymi poematami, na przykład *Bogi* z tomu *W głęb las* (1932) czy *Ścięcie jaworu* ze zbioru *Równanie serca* (1938) (Pz1 447–448, 516–517).

Recenzenci tomu *Kwiat nieznany*, w którym zamieszczony został poemat *Wierchołek imperium*, na ogół z uznaniem przyjęli ten utwór, choć niewykluczone, że na ich ocenach mogła zaciążyć presja socjalistycznej poprawności, gdyż dzieło odnosiło się przecież do nieformalnej stolicy imperialistycznego świata. I tak Wiesław Paweł Szymański podkreślił w tym utworze „zagęszczenie rzeczywistości przedstawianej”, obecność „świata maksymalnie pełnego, właśnie – z wielokrotniego. Nawet o czas przyszły”⁵. Na to samo zwrócił uwagę Ryszard Matuszewski, wyróżniając „sprzężenie «czasoprzestrzenne», niwelujące dystans kontynentów i tysiącleci i nadające podmiotowi lirycznemu jak gdyby ponadczasową i ponadprzestrzenną świadomość i obecność”⁶. Pozytywnie ocenił utwór (łącznie z drugim poematem z tego tomu, zatytułowanym *Pobojowisko*) także Marian Płachecki, dostrzegając w nim „proces redukcji podmiotu wiersza do zasady percepcji rzeczywistości” i realizację „typu poezji

² R. Skręt, *Warsztat poetycki Juliana Przybosia w świetle autografów poety*, „Akcent” 1992, nr 4 (50), s. 67. Przechowywany w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie notes Przybosia z tej podróży, „złożony z 40 nieliczbowanych, przeważnie pustych kartek (6,8 x 10,8 cm) gładkiego papieru zawiera – obok adresów, numerów telefonów itp. zapisków oraz rysunków [...] sporządzone niebieskim długopisem jego notatki”. Zapiski te wraz z innymi brulionami zostały opublikowane w komentarzu krytycznym do poematu *Wierchołek imperium*. Zob. Pz2 717–754.

³ List Juliana Przybosia do Jana Brzękowskiego z 3 lipca 1966 r. w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu: *Korespondencja Jana Brzękowskiego*. Podaje ją: Pz2 717.

⁴ List Juliana Przybosia do Jana Brzękowskiego z 3 sierpnia 1967 r. (Pz2 717).

⁵ W.P. Szymański, *Świat wielokrotny*, „Życie Literackie” 1968, nr 35, s. 11.

⁶ R. Matuszewski, *** [Z nowych zbiorów wierszy...], „Rocznik Literacki” 1968, s. 23.

ostro zaangażowanej politycznie”⁷. „Poezja taka, zachowując wysokie napięcie emocjonalne – stwierdził – musi wywoływać w czytelniku wrażenie obiektywności wypowiedzianych przez siebie sądów. Przybóś trudne to zadanie rozwiązał z pełnym sukcesem”⁸. Jerzy Kwiatkowski nazwał poemat „poetyckim reportażem z podróży do USA” i uznał, że autor „sprostał jej jednak poetycko, stworzył wizję dającą pojęcie o oszołomieniu wielkomiejskim gigantem i o zwycięstwie nad tym oszołomieniem”⁹.

Nastawienie ideowe Przybosia negatywnie ocenił natomiast Andrzej Karol Waśkiewicz, który zaliczył utwór do wierszy „polemicznych” i „awangardowego gawędziarstwa”, zapożyczyszy to ostatnie określenie od Ryszarda Matuśzewskiego¹⁰.

Odejście od koncepcji języka poetyckiego jako *języka w języku* – dowodził krytyk – sprawia, że rzeczywistość przedstawiona jest w tych wierszach jednowymiarowa, płaska, nie ma tu mowy o „nadwyżce znaczeniowej”, wiersz daje się bez reszty przełożyć na język dyskursywny. [...] Opisowy w gruncie rzeczy poemat *Wierchołek imperium* kontynuuje dawnego Przybosia, rygor, pasja jest tu jednak jednopłaszczyznowa, gniew – publicystyczny¹¹.

Recenzenci z pewnością mieli w pamięci Przybosiowy kult miasta, pojmowanego jako synergiczny efekt kumulacji energii i pracy, dynamicznego przekształcania rzeczywistości, akt świadomego działania organizującego przestrzeń. W tej perspektywie postrzegali też *Wierchołek imperium* jako jeszcze jeden sposób waloryzacji toposu miasta w jego twórczości, mniej lub bardziej udany. Trafność i obiektywizm wizji poety pozostawały raczej poza horyzontem ich ocen, skupionych w zdecydowanej większości na walorach estetycznych poematu.

Sam utwór należy do bodaj najobszerniejszych dzieł Juliana Przybosia. Jego pełny tytuł brzmi *Wierchołek imperium (Top of Empire State), poemat z dygresją* (Pz2 229–239)¹². Ów angielski podtytuł uzupełnił autor przypisem wyjaśniającym, iż „takim epitetem mianują Amerykanie najwyższy w Stanach Zjednoczonych budynek. Jest to Empire State Building w Nowym Jorku (102 piętra wysokości)” (Pz2 229). Nie dodał, że nazwa wieżowca pochodzi od tradycyjnego przydomku stanu Nowy Jork, który brzmi właśnie „Empire State”. Brak tego wyjaśnienia wprowadza do utworu wyraźną nutę światopoglądową, która przenosi znaczenie symbolicznej identyfikacji stanowej na imperialną rolę mocarstwa amerykańskiego w świecie. Andrzej Cieński zasugerował też, że

⁷ M. Płachecki, *Kwiat nowy: poezja słów*, „Współczesność” 1969, nr 9, s. 3.

⁸ Tamże.

⁹ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 291–292.

¹⁰ A.K. Waśkiewicz, *Przybóś 1968*, „Fakty i Myśli” 1969, nr 4, s. 6.

¹¹ Tamże, s. 6–7.

¹² Róścisław Skręt podaje, że pierwotny tytuł utworu miał brzmieć *The American Way of Life and Death*, co miało być parafrazą głośnej książki amerykańskiej komunizującej działaczki na rzecz praw człowieka Jessiki Mitford *The American Way of Death* z roku 1963. Jego zdaniem „książka ta, o której nb. brak wzmianki w ostatecznej wersji poematu, odegrała – jak się zdaje – wielką rolę w genezie tego pamfletu na USA” (R. Skręt, *Warsztat poetycki Juliana Przybosia w świetle autografów poety*, wyd. cyt., s. 70).

Przyboś być może zbyt dużą wagę przyłożył do znanego mu z języka francuskiego słowa *empire*, a w konsekwencji „uczynił z tego wysokościorca symbol amerykańskiego imperializmu i megalomanii”¹³. Istotne znaczenie ma także drugi podtytuł utworu, kierujący uwagę na umieszczoną w zakończeniu „dygresję”. Jej sens okaże się kluczowy dla wymowy całości, złożonej z dwunastu różnej długości części.

Spotkanie Juliana Przybosa z Ameryką miało również ukryty kontekst osobisty. Jego ojciec, Józef Przyboś (1862–1944), trzykrotnie wyjeżdżał do Ameryki w poszukiwaniu pracy zarobkowej¹⁴. Raz nawet zabrał ze sobą najstarszego syna Adama (1887–1925). Najwcześniej, bo w roku 1906, wyjechała tam, osiemnastoletnia wówczas, starsza siostra Juliana, Maria (1888–1968), która za oceanem wyszła za mąż i pozostała już na stałe¹⁵. Ojciec poety przybył po raz pierwszy do Nowego Jorku 26 stycznia 1910 r., a zatem wtedy, kiedy Julian miał już dziewięć lat¹⁶. Ameryka musiała więc powracać w rodzinnych rozmowach, a zwłaszcza w relacjach ojca, które prawdopodobnie zapadły też w pamięci syna.

Jakiej trzeba było wtedy determinacji, jakiej biedy, by ruszyć przez Europę, Atlantyk do nieznanego kraju! – pisała Uta Przyboś – Jak wieśniak z Gwoźnicy musiał być zadziwiony wielkimi miastami takimi jak Antwerpia, z której wypłynął na statku „Finland”, jakie wrażenie musiała zrobić na nim Ameryka, tak dynamicznie się wtedy rozwijająca. Tu chałupy strzechą kryte, tam początki wielkiego przemysłu. Co opowiadał potem swoim dzieciom?¹⁷

Być może były to opowieści o nowoczesności i potędze dalekiej, zamorskiej krainy, których mógł słuchać uważnie przyszły poeta, gdyż – jak ujęła to jego córka – „na początku drogi zafascynował go ten zmieniający się świat, może też pod wpływem opowieści ojca o Ameryce?”¹⁸.

Podróż poety do Stanów Zjednoczonych w roku 1966 była już jednak czymś zupełnie innym niż wyprawa w nieznane jego ojca sprzed półwiecza. Oto do Nowego Jorku przybywał uznany i wybitny poeta, wiceprezes polskiego PEN Clubu, były dyplomata, budowniczy Polski Ludowej. Zetknięcie się z rzeczywistością amerykańską lat sześćdziesiątych musiało być też determinowane postawą światopoglądową oraz doświadczeniami historii i codziennego życia obywatela.

¹³ A. Cieński, *Julian Przyboś. Kulturowe podstawy twórczości*, Warszawa 1987 [seria „Portrety Pisarzy Chłopskich”], s. 238.

¹⁴ Zob. J. Duk, *Światłoczułe słowo. Studia o Przybosiu. Wybrane zagadnienia*, Łódź 2006, s. 172; A. Przyboś, *Julek [w:] Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wyd. cyt., s. 22; *Listy Juliana Przybosa do rodziny 1921–1931*, oprac. A. Przyboś, Kraków 1974, s. 7–8.

¹⁵ Siostrę Marię wspominał Julian Przyboś w szkicu *Zerkalo*. Zob. tegoż, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 310–313. W notatniku z podróży do USA nie ma jednak żadnej wzmianki o możliwym spotkaniu poety z siostrą.

¹⁶ S. Jakubowski, *Exodus – czyli transatlantycka ucieczka z Galicji*, „Rocznik Niebylecki” (Niebylec) 2013, t. I, s. 214.

¹⁷ U. Przyboś-Christiaens, *Gwoźnickie plecionki*, „Rocznik Niebylecki” (Niebylec) 2014, t. II, s. 127.

¹⁸ Tamże, s. 130.

tela Europy Wschodniej. Polaryzacja polityczna ówczesnego świata miała odpowiednik w zróżnicowaniu cywilizacyjnym i społeczno-kulturowym, dlatego poetyckie wrażenia Przybosia z amerykańskiej ziemi łączyły fascynację nowoczesnością z krytycyzmem wobec kapitalistycznych zasad ekonomii i relacji społecznych.

Pisany przez ponad rok od powrotu z USA poemat *Wierzchołek imperium* jest w istocie rodzajem panoramicznego opisu Nowego Jorku, który na zasadzie *pars pro toto* służy autorowi do opisu i oceny amerykańskiej rzeczywistości. Ten ambitny zamiar krył w sobie jednak wiele niebezpieczeństw, bo poeta mierzył się z „syntetycznym modelem poetyckim widzianego świata” na podstawie trzytygodniowych doświadczeń typowego turysty, obwożonego po standardowych atrakcjach światowej metropolii. Łatwo więc w takiej sytuacji o stereotypowość czy powierzchowność sądów, natomiast dość trudno o dogłębną i przenikliwą spojrzenia, jaką znamy choćby z *Widzeń nad zatoką San Francisco* Czesława Miłosza czy amerykańskich wierszy Stanisława Barańczaka. Ciekawszym i ważniejszym kontekstem do interpretacji tego utworu wydaje się zatem stosunek niegdysiejszego piewcy pracy i miasta do współczesnej metropolii amerykańskiej.

Swoje spotkanie z Ameryką autor *Wierzchołka imperium* rozpoczyna od opisu lotu transatlantyckim odrzutowcem. Już tutaj, w powietrzu, ponad chmurami, jego uwagę przykuwa światło, a właściwie „nadświatło”, czyste, całkowicie wypełniające przestrzeń na kształt „powietrznego poematu”. Motyw światła – jak dowodził Jerzy Kwiatkowski – stanowi centrum jednego z najważniejszych kręgów wyobraźni Przybosia, źródło energii i wszelkich przemian, a nawet metafizyczną zasadę świata¹⁹. Samolot miażdżący „perłę nieba” jest w tym ujęciu upostaciowieniem czystego ruchu, niejako samego dziania się. Transpozycji przestrzennej towarzyszy poczucie jednoczesnej relokacji czasowej w symboliczny moment odkrywania „świata nowego na nowo” albo „w minutę milczenia po nim”. Dochodzi tym samym do swoistego rozhermetyzowania czasoprzestrzennego, właściwego przeżywaniu chwil wyjątkowych, wyodrębnionych z toku codzienności. Zwielokrotnienie czasoprzestrzeni znajduje z kolei przedłużenie w dynamice zjawisk ze świata zewnętrznego. „Porwany przez lot”, by sparafrazować tytuł jednego z utworów Przybosia, musi teraz wniknąć w inną rzeczywistość. Wraz z postawieniem stopy na nowym kontynencie autor odnotowuje własne nieprzystosowanie, określa się mianem „spieszonego skoczka”, a także epitetami „plątonogi i nieprędk”. Z poziomu mistycznej kontemplacji przestrzeni i czasu zmuszony jest wejść w samo jądro ruchu, w wir dziania się, w pęd nieznanego dotąd świata.

Zaskoczony
nie zdołałem i nie zdołam
poczuć pod stopami ziemi:
już umyka mi spod oczu,

¹⁹ Zob. J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 229–265.

zawsząd tocząc się
okrągła
pędzącymi wokół siebie rozjazdami, wiaduktami,
okrężnymi krajo-wozo-obrazami
w niezliczone wszystkie strony –
Zajeżdżany z góry, z dołu, z dookoła
nie wiem: gdzie tu – gdzie tam – ówdzie:
wozy – ludzie, wozoludzie
w pejzażu na taśmociągach
z lewa, z prawa, i pod, i nad – –

jakbym z nieba spadł,
lądując na Kennedy Airport.

(Pz2 230)

Dynamizm ultranowoczesnego miasta znalazł odbicie w języku dawnego Przybosia, odnotowującym nieustający ruch, zbiorowy trud, a równocześnie ludzką niemożność uchwycenia rozumowego tej nadaktywności. Pozostają zatem wrażenia wizualne – pasma barw, brak trawy, połacie betonu, zachwiania pionu i poziomu, a przede wszystkim ogrom przestrzeni oglądanej w nieustannym pędzie. Jak napisał Edward Balcerzan przy okazji interpretacji innego wiersza poety, „Przyboś wierzy oczom”²⁰, śledzi krajobraz, szuka w nim własnego umocowania, „przegląda się” w nim jak w lustrze. Rozwibrowany dynamiką przestrzeni, stawia więc w poemacie pytanie o możliwość ustabilizowania owego patrzenia: „Gdzie wbić punkt / w błysków zamieć?” (Pz2 231). Tak postawiona kwestia jest wyrazem kluczowej dla poezji Przybosia refleksji metapoetyckiej, znanej choćby ze słynnej formuły „jak swój dzień wywieść z obiegu?” z wiersza *Na kołach*. Z podobnym zagęszczeniem i nadmiarem mamy właśnie do czynienia w omawianym poemacie.

Następne części utworu ujawniają jednak ironiczne i krytyczne tony w opisie nowojorskich wspaniałości. Wyniosłość „pysznego” Manhattanu przeciwstawiona zostaje odsuniętej na bok Statui Wolności, „poniżonej, grubej”, odbijającej „milczenie w pustce rozlanej” (Pz2 232). Uważany za jeden z najśłynniejszych obiektów Nowego Jorku wiszący most Brookliński z 1883 r., opiewany między innymi przez Włodzimierza Majakowskiego („rdzewieje w jego rymach to grzmiące żelazo” – czytamy w poemacie), nazwał poeta „starym i brzydkim” (Pz2 233). Nieco mniej krytycznie odniósł się do drugiego ze znanych tamtejszych mostów, równie pięknego, wiszącego dwupoziomowego Verrazano-Narrows Bridge, którego nazwał autor „piękniejszym nad wszystkie mosty” i „zawieszoną nad wodami pieśnią inżynierską”, ale równocześnie zadeklarował jasno: „Ja się nim nie zachwycę” (Pz2 233). Swoją postawę wobec opisywanego miasta określił jako „wielbiącą”, ale jednak tylko „z na pół ugiętym kolanem” (Pz2 232). Co ciekawe, uwagi poety nie przykuła na przykład neogotycka katedra św. Patryka wciśnięta pomiędzy wieżowce Manhattanu jak kwiat między skałami. Być może jednak poeta nie został tam po prostu zawieszony.

²⁰ E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, Warszawa 1989, s. 28.

W *Wierchołku imperium* przywołał również Przyboś postać swojego ojca:

jednego z grynoli,
który przede mną Atlantyk w grodzi na węgiel przepłynął,
abym ja – śpiewając. Ażeby nad bosą biedę
do lotu wyniesiony,
jeżeli kiedy po nim,
to teraz w myśli zapłakał.

(Pz2 232)

Ów „grynoł” to prawdopodobnie fonetycznie spolszczony „greenhorn” – nowicjusz, prostaczek, żółtodziób, naiwniak. W świadomości poety poświęcenie ojca służyło właśnie rodzinie, dzieciom, a szczególnie jemu samemu, aby dzięki wykształceniu mógł rozwijać swój talent i powołanie. Tę prostą etykę pracy „grynoł przekazał synom”. Ameryka nie była zatem dla Przybosia tak anonimowa i obca, jak mogłoby się wydawać z przesłania poematu, jednak on sam nie chciał wykorzystać tej relacji do bardziej osobistego potraktowania odwiedzanego kraju. Nie uczynił z niego szukanego punktu, w którym można zatrzymać wzrok i ujrzyć „skrawek wolnej ziemi”. Imigranckie doświadczenie ojca pozostało dla niego w poemacie synonimem bezwzględnych reguł kapitalizmu, a nie świadectwem wolności człowieka, wykuwania swego losu ciężką pracą i wykorzystania wrodzonych zdolności.

W krytycznej ocenie cywilizacji amerykańskiej utwór Przybosia przypomina po części *Bal w operze* Juliana Tuwima. Triumf pieniądza („make money!”), nadmiar towarów, kult nowości, „sprzedajny świat”, wszechobecność reklamy, trywializm konsumpcji według wzoru „żyć to sprzedawać, żyć to kupować”, a nawet „kupować – to więcej niż być” (Pz2 236) – wszystko to zdaje się nawiązywać do ironicznych słów i obrazów z *Balu w operze*. Jedynie „tłusty Jaszczur” z arcydzieła Tuwima zastąpiony tu został „Cybernetycznym Rozumem” jako bożkiem technologicznej cywilizacji nowoczesności. Warto podkreślić jeszcze, że oba utwory łączy niezwykle tempo, zagęszczenie czasu i miejsca, wyrazistość przekazu, wynalazczość językowa czy katastroficzne zakończenie, choć różni brak groteskowości, wulgaryzmów i potocyzmów w *Wierchołku imperium*. Jak zauważył Róścisław Skręt, na ujęcie Przybosia mogła też wpłynąć lektura głośniejszej na początku lat sześćdziesiątych książki dziennikarki śledczej Jessiki Mitford *The American Way of Death*, odnotowanej zresztą w amerykańskim notatniku poety, demaskującej nieuczciwe praktyki handlowe i bezwzględną komercjalizację branży pogrzebowej w Stanach Zjednoczonych²¹. Mogło to być dla autora dowodem degrengolady kapitalizmu i świadectwem moralnego kryzysu społeczeństwa amerykańskiego.

Przyjmując tak krytyczną ocenę oglądanej rzeczywistości, autor *Wierchołka imperium* stara się ją zobiektywizować, a nawet poszerzyć o czas przyszły. Dlatego ponownie dokonuje sprzężenia czasoprzestrzennego i w futurologiczny

²¹ Zob. R. Skręt, *Warsztat poetycki Juliana Przybosia w świetle autografów poety*, wyd. cyt., s. 70.

sposób snuje świetlaną wizję przyszłości, która jasno odsłoni sens aktualnych przemian i pokaże przyszłe miejsce człowieka. Piszę poeta:

Ja patrząc tutaj, widzę naprzód o wiek:
nasłuchując muzyki przyszłości,
stroję strunę ze światła, kiedy na jej linii
steżonej do granicy widzenia i słuchu
pierwszy pojazd o ścianach z powietrza zadźwięczy
i megantropos, wielki człowiek
powie o nas: „Inni”.
On wyświetli mnie z mroków przeszłości – na moście
przebrzmiałym i bez ruchu,
na którym ja – już jak cień swój – stoję,
stałem.

(Pz2 234)

Cywilizacja oparta na postępie technologicznym prowadzi do dehumanizacji w tradycyjnym rozumieniu. Człowiek przyszłości to „megantropos”, istota jakościowo „inna”, definiująca się poprzez różnicę. Jednak i z nią znajduje poeta temporalną łączność, przekraczając po linii światła teraźniejszość w stronę przyszłości. Jaki będzie „megantropos”, tego nie wiemy, wciąż jednak będzie człowiekiem.

Obserwacja Nowego Jorku, kontemplacja jego nowoczesności, dynamizmu i pragmatyzmu, podziw dla architektury jako sztuki organizującej przestrzeń, ale równocześnie krytycyzm wobec nadmiernej konsumpcji, komercjalizmu i nierówności społecznych – prowadzą Przybosa do formuły „przerażenia z zachwytem” (Pz2 237). Edward Balcerzan nazwał tę właściwość wiązania skrajnych odczuć „poetyką sprzeczności”, „dialogiem wartości”, „polifonią postaw skłóconych, walczących o dominację, uchwyconych w momencie walki²²”. W *Wierchołku imperium* starcie wartości sprzecznych kończy się Tuwimowską katastrofą w futurologicznym stylu. Oto „mózg / elektronowego robota / pomyli obliczenie” i „Wielki Błysk [...] wysadzi to «greatest City», pyszne, najbogatsze / zamiast Marinera nr∞ / gładko, omyłkowo / w Kosmos” (Pz2 238). Kończy się era „homo rapax” (człowieka zachłannego), a zaczyna czas „lucifer homo” (tamże). Ironia poety wymierzona jest w społeczeństwo masowej konsumpcji, zatracające ideę postępu w materialnym wymiarze życia.

Dopełnieniem całego poematu jest wspomniana już „dygresja”, swego rodzaju obrazowy komentarz autora do nakreślonej wizji Ameryki. Ma ona charakter krótkiej serii obrazów poetyckich, odnoszących się do zaobserwowanych drobnych zdarzeń z nowojorskiej rzeczywistości. Autor uwiarygodnia je deklaracją „widziałem”, która służy za dominantę strukturalną poszczególnych części. „Widział” więc młodzieńca wjeżdżającego autem do ogromnego sklepu z łóżkami, chłopca gubiącego gazetę z dodatkami reklamowymi na ulicy czy roześmianą Murzynkę (Przybós nie używa jeszcze określenia Afroamerykanka) porównaną do „pękającego granatu”. W każdym przypadku sceny te mają w tle

²² E. Balcerzan, dz. cyt., s. 13, 16.

zjawisko niepohamowanej konsumpcji i kultury nadmiaru. Najważniejszym jednak motywem tego komentarza jest obraz „dwóch drzewek bez ptaków”, widywanych codziennie w Greenwich Village, tak suchych i marnych, że przypominających „dwa patyki” (Pz2 238). I one to właśnie powracają w ostatnim obrazie jako symbol triumfującej przyrody: „pełne śpiewu ptaków, / całe w liliach i różach, białe i różowe” (Pz2 239).

Autor poematu chciał, aby *Wierzchołek imperium* był „syntetycznym modelem widzianego świata”, skumulowanym obrazem nowoczesnej rzeczywistości, rodzajem metaforycznego skrótu, dającego pojęcie o wyzwaniach i zagrożeniach cywilizacyjnego rozpasanía. Rzecz jednak okazała się bardziej skomplikowana, a znakomity warsztat poetycki nie wystarczył do zbudowania dzieła, które odda złożoną prawdę o Ameryce. Podstawowa przyczyna tego rozdźwięku między zamiarem a realizacją tkwiła w nadto ambitnym zamyśle, dla którego spełnienia zwyczajnie zabrakło Przybosiowi materii poznawczej. Dobitnie wyraził to Andrzej Cieński, nazywając postawę poety „nieroztropnością turysty, który pobytwszy trzy tygodnie w kraju ogromnym i całkowicie odrębnym nie tylko od Polski, lecz od całej Europy z jej tradycją, chciał zapisać syntetyczną jego wizję”²³. Znacznie lepiej poeta poznał na przykład Francję, ale takiej całościowej wizji tego kraju nigdy nie napisał. Drugim czynnikiem wpływającym na kształt utworu było postrzeganie Ameryki w kategoriach światopoglądowych zdeklarowanego socjalisty. Materialistyczny wymiar życia raził Przybosia, a etyka indywidualizmu i konkurencji zdawała się nie mieć nic wspólnego z ideałem sprawiedliwości społecznej. Z tego punktu widzenia rozwój technologiczny prowadził donikąd i wyglądał na zupełnie oderwany od rzeczywistych potrzeb człowieka. Spektakularne osiągnięcia w rodzaju pętli autostrad, drapaczy chmur czy wiszących mostów nie były w stanie przesłonić fałszywego kierunku postępu. Ostatecznie wymowa poematu okazała się zdecydowanie krytyczna wobec Stanów Zjednoczonych, jeśli nawet można było w nich ujrzeć główną siłę rozwojową nowoczesnej cywilizacji.

O ile *Wierzchołek imperium* można więc w sensie poznawczym określić jako powierzchowny i częściowo publicystyczny, o tyle znacznie bardziej interesujące jest potraktowanie go jako jeszcze jednego ogniwa w charakterystycznej dla poezji Juliana Przybosia tematyce miasta, a także w rozwoju języka poetyckiego i określonych motywów. Dawny piewca miasta miał okazję zobaczyć urbanistyczny wykwit Manhattanu, dynamizm amerykańskich lotnisk, autostrad czy ulic, użyteczność metra, funkcjonalność przestrzeni, nowoczesność architektury. I bez wątpienia właśnie w opisujących ten rozmach fragmentach poematu język poetycki Przybosia zyskuje dawne jakości: oryginalność, tempo, finezję, odkrywczość, wieloznaczność. Rozwija motywy światła, czasu, przestrzeni, uzyskując efekt zwielokrotnienia, zagęszczenia, kumulacji czy transpozycji. W partiach publicystycznych jego język staje się natomiast retoryczny, sztuczny, plakatowy.

²³ A. Cieński, dz. cyt., s. 239.

Poetyckie spotkanie z Ameryką zwróciło Juliana Przybosia w stronę, w którą już wcześniej wielokrotnie zaglądał. Jest poniekąd paradoksem, że w metropolii nowojorskiej poeta szukał „skrawka wolnej ziemi”, a swoją katastroficzną ironię rozbrajał obrazem odradzającego się życia natury. Już wcześniej jednak nieraz udowodniał, że właśnie w antynomiach i ujawnianiu wartości sprzecznych kryje się siła poetyckiego przekazu.

„Poemat z dygresją” jest również jeszcze jedną z Przybosiowych „prób całości”, mających prowadzić do świadomego zapanowania nad rzeczywistością. „Doznaję świata jak narzędzia – pisał w *Zapiskach bez daty* – jakby to, co widzę i czego dotykam we fragmentach tylko – było dźwignią do... Aby tego narzędzia użyć do przetworzenia i manipulowania, do władania Całością” (Zbd 236). W tym znaczeniu doświadczenie amerykańskie było poecie potrzebne do weryfikacji własnych wyobrażeń i zyskania jeszcze szerszej perspektywy oglądu współczesności.

Julian Przyboś's encounter with America

Summary

The article is devoted to an analysis of the poem titled *Wierzcholek imperium*, created after Julian Przyboś's return from his only visit to the USA at the world congress of PEN Club in 1966. The poem, published two years later, is a kind of a panoramic description of New York City, which on the *pars pro toto* basis is used by the author to describe and evaluate American reality. The ambitious intention of Przyboś to create on the basis of that trip “a synthetic model of the poetic world seen” was a risky one, because all the poet had was a three-week experience of a typical tourist, taken sightseeing around the metropolis. He planned the poem as a synthetic portrait of modern reality, a kind of metaphorical shortcut, giving an idea about the challenges and dangers of civilizational wantonness. The task turned out to be a more complicated one and Przyboś's excellent poetic craftsmanship was not sufficient for creating a work reflecting the complex truth about America. Although *Wierzcholek imperium* in a cognitive sense can be described as superficial and partly journalistic, it can be interesting as fitting into Przyboś's urban poems and contributing to the development of the poetic language as well as of selected motives.

Były dyrektor biblioteki. Materiały ze spuścizny Juliana Przybośia w Bibliotece Jagiellońskiej

W zeszycie opatrzonym tytułem *Zapiski*, datowanym ręką nieustalonej osoby na lata 1949–1958, Julian Przyboś zanotował wiersz *Były dyrektor biblioteki* (Pz 446). Tekst brulionu wiersza, zapisany zielonym atramentem, w kilku miejscach skorygowany przez poetę, znajduje się pomiędzy notatką o narodzinach córki¹ a refleksją zamieszczoną pod datą 20 sierpnia 1956 r., w której poeta przywołuje wspomnienia wojenne². Wiersz ten, w warstwie treści przekorny wobec tytułu, można uznać za znaczący, jeśli przyjrzeć się postaci Przybośia jako dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej. Warto przypomnieć, że w tle decyzji poety o przyjęciu obowiązków dyrektora placówki uniwersyteckiej kryła się potrzeba wycofania się z oficjalnego życia literackiego, w którym zaczął dominować jako tendencja artystyczna wąsko pojmowany realizm socjalistyczny³.

Na podstawie dokumentacji, która przechowywana jest obecnie w BJ, znacznie łatwiej zrekonstruować obszary twórczości i działalności literackiej Przybośia, niż prześledzić jego karierę urzędniczą. Czas od 1 października 1951 r., kiedy za zgodą Ministerstwa Spraw Zagranicznych został przeniesiony na stanowisko dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej, do 31 lipca 1955 r., gdy przestał sprawować te obowiązki, potwierdzają zgromadzone w teczce personalnej⁴ pisma urzędowe. W ramach pełnionej funkcji Przyboś przejął odpowiedzialność za „sprawy naukowe, organizacyjne, personalne, budżetowe i finansowe, reprezentacyjne”⁵.

Liczne wystawiane na jego nazwisko delegacje pozwalają odtworzyć podróż służbowe, które odbywał poeta głównie do Ministerstwa Szkół Wyższych i Nauki w celu pozyskania kredytów na działalność instytucji, wyjazdy na spotkania Zarządu Związku Literatów Polskich czy wizyty w redakcji Ludowej Spółdzielni Wydawniczej. Aktywnie uczestniczył Przyboś w spotkaniach Klubu Literackiego, które miały miejsce w Bytomiu, Sosnowcu i Dąbrowie Górniczej.

¹ „18 kwietnia 1956 (środa) o godzinie 5.50 Danuta urodziła mi Uteńkę. Całuję Ci stopy ukończona”.

² Przyb. BJ 18/80, z. 2.

³ T. Kłak, *Julian Przyboś [w:] Polski słownik biograficzny*, t. 29, Wrocław – Warszawa – Kraków i in. 1986, s. 86.

⁴ Teczka personalna Przybośia przechowywana jest w dziale spraw osobowych BJ.

⁵ Sprawozdanie z działalności Biblioteki Jagiellońskiej za rok 1953 (Archiwum Biblioteki Jagiellońskiej).

14 lipca 1952 r. wyruszył do Warszawy przejąc ze Związku Literatów Polskich rękopisy Zofii Nałkowskiej i Marii Dąbrowskiej, co – jak się okazuje – udało mu się połowicznie⁶. Dzięki pośrednictwu Przybosia zbiory biblioteczne wzbogaciły się już po jego odejściu z urzędu, w 1957 r., o rękopisy Ignacego Fika, m.in. o fragmenty pamiętnika⁷ oraz autograf *Powieści prowincjonalnej*⁸.

W okresie urzędowania tradycyjnie objął funkcję redaktora odpowiedzialnego za „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”⁹, wydawany wówczas jako dwumiesięcznik, w którym zostało zamieszczone m.in. jego *Przemówienie nad mogiłą Adama Bara wypowiedziane dnia 1 kwietnia 1955 r.*¹⁰ W wykazach publikacji pracowników BJ zostały uwzględnione tylko jego prace literackie, m.in. *Rzut pionowy*¹¹, artykuły ogłaszane w „Życiu Literackim”, poezje zamieszczane w „Twórczości” i „Nowej Kulturze”¹², co potwierdza, że Przyboś nie próbował zmienić swej perspektywy patrzenia na książkę, pozostając bądź to autorem, bądź czytelnikiem, ale nie jej badaczem.

Z 9 października 1952 r. pochodzi pismo informujące o nagrodzie ministerialnej za utworzenie w BJ ośrodka prac naukowo-badawczych w zakresie historii ruchów społecznych z wykorzystaniem materiałów rękopiśmiennych z XIX w. Do oficjalnych obowiązków Przybosia jako dyrektora ksiąźnicy uniwersyteckiej należało również uczestniczenie w Komisji Egzaminacyjnej na praktykach międzybibliotecznych II stopnia w Bibliotece UMK w Toruniu. Dokumentacja, którą wytworzyła instytucja w trakcie pełnienia przez Przybosia funkcji dyrektora, znajduje się zarówno w Archiwum Biblioteki Jagiellońskiej, jak i w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego i tworzy pełniejszy obraz rozwiązań w funkcjonowaniu biblioteki, za którymi stały jego decyzje. Są to głównie sprawozdania z działalności oraz korespondencja urzędowa z lat 1951–1955.

Teczka personalna zawiera również dokumenty o charakterze osobistym i w tym przypadku są to: wyciąg z aktu ślubu z Bronisławą Anną Koźdoniówną (zm. 2000) oraz wypisy z aktów urodzeń córek, Wandy Gaignebet (ur. 1943) i Julii Connor (ur. 1947). Z roku 1970 pochodzą materiały dotyczące pogrzebu dyrektora BJ, w tym nekrologi, informacja o wystawieniu zwłok 9 października 1970 r. w Pałacu Prymasowskim w Warszawie oraz decyzja władz Uniwersytetu Jagiellońskiego o składzie delegacji na pogrzeb w Gwoźnicy, na który mieli się udać m.in. doc. dr hab. Stanisław Grzeszczuk i mgr Ludwika Tabeau.

Archiwum Juliana Przybosia należałoby wyobrazić sobie jako swoistą konstrukcję wirtualną. Realnie bowiem fragmenty jego spuścizny znalazły się w co

⁶ W wyniku wizyty w ZLP Przyboś pozyskał do zbiorów rękopiśmiennych odpis maszynowy listu Ludwika Stanisława Licińskiego do Nałkowskiej oraz maszynopis materiałów do wywiadu Nałkowskiej ze Stanisławem Brzozowskim. Zob. rkp. BJ 9133.

⁷ Rkp. BJ 9499.

⁸ Rkp. BJ 9500.

⁹ Nazwisko Przybosia widnieje w stopce redakcyjnej czasopisma „Biuletyn Miesięczny Biblioteki Jagiellońskiej” w latach 1954–1955 (1954, R. VI, nr 2 – 1955, R. VII, nr 6/7).

¹⁰ „Biuletyn Miesięczny Biblioteki Jagiellońskiej” 1955, R. VII, nr 5, s. 5–6.

¹¹ J. Przyboś, *Rzut pionowy. Wybór wierszy*, Warszawa 1952.

¹² Sprawozdania z działalności przechowywane w Archiwum Biblioteki Jagiellońskiej.

najmniej kilku instytucjach kultury i nauki; oprócz Biblioteki Jagiellońskiej są to m.in. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza¹³, Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu oraz Biblioteka Narodowa w Warszawie¹⁴. Najprawdopodobniej wiele materiałów z nim związanych pozostaje nadal w zbiorach prywatnych.

Fragmenty papierów Przybosia były przekazywane do Biblioteki Jagiellońskiej w formie darowizny w trzech transzach w latach 1974, 1979 i 2001 przez drugą żonę poety, Danutę Kulę-Przybosiową. W 1974 r. znalazły się w BJ dwa tomy wierszy w formie brulionów, czystopisów i druków, ułożonych alfabetycznie według tytułów¹⁵, oraz tom zebranych tekstów poetyckich¹⁶, przy których zachowały się odręczne notatki poety i gromadzone wycinki prasowe z informacjami na temat wojny amerykańsko-wietnamskiej; w tym tomie znalazł się także słowniczek poetycki, będący kolekcją sformułowań, tworzony prawdopodobnie z zamiarem wykorzystania w pracy twórczej. Pierwszy tom wierszy zawiera zestawienia utworów oraz maszynopisy wstępów do tomików. W przypadku wielu liryków można zestawiać ze sobą rękopisy, maszynopisy oraz wycinki z utworami opublikowanymi na łamach czasopism, co daje możliwość rekonstrukcji procesu twórczego. Niejednokrotnie wersja ogłoszona drukiem poddawana jest kolejnym licznym korektom. Za element o charakterze warsztatowym można uznać teczkę różnorodnych wycinków prasowych, zawierających artykuły z wielu dziedzin, od sztuki i literatury poczynając po ówczesne odkrycia techniczne.

Cztery tomy korespondencji Przybosia z lat 1949–1970 z ponad stoma osobami wpłynęły do zbiorów rękopiśmiennych Jagiellonki w 1979 r.¹⁷, ich uzupełnienie stanowi dar Danuty Przybosiowej z 2001 r. w postaci trzech woluminów listów z lat 1955–1971¹⁸. Przybytki z 2001 r. zawierają korespondencję Przybosia po 1955 r. i częściowo dopełniają wcześniej przekazane tomy, m.in. 27 listów Jana Brzękowskiego, 5 listów Augusta Zamoyskiego, 2 listy Anatola Sterna. Wyjątkową wartość z perspektywy badań nad przekładami poezji polskiej przedstawia korespondencja Przybosia z tłumaczami, w tym zespół 38 listów od Karla Dedeciusa, gdzie do korespondencji dołączone zostały maszynopisy przekładów kilku tekstów, czy również liczna korespondencja Petara Vujičića liczą-

¹³ G. Nieduszyńska, *Archiwum rękopiśmienne Juliana Przybosia w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, „Biuletyn Polonistyczny” 1977, nr 3, s. 97–100.

¹⁴ Informację o jednostkach rękopiśmiennych dotyczących życia i twórczości Przybosia przechowywanych w poszczególnych instytucjach podaje Tadeusz Kłak w nocie bibliograficznej zamieszczonej przy haśle *Julian Przyboś* w *Polskim słowniku biograficznym*, t. 29, wyd. cyt., s. 90; informację o brulionach poetyckich w zbiorach rękopiśmiennych i ich proveniencji zamieszcza Rościśław Skręt w: J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 383–385.

¹⁵ Przyb. BJ 268/74, 269/74.

¹⁶ Przyb. BJ 349/74.

¹⁷ Przyb. BJ 14/80-17/80. Zawartość i charakter tego bloku korespondencji zostały przedstawione przez Józefa Duka. Zob. tegoż, *Światło wmówione w słowo. Studia o Przybosiu. Twórczość*, Łódź 2003, s. 152–153.

¹⁸ Przyb. BJ 464/01-466/01.

ca 32 listy. Pokażna w tej partii, przeważnie niepublikowana, jest korespondencja przychodząca od współczesnych poetów – Mariana Jachimowicza, Tymoteusza Karpowicza, Bogusława Kierca oraz Tadeusza Różewicza¹⁹.

Dwie jednostki przekazane wraz z korespondencją w 1979 r. zawierają w sumie siedem zeszytów roboczo zatytułowanych *Zapiski*²⁰. Cztery zeszyty formatu A5 z Przyb. 18/80 mają charakter cyklu brulionów literackich zawierających elementy dziennika intelektualnego²¹. Pisane są linearnie, karta po karcie, ale nie ma w nich porządku ustalonego poprzez datację, choć należy przypuszczać, że zapisy mogły częściowo powstawać chronologicznie. Obejmują one lata 1948–1967; najczęściej notatki przybierają formę pejzażu myśli, dokumentują wrażenia (np. 6 maja 1949 r. Przyboś zachwyca się wystawą „Rembrandt i jego czasy”, gdzie po raz pierwszy obejrzał Vermeera van Delft), rzadko rejestrują wydarzenia bieżące, natury politycznej czy społecznej. Niewiele spośród wpisów ma charakter faktograficzny²². Przyboś ujawnia natomiast w *Zapiskach* swoje przekonania światopoglądowe, gusta artystyczne oraz fascynacje literackie i filozoficzne. Leitmotivem są rozważania o człowieczeństwie. Drugi z zeszytów zawiera zapiski, które powstały w czasoprzestrzeni „Rothorn, lato 49 – Belgrad, październik 1959”. Przyboś wspomina zmarłego czeskiego poetę Franciszka Halasa, podejmuje refleksję o swoich 50. urodzinach²³ i odnotowuje motywy swych wyborów ideologicznych²⁴. Trzeci tom *Zapisków* opisany został ręką poety jako *Próba całości* i jest datowany na 1960 r. Oprócz m.in. relacji ze spotkania z Edwardem Stachurą w Kawiarni Literackiej, cytatów ze „słownika”

¹⁹ Zob. U. Klatka, *Wokół „Ody do turpistów”*. Listy Tadeusza Różewicza do Juliana Przybosia z 1962 roku, „Ruch Literacki” 2003, z. 5, s. 551–561. Por. także *Listy Juliana Przybosia do Tadeusza Różewicza. 30 lat* [podał do druku T. Różewicz], „Oficyna Poetów” 1976, nr 3, s. 6–10.

²⁰ Przyb. BJ 18/80-19/80. Fragmenty opublikowane zob. J. Przyboś, *Zapiski bez daty* [podał do druku D. Przybosiowa], „Poezja” 1976, nr 10, s. 84–95.

²¹ „Czy mógłbym napisać wiersz, który by wyrażał tylko smutek? Wiersz, w którym mógłbym powiedzieć: «jestem nieszczęśliwy». Nie. Nie napiszę nigdy takiego wiersza, nie mógłbym. Nie tylko dlatego, że dopóki nie wygaśnie we mnie poezja, nie mogę być nieszczęśliwy. Ale czyż człowiek może się przyznać do klęski – bez nadziei odnowy życia, bez nadziei? Dlatego wszystkie wiersze-rozpaczę wydają mi się nieprzyzwoite i fałszywe, pozerskie, zerkające kokietliwie zapłakanym oczkiem” (Przyb. BJ 18/80, z. 1).

²² „6/I 48. Dziesięć lat temu chłonałem obce kraje – jak oazę na pustyni czegoś codziennego, spowszedniałego, ojczystego. Dziś to ojczyste, ubogie, szare, spowszedniałe – wydaje mi się jedyne – wspaniałości krajobrazów szwajcarskich sprowadzam do podobieństw z krajobrazem polskim. Nie zachwyt i oszołomienie – ale cichsze i chyba głębsze wzruszenie wynikające z porównania i przypomnienia – bo i porusza mnie i olśniewa piękno cudzoziemskie i rozrzewnia owo swojskie ubóstwo krajobrazu, jakimś męskim, ojcowskim rozrzewnieniem, w którym uśmiecha się także pobłażliwość, zrozumienie, przekonanie, że tak dla mnie być musi” (Przyb. BJ 18/80, z. 1).

²³ „7 III 51 Wczoraj 6-go skończyłem 50 lat. Pół wieku! [...] Myślę, że pół wieku mi trzeba było, żeby się sobie samemu wyjaśnić. Przecież świat dotychczas był dla mnie jak zaczarowany, żyłem w nieskończonej, dramatycznej, straszliwie patetycznej baśni” (Przyb. BJ 18/80, z. 2).

²⁴ „21 czerwca 1958. Dziś powziąłem decyzję jedną z najtrudniejszych w moim życiu: wystąpiłem z partii. [...] Haniebny komunikat węgierskiego ministerstwa «sprawiedliwości» o mordерstwie Imre Nagya i Maletera uderzył mnie jak strzał w tył głowy. Z tym zdradzieckim pociskiem grozy i terroru chodziłem długo, niespokojny i porażony” (Przyb. BJ 18/80, z. 2).

Uty i opisu jej pierwszego dnia w przedszkolu znajduje się tutaj odpowiedź na recenzję Jerzego Kwiatkowskiego z „Twórczości” *Pierwszy słownik*. Znamienne, że w czwartym z zeszytów, bez tytułu, dotyczącym lat 1961–1967, ale z wcześniejszymi wpisami z 1960 r., można znaleźć refleksje o tożsamości²⁵, przemijaniu, śmierci samobójczej²⁶. Oznaczone sygnaturą Przyb. BJ 19/80 trzy zeszyty formatu A4 zawierają głównie rękopisy esejów pisanych przez Przybosia z przeznaczeniem do publikacji w tomie *Sens poetycki* i wydanych w pełniejszej wersji jako *Zapiski bez daty*²⁷. Z daru w 2000 r. pochodzi tom *Zapisków bez daty* w formie maszynopisów z odręcznymi poprawkami Przybosia²⁸. Niemal we wszystkich siedmiu zeszytach znajdują się bruliony wierszy na różnych etapach ich powstawania²⁹. Niejednokrotnie są to pojedyncze zdania, porzucane i podejmowane na nowo jako pomysły liryczne. Podsumowaniem zawartości *Zapisków* niech będzie stwierdzenie poety zawarte w jednym z zeszytów:

Z rozmowy: – Czytając twoje Zapiski uśmiecham się oboma kącikami ust, ale każdym inaczej. Jeden uśmiech kryje lekki żal: zatrzymujesz w załączku pomysły, które mógłbyś rozwinąć w esaje i wiersze, ale natychmiast spostrzegam się, że tak właśnie kielkuje – w osiemnastowiecznym, a zarazem dzisiejszym znaczeniu tego słowa: dowiecip³⁰.

Za pośrednictwem Rościława Skręta trafił do BJ w 1981 r. autograf wiersza zadedykowanego przez Przybosia malarzowi Wacławowi Taranczewskiemu (1903–1987)³¹. Rękopis wiersza *Nastrój* BJ zakupiła od Aleksandry Przybosiowej³², w podobny sposób zostały nabyte od kuzyna poety, Adama Przybosia (1906–1990), autografy czterech wierszy wraz z listami Juliana Przybosia do rodziny z lat 1920–1969, które w większości zostały przez Adama ogłoszone drukiem³³.

W zasobach rękopiśmiennych BJ można znaleźć materiały dotyczące Przybosia rozproszone w spuściznach innych twórców. Oczywiście najczęściej będą to jego listy adresowane m.in. do Józefa Andrzeja Frasika, Petara Vujićicia, Jana

²⁵ „A może to tylko ja, chłopek, potomek anonimów tak przeszłość anonimowo odczuwam, jak cmentarz gwoźniki, na którym napisy na mogiłkach nie trwają dłużej niż pamięć dzieci o rodzicach?” (Przyb. 18/80, z. 4).

²⁶ „Jak wielu, jak zapewne każdy myślący i ja przeszedłem nieraz smugę cienia. Ale nigdy myśl o dobrowolnej śmierci nie nawiedzała mnie w okresie klęsk i cierpień. Przeciwnie: jakaś wrodzona mi siła oporu wzmagająca wtedy moją wiarę w życie. Może to dziwne, ale poważna myśl o własnej śmierci towarzyszyła mi w szczytowych momentach mojego losu” (Przyb. 18/80, z. 4).

²⁷ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970. Zob. również: tegoż, *Zapiski bez daty (z rękopisów)*, wstęp R. Skręt, „Regiony” 1990, nr 4, s. 112–139.

²⁸ Przyb. BJ 170/00.

²⁹ Niestrudzonym badaczem i edytorem części wierszy brulionowych z zeszytów z *Zapiskami* był Rościław Skręt. Zob. J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1.

³⁰ Przyb. BJ 18/80, z. 1.

³¹ Przyb. BJ 383/81.

³² Przyb. BJ 18/91.

³³ Przyb. BJ 110/85. Zob. *Listy Juliana Przybosia do rodziny. 1921–1931*, oprac. A. Przyboś, Kraków 1974.

Wiktora, Stanisława Pigonia, Kazimierza Czachowskiego, redakcji Wydania Narodowego *Dzieł* Adama Mickiewicza. W papierach Jana Wiktora znajdują się materiały z wizyty delegacji polskich literatów w Czechosłowacji w 1946 r., w której Przyboś uczestniczył, w tym fotografie. Ciekawym dokumentem jest pochodzący z 1927 r. rękopiśmienny zapis rozmowy Karola Ludwika Konińskiego z Przybosiem. Wydane w podziemiu w 1944 r. zbiorki *Do ciebie o mnie* oraz *Antologia poetycka* czy kopie maszynowe sygnowane pseudonimem Julian Wgłablewski pochodzą z papierów Czachowskiego, przekazanych przez jego rodzinę³⁴.

Przedstawiając materiały dotyczące Przybosia, rozproszone w spuściznach i archiwach innych twórców, należy również wymienić 33 listy Przybosia do Wisławy Szymborskiej z lat 1959–1970 znajdujące się w jej Archiwum³⁵. Do fragmentu korespondencji adresatka dołączyła fotografie Adama Włodka, Kornela Filipowicza i swoje na pogrzebie Przybosia w Gwoźnicy.

* * *

Dar Danuty Kuli-Przybosiowej

Przyb. 268/74

Julian Przyboś, Wiersze. Cz. 1: A–N. Rkp., masz., wyc. pras.

Przyb. 269/74

Julian Przyboś, Wiersze. Cz. 2: O–W. Rkp., masz., wyc. pras.

Przyb. 270/74

Julian Przyboś. Wycinki prasowe.

Przyb. 349/74

Julian Przyboś, Wiersze. Cz. 3. Rkp., masz., wyc. pras.

Przyb. 14/80

Korespondencja Juliana Przybosia (1949–1970). T. 1: Afanasjew – Gralewski. Afanasjew Jerzy (1) 1962; Agencja Autorska (1) 1965; Babinicz Helena (2) 1969–1970; Babinicz Waldemar (5) 1962–1964 i b.d.; Balcerzan Edward (5) 1965–1969; Bednarczyk Czesław (1) 1966; Bieńkowski Zbigniew (17) 1954–1969 i b.d.; Błoński Jan (2) 1956–1967; Borejsza Jerzy (1) 1970; Bourilly Jean (1) b.d.; Brandstaetter Roman (3) 1956; Broll Urszula (3) 1956–1959; Bryl Jan-

³⁴ Rkp. BJ 9061–9063. Szczegółowe omówienie wariantów tekstów zob. J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, wyd. cyt., s. 556–559.

³⁵ Archiwum Wisławy Szymborskiej jako własność Fundacji Wisławy Szymborskiej jest przechowywane w formie depozytu w Sekcji Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej. O zgodzie na korzystanie z materiałów AWS każdorazowo decyduje ta fundacja.

ko (2) 1967–1968; Brzękowski Jan (37) 1959–1970; Cini Luigi (3) 1957–1958; Constantino Guido (1) 1965; Csorba Tobor (1) 1965; Czerniawski Adam (14) 1960–1967; Czernik Stanisław (9) 1957–1969; Czyż Stanisław (4) 1955–1956; Danilewicz Maria (6) 1960–1965; Dąbrowska Maria (5) 1949–1959 i b.d.; Van Dooren Jean Joseph (1) 1955; Drozdowski Bohdan (4) 1956–1958 i b.d.; Dumitrescu Geo (1) b.d.; Elektorowicz Leszek (3) 1959–1967; Fijałkowski Stanisław (1) 1956; Filipowicz Kornel (15) 1955–1966 i b.d.; Flaszen Ludwik (1) 1957; Frejdlch Konrad (3) 1961–1967; Gille Jean-Charles (1) 1967; Gołębiowski Stefan (3) 1961–1967; Górski Konrad (4) 1957–1965; Gralewski Waław (1) 1968.

Przyb. 15/80

Korespondencja Juliana Przybosia (1949–1970). T. 2: Hansen – Oplustil. Hansen Oskar i Zofia (1) 1970; Harasymowicz Jerzy (1) 1956; Herbert Zbigniew (2) 1955–1958; Iłłakowiczówna Kazimiera (3) 1965–1966; Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk (2) 1966; Jakubowski Jan Zygmunt (3) 1959 i b.d.; Jeleński Konstanty (2) 1966; Jentzsch Bernd (1) 1968; Jerzyna Zbigniew (1) 1960, przy tym rkp. wiersza *Lokacje*; Káassák Lajos (3) 1959; Kern Ludwik Jerzy (1) 1965; Kierst Jerzy (1) 1966; Komitet Organizacyjny Sympozjum i Wystawy pt. „Zjawiska świetlne i akustyczne w sztuce i otoczeniu człowieka” (1) 1970; Koniusz Janusz (3) 1959–1961; Kosko Allan (1) 1960; Kościelicki Stefan (1) 1959; Krakar Lojze (4) 1959–1965; Królikowski Janusz (3) b.d.; Kubacki Waław (16) 1956–1970; Kumor Aleksander (1) 1966; Kurek Jalu (2) 1957–1959; Kruczkowski Leon (1) 1961; Kuriata Czesław (7) 1960–1962 i b.d.; Kuryluk Karol (3) 1956–1962; Kuśniewicz Andrzej (2) 1965; Kwiatkowski Jerzy (3) 1956–1965; Langewische-Brandt Verlag Ebenhausen bei München (1) 1967; Łaszowski Alfred (1) 1962; Łuciuk Juliusz (14 listów 1959–1966); Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség (1) 1966; Marszałek Jan (2) 1955–1965; Matuszewski Ryszard (2) 1970; Mazurowska Nika (1) 1966; Mesterton Erik (2) 1963; „Metafory” – Jakiński Józef i Bednarczyk Krystyna (1) 1957; Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Pracy Kultury, Oświaty i Bibliotek (2) 1957–1958; Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Plastyki; Ministerstwo Kultury i Sztuki, Naczelny Zarząd Kinematografii (1) 1964; Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zespół do spraw Plastyki, podpis. Wojciech Wilski (1) 1967; Minissi Nullo (1) 1961; Mysłakowski Zygmunt (6) 1961–1963; Naganowski Egon (1) 1970; Niemojowski Jerzy (11) 1957–1965; Nowakowski Tadeusz (2) b.d.; Oplustil Jerzy (1) 1956, przy tym masz. artykułu *O rzeźbie Strzezińskiego*.

Przyb. 16/80

Korespondencja Juliana Przybosia (1949–1970). T. 3: Pankowski – Szymborska. Pankowski Marian (14) 1956–1960; Państwowy Instytut Wydawniczy (1) 1959; Państwowe Wydawnictwo Naukowe, zał. list Erica de Grolier (1) 1964; Parandowski Jan (1) 1966; Patla Antoni (1) 1966; Piechal Marian (24) 1957–1969; Pińkowski Józef (1) 1970; Pleśniarowicz Jerzy (7) 1967–1970; Polski Klub Literacki (1) 1964; Połomski Jan (1) 1965; Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa

(1) 1961; Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi (1) 1970; Prokop Jan (2) 1958–1961; René Denise (2) 1958 i b.d.; Rashin Jissachar (2) 1956; Rzepińska Maria (1) 1970; Samozwaniec Magdalena (1) 1967; Samulewicz Raimundas (2) 1970 i b.d.; Sandauer Artur (18) 1953–1970 i b.d.; Šantić Slavko (7) 1965–1968; Schäffer Bogusław (4) 1966; Schultze Hans Jürgen (4) 1967–1968; Sebóh Ewa (2) 1959; Serafin Eligiusz i Bogumił (2) 1958; Skibiński Ziemowit (6) 1961–1966; Skompska Barbara (4) 1967; Slezák Czesław (1) 1966; Sosnowski Kajetan (4) 1964–1965; Stachura Edward (8) 1958–1959 i b.d.; Stanek Zdzisław (10) 1960; Stern Anatol (1) 1965; Stranc Konrad (2) 1967; Szimonow G. (2) 1960; Sztaudynger P.R. (1) 1957; Szymborska Wisława (15) 1969–1970 i b.d.

Przyb. 17/80

Korespondencja Juliana Przybosia (1949–1970). T. 4: Tank – Żurkowski.
Tank Maksim [Skurko Eugeniusz] (1) 1967; Tarmu Izrael (1) 1957; Teatr Poezji przy MDK w Sianowie (1) 1964; Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki w Rzeszowie (1) 1967; Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Zarząd Główny (Warszawa) (1) 1967; Uniwersytet Warszawski, Studium Języka i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców (1) 1961; Urban A. (40) 1967–1970; Uziembło Adam (20) 1962 i b.d.; „Veselin Masleša”, Izdavačko Preduzeće (Sarajewo) (1) 1966; Vogler Henryk (2) 1957; Wagner Stefan (4) 1956–1957; Wat Andrzej (1) b.d.; Wiśniewski Józef Henryk (1) 1970; Worcell Henryk (1) 1966; Wydawnictwo Literackie w Krakowie (1) 1956; Wydrzyński A. (1) 1956; Wyka Kazimierz (8) 1956–1965; Wytwórnia Filmów Oświatowych, Dział Programowy (1) 1964; Zamoyski August (7) 1966–1968; Zasiadczuk Włodzimierz (6) 1967–1968; Zechenter Witold (1) 1959; Związek Literatów Polskich, Oddział w Krakowie (1) 1967; Związek Literatów Polskich, Oddział we Wrocławiu (1) 1962; Związek Młodzieży Socjalistycznej, Komitet Centralny (1) 1957; Żernicki-Kwiatkowski Janusz (3) 1956–1966; Żurkowski Bogusław (1) 1966; Nadawcy nieodczytani.

Przyb. 18/80

Julian Przyboś, *Zapiski* (1948–1967). Rkp., 4 zeszyty.

Przyb. 19/80

Julian Przyboś, *Zapiski* (1969). Rkp., 3 zeszyty.

Przyb. 170/00

Julian Przyboś, *Zapiski bez daty*. Materiały do przygotowywanego tomu esejów. Masz. z poprawkami autora.

Przyb. 464/01

Korespondencja Juliana Przybosia z l. 1955–1971. T. 1: Anlen – Gutkowski.
Anlen Bronisław (1) 1970; Babilon Bronisława (1) 1968; Bieńkowski Zbigniew (1) 1960; Biernacki Jerzy (1) 1966; Brzękowski Jan (27) 1957–1962; Dedecius Karl (38) 1959–1967; Dumitrescu Geo (1) 1966; Giedroyc Jerzy (1) 1957; Grydzewski Mieczysław (1) 1957; Gutkowski Mieczysław (1) 1970.

Przyb. 465/01

Korespondencja Juliana Przybosia z l. 1955–1971. T. 2: Hordyński – Petyniak. Hordyński Jerzy (14) 1959–1970; Jachimowicz Marian (16) 1955–1970; Janta-Polczyński Aleksander (4) 1959–1961; Jastrun Mieczysław (2) 1954–1958; Jastrzębski Zdzisław (1) 1970; Kajzar Helmut (1) 1963; Karpowicz Tymoteusz (23) 1956–1969; Kierc Bogusław (18) 1966–1970; Kostecka Wanda (1) 1970; Kozioł Urszula (3) 1968–1969; Kubacki Waław (2) 1956–1960; Kubisz Paweł (1) 1966; Lenart Józef oraz Baranowski Stanisław (2) 1970; Petyniak-Sanecki Kazimierz (4) 1955–1963. Ponadto list Jana Przybosia do Danuty Przybosiowej z 1973 r.

Przyb. 466/01

Korespondencja Juliana Przybosia z l. 1955–1971. T. 3: Ratajczak – Żuławski, N.N.

Ratajczak Jerzy (7) 1960–1969; Różewicz Tadeusz (15) 1954–1962; Sepp G. Antoine (1) 1971 (!); Serednicki Antoni (1) 1969; Sojka Erich (1) 1958; Stern Anatol (2) 1967 i b.d.; Szymańczak Marian (2) 1966; Śmieja Florian (1) 1963; Xuan Sanh Nguyen (1) 1970; Vujičić Petar (32) 1956–1970; Wańkowicz Melchior (1) 1968; Wincer Pavel (4) 1958–1967; Zamojski August (5) 1967–1969; Żuławski M. (1) 1958; N.N. (1) 1957.

Materiały pozyskane od innych osób**Przyb. 383/81**

Wiersz Juliana Przybosia dedykowany Waławowi Taranczewskiemu. Rkp., 1952. Dar Waława Taranczewskiego (za pośrednictwem Rościława Skręta).

Przyb. 110/85

Listy Juliana Przybosia do rodziny z lat 1920–1969. Autografy 4 wierszy. Kupno od Adama Przybosia (Kraków).

Przyb. 18/91

Julian Przyboś, *Nastrój*. Autograf, k. 1. Kupno od Aleksandry Przybosiowej (Kraków).

Materiały w spuściznach innych osób

Rkp. 8971 III, k. 281 – Korespondencja Kazimierza Czachowskiego z lat 1912–1942. Kopia oświadczenia J. Brzękowskiego, M. Czuchnowskiego i J. Przybosia na marginesie teoretycznych wypowiedzi Jalu Kurka w „Linii”.

Rkp. 9061 II – *Antologia poetycka*, Kraków 1944.

Rkp. 9062 II – Bolesław Skietień, *Do Ciebie o mnie*, [Kraków] 1944.

Rkp. 9063 II – Julian Wgłąblewski, *Wiersze*. Kopie maszynowe rozpowszechniane w czasie okupacji w serii konspiracyjnej Biblioteki Poetyckiej Krakowa z odręcznymi poprawkami autora.

Rkp. 10685 I, k. 125–149 – Materiały warsztatowe Stanisława Pigonia. Wycinki prasowe z artykułami Przybosia.

Rkp. 10746 III, k. 76–108 – Korespondencja Stanisława Pigonia. Przyboś podpisany jako dyr. Biblioteki Jagiellońskiej.

Rkp. 10839 III – Korespondencja Stanisława Pigonia. Przyboś podpisany w dopisku do listu Kazimierza Wyki.

Rkp. 11504 IV, k. 34 – Artykuły oraz notatki związane z twórczością i osobą Maryli Wolskiej, w tym wycinek prasowy z artykułem J. Przybosia z 1963 r. w „Kulturze”.

Przyb. 272/80

Korespondencja Anny z Lewickich Kamińskiej. T. 6: N–P. M.in.: Przyboś Julian (1) 1954.

Przyb. 64/85

Korespondencja Józefa A. Frasika. T. 3: N–S. M.in.: Przyboś Julian (8) 1934–1965.

Przyb. 72/85

Spuścizna Józefa Andrzeja Frasika. Poezje różnych autorów, w tym m.in.: Przyboś Julian, masz. 9 utworów z jego odręcznymi poprawkami.

Przyb. 212/87

Petar Vujić. Fragment korespondencji. M.in. Przyboś Julian (1) 1964.

Przyb. 563/88

Papiery Jana Wiktora. Materiały z podróży po Czechosłowacji, w tym przemówienia J. Wiktora oraz notatki z rozmów z Z. Nałkowską i J. Przybosiem.

Przyb. 783/88

Korespondencja Jana Wiktora. Listy różnych nadawców do różnych adresatów. T. 2: Kaczmarek – Oszelda. M.in. Kolaja Maksymilian do Juliana Przybosia (1) 1946.

Przyb. 119/99

Papiery Karola Ludwika Konińskiego. K.L. Koniński, Rozmowa z p. Przybosiem. Rkp. 1927.

Przyb. 117/56

Zbiór autografów poetów, literatów, uczonych, artystów i wybitnych osobistości XIX i XX w. (ok. 1000 autografów). List Juliana Przybosia do Zofii Ciechanowskiej (1) 1955.

Przyb. 207/02

Archiwum Wydania Narodowego *Dzieł* A. Mickiewicza. Korespondencja Redakcji. Listy przysyłane na ręce Leona Płoszewskiego: T. 8: P. M.in. Przyboś Julian (15) 1946–1954.

AWS

Korespondencja Wisławy Szymborskiej. T. Pom–Przy.

Listy Juliana Przybosia 1959–1970 (33), przy tym 4 fotografie A. Włodka, K. Filipowicza i W. Szymborskiej z pogrzebu J. Przybosia.

A former library director. Materials from Julian Przyboś's legacy deposited at the Jagiellonian Library

Summary

The article is an attempt to sketch the portrait of Julian Przyboś as a state clerk – Jagiellonian Library director, who he functioned as in the years 1951–1955. The primary sources presented, coming from the Archives of Jagiellonian Library and stored at the Archives of the Jagiellonian University, make it possible to reconstruct the poet's activity as a director responsible for "scientific, organisational, personal, financial and representational affairs" and to present the initiatives he was undertaking. The text refers to the manuscripts obtained by the Library during Przyboś's management and those, which concern him and his works, handed over to the manuscript collection of the Library in the years 1974, 1979 and 2001 by his second wife, Danuta Kula-Przybosiowa.

MIROSŁAW CZARNIK

Liceum Ogólnokształcące im. Adama Mickiewicza w Strzyżowie
Uniwersytet Rzeszowski

Jaka pamięć o Przybosiu? Strzyżowskie reminiscencje

Istnieją takie pojęcia, które choć niezwykle istotne dla człowieka w codziennym życiu, są równocześnie mocno niedoceniane, traktowane i rozumiane wybiórczo. Należy do nich bez wątpienia pamięć, zwłaszcza ta o przeszłości, kojarzona, niestety, współcześnie najczęściej z zachwytem nad pięknem starych rodzinnych fotografii bądź nostalgicznymi wspomnieniami z dzieciństwa.

W tym uproszczonym rozumieniu pamięci należałoby na powrót wyeksponować jej pierwotny sens i stwierdzić, iż może być ona fundamentem, na którym opiera się wspólnota. Nie można zapomnieć, że pamięć, „kumulując dawne nasze doświadczenie, staje się też wiedzą o nim, a zatem doświadczenie i wiedza konstytuują naszą tożsamość. Brak pamięci oznacza utratę tożsamości. Nie pamiętając, bylibyśmy nikim”¹. Co więcej – jak zauważa Iwona Kabzińska² – kategoria pamięci może być wykorzystywana nie tylko w badaniach nad tożsamością, ale także dziedzictwem kulturowym czy świadomością kulturową i społeczną. Pamięć stanowić zatem może wartość poznawczą, rodzi jednak tym samym pytanie, jak należy z niej korzystać.

Na to pytanie postaram się odpowiedzieć, przywołując biografię Juliana Przybosia i jej recepcję w Strzyżowie, stolicy powiatu, do którego należy też Przybosio-wa Gwoźnica. Wykorzystam w tym celu klasyfikację wprowadzoną do antropologii przez Marianne Hirsch, która dostrzegła triadyczną naturę pamięci, dzieląc ją na modyfikowane upływem czasu sekwencje: pamięć, niepamięć i postpamięć³.

Pamięć

Przyboś, choć nie łączyły go ze Strzyżowem silne więzi emocjonalne – wszak wszyscy wiemy, że po gwoźnickim dzieciństwie wybrał edukację

¹ Cyt. za: I. Kabzińska, *Pamięć, nostalgia i zazdrość o „dawne, dobre czasy”*, „Etnografia Polska” 2006, z. 1–2, s. 177.

² Tamże, s. 178.

³ Zob. artykuły Marianne Hirsch tłumaczone na język polski: *Pokolenie postpamięci*, „Dida-skalia” 2011, t. 18, nr 105, s. 28–36, oraz *Żaloba i postpamięć* [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 245–278.

w mającym ugruntowaną renomę Gimnazjum im. Stanisława Konarskiego w Rzeszowie (strzyżowskie gimnazjum powstało w tym samym 1912 r.), a następnie pochłonął go Kraków i cały świat – był w tym podkarpackim miasteczku niezwykle popularny. Po II wojnie, w czasach gdy twórczość autora *Śrub* święciła triumfy, a on sam piał się coraz wyżej w hierarchii literackiej i społecznej, zapraszano go do Strzyżowa, wykorzystując obecność poety w Rzeszowie bądź Gwoźnicy. Niestety, nie pozostało wiele materialnych śladów tych wizyt, jedynym właściwie dziś źródłem wiedzy na ten temat jest kronika Biblioteki Publicznej Gminy i Miasta⁴ (notabene im. Przybosia, ale o tym za chwilę), pieczołowicie prowadzona przez wieloletniego dyrektora tej placówki Adama Kluskę. To w niej znajdujemy informacje o pobytach Przybosia w Strzyżowie bądź uroczystościach mu poświęconych od początku lat sześćdziesiątych aż po połowę lat osiemdziesiątych XX w.

Po raz pierwszy strzyżowscy miłośnicy literatury mieli okazję spotkać się ze swym sławnym rodakiem w czerwcu roku 1961, kiedy to około 50 osób słuchało – jak czytamy w kronice – jego „wierszy i komentarzy”⁵. Jednego z pierwszych spotkań dotyczy też piękne osobiste wspomnienie Zdzisławy Górskiej, wówczas uczennicy strzyżowskiego liceum, a obecnie znanej poetki, członkini Oddziału Związku Literatów Polskich w Rzeszowie, napisane po ponad czterdziestu latach, na prośbę uczniów szukających informacji o Przybosiu. Przytoczę je w obszernych fragmentach:

Mam w pamięci zachowane głęboko pierwsze i ostatnie spotkanie z Julianem Przybosiem w strzyżowskim liceum gdzieś około roku 1960. Daty dokładnie nie pamiętam, szkoda. Dzień był szary, pochmurny. Aula przepelniona młodzieżą, grono profesorskie w komplecie, szum, gwar, jak to bywa u młodzieży przed ważnymi spotkaniami [...]. Czekałam na to spotkanie w przepelnionej auli z tak mocnym biciem serca, że chwilami robiło mi się słabo i duszno. Przecież sam Wielki Poeta miał z nami rozmawiać. Na wielu osobach nie robiło to żadnego wrażenia. Szum i gwar na sali potężniał.

Ktoś z grona nauczycielskiego zaczął uciszać salę, nie bardzo skutkowało. Bocznymi drzwiami na małą scenkę w auli wszedł zdecydowanym krokiem, z dumnie podniesioną głową, niewysoki, szczupły mężczyzna w ciemnym garniturze, z czarną aktówką w rękę. [...] Mówił do nas skandującym, mocnym głosem, nieznoszącym sprzeciwu. W tej postaci była jakaś magiczna siła, wyjątkowa racja i przekonanie, że to, co robi i pisze, jest ponadczasowe. Tym poskromił salę. Przyboś mówił dużo o poezji w sposób wówczas dla nas nie bardzo zrozumiały, nie usiłował się nikomu przypodobać, nie starał się rozbawić sali żartem czy zdobyć sympatii młodzieży. Był w pewien sposób dumny, nawet wyniosły ponad ten uczniowski tłum, nierozumiejący go do końca. Pojedyncze szeptu bardzo Przybosia dziwiły. Należało go słuchać, ponieważ chciał przybliżyć nam trudne stopnie nowatorskiej poezji. Recytował wiersze, rytmicznie skandując wersy, patrząc gdzieś w dal, czy wewnątrz siebie, w jakąś głębię, gdzie ta poezja powstawała, gdzieś ponad nas, ponad wzgórze Gwoźnicy rodzinnej...

⁴ Księga pamiątkowa Biblioteki Publicznej Gminy i Miasta Strzyżów, założona w 1976 r., a obejmująca okres od 1.01.1949 do 1.01.2004 r. Dalej zwana będzie Kroniką.

⁵ Kronika, s. 63.

Co wyniosłam z tego spotkania? Ważne doświadczenie: trzeba bardzo dużo wiedzieć, poznać świat, inne kraje i ludzi, aby cokolwiek móc napisać i wydać. Trzeba także mieć przekonanie o swej prawdziwej wartości i wiedzy, zdobyte w czasie⁶.

Kolejne spotkanie z poetą odbyło się w roku 1968, w październiku, tym razem już nie w liceum, lecz w bibliotece. Z uznaniem trzeba przy tym wspomnieć, jak prężnie działała wówczas ta placówka – w tym samym miesiącu oprócz Przybosia odwiedzili ją jeszcze: Zbigniew Nienacki, Gerard Górnicki (stryżowianin) oraz aktor Daniel Olbrychski. Ta wizyta utrwalała została wpisem poety do książki pamiątkowej, szczęśliwie przepisany także do kroniki, gdyż książka nie dotrwała do obecnych czasów:

Znów po wielu latach w mieście powiatowym, do którego chadzał mój ojciec, jeśli ze wsi wezwał go urząd lub sąd. Ale teraz – nie wózkami zaprzężonym w jednego konika, ale samochodem – i nie jak uczeń, lecz prelegent dla licealistów. Jakże awansowałem, *propheta in sua Patria*⁷.

Dwa lata później Przyboś zmarł nagle i od tego czasu rozpoczyna się pamięć o nim – już bez niego. Jej kulminacja nastąpiła w roku 1983, kiedy po czteroletnich staraniach i konsultacjach z rodziną poety: żoną Danutą Przyboś i jego stryjecznym bratem, profesorem Adamem Przybosiem, Bibliotece Publicznej Gminy i Miasta zostaje nadane imię Juliana Przybosia. Uroczystość ta odbyła się w trakcie obchodów Dni Strzyżowa i zarazem 35-lecia funkcjonowania biblioteki. 23 września 1983 r. o godzinie 10 święto biblioteki zostaje zainaugurowane uroczystym nadaniem jej imienia wielkiego patrona, a towarzyszy temu odsłonięcie pamiątkowej tablicy poświęconej autorowi *Słońca ze wzgórz Gwoźnicy* oraz sesja popularnonaukowa, na której referaty poświęcone Przybosiovi wygłosili pracownicy naukowcy Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie: dr Zbigniew Andres (*Julian Przyboś – poeta awangardy*), dr Elżbieta Szmigielska (*Estetyczne walory poezji Juliana Przybosia*) oraz stryżowianin, zmarły w roku 2014 prof. Józef Nowakowski (wówczas jeszcze ze stopniem doktora) – *Poetyckie „Wiosny” Juliana Przybosia*. Ponadto w budynku biblioteki można było obejrzeć dwie ciekawe wystawy: „Julian Przyboś – poeta, rodak ziemi strzyżowskiej” oraz „Strzyżowskie krajobrazy” – nowatorski w założeniu cykl czternastu obrazów warszawskiej malarki Ewy Grzybowskiej inspirowanych poezją Przybosia.

Należy także wspomnieć, że omówiona powyżej sesja popularnonaukowa poświęcona gwoźnickiemu artyście nie była pierwszą w Strzyżowie, gdyż dwa lata wcześniej, w roku 1981, Towarzystwo Miłośników Ziemi Strzyżowskiej wraz z rzeszowską WSP zorganizowało konferencję „Julian Przyboś – życie i twórczość”. Niestety, nie zachował się jej program.

⁶ Wspomnienie pani Zdzisławy Górskiej było częścią projektu edukacyjnego „Znów na rodzinnych polach... – przez Gwoźnicę do Juliana Przybosia” realizowanego przez uczniów klasy II D Liceum Ogólnokształcącego w Strzyżowie w roku szkolnym 2005/2006 pod kierunkiem Doroty Skury – nauczyciela bibliotekarza, polonisty Mirosława Czarnika i historyka Krzysztofa Dubiela.

⁷ Kronika, s. 52. Informacje o tym spotkaniu znajdują się także na s. 68.

Niepamięć

W kwietniu 1982 r. w czasopiśmie „Fakty” ukazuje się artykuł związanego z Wielkopolską, ale pochodzącego ze Strzyżowa pisarza Gerarda Górnickiego pod zmiennym tytułem *Kto się boi Juliana Przybosia?*⁸. Autor *Doliny grzechu*, zresztą wplatając w tekst cytaty z wierszy Przybosia, sarkastycznie pisze w nim tak (pisownia oryginalna):

Krajobraz Gwoźnicy jest prawie zawsze obecny w Jego poezji, krajobraz podgórski był miarą krajobrazu ojczystego. [...] On to unarodowił w poezji – swój świat młodości, nasz świat ludowy. Więc od kilku lat dręczy mnie pytanie – dlaczego i kto boi się Juliana Przybosia jako patrona miejskiej albo wojewódzkiej biblioteki w Strzyżowie, albo i Rzeszowie? W Gwoźnicy jest szkoła jego imienia. W Strzyżowie podjęto starania w tym kierunku, zgodę wyraziła wdowa po poecie. I – cisza – wojewódzkim władzom coś się nie podoba, może chcą innego, lepszego kandydata. [...] Chwyciwszy za krawędź widnokręgu, chętnie nią bym rzucił w gmach asekurantów, czy innych, którym czarny horyzont nad głową – długo kołuje⁹.

Górnicki prezentuje w nim kulisy zmagania o nadanie strzyżowskiej bibliotece imienia poety, a tytuł jego tekstu w perspektywie kilku lat okaże się niemal proroczy. Bo choć od roku 1989, czasu przemian demokratycznych w Polsce, rozpoczyna się w polskiej kulturze tzw. boom biograficzny (przejawiający się licznymi uroczystościami o charakterze patriotyczno-historycznym, lawinowo rosnącą liczbą publikacji rozmaitych wspomnień, zainteresowaniem materiałami biograficznymi) i zawrotna kariera pojęcia „małej ojczyzny”, to jednak popularność gwoźnickiego poety w strzyżowskim lokalnym środowisku wcale się nie zwiększa, wprost przeciwnie – następuje atrofia pamięci o nim. Paradoksalnie to, co przed rokiem 1989 przyczyniało się do jego popularności (nawet, jeśli sterowanej) – wiara w komunizm i sławienie socjalistycznej ojczyzny, po tej dacie stało się balastem trudnym do udźwignięcia – od twórczości Przybosia wstydliwie odwracano oczy, zagmatwana biografia nazbyt, niestety, wpływała na recepcję jego wierszy. By w pełni tę niejednoznaczność losów zrozumieć i spróbować wyjaśnić, parafrazując Górnickiego, za co bano się Przybosia, należy je pokrótce chociaż przypomnieć¹⁰.

Poeta urodził się 5 marca 1901 r. jako piąte z siedmiorga dzieci małorolnego chłopca. Edukację po ukończeniu wiejskiej czteroklasowej szkoły kontynuował w rzeszowskim Gimnazjum im. Stanisława Konarskiego (dzisiejsze I Liceum). W 1918 r. brał udział w rozbrajaniu wojsk austriackich w Rzeszowie, ranny w bitwie pod Sokolnikami 17 grudnia tego roku. Od 1920 studiował polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, którą ukończył (bez zdawania egzaminów koń-

⁸ G. Górnicki, *Kto się boi Juliana Przybosia*, „Fakty” 1982, nr 5, s. 16.

⁹ Tamże.

¹⁰ O biografii Przybosia szerzej zob. np. A. Cieński, *Julian Przybóś. Kulturowe podstawy twórczości*, Warszawa 1987 [seria „Portrety Pisarzy Chłopskich”]; *Julian Przybóś. Życie i dzieło poetyckie*, red. S. Frycie, Rzeszów 1976; *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976.

cowych) w roku 1923. Następnie pracował w szkołach średnich w Sokalu nad Bugiem, Chrzanowie i Cieszynie, w 1938 r. wyjechał na stypendium do Francji. Lata II wojny światowej, po krótkim pobycie we Lwowie (poeta był tam tymczasowo aresztowany przez Gestapo), spędził głównie w rodzinnej Gwoźnicy.

Okres powojenny był czasem wielkiej popularności pisarskiej, wynikającej również z piastowania wysokich stanowisk państwowych – wystarczy przypomnieć, że autor *Śrub* w latach 1947–1951 był posłem Polski Ludowej w Szwajcarii. Przyboś zmarł niespodziewanie 6 października 1970 r., przewodnicząc w Warszawie spotkaniu pisarzy polskich z ich zagranicznymi tłumaczami. Był współtwórcą programu Awangardy Krakowskiej, do jego najważniejszych osiągnięć literackich należą zbiory: *Śruby* (1925), *Oburącz* (1926), *Sponad* (1930), *W głąb las* (1932), *Równanie serca* (1938), *Póki my żyjemy* (1943), *Rzut pionowy* (1952), *Najmniej słów* (1955), *Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej* (1957), *Próba całości* (1961), *Kwiat nieznany* (1968), *Wiersze i obrazki* (1970).

Taką, w przybliżeniu, biografię znajdziemy w encyklopediach, leksykonach, a nawet uczniowskich ściągach. Istnieje jednak druga biografia, druga prawda o człowieku – mniej oficjalna, lokalna, funkcjonująca wśród wielu starszych mieszkańców Gwoźnicy, ale także Strzyżowa – niechlubna, eksponująca ten jeszcze wojenny i tużpowojenny okres życia twórcy, gdy jako szef Wydziału Propagandy Urzędu Wojewódzkiego agitował wśród ludności za wprowadzeniem nowego systemu politycznego – socjalizmu. Armia Krajowa wydała wówczas na niego wyrok śmierci, której cudem tylko, dzięki pomocy jednego z mieszkańców, uniknął¹¹. Aluzyjnie wspomina zresztą o tym Gerard Górnicki we wspomnianym artykule, pisząc: „Ma już Julian Przyboś własny grób, **od czasu do czasu z kwiatami** [wyróżnienie – M.C.]. Pozostały w Jego wsi jakieś złe słowa o przesławnym propagatorze awangardy poetyckiej”¹². Jak widać, to historia życia mocno niejednoznaczna, trudna do zaakceptowania w czasach antylewicowego radykalizmu wczesnych lat dziewięćdziesiątych, gdy szukano raczej wzorców literackiej niezłomności w stylu Zbigniewa Herberta, niż układania się z władzami dla apanaży, nakładów, mieszkań i posad, jeśli nawet to „układanie się” miałoby szczere podłoże ideowe.

Reasumując zatem powody, dla których Przyboś na lata zniknął z szerokiej orbity zainteresowań badawczych i czytelniczych, można je określić następująco: chłop, ale piszący w sposób dla chłopów hermetyczny¹³; aresztowany przez

¹¹ Józef Duk w *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia*, pomieszczonym we *Wspomnieniach o Julianie Przybosiu*, dz. cyt., s. 491, pisze o tym wydarzeniu tak: „Pod koniec sierpnia [1944 – przyp. M.C.] zostaje przez siły reakcji zorganizowany zamach na Przybosia, który udaremnia mieszkaniec Gwoźnicy i zarazem żołnierz AK, Władysław Kozubek”. Wspomina o tym także sam Przyboś w krótkim artykule *Wniosek z doświadczenia*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 5, s. 46, pisząc, iż „gdybym [...] nie uszedł w Rzeszowskiem zasadzce bojówki w 1944, nie pojąłbym, że wszystko, co przedtem przeżyłem, było jakby tylko wstępem do ćwierci wieku życia w odrodzonej Polsce”.

¹² G. Górnicki, dz. cyt., s. 16.

¹³ O trudnościach w recepcji twórczości Przybosia pisze np. Wojciech Skalmowski w tekście *Przyboś czytany dzisiaj* [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 169–174.

Niemców w czasie II wojny światowej, jednak nazwanie tego martyrologią byłoby nadużyciem. I wreszcie wyraźne powojenne naznaczenie piętnem komunizmu, tak niechętnie widziane w pisarskich biografiach, symbolizowane chociażby przez milczenie dzwonów gwoźnickiego kościoła, gdy w przeraźliwie cichym kondukcje odprowadzano poetę na miejsce wiecznego spoczynku.

Postpamięć

Termin „postpamięć”, o czym była już mowa, został wprowadzony do antropologii kultury przez Marianne Hirsch i oznacza tzw. pamięć drugiego pokolenia, które nie przeżywszy rzeczywistości ujętej pamięcią, „skazane jest na określanie własnej tożsamości na podstawie niewłasnego doświadczenia przeszłości. Postpamięć to także wiedza o przeszłości, ale budowana na empatycznym odtwarzaniu czyjegoś doświadczenia”¹⁴. Wydawać by się zatem mogło, że postpamięć to tylko forma pielęgnowania zapamiętanego doświadczenia przez dzieci czy spadkobierców doświadczających, ale w tym odczytaniu sposób wykorzystania pojęcia w niniejszym tekście nie byłby właściwy. Jolanta Ambrosewicz-Jacobs w swym wykładzie *Pamięć, nie-pamięć, post-pamięć Holokaustu w Polsce*¹⁵ dookreśla jednak ten termin i zauważa, iż jest on formą naszej współczesnej wiedzy społecznej motywowanej przez rzeczywistość czysto zewnętrzną – na przykład odsłonięcia tablic pamiątkowych, akademie poświęcone konkretnym osobom, nadawanie imion patronów instytucjom itp. I w tym kontekście rozumienie pojęcia „postpamięć” staje się dla obecnego fragmentu wywodu nie tylko zasadne, ale wręcz konstytutywne.

Świadczy o tym wiedza strzyżowskich licealistów, którzy na postawione im jedno zaledwie pytanie: „Co wiesz o Julianie Przybosiu?” – odpowiadali najczęściej, że jest on poetą i patronem strzyżowskiej biblioteki. Określenie związku z naszym regionem oraz wymienienie tytułu jakiegoś tekstu (najczęściej *Z Tatr*) pojawiało się tylko w niektórych odpowiedziach uczniów klas maturalnych, a najrzadziej, na szczęście naprawdę rzadko, zdarzała się prosta odpowiedź: „Nie wiem”. Nie jest to sytuacja wskazująca na niedostateczny poziom wiedzy uczniowskiej, takie jest realne miejsce twórczości Przybosia w przestrzeni szkoły ponadgimnazjalnej. Jak przywracać ją uczniowskiej świadomości, staram się odpowiedzieć w tekście *Czy w szkole ponadgimnazjalnej jest miejsce dla twórczości Juliana Przybosia?*, opublikowanym w „Kwartalniku Edukacyjnym” (2016, nr 81) wydawanym przez Podkarpackie Centrum Edukacji Nauczycieli, w tym jednak miejscu chciałbym opisać inne działanie, oparte na lokalnej post-

¹⁴ Cyt. za: K. Kaniowska, „Memoria” i „postpamięć” a antropologiczne badanie wspólnoty [w:] *Codziennie i niecodziennie. O wspólnotowości w realiach dzisiejszej Łodzi*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2004, t. 43, s. 20.

¹⁵ Wykład odbył się 7 lipca 2014 r. w trakcie IX Międzynarodowej Szkoły Letniej – Nauczanie o Holokauście organizowanej przez Centrum Badań Holokaustu i Uniwersytet Jagielloński (1–7 lipca 2014).

pamięci i odzyskujące w atrakcyjny poznawczo sposób twórczość gwoźnickiego poety dla młodych ludzi ze Strzyżowa i okolic.

Był nim projekt edukacyjny w ramach zorganizowanego przez Centrum Edukacji Obywatelskiej programu edukacyjno-wydawniczego pn. „Literacki atlas Polski”. Realizacji podjęli się uczniowie klasy II D (profil humanistyczny) ówczesnego Zespołu Szkół w Strzyżowie (obecnie LO jest samodzielną jednostką), którzy wraz ze mną, nauczycielem polonistą, zdecydowali, że obiektem ich zainteresowania będzie postać Przybosia. Głównym celem postawionym sobie przez uczniów było bliższe poznanie twórczości tego Wielkiego Inkwizytora Poezji¹⁶ oraz „odświeżenie” Gwoźnicy i umieszczenie jej na nowo w geografii literackiej naszego kraju.

Prace nad projektem „Znów na rodzinnych polach... – przez Gwoźnicę do Juliana Przybosia” rozpoczęto od zebrania materiałów o poecie. Uczniowie przeprowadzili między innymi rozmowę z poetką Zdzisławą Górską na temat twórczego fenomenu Przybosia, odwiedzili biblioteki z terenu powiatu, szukając w nich książek gwoźnickiego poety i materiałów o nim. Dla lepszego poznania miejsca urodzin autora *Jabłoneczki* zorganizowana została wycieczka do Gwoźnicy, tego – jak pisał poeta – „bosego raju”¹⁷, w której trakcie uczniowie odwiedzili muzeum Juliana Przybosia, grób na cmentarzu, a także uczestniczyli w prezentacji dokumentów związanych z poetą, znajdujących się w bibliotece szkoły, której jest patronem. Pięknie o tej wycieczce pisała jedna z uczennic, Anna Fortuna, do lokalnego miesięcznika „Waga i Miecz”:

Jako ciekawi świata młodzi ludzie, uczniowie liceum, postanowiliśmy bliżej przyjrzeć się postaci tego niewątpliwie wielkiego i zasłużonego dla polskiej literatury poety. W tym celu wybraliśmy się na wycieczkę do Gwoźnicy, jego rodzinnej miejscowości. Odwiedziliśmy Zespół Szkół im. Juliana Przybosia, wybraliśmy się też na miejscowy cmentarz, gdzie leży Poeta. Śnieg skrzypiał pod nogami, lodowaty wiatr siekł nam twarze (podkarpacki styczeń!), gdy wspinaliśmy się na miejsce Jego spoczynku. Grób był zaraz przy bramie, jedyny bez krzyża... Zgarnęliśmy przykrywający nagrobną płytę śnieg i ujrzeliśmy napis, będący fragmentem Jego wiersza *Napis II*: „Zamówilem dla siebie stos / Na ziemi u słońca / Mowo niesłowna jasność / ocal”. W oddali bieliła się Patra, ukochany Przybosioski skrawek ziemi. Zwiedzając chłopską chałupę – muzeum Przybosia, niemal przenieśliśmy się w czasie – dane było nam poznać historię wielkiego poety, podążać Jego śladami...¹⁸

Podsumowaniem projektu, stanowiącym zarazem jego integralną część, była sesja popularnonaukowa „Rola kultury regionalnej w środowisku lokalnym” zorganizowana w ramach obchodów Dni Strzyżowa. Na sesję w obecności władz powiatowych i miejskich, przedstawicieli Kuratorium Oświaty w Rzeszowie, dyrektorów lokalnych jednostek kultury oraz licznie przybyłych mieszkańców Strzyżowa złożyły się: esej przygotowany przez uczniów zawierający podsumowanie całorocznej pracy nad projektem, wspomnienia o Julianie Przy-

¹⁶ M. Jachimowicz, *Przyboś* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wyd. cyt., s. 294.

¹⁷ J. Nowakowski, *Powrót do Abdery* [w:] *Julian Przyboś. Życie i dzieło poetyckie*, wyd. cyt., s. 85.

¹⁸ „Waga i Miecz” 2006, nr 6–7, s. 26–27.

bosiu strzyżowskiej poetki i malarki Zdzisławy Górskiej, piosenki z antologii polskiej pieśni ludowej *Jabłoneczka* i przyśpiewki regionalne przygotowane przez zespół „Baby Glinickie” z Glinika Zaborowskiego oraz referat *Istota i wartość „małej ojczyzny” w kontekście twórczości Juliana Przybosia* wygłoszony przez prof. Stanisława Uliasa z Uniwersytetu Rzeszowskiego. Miała również miejsce prezentacja twórczości artysty rzeźbiarza Sławomira Czarnika z Czudca oraz degustacja „swojskiego jadła”.

Wydawało się, że praca nad szkolnym projektem dobiegła końca, gdy nagle okazało się, został on doceniony i zaproszony wraz z zaledwie szesnastoma projektami z całej Polski na V Ogólnopolską Prezentację „Ślady przeszłości – uczniowie adoptują zabytki”. I znów warto przytoczyć fragmenty tekstu Anny Fortuny do lokalnej prasy, które najlepiej pokażą emocje towarzyszące temu wydarzeniu, a zarazem niech stanowią moje – po latach – podziękowanie za wspólną pracę uczniów:

Dla niektórych z nas była to pierwsza podróż do stolicy. Towarzyszyła nam ciekawość, emocje, duma, że to my, pięć dziewcząt z 2D, zostaliśmy wybrane, aby przedstawić projekt, ale i obawy, jak to będzie. Wszystko działo się nad podziw szybko. Ruch, tłok, ścis, gwar i pośpiech dało się odczuć zaraz po wejściu na salę. Nic dziwnego, że udzieliły się i nam. Z pomocą opiekunów ustawiliśmy stoisko, czego zresztą nie omieszkaliśmy nakręcić kamerzysty. Błyski fleszy, obiektywy i kamery towarzyszyły nam nieodłącznie. [...] Trzy sale PKiN, wypełnione plakatami, zdjęciami, makietami... Jeden spacer dookoła nie wystarczył, by obejrzeć wszystkie projekty. Razem z tyloma pięknymi projektami nasz Przybós. To było niesamowite doświadczenie. Jurorzy podchodzili, wypytywali, rozmawiali, oglądali, chwalili, wypisywali opinie z gratulacjami, słowa uznania... My zapraszaliśmy do odwiedzenia Strzyżowa, zobaczenia na własne oczy pagórków oplecionych rzeką, odczucia uroku Rzeszowszczyzny. Czuliśmy się dumni i szczęśliwi, że mogliśmy być w Warszawie i opisać wszystkim to, co nas przez cały rok nurtowało, nad czym pracowaliśmy, nasze wzloty i upadki, pasje i trudności, jakich przysporzył nam projekt. [...] Prezentacja dobiegła końca. Otrzymaliśmy pamiątkowy dyplom za uczestnictwo w projekcie. Coś się skończyło, coś się zaczęło... Każdy koniec to początek czegoś nowego. Zdobyte podczas pracy nad projektem doświadczenia, nowe umiejętności z pewnością zapoczątkują. Chociaż nasz udział w projekcie dobiegł końca, to przecież zainteresowanie regionem zostało dopiero rozbudzone. Jestem pewna, że nie skończy się, zanim zdążymy poznać całe jego bogactwo. Oby nie skończyło się nigdy. Trzeba się nauczyć na nowo odkrywać zapomniane piękno, doceniać to, co „nasze”...

Muszę przyznać, że kiedy na początku roku dowiedzieliśmy się, że mamy wziąć udział w projekcie, obawy przeważały nad chęciami do pracy. Teraz z perspektywy czasu widzę, że było to zgoła niepotrzebne. Pod okiem nauczycieli koordynujących projekt, z ich pomocą, zaangażowaniem i wsparciem, poradziliśmy sobie bardzo dobrze. Udział w projekcie był wartościowy i owocny. Warto było poświęcić czas i siły na jego realizację¹⁹.

Ów projekt edukacyjny zrealizowany został w roku 2006 i od tamtego czasu w Strzyżowie nie odbyła się bodaj żadna kulturalna uroczystość związana z Przybosiem. Jedynie Uta, córka poetki, zapraszana od czasu do czasu, na przykład ostatnio w 2014 r. na spotkanie ze słuchaczami Uniwersytetu Trzeciego

¹⁹ Tamże.

Wiek, przypomina, jak wartościowa spuścizna literacka została dana naszemu powiatowi. Czy można prognozować przyszłość i określić, co stanie się z pamięcią o Przybosiu? Wydaje się, że tak, i wcale nie muszą to być prognozy negatywne. Jak bowiem można zauważyć po reakcjach uczniów, „zła” pamięć o autorze *Jabłoneczki*, tak trwale funkcjonująca przez lata, została zneutralizowana. Obecnie „nasz” poeta to przede wszystkim właśnie poeta, którego twórczość intryguje i którą można wykorzystać analitycznie, przynajmniej na poziomie szkoły ponadgimnazjalnej. Wszak Gwoźnica, matka²⁰, o której pisał tak często, ojczyzna, ziemia ojców – to pojęcia znacznie bliższe niż Awangarda Krakowska, „Zwrotnica”, poezja maksimum znaczeń. I tu zapewne, w świadomości przynależności lokalnej, leży klucz do zrozumienia pisarstwa Przybosia na Strzyżowszczyźnie. Bo przecież postpamięć to nie tylko to, co pamiętane, ale przede wszystkim to, co z pamiętanego wynika.

What memory of Przyboś? Strzyżów reminiscences

Summary

The article is aimed at presenting the way in which Przyboś is remembered in Strzyżów, the capital of the administrative district in which Gwoźnica, the poet's birthplace, is located. The cultural undertakings connected with Julian Przyboś, as well as memories of the people who had an opportunity to have met him, are described, and generally the knowledge about the poet among the older and the younger generations of the inhabitants of Strzyżów is verified. An attempt is also made to find an answer to the question about the type of memory (according to the typology suggested by prof. Jolanta Ambrosewicz-Jacobs) of Przyboś which dominates in the local environment.

²⁰ Zob. A. Cieński, dz. cyt., s. 15–16.

ANNA JAMROZEK-SOWA

Uniwersytet Rzeszowski

Patron. Nadanie imienia Juliana Przybosa Szkole Podstawowej nr 12 w Rzeszowie

Szkoła, w której uczyłam się przez pierwsze osiem lat mojej edukacji, była typową osiedlową „podstawówką”, jedną z kilkunastu istniejących wówczas w Rzeszowie. Nadano jej numer 12, mieściła się przy ulicy Lwowskiej 17. Szkoły odróżniał od siebie numer i osoba patrona. Patronem mojej szkoły był poeta Julian Przyboś. Od 1981 roku – z pokaźnych rozmiarów obrazu zawieszonego na ścianie holu – na grających w „gumę”, hałasujących, starających się biegać uczniów kierował swój trochę niespokojny wzrok nasz patron. Gdy byłam uczennicą, wielokrotnie przyglądałam się jego namalowanej postaci. Obraz wydawał mi się ogromny, dominował całe otoczenie. Zdawał się świadczyć o czymś istotnym, czego częścią był nasz patron i do czego, poprzez jego pośrednictwo – wydawało mi się – byli dopuszczani nauczyciele i my, uczniowie. Nie umiałam znaleźć nazwy dla odczuwanej przeze mnie wspólnoty. Wiedziałam, że Przyboś był „czarodziejem słowa” i dodatkowo kimś znaczącym. Dla mnie kilku- i kilkunastoletniej był odległym z wielu powodów, między innymi dlatego, że już nie żył. Był bliskim natomiast poprzez fakt, że jego spojrzenie towarzyszyło mi przez pięć dni każdego tygodnia. Tylko wakacje i ferie były wyłomem w tym rytuale dnia powszedniego – przejścia pod spojrzeniem patrona – trochę groźnego, w garniturze, bez uśmiechu, jakby starającego się wydostać z obrazu.

* * *

Julian Przyboś jest patronem Szkoły Podstawowej nr 12 w Rzeszowie od 43 lat. Uroczyste nadanie imienia nastąpiło 9 maja 1972 r. Półtora roku wcześniej imię to nadano Szkole Podstawowej w Gwoźnicy Górnej – 16 października 1970 r., dziesięć dni po śmierci pisarza, pięć po jego pogrzebie w rodzinnej miejscowości. W dokumentach nie zachowały się informacje na temat uczestników ceremonii¹. Szkoła Podstawowa nr 61 na warszawskim Bemowie uroczy-

¹ Małgorzata Pryć, nauczycielka Szkoły Podstawowej w Gwoźnicy Górnej, w skierowanym do mnie liście datowanym 9 października 2015 r. relacjonowała: „Jedynym dokumentem informującym o nadaniu placówce imienia Juliana Przybosa zachowanym w aktach szkoły w Gwoźnicy

stość nadania imienia Juliana Przybosia przeżyła 2 czerwca 1972 r. W ceremonii uczestniczyła córka pisarza – Uta Przyboś. Szkole Podstawowej w Dynowie nadano imię jednocześnie z oddaniem do użytku nowego budynku – 1 września 1973 r. Gościem specjalnym był ówczesny minister oświaty i wychowania Jerzy Kuberski. Nie zachowała się adnotacja o uczestnictwie rodziny patrona.

Celem przyświecającym decyzji o nadaniu jednostce oświatowej imienia osoby zasłużonej na polu kultury, polityki czy życia społecznego jest wprowadzenie uczniów w obszar oddziaływania wychowawczego wartości prezentowanych przez tę osobę. Gest uznania patronatu ma znaczenie symboliczne. Jest również widomym znakiem poważania, społecznego uznania dla reprezentanta wskazanych wartości. W przypadku patrona artysty jest to w pierwszej mierze oddziaływanie przez kontekst twórczości. Zawarte w niej treści mają kształtować postawę młodego pokolenia. Postać patrona promieniuje na środowisko, w którym wzrastają dzieci. Szkoły jako jednostki oświatowe zawsze podlegały nadzorowi ideologicznemu. W okresie PRL-u z oczywistych względów organ prowadzący, czyli Sekcja Kultury i Oświaty Wydziału Propagandy Komitetu Wojewódzkiego PZPR, stosował czytelny polityczny „filtr” w doborze kandydatów na patronów placówek oświatowo-wychowawczych. Ceremonie nadawania imienia nabierały więc charakteru manifestacji ideologicznej. Jednak odbiór „treści” zdarzenia przez uczestników, szczególnie najmłodszych, nie był w zupełności determinowany przez kontekst polityczny. Patos wypowiedzianych słów, walor artystyczny wydarzenia budził w uczestnikach poczucie wspólnoty, identyfikacji z patronem. Zebrani poddawali się podniosłemu nastrojowi chwili.

Znawcy tematu uroczystości okresu PRL-u nie są zgodni w ocenie, czy świętom typu nadanie patrona należy nadać miano ceremonii, czy raczej traktować je jako rytuał. Niektórzy stoją na straży rozdzielności zdarzeń kryjących się pod tymi określeniami. Inni, jak Piotr Osęka² czy Krzysztof Kosiński³, decydują się na wymienne stosowanie tych terminów. Uznają, że uroczystości urzędowe tego czasu należy kategoryzować jako rytuały ze względu na parareligijny charakter doktryny komunistycznej. W społeczeństwie komunistycznym rozwijała się rytualizacja życia w wymiarze świeckim. Celebracje nabierały więc cech

Górnej jest protokół rady pedagogicznej z dnia 19 października 1970 r. W dniu tym nauczyciele, na wniosek dyrektora szkoły Mieczysława Antonika, podjęli uchwałę w sprawie ustanowienia poety patronem szkoły. W uzasadnieniu zapisano: «Postać Juliana Przybosia jest bardzo bliska tutejszej szkole i mieszkańcom środowiska Gwoźnicy Górnej. Poeta urodził się w Gwoźnicy Dolnej, uczęszczał do szkoły w Gwoźnicy. W czasie okupacji często przebywał w Gwoźnicy Górnej, ukrywając się przed okupantem hitlerowskim. Utrzymywał stałą więź z naszym środowiskiem, czego dawał liczne dowody w swojej twórczości. Wyszedł z ludu gwoźnickiego i do ludu powrócił zgodnie ze swoim życzeniem zaakcentowanym w wierszu *Słońce ze wzgórz Gwoźnicy*, w którym napisał, że pragnie spocząć wśród oraczy. Zwłoki z trumną zmarłego wielkiego poety były wystawione w tutejszej szkole, gdzie oddano mu należny hołd».

² P. Osęka, *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944–1956*, Warszawa 2007.

³ K. Kosiński, *O nową mentalność. Życie codzienne w szkołach 1945–1956*, Warszawa 2000.

rytualnych. Teatrológ Dariusz Kosiński widzi w świętach okresu PRL-u raczej ceremonie. Istnienie państwa nierozłącznie wiąże się z organizowaniem ceremonii. Ceremonia jest rodzajem przedstawienia „związanego w sposób szczególny i bezpośredni z problematyką władzy”⁴. W trakcie ceremonii działania ujmowane są w „ściśle określone i odpowiednio hieratyczne, pompatyczne i monumentalne kształty”⁵.

* * *



Szkoła Podstawowa nr 12 w Rzeszowie. Lata siedemdziesiąte XX w. Fot. archiwum szkoły

Szkoła, o której piszę i której jestem absolwentką (nazywam ją „moją szkołą”), została powołana do istnienia w dzielnicy Pobitno, wówczas jeszcze pod-rzeszowskiej wiosce, w 1898 r. 1 września 1954 r., więc w dzień rozpoczęcia roku szkolnego, oddano do użytku jej nowy, okazały, dwupiętrowy gmach. W kronice szkolnej zachował się szczegółowy opis ceremonii. Pierwszy punkt programu stanowił godzinny (trwający od 7.00 do 8.00) capstrzyk zorganizowany zgodnie ze scenariuszem obowiązującym organizację „Służba Polsce”. O godzinie 8.30 wysłuchano okolicznościowego przemówienia ministra oświaty nadanego przez radio. Potem przyszedł czas na przemówienia kierownika szkoły i zaproszonych przedstawicieli władz oraz tzw. część artystyczną w wykonaniu uczniów miejscowej szkoły (deklamacje, taniec), a także szkół zaprzyjaźnionych (taniec śląski, występ mandolinistów i akordeonistów). W 1962 r. wykonano

⁴ D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 293.

⁵ Tamże.

elewację budynku. Rok później, w Dzień Nauczyciela (obchodzony wówczas 20 listopada), oddano do użytku scenę. W sprawozdaniu zamieszczonym na łamach gazety codziennej „Nowiny Rzeszowskie”, czytamy:

W Szkole nr 12 w dzielnicy Pobitno pracuje kilka stałych amatorskich zespołów. Jest chór, zespół taneczny, recytatorski. Każda szkolna uroczystość ma więc miłą artystyczno-rozrywkową oprawę. Do niedawna brak było jedynie podium na tego rodzaju popisy. Z inicjatywy kierownictwa szkoły, komitetu rodzicielskiego i rady pedagogicznej przystąpiono w październiku br. do budowy sceny w sali gimnastycznej, służącej równocześnie jako miejsce większych zebrań i szkolnych spotkań. Scena absolutnie nie uszczupliła sali, podwyższone bowiem pomieszczenie o rozmiarach 8 x 8 metrów zostało po prostu dobudowane. W Dniu Nauczyciela wychowawcy i młodzież Szkoły nr 12 przeżyli więc dodatkową emocję, jaką było oficjalne otwarcie wspólnie zbudowanej sceny. Całość prezentuje się ładnie. Dekoracje zaprojektował i wykonał nauczyciel – Jerzy Dubiel, kurtynę i inne krawieckie detale – wychowawczyni Wanda Lichota⁶.

W 1970 r. uroczystości obchodzono 25-lecie PRL. Młodzież i nauczyciele szkoły podjęli wówczas wiele zobowiązań. Odbyła się akademie. Uporządkowano plac wokół budynku, założono ogródek geograficzny. W roku szkolnym 1971/1972 zaczęła funkcjonować w szkole świetlica. Kolejnymi wydarzeniami wyróżnionymi zapisem w kronice były akademie organizowane z racji obchodów 55. rocznicy wybuchu rewolucji październikowej, 50. rocznicy powstania ZSRR, 500. rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika, 30. rocznicy powołania Ludowego Wojska Polskiego oraz hucznie obchodzonego trzydziestolecia PRL.

W kronice szkolnej pod datą 25 listopada 1971 r. widnieje zapis o jednogłosnym przyjęciu przez Radę Pedagogiczną uchwały o nadaniu szkole imienia Juliana Przybosa⁷. Kandydatura patrona została wskazana przez członków Sekcji Kultury i Oświaty Wydziału Propagandy Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Rzeszowie. Dowiedziałam się od emerytowanych nauczycieli, że ktoś z ich grona podjął wstępne, „rozpoznawcze”, działania służące nadaniu szkole imienia harcerzy z Szarych Szeregów, ale w tamtej zideologizowanej rzeczywistości, obawiając się kary, nie sformułowano ostatecznie żadnego wniosku do władz kuratorium. Instytucji oświatowej imię nadaje zawsze organ prowadzący. Brak aktu prawnego wskazującego, jak powinna wyglądać procedura nadania imienia. Określone działania dyrekcja i grono pedagogiczne podejmuje po zapoznaniu się z doświadczeniami innych jednostek, przeanalizowaniu pomysłów i propozycji własnych.

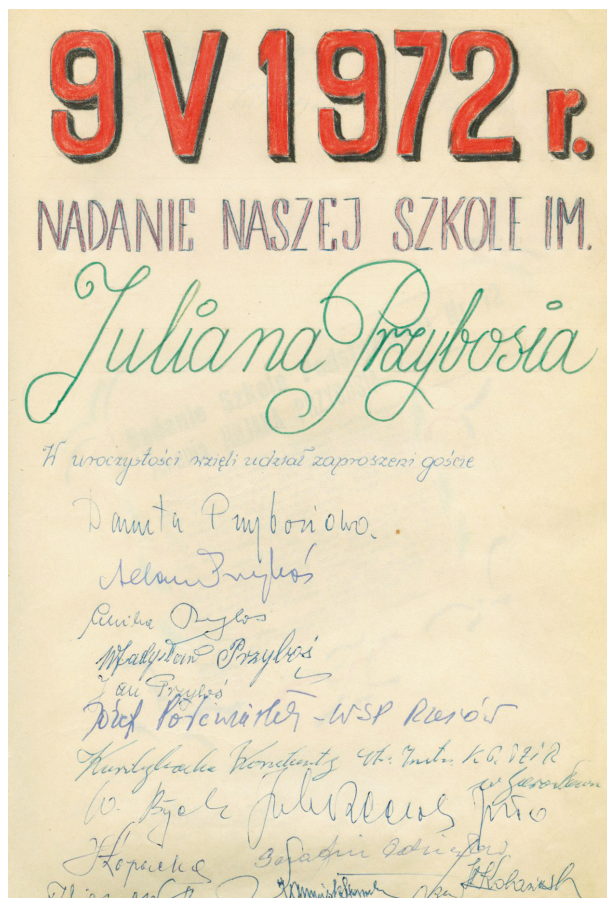
W dokumentach szkoły nie sporządzono szczegółowego zapisu przebiegu uroczystości. Nie dołączono też żadnych zdjęć. Starannie wykaligrafowano natomiast słowa informujące o dacie wydarzenia oraz zebrano podpisy gości honorowych. Nie zachowały się też, niestety, żadne ślady tego wydarzenia w zasobach Archiwum Państwowego w Rzeszowie.

⁶ (roy), *Dzień Nauczyciela w Szkole Podstawowej nr 12*, „Nowiny Rzeszowskie” 1965, nr 331 [24 listopada], s. 4.

⁷ Dziękuję dyrekcji Szkoły Podstawowej nr 12 w Rzeszowie, pani Marii Żmijowskiej i panu Piotrowi Jarkowi, za udostępnienie mi kronik szkolnych.

Przebieg uroczystości odtworzyłam na podstawie relacji organizatorów i uczestników oraz sprawozdania zamieszczonego w lokalnej prasie. Obchody miały charakter oficjalny. Zaproszenie przyjęli członkowie rodziny pisarza. W relacji zamieszczonej na łamach „Nowin” nie oni jednak zajęli centralne miejsce⁸. Wydarzeniu nadano charakter polityczny. W pierwszej kolejności więc wymienieni zostali przedstawiciele władz: Komitetu Miejskiego PZPR, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej, Rzeszowskiego Oddziału Związku Literatów Polskich, Komendy Hufca w Rzeszowie. Następnie odnotowano obecność rodziny poety, kierowników rzeszowskich szkół oraz nauczycieli i młodzieży szkolnej.

W kronice szkolnej pierwszeństwo oddano natomiast przedstawicielom rodziny: wdowie Danucie Przybosiowej, siostrze Emilii, braciom – Janowi i Władysławowi, stryjecznemu bratu – Adamowi Przybosiowi.



Wpisy w Kronice Szkoły Podstawowej nr 12 w Rzeszowie

⁸ (roy), *Nadanie Szkole Podstawowej nr 12 imienia Juliana Przybosa*, „Nowiny Rzeszowskie” 1972, nr 129 [11 maja], s. 4.

W relacjach świadków – czworga nauczycieli oraz sześciu uczniów – eksponowane są te same kluczowe momenty uroczystości oraz przekonanie o jej podniosłości⁹. W ciepły, słoneczny dzień 9 maja 1972 r. uczniowie, piętnastu nauczycieli oraz pracownicy administracyjni zebrali się przed gmachem. Uczniowie symetrycznie ustawieni, w podwójnych rzędach, ubrani w granatowe mundurki z białymi kołnierzykami, okalali wysokie, jedenastostopniowe schody zwieńczone liczącym osiem metrów kwadratowych „tarasem” ograniczonym balustradą.

Nad zgromadzonymi, z racji zajmowania miejsca u szczytu schodów, górowali najważniejsi uczestnicy ceremonii: zaproszeni goście oraz dyrektor – Józef Dudek. Uroczystość rozpoczął dyrektor, witając przybyłych oraz odczytując okolicznościowy tekst przygotowany przez uczące języka polskiego – Alicję Wajdę oraz Grażynę Kopacz. Prezentując sylwetkę pisarza, wyeksponowano przede wszystkim jego lokalność w znaczeniu bliskości geograficznej miejsca urodzenia, fakt uczęszczania do rzeszowskiej szkoły średniej, odbywanych wizyt w Rzeszowie, wyróżnienie go w 1968 r. odznaką „Zasłużony dla Województwa Rzeszowskiego”. Uczyniono go też reprezentantem ogółu społeczności państwa ludowego. Zgodnie z tą narracją Julian Przyboś był „synem ludu tej ziemi” oraz poetą socjalistycznej ojczyzny, świadkiem i komentatorem wydarzeń II wojny, twórcą wyznaczającym nowe drogi rozwoju polskiej literatury.

Uczniowie, odpowiednio przygotowani oraz pilnowani, a raczej nadzorowani przez wychowawców, zachowywali ciszę. Nastąpiło uroczyste odsłonięcie marmurowej tablicy pamiątkowej, wmurowanej przy głównym wejściu do szkoły. Na tablicy umieszczono wykuty w mosiądzu wizerunek patrona, imię i numer szkoły oraz cytat z wiersza zawierający wskazanie podjęcia ciężkiej pracy: „A więc prędko do roboty, by rytmu serca nie zwolnić”¹⁰. Odsłonięcia tablicy dokonali sekretarz Komitetu Miejskiego PZPR – Adam Białogłowski oraz prezes Zarządu Rzeszowskiego Oddziału ZLP – płk dr Zbigniew Domino.

Następnie – czytamy w sprawozdaniu prasowym – Danuta Przyboś, żona poety, podzieliła się z zebranymi uwagami o jego życiu, przedstawiła go jakim był codziennie w domu, przy pracy. Wyraziła również ogromne zadowolenie, że właśnie w Rzeszowie, mieście, z którym Julian Przyboś był związany od lat gimnazjalnych, szkoła nosić będzie jego imię¹¹.

Po części oficjalnej uczestnicy uroczystości, zachowując stosowną kolejność: goście honorowi, uczniowie, nauczyciele i pracownicy administracyjni – przeszli do sali gimnastycznej, gdzie odbyła się część artystyczna ceremonii. Był to krótki montaż słowno-muzyczny przygotowany przez wieloletnią dyrygentkę

⁹ Relacje nauczycieli: Zofii Słaby, Alicji Wajdy, Marii Piekarcz, Kazimierza Jamrozka oraz uczniów: Darii Filip, Janusza Filipa, Rafała Filipa, Anny Ulak, Jolanty Ulak i Grzegorza Jamrozka.

¹⁰ Cytat ten, nieco zmieniony w stosunku do oryginału, pochodzi z wiersza Przybosia *Sen i przebudzenie*. Zob. J. Przyboś, *Utwory poetyckie. Zbiór*, Warszawa 1975, s. 221.

¹¹ (roy), *Nadanie Szkole Podstawowej nr 12 imienia Juliana Przybosia*, wyd. cyt.

chóru szkolnego i zarazem nauczycielkę muzyki – Zofię Słaby oraz nauczycielkę języka polskiego – Grażynę Kopacz. Dzięki zachowanym notatkom Zofia Słaby odtworzyła kolejność wykonywanych utworów.

Część artystyczną rozpoczęła recytacja wiersza opatrzonego datą 23 marca 1943 r., noszącego tytuł *Słońce ze wzgórz Gwoźnicy*. Uczennica deklamowała powoli, akcentując wyrazy i sylaby, wydobywając znaczenie pauz, podkreślając dramatyzm utworu przez wznoszenie i opadanie głosu:

Słońce wzeszło ze wzgórz olbrzymiej,
Widok spłynął w dolinę.
Na wiosennej, znów widocznej ziemi,
Skazanej na rozstrzelanych,
Stoję.

Jeśli zginę?
Niosłem swoją poezję, jak żołnierz imię
W blaszce na piersiach przeciw kulom dwóch wojen.

W kraju ojca,
żytnim dziedzictwie,
starczy roli pod słowo
ostatnie.
Pracowałem głębokoorną mową,
Siałem miłość,
A czułem zawsze – salwa padnie,
Padła: spocznę wśród oraczy.

Niech kolebka mojego wzroku, szczyt Patra
Położy mi na oczach swój widok
Mogiłą.
Z widnokregu, który objął mnie w dzieciństwie,
Ziemia nieś mię będzie w wieczność koło słońca.

(UpZ 151)

Cytat z tego wiersza: „Pracowałem głębokoorną mową / Siałem miłość / A czułem zawsze – salwa padnie / Padła: spocznę wśród oraczy”, złożony z liter wyciętych ze styropianu, widniał na ścianie holu mojej szkoły. Towarzyszył obrazowi poety. Podczas przerw wielokrotnie mój wzrok padał na ten cytat. Mnie, kilkuletniej, wydawał się fascynujący. Był też absolutnie niezrozumiały: nie wiedziałam, jak „pracuje się głębokoorną mową”. „Śród oraczy” – niedostatecznie rozdzielone – zlewało się w jedno słowo „śródoracze”. Później odkryłam znaczenie tej spacji, ale byłam pewna, że „oracze” to jakieś potężne nagrobki. Dodam jeszcze, że słowo „spocznę” kojarzyło mi się w pierwszym rzędzie z komendą „baczność, spocznij”, a nie odpoczynkiem bądź śmiercią. Nie wiem, dlaczego nie zapytałam kogoś z dorosłych o znaczenie cytatu¹².

¹² W latach dziewięćdziesiątych wspomniany cytat został zamieniony na inny, brzmiący następująco: „mówiłem – krajobrazami / marzenia powierzałem – równinom / widok za widokiem niespełniony”. Zob. J. Przyboś, *Wzdłuż Wisły*, UpZ 164.

Kryterium doboru tekstów poetyckich autorstwa Przybosia była ich jak największa komunikatywność. Dzieci, a tym bardziej młodzież lat siedemdziesiątych, przywykła do narracji drugowojennej, rozpoznawała jako znajome treści dotyczące tematyki stawania w obliczu zagrożenia, ofiary z życia, śmierci w boju. Po *Słońcu ze wzgórz Gwoźnicy* kolejno deklamowano utwory *Póki my żyjemy* oraz *Nad poległym powstańcem*. Niestety, w pamięci organizatorek uległy zatarciu imiona i nazwiska recytujących.

Wiersz *Póki my żyjemy* za czasów mojej nauki w szkole podstawowej miał szansę znać na pamięć każdy uczeń. Strofy:

Huk armat na wysokość łun wzrósł
niebo wali się z traskiem.
Bezbronny, wbity pociskami w grunt,
błagam o karabin jak skazaniec o łaskę
i tylko krzyczę – niecelnie
z rannych i z martwych wstawszy

(UpZ 131)

– weszły do repertuaru tekstów przywoływanych z racji wydarzeń rocznicowych, którym obecnie nadać mogę ogólne miano „wojennych”. Nie pamiętam natomiast, aby przypominano w naszej szkole publicznie utwór *Nad poległym powstańcem*.

9 maja 1972 r., podczas deklamacji wiersza *Póki my żyjemy*, chór „w tle” wykonywał w dynamice *pianissimo*, czyli bardzo cicho, melodię żołnierską *Wojenko, wojenko*. Melodia wznosiła się i opadała w rytm słów. Donośnie brzmiały słowa kolejnego utworu *Nad poległym powstańcem*:

Świt zrywa się za każdym wybuchem – padasz.
Wolny, wzniesiony z rodzinnych wzgórz słucham:
to tamtych salw tylko pogłos i pobłysk –
i z nocy, jak z okna spalonego domu, widzę:
to płonące ulice Warszawy nad rannymi,
walczącymi o śmierć z bronią, rozwijają flag
i pobojujów: nieskończony skrwawiony bandaż.
Krwawisz –
Wolny już.

(UpZ 157)

W tle chór nucił mormorando melodię piosenki *Oka*, rozpoczynającej się od słów: „Szumi dokoła las”. Piosenka, jako związana z „kościuszkowcami”, była w okresie PRL-u często wykonywana przez zespoły wojskowe oraz chóry szkolne. Kolejny punkt programu stanowiło wykonanie na dwa głosy – sopran i alt – hymnu harcerskiego *Wszystko, co nasze, Polsce oddamy*. Tradycyjna piosenka rzeszowska *Nad rzeszowską Jasiołką* podkreśliła natomiast związek patrona z regionem. Jej tekst nie jest długi ani skomplikowany:

Nad rzeszowską Jasiołką zieleni się gęsty las.
Nad rzeszowską Jasiołką zieleni się gęsty las.
Tam dziewczyna stała, chusteczką wiewała,
czy nie jedzie z pola Jaś.

Jedzie Jaś, oj Jedzie Jaś,
wiezie zboża pełny wóz.
Chusteczkę zobaczył, z woziska wyskoczył,
wręczył Kasi bukiet róż.

Jedzie Jasio, jedzie Jaś,
za nim chłopców gromada.
Z muzyką wracają, grają i śpiewają,
będzie wielka parada¹³.

Uroczystość zakończono odśpiewaniem utworu powstałego najprawdopodobniej w XIX w. – *Jak długo w sercach naszych*, kojarzonego z nakazem czy misją podtrzymywania ducha polskości. Świadkowie zapamiętali ten moment jako szczególnie podniosły. Był to finalny śpiew jednoczący wszystkich uczestników.

Poprzez odświętność ceremonii ranga wydarzenia uległa spotęgowaniu. Stawała się dostrzegalna. W pamięci świadków była niezaprzeczalnie jednym z dwóch najważniejszych wydarzeń w życiu szkoły, obok obchodów jej stulecia w 1989 r.

Dzięki uczestnictwu nauczycieli i uczniów znaczenie środowiskowe nadania szkole imienia Juliana Przybosia rozciągało się na setki osób. Działania budujące porządek ceremonii miały charakter kulturowy i polityczny. Patronem zostawał twórca literatury – poeta, krytyk, nauczyciel, bibliotekarz, strażnik dóbr kultury – młodzież szkolna znalazła się w kręgu oddziaływania poezji cenionego pisarza. Publicznie widoczną i wiadomą uczyniono wówczas decyzję o dedykowaniu szkoły Przybosiowi i zarazem Przybosia czyniono kimś bliskim społeczności tej placówki. Jego wiersze wydawały mi się piękne, także przez swoją dla mnie niejasność.

Rytuały mają moc. Wywołują uczucia identyfikacji. Jako uczennica liceum podczas lekcji języka polskiego czułam się szczególnie dumna, gdy omawialiśmy poezję Juliana Przybosia. Jako jedyna znałam jego miejsce urodzenia oraz tytuły tomów. Pamiętam wzruszenie związane z lekturą tekstu *Z Tatry*, powstałego po tragicznej śmierci dwóch młodziutkich taterniczek – Lidy i Marzeny Skotnicówien. Wiersz i opowieść naszej nauczycielki o nim pobudzały wyobraźnię nas – nastoletnich. Wiedziałam, że utwór dotyczył wyjątkowej dziewczyny, taterniczki, w której kochał się Przyboś w okresie, gdy uczył w gimnazjum w Cieszynie. Szczególne znaczenie miał dla mnie fakt, że Przyboś pracował tam wówczas, gdy w 1935 r. inspektorem obwodowym w Cieszynie został 31-letni brat mojego dziadka, Aleksander Jamrozek, zamordowany w obozie Auschwitz w 1942 r. Myślę, że znali się, najpewniej musieli też kontaktować się na drodze służbowej. Może lubili się nawet. Byli przecież absolwentami tego samego uniwersytetu.

* * *

¹³ Tekst tej popularnej piosenki podaję za stroną internetową: <http://twierdzeniezpit.blogspot.com/p/blog-page.html> [2.04.2016].

Jesienią 1972 r. harcerze ze szkolnej drużyny imienia Bohaterów Westerplatte wyjechali na dwudniowy biwak do Gwoźnicy. Spotkali się z braćmi poety, odwiedzili dom rodzinny oraz cmentarz, miejsce ostatniego spoczynku Przybosia.

Dzień patrona, przypadający w rocznicę śmierci pisarza, był w mojej szkole obchodzony aż do roku 1989. Przybierał formę pogadanek prowadzonych przez polonistów podczas lekcji. W kronice dokumentującej życie szkolne lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych brak zapisów odnoszących się do szczególnych form świętowania pamięci osoby patrona. Zachowały się natomiast sprawozdania i fotoreportaże z uroczystości towarzyszących corocznemu upamiętnianiu rocznicy rewolucji październikowej, powstania Armii Radzieckiej i Ludowego Wojska Polskiego. Sądząc z ilości zachowanych zdjęć i opisów, szczególną estymą otaczano Dzień Kobiet. Świętowano go hucznie i w sposób urozmaicony.

Po roku 1989 nastąpiła kilkuletnia przerwa w tradycji przybliżania uczniom sylwetki Przybosia. O powrót pamięci o patronie zaapelowała dyrektor szkoły, polonistka, Maria Pilińska. Uznała, że nieobecność osoby Przybosia w szkolnej codzienności pozbawia uczniów jednego z impulsów wychowawczych. Od dwudziestu lat przez radiowęzeł nadawana jest audycja, w której zapoznaje się uczniów z życiorysem i twórczością Przybosia. Informacja o tym, jakie zasługi na polu kultury polskiej położył autor *Próby całości* i w jaki sposób jest on związany z Rzeszowszczyzną, znajduje się na oficjalnej stronie internetowej szkoły.

* * *

Gdy teraz przekraczam drzwi mojej szkoły, „dwunastki”, widzę sylwetkę patrona uwiecznionego na wspominanym już obrazie. Mój wzrok padający na wizerunek Juliana Przybosia jest interpretującym spojrzeniem osoby dorosłej, świadomej stopnia ideologizacji każdego elementu rzeczywistości PRL-u. Obraz namalował w 1981 r. Lech Łabaj, dyrektor rzeszowskiej szkoły średniej, amator rozmówany w malarstwie.

Obraz charakteryzuje bardzo miękki modelunek, łagodne opracowanie światła, zastosowanie barw lokalnych, zdecydowane skonstrastowanie walorów planu bliskiego i dalekiego. Wyrazisty jest kontrast linii wertykalnej na pierwszym planie i horyzontalnej w głębi. Wszystkie te efekty są zwielokrotniane przez zastosowanie proporcji przekraczających naturalną wielkość figury ludzkiej. Monumentalizują one postać patrona. Portret ten odbieram jako bardzo dynamiczny. Pierwsze wrażenie buduje szczególnie wyrazisty kontrast temperatury barw eksponujący na rozległym planie postać Przybosia i zarazem otwierający przestrzeń, pogłębiający chłód pejzażu w tle. Przestrzeń oddala się poprzez gradację zieleni ku błękitowi. Najbardziej odległą strefę określa biel. Zwraca uwagę lekkie wychylenie postaci ku patrzącemu, ku uczniom. Dramatyzm twarzy wydobywany jest przez nagromadzenie linii ukośnych, diagonalnych. Twarz postaci zyskuje wyraz zdecydowanie iluzjonistyczny. Bardzo mocno została podkreślona pionowa linia symetrycznego podziału poprzez polec płaszcza. Z nią kontrastują skosy, w które wpisany jest podział twarzy.



Lech Łabaj, Portret Juliana Przybosa, Szkoła Podstawowa nr 12 w Rzeszowie

Co ciekawe, linia oczu wchodzi w linię horyzontu. Jest jego kontynuacją. Pokazuje to naturalne przejście pejzażu, czyli natury, przez głowę, przez oczy pisarza. Połowa głowy, tworząc rodzaj kopuły, wpisuje się w przestrzeń nieba. Plamy chmur poruszają linię włosów. Głowa wychodzi ze spokoju pejzażu w niepokój spiętrzonych chmur. Niepokój, dynamizm chmur ujawnia niepokój twórcy. Dół obrazu jest spokojny. Postać wpisana jest w masę niewydeptanej ziemi. Interesujące jest światło, które w sposób bardzo subtelny zaznacza jeden akcent cienia przebiegającego przez lewe ramię. Cień mówi o obecności. Nie jest tu złowrogi, dramatyczny, lecz ciepły. Jest z krwi i kości. Ten lekki

cień na twarzy odnosi się do rodzaju poezji. Cień dzieli twarz na dwie części. Ten cień na twarzy i ramieniu ujawnia kulturę malarską. Jest próbą interpretacji. Pejzaż nie jest uniwersalny. Czuje się, że jest pełnokrwisty, związany z Przybosiem, z Gwoźnicą. To dodatkowo podkreśla tożsamość postaci – urodzonego na Rzeszowszczyźnie wybitnego poety, który zdobył uznanie w czasach, w których dane mu było żyć.

The Patron. The naming of Primary School No. 12 in Rzeszów in honour of Julian Przyboś

Summary

Julian Przyboś is the patron of four schools in Poland: three in Podkarpackie Province and one in Warsaw. Selecting a patron for any kind of institution is of a symbolic nature; it becomes a visible sign of respect and of social recognition of the values the patron represents. Schools, as educational units, have always been ideologically controlled. During the socialist times a political “filter” was applied when a new patron was to be chosen. The ceremonies of official naming were becoming forms of ideological manifestations. However, reception of the “content” of the event by the participants, especially the young ones, was not entirely determined by the political context. The solemn atmosphere influenced all the gathered. The author, on the basis of the preserved archival materials and a collection of oral accounts of the participants, reconstructs the ceremony of the naming of Primary School No. 12 in Rzeszów in honour of Julian Przyboś. The account she creates is personal in its tone, because she refers to her own memories as well, trying to understand the influence the patron – a well-known poet – had on her own school life.

ANNA SPÓLNA

Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. K. Pułaskiego w Radomiu

Obecny – nieobecny. Twórczość Juliana Przybosia w zreformowanej szkole średniej (w świetle estetyki recepcji)

Pierwszy rocznik absolwentów nowych liceów i techników zakończył w 2015 r. cykl edukacyjny, w którym miał poznać – wedle wytycznych ministerialnych – „wybrane wiersze” Juliana Przybosia¹. Podręczniki dostosowane do nowej podstawy programowej z języka polskiego (obowiązującej od 2009 r.) przekładają ten zapis na konkretne realizacje. Do ich autorów należy wybór tekstów poety, a także stworzenie kontekstów, w których jego pisarstwo ma szansę zaistnieć w pamięci uczniów. Nauczyciele mają ponadto do dyspozycji propozycje rozkładu materiałów, plany wynikowe i wiele pomocy metodycznych, łącznie z e-podręcznikiem. Na przykładzie trzech popularnych serii podręczników *Przeszłość to dziś* (Wydawnictwo Stentor) oraz *Lustra świata* i *Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka* (Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne) chciałabym prześledzić zaprojektowane w nich strategie odbioru poezji Przybosia i prawidłowości, które rządzą obecnością pisarza w zreformowanej szkole; sprawdzić, czy rzeczywiście jest on – jak twierdzi Krzysztof Biedrzycki – pisarzem niedocenianym w procesie edukacyjnym, choć „poetyka polska zawdzięcza mu więcej, niż chciałoby się pamiętać, poza tym to autor wielu wierszy po prostu poruszających”².

Już wstępne rozpoznanie pozwala stwierdzić, że wiersze poety włączane są w proces kształcenia polonistycznego od pierwszej klasy szkoły średniej, rozsiiane jako współczesny kontekst dla dawnych dzieł literackich. Ta tendencja jest zgodna także ze współczesnym rozumieniem sztuki, której immanentną cechą – jak pisze Anna Pilch – stanowi rozproszenie w przestrzeni kultury. Badaczka podkreśla wagę „koniecznej próby scalania” podejmowanej w edukacyjnym dialogu z tekstem, wbrew chaosowi estetycznemu i wielości kryteriów, według których określa się artystyczną wartość dzieła³.

¹ Podstawa programowa przedmiotu „język polski”. IV etap edukacyjny, <https://men.gov.pl/wp-content/uploads/2011/02/2b.pdf>, s. 50 [5.10.2015].

² Odpowiedź na ankietę: *Pisarze polscy XX wieku – przecenieni, niedocenieni* [w:] *Wartościowanie a edukacja polonistyczna*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2008, s. 82.

³ A. Pilch, *Wprowadzenie* [w:] *Nowoczesność w polonistycznej edukacji. Pytania, problemy, perspektywy*, red. A. Pilch, M. Trysińska, Kraków 2013, s. 10–12.

Zgodnie z rozumianym po Jausssowsku procesem wartościowania dzieł literackich wiersze Przybosia znacznie wykraczają poza „horyzont oczekiwań i reguł” młodych odbiorców. Mogą tym samym prowokować do dialogu z tekstem⁴. Na drugim biegunie procesu recepcji jest jednak uczniowskie przeświadczenie, że nie warto podejmować wysiłku rozumienia tekstów trudnych, odległych od przyzwyczajęń lekturowych przeciętnego licealisty.

Akt czytania jest zawsze jednostkowym doświadczeniem, ale szkoła może i powinna tym doświadczeniem mądrze pokierować – tym bardziej że wiersze Przybosia cechuje wysoki stopień „niedookreślenia”⁵. Lęk przed „zdawalnością” na maturze, nadmiar materiału przy niedoborze godzin, dziedziczenie uczniów nieprzygotowanych do czytania literatury awangardowej są realnymi barierami w udanym obcowaniu uczniów z autorem *Śrub*. Mimo to program szkolny umożliwia wieloaspektową lekturę jego poezji, wbrew zredukowanej ilości omawianych tekstów.

Podręczniki prezentują postać i dorobek twórczy autora *Równania serca* z konieczności wybiórczo, ale czy schematycznie? Czy wybrane konteksty (w tym kontekst tradycji literackiej) pozwalają dostrzec w nim pisarza o wielu twarzach? Wreszcie – o ile „zanikanie” poety w świadomości młodych Polaków wynika ze sposobu, w jaki autorzy podręczników odczytują dzieło poety i proponują je do odczytania przyszłym maturzystom?

Noty biograficzne

Nieunikniona redukcja wiedzy o wybitnych postaciach literatury współczesnej ujawnia się wyrażenie w syntetycznych „portretach” ich życia i twórczości. Znamienny wydaje się dobór informacji i opinii, które autorzy omawianych podręczników decydują się wyeksponować w tych kilkudzaniowych wzmiankach.

W podręczniku Dariusza Chemperka, Adama Kalbarczyka i Dariusza Trześniowskiego ta sama nota dotycząca autora *Równania serca* pojawia się dwukrotnie – w klasie pierwszej i trzeciej. Poza określeniem „poeta awangardowy” zawiera głównie wiadomości dotyczące sposobu tworzenia wiersza wolnego, operowania elipsą i oryginalną metaforą. Zarówno informacja o cyklu lirycznym poświęconym francuskiemu gotykowi, jak zdanie „W ostatniej dekadzie twórczości poeta zmierzał ku większej komunikatywności, operował często motywem lotu, światła” (Z1.1 272 i Z3 23)⁶ doskonale korespondują z *Widzeniem*

⁴ H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, postł. K. Bartoszyński, Warszawa 1999, s. 146; K. Bartoszyński, *O poglądach naukowo-literackich Hansa Roberta Jausa [w:] tegoż, Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 292–293.

⁵ W. Iser, *Apelacyjna struktura tekstów. Niedookreślenie jako warunek oddziaływania prozy literackiej* [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 77–78. Zob. także: D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.

⁶ W artykule stosuję następujące skróty: W. Bobiński, A. Janus-Sitarz, M. Pabisek, *Lustra świata. Renesans – oświecenie. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum. Zakres*

katedry w Chartres. Wydaje się jednak, że powtórzone obok wiersza *Z Tatr* zawieszone są w komunikacyjnej próżni – uczeń nie znajdzie w podręczniku do klasy trzeciej żadnego utworu unaoczniającego tę przemianę.

Pierwsza notka biograficzna, z którą zetkną się licealiści pracujący z cyklem Stentora, mówi: „poeta, w młodości wybitny przedstawiciel Awangardy Krakowskiej. Mickiewiczowi poświęcił wiele prac krytycznych, zebranych w tomie *Czytając Mickiewicza*” (P1.2 170). Uczeń – jeśli nie otrzyma dodatkowej informacji od polonisty – może wywnioskować z niej, że młody, awangardowy poeta później zajął się przede wszystkim interpretowaniem arcydzieł romantycznych, nie dowie się jednak, że był wybitnym twórcą także w okresie wojennym i powojennym.

W kolejnym podręczniku serii wspomina się już chłopskie pochodzenie, studia polonistyczne na UJ, udział w kampanii 1920 r., tytuły pierwszych czterech tomów wierszy, manifesty drukowane w „Zwrotnicy” i „Linii”. Nota mówi o inspirowaniu się przez Przybosia techniką w tworzeniu jego koncepcji poetyckiej elipsy i metafory. Nazwany jest „poetą oka” ze względu na „wyjątkową obserwację rzeczy, ludzi i zjawisk”. O Przybosiu wojennym i powojennym licealista przeczyta, że „w jego późniejszych wierszach fascynacja cywilizacją słabnie, pejzaż miejski ustępuje wiejskiemu, a liryka staje się coraz bardziej osobista. [...] Po wojnie jego twórczość będzie inspirować awangardowych poetów następnych pokoleń” (P3 32).

Informacja z *Luster świata* jest najbardziej rozbudowana. Młodzież dowie się z niej między innymi, że Przyboś był nie tylko poetą, ale także eseistą i tłumaczem. Autorzy, podkreślając zasługi pisarza dla rozwoju przedwojennej awangardy, nie przemilczają jego wyborów politycznych. Zaznaczają, że lewicowe poglądy Przybosia kazały mu wspierać przemiany w Polsce po 1945 r., lecz dodają, że „język jego utworów był jednak zbyt trudny dla przeciętnego odbiorcy poezji, dlatego też twórczość artysty w niewielkim stopniu przysłużyła się komunistycznej ideologizacji społeczeństwa” (L4 221). Dwuznaczny to komentarz⁷: można go

podstawowy i rozszerzony. Warszawa 2012 – (L2); ciż, *Lustra świata. Młoda Polska – dwudziestolecie międzywojenne. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum. Zakres podstawowy i rozszerzony*, Warszawa 2013 – (L4); ciż, *Nowe Lustra świata. Współczesność. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum. Zakres podstawowy i rozszerzony*, Warszawa 2014) – (L5); A. Nawarecki, D. Siwicka, *Przeszłość to dziś. Podręcznik dla klasy I liceum i technikum*, cz. 2, Warszawa 2013 – (P1.2); J. Kopciński, *Przeszłość to dziś. Podręcznik dla klasy II liceum i technikum*, cz. 2, Warszawa 2013 – (P2.2); tenże, *Przeszłość to dziś. Podręcznik dla klasy III liceum i technikum*, Warszawa 2014 (P3); D. Chemperek, A. Kalbarczyk, D. Trzeźniowski, *Zrozumieć tekst – zrozumieć człowieka. Starożytność – średniowiecze. Klasa 1. Część 1. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum. Zakres podstawowy i rozszerzony*, Warszawa 2013 – (Z1.1); ciż, *Nowe Zrozumieć tekst – zrozumieć człowieka. Dwudziestolecie międzywojenne (awangarda) – powojenna nowoczesność. Klasa 3. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum. Zakres podstawowy i rozszerzony*, 2014 – (Z3). Po skrócie podaję numer strony.

⁷ Sprawiedliwiej byłoby przypomnieć za Edwardem Balcerzanem, że poeta nawet wtedy „nie pisywał panegiryków «dworskich»” i „nie schlebiał gustom miernym”. Zob. tegoż, *Wstęp* [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. C.

interpretować jako wyraz usprawiedliwiania pisarza, lecz uczeń nie będzie wiedział, czy to władza uznała wiersze autora *Rąk sprzątaczek* za nieskuteczne propagandowo i przestała na nie czekać, czy może hermetyczność dzieła awangardzisty uchroniła czytelników przed zgubnym wpływem tej poezji.

W ten sposób do zapisanej drobnym drukiem notki trafia problem zasługujący na pogłębioną refleksję: zjawisko kryzysu poetyk normatywnych w XX w., „relatywizacja i upolitycznienie awangard, formowanie się zasadniczej dla podejrzeń wobec sztuki dwudziestowiecznej opozycji inwencji i pamięci”⁸.

Nowoczesny poeta miasta

W części trzeciej podręcznika *Przeszłość to dziś* poezja Przybosia odczytywana jest w kontekście szerszym – mitu nowoczesności (współtworzonego także przez skamandrytów czy futurystów), i węższym – projektu awangardowego (obok wspomina się nazwiska Tadeusza Peipera, Leona Chwistka, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka). Wstęp eksponuje, wspólną przedstawicielom wielu kierunków artystycznych, fascynację miastem: symbolem nowoczesnego życia, postępu społecznego, przyspieszenia cywilizacyjnego, wolności i demokratyzacji. Jednocześnie wskazuje na powagę i poczucie misji, z którą awangarda oczekiwała przebudowy świata. Charakterystyka Awangardy Krakowskiej jako grupy odrzucającej tradycję opiera się przede wszystkim na cechach języka poetyckiego: pseudonimującego, wprowadzającego obrazowe ekwiwalenty uczuć, odkrywczym metafory, elipsy⁹. Przywołane tu zostały właśnie poglądy Przybosia, nazwanego „najwybitniejszym spośród krakowskich awangardystów”, na poezję jako laboratorium, a poetę jako odkrywcę rozbijającego „tworzydła” (P2.2 26). Kończące rozdział pytania dotyczą poetyki manifestu poetyckiego, kreowania postaci artysty (wobec modelu romantycznego), obrazu epoki, przedstawienia wielkiego miasta także w utworach Przybosia.

W rozdziale umieszczono dwa wiersze poety z tomu *Sponad: Na kołach i Wieczór*. Szczególnie pierwszy z nich został bardzo starannie obudowany pod względem metodycznym. Towarzyszą mu „Wskazówki do analizy i interpretacji” (ułatwiające „adaptację” tekstu¹⁰), poświęcone, po pierwsze, omówieniu wynalazczego stosunku awangardy do języka oraz właściwych jej technik poetyckich (w tym przekształcaniu frazeologizmów i konwencjonalnych przenośni w śmiałe skojarzenia przedmiotów, pojęć czy obrazów), po drugie – nowemu ujęciu dynamiki metropolii (ze względu na eksponowanie ruchu i odmiennej konstrukcji przestrzeni, na wzór nowoczesnego malarstwa).

⁸ A. Zieniewicz, *Dwudziestowieczność jako zagadnienie dydaktyczne* [w:] *Nowoczesność w polonistycznej edukacji...*, wyd. cyt., s. 139.

⁹ Autorzy tego i pozostałych podręczników przekazują ustalenia Janusza Sławińskiego z połowy lat sześćdziesiątych. Zob. tegoż, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 75–184.

¹⁰ Określenie Wolfganga Isera, *Apelacyjna struktura tekstów...*, wyd., cyt., s. 78.

Pod wierszem zamieszczono sześć poleceń, kierujących lekturą: uczeń pytany jest o dominantę w przedstawianiu miasta i funkcje fragmentów autotematycznych; ma sparafrazować („wyrazić własnymi słowami”) zdanie: „gościńce, które inżynier przedłuża / o rozpęd nóg zadyszanych przechodniów”; zanalizować sens zwrotu „wywieść dzień z obiegu”. Na koniec zaproszony jest do skonfrontowania swoich ustaleń z przykładową interpretacją utworu, wydrukowaną na sąsiedniej stronie¹¹. Odczytane przez Jacka Kopcińskiego *Na kochach* to wiersz dynamiczny, odwołujący się do zmysłu wzroku i słuchu, nie tylko personifikujący i animizujący miasto, ale także wyprowadzający z miejskiej dynamiki energię do stworzenia poematu. Autor zakłada, że licealiści mogą zarówno się z nią nie zgadzać, jak uznać ją za „odkrywczą” (P2.2 32). W ten sposób kreuje atmosferę „pojedyńku na gusta”, prowadzącego do „pro tokółu rozbieżności”¹².

Z kolei *Wieczór* został potraktowany jako przykład filmowej wyobraźni Przybosia oraz awangardowego „efektu niespodzianki”, pojawiającego się na skutek spiętrzenia metafor (na przykładzie gwiazd „wyszeptujących wieczór”) (P2.2 34). Polecenia pod tekstem współgrają z tymi tropami interpretacyjnymi – dotyczą skojarzeń wywołanych przez tytułowy „wieczór”, metaforyzacji lirycznego pejzażu, funkcji antropomorfizacji i organizacji brzmieniowej w utworze, odejścia od rygorów wersyfikacyjno-składniowych oraz obecności ekwiwalentów obrazowych, wykorzystanych przez Przybosia do wyrażenia uczuć.

Oba utwory zestawiono z fragmentem manifestu *Miasto. Masa. Maszyna* Tadeusza Peipera z prośbą o wykazanie, w jaki sposób Przyboś zrealizował postulat „papieża awangardy”, by w mieście dostrzec „realizację nowego piękna” (P2.2 34). W komentarzu do rozdziału pojawia się dodatkowo fragment *Wstępu* do antologii *Poezja polska okresu międzywojennego* [*Miasto w poezji*] Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego, powiązany z wierszami Przybosia kwestią „poetyzacji nowych dziedzin życia” (P2.2 35). Na koniec licealiści mają napisać pracę argumentacyjną, porównującą romantyczne, skamandryckie i awangardowe rozumienie zadań poezji, ze wskazaniem na najbliższe sobie stanowisko. Zadania te pomagają zrozumieć zmienność kulturowych układów recepcji¹³, w których funkcjonowała i funkcjonuje literatura.

Po starannym zastosowaniu się do proponowanego toku pracy uczeń nie tylko głębiej wnuknie w sytuację liryczne obu wierszy i utrwali podstawowe pojęcia dotyczące poetyki Awangardy Krakowskiej, ale także ośmieli się do obcowania z trudną liryką i ma szansę uwierzyć w swoje interpretacyjne możliwości. Zrozumie antydekadencki charakter pisarstwa awangardowego, choć (a szkoda!) nie powiąże go z zaangażowaniem wielu literatów w faszyzm czy komunizm.

¹¹ Tak polecenia, jak i proponowana interpretacja podążają tropem klasycznych analiz Jerzego Kwiatkowskiego z tomu *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972.

¹² S. Bortnowski, *O wartościowaniu literatury w szkole – spontanicznym i refleksyjnym* [w:] *Wartościowanie a edukacja polonistyczna*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2008, s. 37.

¹³ K. Bartoszyński, *O poglądach naukowo-literackich...*, wyd. cyt., s. 294.

Osobną kwestią jest nakład czasu, jakiego wymagałaby taka praca. Plan realizacji materiału¹⁴ przewiduje od dwóch (w wypadku profilu podstawowego) do sześciu godzin (rozszerzenie) na omówienie poezji skamandrytów, futurystów, Przybosa oraz manifestu Peipera. Z całą pewnością nie pozwala to na spokojne i cierpliwe osvajanie się z autorem *Sponad*.

Awangardowy poeta górskiego krajobrazu

Podręcznik *Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka* w rozdziale *Krajobraz górski w poezji XX wieku* wprowadza licealistę w język i obrazowanie Awangardy Krakowskiej na przykładzie jednego wiersza Przybosa – *Z Tatr*. Uczeń zna już z poprzedniego rozdziału uwarunkowania, w jakich rodziła się sztuka awangardowa: fascynację rozwojem miast i techniki, rozwój środków masowej komunikacji, sprzeciw wobec tradycji, ale także indywidualistyczny nurt ucieczki przed nowoczesnością. Sam wiersz umieszczony jest po „miniprzewodniku”, wyliczającym najważniejsze ruchy Pierwszej i Drugiej Awangardy oraz jej przedstawicieli. Obok znajdziemy reprodukcję okładki pierwszego wydania *Srub* z grafiką Władysława Strzemińskiego, która ma ilustrować „postulowaną przez awangardystów ideę jedności obrazu i słowa” (Z3 22).

Autorzy książki zestawiają słynny tren Przybosa ze spopularyzowanym jako piosenka wierszem Jerzego Harasymowicza *W górach jest wszystko, co Kocham*. Dzięki temu kontrastowi awangardowa drapieżność wyobraźni zderza się z emblematycznym dla nurtu poezji śpiewanej nastrojem „krainy łagodności”. Zresztą proponowana praca domowa (skądinąd ciekawa), polegająca na wyszukaniu ilustracji do obu wierszy, zestawieniu ich i omówieniu różnic, utrwali zapewne wrażenie „nieprzystępności” Przybosa. Podobnie skutkować może drugie polecenie, by zestawić jego tekst z wybranym wierszem młodopolskim opisującym górszą przyrodę, i porównać ukazaną w obu utworach relację człowiek – natura. Rozdział kończą propozycje prac przygotowujących do pisemnej matury z języka polskiego: na poziomie podstawowym uczeń może wybrać do interpretacji jeden z omawianych utworów (wolno przypuszczać, że mało kto zdecyduje się na trudniejszy – awangardowy); na poziomie rozszerzonym ma to być interpretacja porównawcza.

Z Tatr nie został opatrzony komentarzem biograficznym – młodzież nie dowiaduje się więc, kim była zmarła tragicznie taterniczka i co znaczyła ta śmierć dla autora. Jednocześnie są to informacje nieobojętne dla odpowiedzi na pytania pod tekstem: o temat utworu, uczucia zawarte w jego zakończeniu i sposób ich wyrażenia. Inne polecenia zwracają uwagę młodego czytelnika na funkcje rozczłonkowania zdań w wierszu wolnym, dobór i zastosowanie epitetów, metafory (ze szczególnym uwzględnieniem animizacji i antropomorfizacji), funkcje kontra-

¹⁴ I. Gałęzewska, *Przeszłość to dziś. Literatura – język – kultura. Plan realizacji materiału z języka polskiego w drugiej klasie liceum i technikum*, http://www.stentor.pl/files/aktualnosci/przeszlosc_plan_wynikowy_2_1_i_2_2.pdf, s. 22–23 [5.10.2015].

stów i powtórzeń. Pozwala to utrwalić pojęcia kluczowe: „antropomorfizacja”, „metafora awangardowa” i „wiersz awangardowy” (niemetryczny, rozbijający całości składniowo-znaczeniowe). Trudno pogodzić się jednak z tezą autorów podręcznika, że taki typ wiersza „wyraża emocje niedostępne tradycyjnym strukturom wersyfikacyjnym” (Z3 24). Ostatnie polecenie pomaga zebrać wnioski: „Korzystając z różnych źródeł wiedzy o awangardzie, w tym wiadomości zawartych w podręczniku [...], wskaż w wierszu cechy poezji awangardowej” (Z3 24).

Lustra świata ten sam utwór opatrują fotografią Zamarłej Turni i informacją o Marzenie Skotnicównie oraz miłości, jaką darzył ją poeta. W ramach dialogu sztuk pojawia się jeszcze stylizowany na plakat obraz *Saint Moritz* Tamary Łempickiej z 1929 r. i dramatyczne w wyrazie płótno Rafała Malczewskiego *Wspinaczka* z 1930 r. Oba dzieła plastyczne mają być porównane z wierszem Przybosia: pierwszy ze względu na ukazanie kobiety w górskiej scenerii, drugi – „kompozycję obu dzieł, sposób przedstawienia pejzażu, nastrój” (L4 223, 226). Polecenia pod tekstem kierunkują lekturę w stronę rozpoznania uczuć poddanych rygorom awangardowej poetyki (przełożenia na emocje dynamiki obrazowania, wrażeń słuchowych, antropomorfizacji, konkretnych epitetów czy przenośni, także metafor złożonych). Podobnie jak w podręczniku *Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka* uczniowie mają porównać wiersz z utworem młodopolskim (tu: *Krzakiem dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach* Jana Kasprowicza) pod względem stylistycznym, emocjonalnym i obrazowym.

Opis górskiego pejzażu w awangardowym wierszu ujawnia „apelacyjną strukturę” tekstu, podporządkowaną tyleż wyobraźni twórcy, ile inwencji czytelnika¹⁵. Porównanie go z innymi ujęciami motywu skutecznie uwydatnia oryginalność i odwagę obrazowania Przybosia.

Awangardowy poeta uczuć

Część czwarta *Luster świata* eksponuje nie typowość, lecz oryginalność twórczości Przybosia na tle głównego nurtu poezji awangardowej międzywojnia. W poświęconym mu rozdziale autorzy na wstępie wskazują na poszerzenie tematyki jego wierszy o inne wątki niż fascynacja „miastem, pracą, dynamizmem, postępem i rewolucją” (L4 220). Przekonują, że miejsce tych tematów zajmuje w jego poezji przestrzeń natury, a na pierwszy plan wysuwa się prezentacja uczuć i intymnych refleksji egzystencjalnych. Młody czytelnik ma zwrócić uwagę na poszukiwanie ekwiwalentów wytartych fraz oraz nowych kontekstów ich użycia (czyli dostrzec „banalność przekształconą w niebanalność”¹⁶). Wprowadzeniem do lektury wierszy może być klasowa dyskusja nad wyższością pragmatycznego, komunikatywnego lub oryginalnego wyrażania własnej osobowości.

¹⁵ W. Iser, *Apelacyjna struktura tekstów...*, wyd. cyt., s. 92.

¹⁶ Prowokacyjna formuła zastosowana w jednym z projektów lekcji o Przybosiu Stanisława Bortnowskiego. Por. tegoż, *Scenariusze półwariackie, czyli poezja współczesna w szkole*, Warszawa 1997, s. 53–54.

Pytania dotyczące *Równania serca* kierują ucznia w stronę impresyjnej funkcji wiersza, zwłaszcza – obrazu rzeczywistości kreowanego przez homonimy, opozycje znaczeniowe i zastosowane słownictwo¹⁷. Proponowanym kontekstem jest utwór *mady* Joanny Mueller, awangardowej neolingwistki. Młodzież ma porównać teksty od względem nagromadzenia metafor i zastanowić się, czy autorka mogła inspirować się utworem Przybosa, po czym zdanie uzasadnić. To zadanie przewidziano dla poziomu rozszerzonego, bo wymaga zaiste ekwilibrystyki interpretacyjnej, ale pozwala ambitnemu nauczycielowi na pokazanie, jak awangardowe rozrywanie spójności języka jest później rozwijane w nurcie lingwistycznym¹⁸.

Do ciebie o mnie potraktowany został jako erotyk dobrze osadzony w tradycji literackiej, który pozwala unaocznić, że rozwój kultury zależy od „uobecniania i przetwarzania przeszłości dla teraźniejszego doświadczenia”¹⁹. Młodzież ma odnaleźć w nim komplementy wobec adresatki, zauważyć wpływ konwencji sentymentalizmu (zwłaszcza w relacji pomiędzy stanem uczuć a przyrodą). Najciekawsze jest jednak polecenie: „Określ, w jakim stopniu utwór Przybosa został poświęcony adresatce wiersza, a w jakiej – podmiotowi lirycznemu” (L4 223). Pozwala ono dostrzec specyficzną cechę poezji miłosnej, rozpiętej pomiędzy ekspresją uczuć, perswazją i zdystansowaną autoanalizą „ja” lirycznego. W części przeznaczanej dla uczniów rozszerzających program dodatkowo zderza się powagę portretu kobiety u Przybosa z futurystyczną prowokacją Brunona Jasieńskiego (*Łabędź i Leda. Sprostowanie*).

Podręcznik Witolda Bobińskiego, Anny Janus-Sitarz i Macieja Pabiska w tym samym rozdziale wprowadza pojęcie awangardy, definiuje Awangardę Krakowską oraz przybliża młodym czytelnikom poetykę kondensowania znaczeń, eliptyczności, ekwiwalencji, funkcję międzysłownia i zdania rozkwitającego. Ikono grafika „Awangardy” zaznajamia młodzież z różnymi kierunkami w sztuce minionego stulecia, które naruszyły dziewiętnastowieczny porządek estetyczny. Jednocześnie sposób przywołania wierszy Przybosa czyni z poety modyfikatora norm i konwencji, prowadzącego grę z horyzontem oczekiwań czytelnika²⁰. Na realizację tego bogatego materiału proponuje się jednak tylko trzy godziny lekcyjne.

Poeta kultury i piękna

Uczniowie liceum poznają twórczość Przybosa już w pierwszej klasie, zanim zaznajomią się z dwudziestowieczną awangardą. W ten sposób historyczność literatury, która – jak pisze Hans Robert Jauss – polega na „zapośredniczającym

¹⁷ Widać tu wpływ wzorcowej interpretacji Balcerzana z jego książki *Liryka Juliana Przybosa*, Warszawa 1981, s. 65–77.

¹⁸ M. Dąbrowski, *Literatura XX wieku w perspektywie porównawczej (modernizm, awangarda, postmodernizm). Rekonesans [w:] Polonistyka w przebudowie*, t. 2, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005, s. 399.

¹⁹ H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, wyd. cyt., s. 7.

²⁰ Tamże, s. 145–146.

przeszłość i teraźniejszość doświadczeniu czytelników”²¹, ma szansę ujawnić się dzięki zastosowanemu w podręcznikach tematycznemu kryterium doboru tekstów.

Autorzy cyklu *Zrozumieć tekst...* wybrali wspaniałą poetycką ekfrazę *Widzenie katedry w Chartres* jako współczesny kontekst dla sztuki gotyckiej, prezentowanej w rozdziale *Gotyck – piękno uduchowione i pełne emocji* (Z1.1 270–273). Pole interpretacji współtworzy fotografia świątyni²². Wskazówki do analizy utworu dotyczą określeń kolorystycznych, sposobu opisywania przestrzeni oraz wyrażanych uczuć. Najbardziej inspirujące wydaje się pytanie o sens tytułu: słowo „widzenie” uruchamia bowiem skojarzenia pozwalające zauważyć zmysłową malarstwo i wizyjność utworu.

Pierwszym utworem poznany przez uczniów szkół ponadgimnazjalnych korzystających z serii *Lustra świata* jest wiersz *Daleka, co noc bliższa*, potraktowany (obok wiersza Rafała Wojaczka *** [*dla Ciebie piszę miłość...*]) jako przykład współczesnego erotyku. Zamieszczony w rozdziale poświęconym miłosnej poezji Francesca Petrarci, ma być odczytany ze względu na „obraz kobiety, stan ducha osoby mówiącej, wizję miłości [...] klimat, wymowę” (L2 31).

Okazją do kontaktu z tekstami poety będzie dla użytkowników podręcznika Stentora omawianie *Pana Tadeusza*. W zrozumieniu poematu pomóc ma fragment szkicu *Historia szlachecka, czyli baśń* z 1950 r., obok trzech innych historycznoliterackich komentarzy, umieszczonych na końcu rozdziału poświęconego epopei (autorstwa Aliny Witkowskiej, Józefa Bachórza i Ireneusza Opackiego). Tym samym Przyboś potraktowany został jako autorytet, autor jednej z wzorcowych interpretacji poematu. Nie wspomina się tu jednak o dialogu z Mickiewiczem (i szerzej – tradycją romantyczną) w jego twórczości poetyckiej²³.

Fragment eseju poświęconego heroikomicznemu potraktowaniu bitwy w *Panu Tadeuszu* opatrzone pytaniami, które pozwalają na krytyczne lub polemiczne odczytanie propozycji interpretacyjnych poety, na przykład: „Czy zgadzasz się z sugestią Przybosia, że humor wzmacnia baśniowy charakter Mickiewiczowskiego poematu? Uzasadnij swoje zdanie, posługując się wskazanymi przez ciebie przykładami” (P1.2 171). To czyni Przybosia przewodnikiem po dziewiętnastowiecznym poemacie, nie zaś niepodważalnym autorytetem. Nie akcentuje się natomiast w żaden sposób podtekstu historyczno-politycznego, widocznego w zdaniach takich jak: „Znikły ostatnie Soplicowa na ziemiach polskich i tylko z opisów w *Panu Tadeuszu* dzieci nasze będą się dowiadywały o minionej historii szlacheckiej”. To, że Przyboś relacjonuje tu pośrednio zagładę polskiego ziemiaństwa, pozostanie zapewne poza horyzontem poznawczym licealisty.

²¹ Tamże, s. 6.

²² O zrównoważeniu różnego typu bodźców w szkolnym odbiorze tekstów kultury pisze Maciej Pabisek. Zob. tegoż, *Uratowanie przez uwspółcześnianie, czyli multimedialny blask lektur* [w:] *Edukacja polonistyczna wobec trudnej współczesności*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2010, s. 82–84.

²³ Ustalenia na temat roli poezji Mickiewicza dla autora *Pióra z ognia* rekapitułuje i uzupełnia Agnieszka Kwiatkowska w książce „*Tradycja, rzecz osobista*”. *Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012, s. 114–213.

Podobna trudność wiąże się z przekazaniem informacji o wpływie Przybosia na poetów tworzących po II wojnie światowej. Autor podręcznika Stentora dla klas trzecich, relacjonując proces „odwilży”, przełomowy charakter wydarzeń października 1956 r., odrzucenie ograniczeń realizmu socjalistycznego i odważne debiuty tego okresu, kończy rozdział wzmianką o niechęci poety do młodej literatury:

W ich twórczości dominował motyw nonkonformizmu, buntu wobec powszechnego zakłamania. Młodzi spod znaku „Współczesności” żądali, by literatura nie odwracała się od prawdy życia, nawet tej najbardziej szokującej. W swoich utworach ostentacyjnie łamali normy estetyczne i obyczajowe, prowokowali polemiki i protesty. Do legendy przeszedł spór Przybosia ze Stanisławem Grochowiakiem na temat „turpizmu”, czyli upodobania młodych poetów do brzydoty (P3 229).

Nie ma w powyższym passusie ani wyjaśnienia, na jakich założeniach estetycznych i światopoglądowych opierał się atak Przybosia, ani możliwości samodzielnego sprawdzenia tej kwestii na podstawie choćby fragmentu *Ody do turpistów*. Podręcznik umieszcza pisarza na biegunie konserwatyizmu i literackiej autocenzury. Tym samym młody czytelnik może odnieść wrażenie, jakoby Przyboś występował przeciwko „prawdzie życia”, a nawet wolności słowa. Łatwo sobie wyobrazić, że intuicyjnie będzie sprzyjał „łamiącym normy”, nie ich stróżowi.

Pozostałe wydawnictwa wręcz marginalizują rolę poety w tym ideologiczno-estetycznym sporze. W *Lustrach świata* definicja turpizmu obejmuje wzmiankę – „określenie stworzył Julian Przyboś” (L5 16), a w zamieszczonym na końcu podręcznika słowniku podany jest jeszcze tytuł *Ody do turpistów*. W książce *Zrozumieć tekst...* wyjaśnienie zjawiska „turpizmu” pojawia się po fragmencie *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego i nie ma tam żadnej wzmianki o roli autora *Sponad* w klarowaniu się tego pojęcia (Z3 194).

Podsumowanie

Z porównania trzech różnych serii podręczników do nauczania języka polskiego wynika, że poeta obecny jest w nich w stopniu bardzo ograniczonym. Przedstawiany jako twórca awangardowy, w niektórych bywa uczestnikiem sporu z turpistami, w innych autorem erotyków, poetą cywilizacji i natury, estetą i znawcą Mickiewicza – ale wszystko to na podstawie dwóch, trzech tekstów. Zwykle pochodzą one z wczesnego okresu twórczości Przybosia, a jego późne dzieło jest współczesnym maturzystom właściwie nieznane (chlubnym wyjątkiem jest wiersz w 1961 r. poświęcony katedrze w Chartres, czytany jako komentarz do sztuki gotyckiej).

Zarówno podręcznik Stentora, jak *Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka* dla klasy trzeciej pomijają poezję autora *Miejsca na Ziemi* w rozdziale o katastrofizmie i poetach „spełnionej Apokalipsy”²⁴. Nie wspominają także o jego drodze

²⁴ Być może ze względu na odmienną „radosnego katastrofizmu” poety, o którym pisali Wiesław Paweł Szymański (*Julian Przyboś*, Warszawa 1978, s. 80–84) i Edward Balcerzan (*Wstęp*

poetyckiej po II wojnie światowej (w tym nieudanego romansu z socrealizmem czy ucieczki w parnasizm). Rozdział podsumowujący literaturę Polski powojennej w podręczniku Chemperka, Kalbarczyka i Trześniowskiego nie przywołuje wcale nazwiska Przybosia (jakby nie istniała jego „linia” w poezji współczesnej). *Lustra świata* proponują odczytanie *Równania serca* jako utworu o katastrofie, ale nie publikują wierszy pisarza wydanych po 1945 r.

Współczesna dydaktyka może akcentować wartości uniwersalne lub budować przede wszystkim tożsamość narodową²⁵. Przyboś jest osadzany głównie w kontekście dorobku kultury europejskiej (średniowiecznych katedr, tradycji poezji miłosnej). W rozdziałach poświęconych awangardowym eksperymentom z językiem i fascynacji nowoczesnością zajmuje zasłużenie pozycję uprzywilejowaną. Jednak skutki redukcjonistycznej rewizji kanonu bywają opłakane. Pytania zadawane jego utworom przez autorów szkolnych opracowań idą śladem konstatacji Anny Nasiłowskiej, która przed dwudziestu laty pisała, że z późnego oddziaływania poety „trzeba wykreślić przeświadczenia dziejowe, oceny i rozpoznania ontologiczne. One są nieporównanie mniej ważne niż zasady artystyczne”²⁶. Młodzi ludzie doświadczą więc w szkole trudnego piękna awangardowej poezji, ale raczej nie docenią wagi ideowego i emocjonalnego przesłania dzieła pisarza.

Fascynacja poety twórczością wielkich romantyków, polityczne zaangażowanie, spór o kształt naszej poezji po II wojnie światowej powoli nikną z horyzontu współczesnego ucznia szkoły średniej. Przyboś metafizyczny (za Edwardem Balcerzanem), Przyboś wytyczający wyrazistą linię wpływu poetyckiego (za Janem Błońskim), Przyboś eksplorujący możliwości dziecięcej mowy (za Wiesławem Pawłem Szymańskim) – jest wielkim nieobecnym polonistycznej edukacji.

Prezentowana w podręcznikach liryka autora *Pióra z ognia* nie ma funkcji ludycznej, a jej interpretowanie wymaga potrzebnego na skupienie czasu, tego najbardziej deficytowego dobra w polskiej szkole. Szkolne uwarunkowania lekturowe powodują, że pod presją szkolnego kalendarza i wymagań maturalnych „uczeń nie zadaje tekstowi pytań, lecz zastanawia się nad udzielaniem odpowiedzi. Jeśli nie zrobi tego dość szybko, wyręczy go nauczyciel” – pisze Krystyna Koziołek²⁷. Trzeba przyznać, że autorzy omawianych książek starają się skutecznie wprowadzić młodzież w niełatwy świat poety słowiarza. Promują otwartość wobec wieloznacznego tekstu, ale starannie kierują kolejnymi etapami analizy, w myśl zasady, że „niedefinitywność interpretacji wcale nie świadczy o dowolności odczytań czy braku jakichkolwiek reguł w ich zakresie”.

Czytanie kierowane powinno tworzyć nawyk świadomej, krytycznej lektury, bez strachu przed jedną lub wieloma instancjami, o których wspomina Anna

[w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. LIII–LXVII).

²⁵ Pisze o tym szerzej Anna Janus-Sitarz. Zob. też: *Przygotowani do wolności? (O odpowiedzialnych wyborach lektur i sposobach ich interpretacji)* [w:] *Edukacja polonistyczna...*, wyd. cyt., s. 42–43.

²⁶ A. Nasiłowska, *Struktura i autorytet. Julian Przyboś i Czesław Miłosz w poezji współczesnej* [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, Warszawa 1994, s. 91.

²⁷ K. Koziołek, *Scena pierwotna lektury* [w:] *Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury*, red. K. Biedrzycki, A. Janus-Sitarz, Kraków 2012, s. 195.

Janus-Sitarz: „dzieła, pisarza, «właściwej interpretacji», nauczyciela»²⁸, w akcie afirmacji. Receptą na ten strach może być dekonstrukcja, która uczy, że „nie istnieje ostateczny, finalny kontekst tekstu, w związku z tym interpretacja pozostaje zawsze niedokończona”²⁹, a obcowanie z niecodziennym językiem Przybosiowej poezji może być źródłem przyjemności i intelektualnej, i estetycznej.

W wiersze Przybosia wpisany został hipotetyczny odbiorca-współtwórca³⁰, cierpliwie akceptujący taki stopień niedookreślenia tekstu, przez który – jak pisze Wolfgang Iser – „naruszone zostały granice naszego świata wyobraźni”³¹. Być może najtrudniejszym zadaniem, jakie ma przed sobą nauczyciel pracujący z omówionymi książkami, jest uzyskanie skupienia nad awangardowym tekstem uczniów przyzwyczajonych do interaktywnego obcowania z kulturą i rozrywką oraz łatwego dostępu do wiadomości bez konieczności ich zapamiętania na dłużej³². I niewiele tu pomoże wykorzystanie na lekcji materiałów multimedialnych (elektronicznej wersji podręcznika, nagrań muzycznych, prezentacji), choć tego rodzaju obudowę metodyczną ma każda z omówionych serii.

W podręczniku *Lustra świata* dowodem na trafność wyborów artystycznych poety, niejako jego zwycięstwem zza grobu, ma być obecność w Sieci: „O popularności, nie najłatwiejszej przecież w odbiorze, twórczości Przybosia można się przekonać, przeglądając zasoby Internetu. Wskazuje to na trafność i aktualność postulatu poety, by odnowić środki poetyckiego wyrazu” (L4 220). Brakuje jednak linków do stron internetowych, na których licealista odnajdzie dowody zainteresowania autorem *Próby całości* w XXI w. Nadzieja w tym, że dzisiejszy uczeń to – by użyć zręcznej formuły Kordiana Bakuli – „człowiek myśkujący”³³, a więc, jednak, poszukujący. Głodny wtajemniczeń i chętnie przekraczający swój horyzont oczekiwania.

Present – Absent. Julian Przyboś's works in the reformed secondary school (in the light of the aesthetics of reception)

Summary

The article concerns the way in which the person and the works of Julian Przyboś have been represented in three different students' textbooks used in secondary school for teaching

²⁸ A. Janus-Sitarz, *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze. O praktykach czytania literatury w szkole. Konstatacje. Oceny. Propozycje*, Kraków 2009, s. 297–299.

²⁹ M.P. Markowski, *Dekonstrukcja* [w:] *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 379.

³⁰ O schemacie roli adresata wpisanego zob. J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna* [w:] tegoż, *Dzieło – język – tradycja*, Kraków 1998, s. 60–62.

³¹ W. Iser, *Apelacyjna struktura tekstów...*, wyd. cyt., s. 91.

³² Por. W. Strokowski, *Internet i multimedia w pracy nauczyciela polonisty v. 2.0* [w:] *Edukacja polonistyczna...*, wyd. cyt., s. 264; A. Janus-Sitarz, *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze...*, wyd. cyt., s. 88–89.

³³ K. Bakula, *Komunikowanie i poznawanie w teoriach edukacyjnych* [w:] *Polonistyka w przebudowie*, wyd. cyt., s. 682.

Polish, prepared in accordance with the new core curriculum (*Przeszłość to dziś, Lustra świata i Zobaczyć świat, zobaczyć człowieka*). The poet is recalled in them in a limited way: on the grounds of two or three texts he is presented as an avant-garde artist, a poet of civilisation, of nature and culture, an author of erotic poetry. The poems suggested for interpretation come mostly from the early period of Przyboś's poetry, and his later works remain virtually unknown to secondary school graduates. An analysis of cultural and literary contexts selected by the authors of the textbooks for bringing the students closer to Przyboś's poetry, as well as a comparative study of the designed reception strategies aimed at interpretation of his works make it possible to trace, in the light of the theory of reception, the patterns observable in Przyboś's presence or absence in school curricula.

Świadectwa i glosy

JÓZEF DUK

Łódź

Czego jeszcze nie wiemy o biografii Juliana Przybosia?*

Julian Przyboś zmarł 6 października 1970 r.¹, a więc w zupełnie innym kontekście socjologicznym i epoce politycznej. Uchodził za co najmniej wybitnego, jeśli zgoła nie wielkiego poetę. Tę opinię sam szerzył na wszelkie sposoby, także pomniejszając i poniżając rywali w drodze na Parnas. Pamiętam jego niewybredne ataki na Józefa Czechowicza, Leopolda Staffa, Mieczysława Jastruna. Toksyczne opinie sacył w swej korespondencji prywatnej, a dotyczyły one na przykład Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Aleksandra Wata, Władysława Broniewskiego i wielu innych.

Minęło dużo czasu; w obecnej Polsce obowiązuje światopogląd katolicki, co w wypadku wojującego ateisty – jakim był Przyboś – jest okolicznością obciążającą. Znamienna to rzecz, iż w stulecie jego urodzin nie ogłoszono roku Przybosia, jak Annum Domini 2004 obwołano rokiem Witolda Gombrowicza. Czemu o tym pisać? Uchodzę – i sam się mam – za biografę Juliana Przybosia. Zgromadziłem bogate materiały, korespondencję i dokumenty, z których tylko drobną część dane mi było wykorzystać. Jeżeli nie zmieni się konstelacja duchowa, biografia Przybosia nie będzie nikogo obchodzić. Niemniej czuję się w obowiązku moralnym napisać o tym, co jest jeszcze w tym zakresie do zrobienia, a czego już nie zrobić.

Dzieciństwo poety (1901–1912)

Tutaj niewiele da się zmienić. Wiadomo mi, że w Gwoźnicy Górnej, a więc we wsi sąsiadującej z Gwoźnicą Dolną (tutaj urodził się poeta), ustanowiono Muzeum Juliana Przybosia. Młody przybosiolog powinien odbyć pielgrzymkę do tego miejsca, chociaż rewelacji nie należy się spodziewać. Przyboś nie przywiązywał się emocjonalnie do przedmiotów: nie można spodziewać się ulubionej lampy, jaśka pod głowę, fotografii wiernego psa, wiecznego pióra, jakiegoś detalu czy talizmanu. Stanowił pod tym względem idealne przeciwieństwo Gałczyńskiego, który takich rzeczy pozostawił wiele.

* Pierwodruk: „Fraza” 2015, nr 4. Obecna wersja zmieniona i poprawiona.

¹ Por. J. Duk, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 431–539.

Lata gimnazjalne (1912–1920)

Tutaj sytuacja jest niezła, ale pewne rzeczy wymagają uzupełnienia. Bardzo żałuję, że w Redakcji Polskiego Słownika Biograficznego zrezygnowano z biogramu Hieronima Niegosza. Był to samozwańczy prorok, człowiek niezwykły, owiany charyzmą, łatwo zdobywający młode umysły. Niestety, jak to z prorokami bywa, wybrał niefortunnie: w pierwszych dekadach XX w. począł głosić kult mitologii prasłowiańskiej i konieczność nawrotu do wiary praojców. Wydana w Nowym Sączu książka (*Nieśmiertelne chorągwie*, bez daty) świadczy o zupełnym materii pomieszaniu i o lichej polszczyźnie autora. Po tarapatach z organami ścigania (prokuratura) dał sobie spokój z misją religijną i został urzędnikiem pocztowym. Niemniej jednak młodego Przybośa (i nie tylko jego) olśnił, zafascynował i oczarował. Niegosza trzeba dokładnie odkurzyć i przebadać. Mówił mi śp. profesor Adam Przyboś (w roku 1975), że deponuje u siebie listy i wiersze jego kuzyna poety, pełne świata prasłowiańskiego². I z tego – że tak się modnie wyrażę – antyku, młody poeta dał nura w świat cywilizacji technicznej, w urbanizm i maszynizm, dostał się pod skrzydła Tadeusza Peipera. Otóż ten przełom, ten zwrot o sto osiemdziesiąt stopni niepokoi i ciekawi; warto to przebadać.

Jako uczeń klasy siódmej rzeszowskiego gimnazjum młody Przyboś wziął udział w walkach z Ukraińcami o Lwów i okolice. Za rządów komuny sprawy te były spowite zasłoną milczenia; dopiero od niedawna można o nich mówić. Konflikt był w zasadzie prosty: zmurszała monarchia austro-węgierska postanowiła skłócić słowiańskie narody pozostające dotąd pod jej berłem. Gdy rozpadały się imperia, odżywają nacjonalizmy: Ukraińcy zawładnęli Lwowem, traktując ludność polską wręcz bestialsko. Rząd polski oficjalnie nie mógł mordowanym i uciskanyim udzielić pomocy, dlatego padło na młodzież gimnazjalną, już wcześniej przeszkoloną w musztrze i ostrym strzelaniu. Nie wiem, czy rekrutacja była ochotnicza czy – dyskretnie, ale jednak – przymusowa. Sporo istnień po obydwu stronach skosiły modne wówczas karabiny maszynowe. Ludzi można zawsze dorobić, licząc się terytoria.

Jako gimnazjalista Przyboś pisywał liche wiersze, młodopolskie w stylu, sadomasochistyczne i bezwstydne w treści; nic dziwnego, że później tak bardzo ich się wstydził. Zajął się nimi swego czasu Bogusław Kierc, wydobywając zachłanną płciowość jako ich dominantę. Temperament młodego człowieka musiał jeszcze trochę poczekać: dopiero na studiach dane mu było zaznać tych rozkoszy.

² Poeta błagał kuzyna Adama, by nie publikował tych materiałów, i pragnieniu jego stało się zadość. Dopiero po śmierci Adama ogłosiła je jego żona Aleksandra. Por. *Nieznanne listy i wiersz Juliana Przybośa*, oprac. A. Przyboś. „Ruch Literacki” 1991, nr 4, s. 393–397. Załączyła też dwa listy poety z datami 18 i 20 października 1920 r., które dotyczą jego ucieczki z niewoli sowieckiej i przedzierania się na stronę polską.

Studia i debiut (1920–1925)

Jedynym obfitym źródłem dokumentującym te lata są *Listy do rodziny 1921–1931* w opracowaniu Adama Przybosia (Kraków 1974). Źródło to zostało jednak poddane surowej cenzurze obyczajowej, skutkiem czego niewiele wiemy o wielu aspektach studenckiego życia Juliana, zwłaszcza uczuciowego i seksualnego. Napomknienia owszem są, ale brakuje imion, nazwisk i okoliczności. Temperament zmysłowy młodego człowieka, dodatkowo zaostrzony przeżyciami wojennymi, domagał się zaspokojenia i otrzymywał je. A ponieważ Przyboś w owych latach jeszcze nie gromadził prywatnych archiwaliów, niewiele po owych bujnych doznaniach zostało: wierszyk-laurka wpisany do kajetu pensjonarki Romany Zabłockiej i mglisty zarys postaci Eugenii Minkowskiej. Ta druga wiele znaczyła dla Przybosia, ale niewiele się na ten temat zachowało.

Z dostępnych mi źródeł wywnioskowałem, że Julian uczył się pilnie jedynie na pierwszym roku krakowskich studiów. Potem zajął się życiem uczelnianym, erotycznym, karierą studenta poety etc. Ówczesna struktura studiów absolutnie nie sprzyjała skupieniu się na jednej dziedzinie. Wydział Filozoficzny UJ zawierał w sobie wszystko – od medycyny po rolnictwo. Trzeba było niezwyklej samokontroli i skupienia, żeby się czegoś nauczyć. Z tego względu trafiali się osobnicy studiujący lat kilkanaście i niekończący żadnych studiów. Właściwe przygotowanie zawodowe zdobył Przyboś, walcząc o tytuł nauczyciela państwowego, już po ukończeniu trzyletnich, problematycznych studiów.

Mamy nader skąpe wiadomości na temat debiutu książkowego – szczupłego tomiku poetyckiego *Śruby* (Kraków 1925). Jedno jest pewne – wówczas, podobnie jak dzisiaj, za fanaberię ogłaszania drukiem płodów swego ducha trzeba było płacić. Dokumentów tego faktu nie ma, ale są wspomnienia Stanisława Zabierowskiego z tych lat. Nie wiadomo, jaką sumę należało wysupłać; wiemy jedynie, iż poeta pracował w Liceum i Seminarium Żeńskim w Sokalu nad Bugiem oraz że utrzymywał kontakty literackie i towarzyskie z pobliskim Lwowem. O ich rodzaju nie wiemy prawie nic, bo nic się nie uchowało. Znakaj temperament Przybosia, można domniemywać, iż miał jakąś towarzyszką życia, ale nic pewnego nie wiadomo. Jeszcze gorzej ma się sprawa z Chrzanowem (woj. krakowskie), w którym poeta przepracował osiem miesięcy. Tutaj jest biała plama, którą poszukiwania archiwalne teoretycznie mogą zapłacić.

Okres wojny (1939–1945) i akces do komunizmu (1944–1958)

Sytuacja biografu radykalnie polepsza się w roku 1927, albowiem od tego momentu Przyboś zaczyna gromadzić korespondencję i dokumenty. I tutaj jednak pojawia się luka – rok 1939 i lata okupacji sowiecko-niemieckiej – częściowo złagodzona przez listy poety do jego pierwszej żony, Bronisławy. Z tych lat znamy wyimki jego listów kierowanych do Adama Włodka, zamieszkałego w Krakowie, ale najwyższy już czas, by odezwali się inni spadkobiercy. Na

przykład Maria Jaremianka zmarła już dawno, a jej spadkobiercy muszą posiadać jakieś listy poety kierowane do niej. A podobnych sytuacji jest wiele.

Rolniczy żywot w Gwoźnicy, ów przymusowy Czarnolas, jest słabo pokazany w korespondencji i dokumentach biograficznych poety. Przyszły biograf będzie zmuszony sięgnąć do relacji ustnych, ewentualnie już spisanych, oraz do wspomnień świadków tamtych dni. Wielką wadą relacji osób postronnych jest ich tendencyjność – każdy świadek z reguły wyolbrzymia swój wkład w życie poety, jego samego czyniąc bez mała herosem na skalę antyczną. Tak czy siak, okres to trudny, wypełniony mozolną pracą, której wycieńczony poeta jakoś jednak podołał.

Drugi okres lwowski (1939–1941) uświadomił mu z całą brutalnością fakt, że z Rosjanami nie ma żartów – można być tylko z nimi albo przeciwko nim. *Tertium non datur*. Dlatego gdy porzucił w sierpniu 1944 r. żniwa i podążył do oswobodzonego Rzeszowa, już miał gotowy plan. Na dobre i złe związał swe losy z właśnie wprowadzanym ustrojem komunistycznym. Działaczom PKWN-u brakowało ludzi z głośnymi nazwiskami, dlatego każdego wolontariusza przyjmowali z otwartymi ramionami. Poetę w tamtych chwilach cechował albo bezkrytyczny entuzjazm dla nowych zmian ustrojowych, albo polityczny cynizm, świadomość gry wyższego rzędu. Wyczuł to na przykład Jan Brzękowski w liście z 1946 r., w którym Przyboś zachwalał mu sowiecką rzeczywistość.

Ten moment przejścia od okupacji hitlerowskiej do komunizmu ma nikłe odbicie w listach i dokumentach. Nadto od tej chwili trzeba również śledzić prasę krajową i emigracyjną, gdyż w niej pojawia się poeta jako człowiek publiczny. Zapytałem swego czasu Bronisławę Przybosiovą o motywy wstąpienia jej męża do Polskiej Partii Robotniczej (oficjalna nazwa stowarzyszenia polskich komunistów). Odpowiedziała, że mąż zrobił to w tajemnicy przed nią, gdyż ona by mu na to nigdy nie pozwoliła. Interpretatorzy wierszy i publicystyki Przybosia zgodnym chórem utrzymują, że nowy porządek zaakceptował wewnętrznie, że się z nim faktycznie utożsamiał. Ten stan rzeczy trwa do czerwca 1958 r., kiedy zostaje powieszony Imre Nagy, węgierski premier reformator z 1956 r. Przyboś poczuł się dotknięty do żywego i zareagował na tę zbrodnię wystąpieniem z PZPR. Niewątpliwie działał pod wpływem impulsu, którego potem gorzko żałował. W każdym razie trzeba przeszukać odpowiednie archiwa i wysledzić z nich polityczną ewolucję naszego bohatera.

Okres szwajcarski (1947–1951)

Na dokładne przebadanie oczekuje też szwajcarski epizod biografii poety, zwłaszcza okoliczności jego odwołania do kraju. Wiemy o tym okresie dosyć dużo z jego własnych relacji (zwłaszcza z pośmiertnie publikowanych *Zapisków bez daty*), ale strony oficjalnej, kalendarza zajęć, rautów, wręczania listów etc. nie znamy w ogóle. Trzeba będzie przekopać archiwum ambasady polskiej w Bernie szwajcarskim oraz archiwum MSZ w Warszawie. Jest to, szczerze

mówiąc, ostatni moment na takie badania. Z epizodem szwajcarskim tajemniczo wiąże się kryzys w pierwszym małżeństwie Przybosia, czego najlepszym dowodem jest fakt, że w trzecim okresie krakowskim (1951–1955) miał co najmniej jedną kochankę. Właściwie wyczekiwał odpowiedniego momentu do zerwania ciążyących mu okowów małżeńskich, a pojawienie się Danuty Kulanki wyzwoliło w nim pragnienie czynu.

Badania nad twórczością

Książka *Stulecie Przybosia* (pod red. Stanisława Balbusa i Edwarda Balcerzana, Poznań 2002) ukazała nowe horyzonty badań nad jego liryką. Są one dziełem badaczy nowej generacji, oscylującej wokół trzydziestego roku życia. To pokolenie jest już wolne od swoistego terroru, jaki stosował Przyboś oraz jego wielbiciele. O Przybosiu (podobnie jak o nieboszczyku) można było pisać dobrze albo wcale. Z tej przyczyny ogromne połacie jego liryki i publicystyki nie są w ogóle dotknięte pługiem krytycznej analizy. Teraz to się zmienia – ukazuje się związki poety z polskim sentymentalizmem, opiewanie widoków z okna jadącego tramwaju czy pociągu i tym podobne sprawy.

Pozostaje do rozstrzygnięcia problem podstawowy. Czy poezja Przybosia zasługuje w całej rozciągłości na miano wielkiej? W moim mniemaniu – a chlubię się znajomością niemal całej jego bibliografii podmiotowej i przedmiotowej – raczej nie. Przyznaję mu tytuł poety zasłużonego swojego czasu, wybitnego twórcy XX w., ale do wielkości czegoś mu nie dostaje. Może nadmiar narcyzmu – poeta zapatrzony w siebie, bez zastrzeżeń się akceptujący i podziwiający, wygłaszający cierpkie uwagi pod adresem innych, niekoniecznie mniejszych twórców – jakoś mi się wielkim nie widzi. Powiem wprost: w Przybosiu brakuje mi człowieczeństwa wielkiej miary.

Jeżeli jednak ogół badaczy uznaje jego wielkość, to nadeszła pora na badania fundamentalne. Nade wszystko należy przygotować kalendarium – bogate, co w tej chwili jeszcze jest wykonalne, ale niebawem nie będzie, gdyż stare roczniki gazet i czasopism rozsypują się w oczach. Trzeba będzie powołać prężny zespół młodzińskich badaczy pod kierunkiem młodego profesora, pozostaje zrealizować pracę zbliżoną do tej, jaką wykonały twórczynie kalendarium Mickiewicza. Bez tego trudno wyobrazić sobie rzeczową i gruntowną monografię życia i twórczości, która stanie się podstawą wszelkich innych działań badawczych i popularyzatorskich.

Na koniec *pro domo sua*. Przepracowałem 30 lat na uczelniach wyższych; dzięki temu, iż prowadziłem przez lata nauki pomocnicze (bibliografię i edytorstwo naukowe), mobilizowałem liczne roczniki młodzieży studiującej do czynnego interesowania się Przybosiem. Sam bym takiej pracy nie wykonał – na to trzeba zespołu badawczego. Częstkowe wyniki tych rozległych przedsięwzięć badawczych zawarłem w wydanych dotąd książkach. Pozostaje bogaty materiał, którego nie wolno zmarnować. Upatrzyłem sobie Bibliotekę Publiczną i Miejską

w Łodzi (ul. Gdańska 100/102); mam z nią porozumienie, jej przekażę wszystko, co posiadam. Tam zatem odsyłam młodych badaczy, do których może los się uśmiechnie i pozwoli im dokonać wielkiego dzieła. Chętnych nie brakuje i to mnie podnosi na duchu.

What is it that still remains unknown about the biography of Julian Przyboś?

Summary

This paper summarises the current biographical knowledge about Julian Przyboś, enumerating the blanks, gaps, uncertainties and inaccuracies in it. It also contains the research postulates and the description of the “science of Przyboś” at the moment of the author’s retiring from the research field.

BOGUSŁAW KIERC

Wrocław

Ja w nim. Jawnie^{*}

Przy okazji jakiejś rocznicy zostałem zaproszony do wypowiedzi o „ciemnych lustrach” w poezji Juliana Przybosia. Nawet nie zapytałem, skąd się wziął pomysł na te „ciemne lustra” w teoretycznoliterackiej ofercie, uznałem je bowiem za efekt wywołany przez moje osobiste (czy osobliwe?) interpretacje twórczości mistrza. Pod koniec roku 1969 przygotowywałem do wydania *Ciemny chleb*, tomik poetycki, który na długo miał określać moją liryczną tożsamość. W tym samym czasie pisałem esej o poezji Przybosia *Pomiędzy słońcem a dnem kielicha kwiatu*. Ten szkic ogłosiłem we „Współczesności” wkrótce po śmierci poety, który przeczytał go w styczniu 1970 r. Odpowiedział mi listem z domu rehabilitacyjnego w Konstancinie: „Po tym twoim eseju przeszedł mnie dreszcz niesamowitości: mam w tobie jakby sobowtóra, który lepiej wie, co się u mnie dzieje pod skórą, w środku, niż ja sam to sobie mogę uświadomić. Jesteś jakąś moją superświadomością krytyczną”.

Ciemność i lustrzaność były fenomenami mojej pasji poznawczej – nic dziwnego, że narzucały się widzeniu siebie w innym, jak i widzeniu innego w sobie; odwoływały się więc do „modelu badawczego”, jakim najoczywiej okazać się miał mit Narcyza, w którym lustro i ciemność emitują znaczenia rewelacyjne, prawie że niedostrzeżone (i niedostrzegane) w liryce autora *Kwiatu nieznanego*.

Jeszcze w *Poezji i niepoezji*, wydanej w 1967 r., Zbigniew Bieńkowski pisał, że „jasność jest ograniczeniem poezji Przybosia. Pod tym względem wizja Przybosia jest ascetyczna: wyklucza ciemność [...]. Dla Przybosia [...] perspektywy irracjonalizmu, metafizyki są zamknięte”. I choć cztery lata później, po lekturze (zebranych w jednym tomie) *Zapisków bez daty*, uznał, że „jasność poezji Przybosia musiała posiadać swoją tajemnicę, swoją ciemność, której była unicestwiającym zaprzeczeniem”, nie zmieniło to zasady widzenia tej poezji jako racjonalistycznie jasnej, zrodzonej z dialektycznego przeczenia ciemności i doznaniom irracjonalnym. A więc dalej czytało się (to właściwa forma: czytało się) Przybosia, który „został, tak jak był, Przybosiem./ Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”.

Na początku *Próby całości*, najważniejszej, obok *Równania serca*, książki poetyckiej Juliana Przybosia, mówi on o „żądzy słońcożernej, ciemności najskrytszej”, a to bardzo szczególny rodzaj szaleństwa zżerającego serce. Współ-

^{*} Pierwotruk: „Faza” 2015, nr 4. Obecna wersja zmieniona i poprawiona.

odczuwałem jego smak wówczas bardzo intensywnie, prawie tak, jak mógłby – grany wtedy przeze mnie – Helion-Eolion w *Samuelu Zborowskim* Juliusza Słowackiego.

Tamten szkic, umieszczony w książce *Przyboś i*, nie jest, niestety, wart przypomnienia. Widać w nim, czego chciał niedouczony hermeneutyk, widać pasję i zapał odkrywcy skarbów, ale styl wypowiedzi drażni młodzieńczą pretensjonalnością jedyne wtajemniczonego. Mam świadomość, że coś z tamtego tembru (jakby sprzed mutacji) zostało mi do dzisiaj. Podobnie jak charakter pisma, który tyle razy zdumiewał znających go adresatów swoim podobieństwem do kaligrafii Przybosia. Wypracowałem go sobie świadomie, uznając (jeszcze w Liceum Plastycznym) za wyjątkowo piękny graficznie i – by tak powiedzieć – ergonomicznie. Ten dukt pisma wypłynął ze mnie jak błękitna krew potwierdzająca wspólną genealogię „pragnień”..., bo jeszcze nie – „wyrzeczeń”.

Pozwoliłem sobie ujawnić fragment listu poety do jego dwudziestosiedmioletniego wielbiciela, wyznawcy i egzegety, bo dobitnie potwierdza tę „sobowtórność”, z jaką ów młody gorliwiec chwycił poezję swojego mistrza rozjątrzonymi zmysłami, jak wcielał ją w swoją ranliwość i przekładał linie wierszy na trajektorie krwiobiegu, na rozgałęzienia układu nerwowego. Przyjmował jej słowa niemal w uświęcającym stanie łaski, jak zakochany słucha słów miłosego wyznania. Chciałoby się powiedzieć – słuchem zwierciadlanym. Ale była to zwierciadlanność nie odbijająca, lecz – pochłaniająca. Uczułem – jakby on sam powiedział – Przybosia. Zachwyciło mnie najpierw jego Co, a potem (albo i zaraz) – jak.

Ten – jak mu się wydawało – wybraniec, który napisał szkic o Narcyzie, nie różnił się wiele od osiemnastoletniego licealisty czytającego w lutym 1961 r. po raz pierwszy coś, co wydało mu się objawieniem niespotykanym dotąd w poezji – *Wstęp do poetyki* Juliana Przybosia – poety, o którym słyszał trochę w szkole, ale były to jakieś napomknienia szydercze i złośliwe.

Od lektury tego wiersza zaczął się mój pęd do Przybosia („Rymy lęgną się w słuchu, ale moje słowo / jest światłoczułe”). Moja dusza, ta ciemnia wewnętrzna, była wrażliwie gotowa na przyjęcie jego światłoczułości. Ale „ciemność” podmiotu (jeśli nawet to jest podmiot liryczny, jeśli nawet to jest(-em) ja, nie jest jeszcze tą inną ciemnością, którą odsłonił mi Przyboś – ciemnością „znaku przedśłownego”. Inną ciemnością nazywam najogólniej to, co – dając się podporządkować pojęciu ciemności – znajduje się poza zbiorem skojarzeń z tak zwanymi „ciemnymi” sferami ludzkiej natury czy z przypadającymi im nawykowo: grzechem, ciałem, płcią, kobiecością – kiedy jasne są: świętość, duch, intelekt, męskość...

Podobny podział traci sens (i tak już względny) wobec tej innej ciemności, która nie niweluje tamtych rozróżnień, ale jest poza nimi. Dalej albo głębiej.

Mówiąc, że moja dusza („ciemnia wewnętrzna”) była gotowa na przyjęcie światłoczułości Przybosia, miałem na myśli stan umysłu i zmysłów zbliżony jednak do owego tradycyjnego pojęcia ciemności i mój *Ciemny chleb* tę grząską

sferę grzechu i płci eksploruje, ale zarazem czyni domeną doświadczeń sakralnych, bardzo swoistego „eksperymentowania” świętości. Nic dziwnego, natęgnięciem do takiej eksploracji były mi wiersze św. Jana od Krzyża. W ciemności instynktu, pożądania zdarzało mi się widzieć tę ciemność inną, ciemność „pozaujrzenia” – może właśnie zwiastującą możliwość pojęcia „nocy ciemnej”, do której było mi dalej, niż zdolny byłem sobie wyobrazić.

Przypuszczam, że w doświadczeniu poezji Przybośa szukałem alibi dla moich mitów podskórnych, rozpoznając je w jego „ciemności najskrytszej”. Ratowało (radowało) mnie wtedy zdanie Rogera Caillois: „Mit przedstawia świadomości obraz postępowania, które ją pociąga”. Coraz jaśniej widziałem tę ciemność, która mnie pociągała. Obraz postępowania (akt poetycki), który mnie pociągał... ku mnie samemu:

Widzieć – czy jest to wdążyć się i wedrzeć
w noc inną, niż podniebna, czarniejszą: podziemną
(*Światło w katedrze*, Pz2 83)

Me in Him. Openly

Summary

Bogusław Kierc, a poet and an actor, who wrote about Julian Przyboś in his book *Przyboś i*, who knew the poet, corresponded with him, and remained under his influence, in this short, personal text presents the history of his fascination with Przyboś's poetry and talks about its important, inspiring for him motives – of the mirror and of the mystical “darkness innermost”.

STANISŁAW DŁUSKI

Uniwersytet Rzeszowski

„Ja – świat”. Idee Juliana Przybosia*

Z Julianem Przybosiem zawsze miałem problem. W latach dziewięćdziesiątych opublikowałem o nim dwa krytyczne teksty między innymi w „Zeszytach Literackich”¹. Przede wszystkim odrzucał mnie jego racjonalizm, optymizm cywilizacyjny i widzenie w człowieku ostatecznej instancji moralnej, więc jest to dla mnie w istocie spór światopoglądowy, bo wartości poezji nie można sprowadzić tylko do odkryć formalnych, sprawnego warsztatu, doskonałości artystycznej. Trzeba jednak docenić fakt, że unowocześnił archaiczny romantyczno-młodopolski wzorzec wiersza. Badacze wskazywali na cechy tego nowego wiersza: „ja” zwielokrotnione, odległe skojarzenia i rymy, ekonomię słowa, motyw koła, widnokręgu, wyobraźnię kreacyjną, zasadę funkcjonalizmu, wzór dla późniejszej poezji lingwistycznej.

Autor *W głęb las* miał i ma swoich oddanych wielbicieli, jak na przykład Edwarda Balcerzana czy Bogusława Kierca, ale też Czesław Miłosz w *Traktacie poetyckim* ironicznie stwierdzał, że „żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”². Prawdopodobnie w odpowiedzi na te słowa noblisty Przyboś pisał o daimonionie, „który sprawia, że nie ma prawdziwej twórczości bez szczypty szaleństwa, a siłą napędową tego szaleństwa jest – niezgoda na siebie, ustawiczne niezadowolenie z tego, co się robi” (*O życiu literackim*, Zbd 339). Czy był stoikiem, który wobec życia zachowywał zawsze dystans? Co zostało z jego optymizmu cywilizacyjnego, z awangardowej wiary w człowieka?

Cały XX wiek pokazał ogrom zbrodni i barbarzyństwa, racjonalistyczna i pozytywistyczna wiara w obliczu Holokaustu legła w gruzach. Kiedy poeci Drugiej Awangardy, Witkacy czy Marian Zdziechowski zapowiadali zbliżającą się Apokalipsę, Przyboś pisał optymistycznie o przyszłości, był zawsze bardzo zaangażowany w sprawy społeczne, fascynowały go – jak wielu intelektualistów – idee socjalistyczne. Zresztą po wojnie był w Rzeszowie szefem informacji i propagandy, zaś w okresie stalinowskim – dyplomata w Szwajcarii. Wystąpił jednak z partii w 1958 r., po inwazji Sowieców na Węgry. W testamencie zapisał, żeby go pochować w Gwoźnicy Górnej na wzgórzu Patra, i tylko przypadek sprawił, że jego grób ostatecznie znalazł się przy wejściu na cmentarz. Świecki pogrzeb w 1970 r.

* Pierwodruk: „Fraza” 2015, nr 4. Obecna wersja zmieniona i poprawiona.

¹ S. Dłuski, *Dlaczego nie lubię poezji Przybosia?*, „Zeszyty Literackie” 1991, nr 36, s. 145–146. Zob. tegoż: *Widnokrąg życia*, „A–Z” 1991, nr 183, s. 3.

² C. Miłosz, *Traktat poetycki* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1987, s. 17.

spowodował, że cała wieś obróciła się przeciwko poecie, który przecież – przynajmniej uczciwie – rozślawił i opisał ją w swojej twórczości. Na grobie Przybosia brak krzyża, ale znalazły się znaczące słowa poety, które kierują uwagę w stronę mitów solarnych i wrażliwości mistycznej: „Zamówilem na ziemi stos dla siebie u słońca. / Mowo, niesłowną jasność / ocal” (*Napis II*, Wiz 204).

Czy słońce było dla niego żywą istotą, słowiańskim bogiem Swarogiem – według Aleksandra Gieysztora – bogiem ognia niebiańskiego? Wyznawał: „Ziemia nieść mnie będzie w wieczność koło słońca” (*Słońce ze wzgórz Gwoźnicy*). Pisał, że bliskie mu jest „magiczne poczucie rzeczywistości”, w którym nie widział ciemnej strony świadomości, wręcz przeciwnie – była to dla niego „najstarsza postać poznawania i rozumienia świata” (*Sicut dii*, Zbd 320). Ten Przyboś, który odchodzi od fascynacji cywilizacją i postępem, a zbliża się do mistycznej niewyraźności, do mitów tellurycznych i solarnych, wydaje mi się dzisiaj najbardziej wiarygodny i aktualny dla człowieka zagubionego w labiryncie XXI w. Kiedy powraca do dzieciństwa, do prymarnych obrazów i zwraca się do nieżyjącej matki:

Słyszę...
To Matka,
ona z głębi wytyka mi tkliwie
w wykukanym z przeszłości dzieciństwie
– tak jak drzewiej – roślinkę – na nowo:
niepowtórna jedyność kwiatka
(*W głąb las [II]*, Wiz 261)

Czy laicka postawa poety nie kruszy się w momencie, kiedy odsłaniają się przed nim tajemnice bytu, kiedy słyszy – wyobrażony?, przeczytury? – głos Matki i uwaga zagubionego człowieka kieruje się w stronę niewyraźnego. Matka sytuuje się w centrum aksjologicznego świata, poeta pyta o wymiar, który wykracza poza świat materii, przekracza podmiotowość człowieka. Nie przeceniajmy deklaracji niewiary samego autora, bo daimonion prowadzi rękę i rozum w kierunku odwiecznych mitów, w stronę pytań metafizycznych, czy wręcz religijnych. Poeta wykracza poza to, co materialne i – zadziwiony tajemnicą istnienia – przyznaje się do poznawczej bezradności: „Ja widzę świat od wybuchu do wybuchu, w rozbłyśkach rozdzielonych długimi przerwami niewidzenia (nieobecności, w której świat śni się tylko)” (*Świat i poezja*, Zbd 321). Ateizm poety wydaje się zresztą względny, dla Simone Weil był niezbędnym oczyszczeniem na drodze do transcendencji: „z dwóch ludzi – uważała – którzy nie mają doznania Boga, ten, który przeczy Jego istnieniu, jest być może najbliżej Boga”³.

Zapiski bez daty, wydane w 1970 r., przynoszą całą gamę poglądów – od jednoznacznych deklaracji światopoglądowych po fragmenty, które mają charakter hierofanii, mistycznych przeżyć w spotkaniu z naturą. Wydaje się, że to, co zasadniczo różniło Przybosia od tak zwanej Drugiej Awangardy, to stosunek do idei postępu. On widział w postępie potwierdzenie wielkości i potęgi ludz-

³ S. Weil, *Wybór pism*, przekład i oprac. C. Miłosz, Kraków 1991, s. 59.

kiego rozumu, wyzwanie dla współczesnego społeczeństwa, z kolei katastrofiści winili postęp za zanik „uczuć metafizycznych” w sztuce, religii i filozofii. Zadaniem marksistowskiego krytyka – uważał poeta – jest „zbadać dokładnie, procentowo, co w dziele sztuki służyło sprawie postępu, i być może na tej podstawie zdołałby dowieść, że dzieło, w którym przeważają elementy postępowe, dzięki temu, dzięki tej przewodze, jest piękne...” (*U podstawy estetyki*, Zbd 74–75). Przyboś więc w pewnym okresie wiązał piękno z postępem, ale przecież zachował do końca chłopską wrażliwość na świat, kiedy w jednym z wierszy wyznawał: „Na kawałku ojcowizny wiersz najlepiej się udał...” (*Żyjąc sobie spacerem* z tomu *Miejsce na Ziemi*, Pz1 230). Czy nie widać w tym świadomej oceny własnej twórczości? Wierność sobie i swojej tradycji jest gwarancją autentycznego głosu poetyckiego.

Obok jednoznacznych deklaracji niewiary i krytyki chrześcijaństwa mamy jednak wyjątkową zdolność odczuwania tego, co święte, niewyrażalne, w zetknięciu z urodą świata widzialnego. Podczas trzeciego pobytu w Brugii odnotowuje niezwykle przeżycie miejsca, mające wiele wspólnego z autentycznym przeżyciem religijnym: „Byłem wtedy – jak to nazwać – wybuchowym skupieniem wstrzymanym atakiem zmysłów wzroku i dotyku, takim natężeniem uczucia – jak je nazwać? – uczucia dziwu metafizycznego, że... wiedziałem, więcej: jakby odsłonięto przede mną jądro rzeczy, obnażono ich istotę...” (*Brugia*, Zbd 140). Niewidzialne objawia się w widzialnym. Czy nie miała racji Simone Weil, że samo skupienie jest formą modlitwy?

W *Zapiskach bez daty* Przyboś wyznaje wprost, że w młodości żywił do religii „mściwą pogardę” – jak twierdzi – zatrula mu ona i „zniszczyła dzieciństwo”. Strącenie Boga Ojca i Syna z tronu – uważa – „było aktem największej odwagi w [...] chłopięcym życiu” (*O Żydach i bogach*, Zbd 167). Zastanawiające, bo jednak odnajduję w wierszach i niektórych zapiskach Przybosa religijność pierwotną – rzec można – prasłowiańską, swoisty panteizm, który wyraża się w zachwycie nad cudem natury, nad polnym kamieniem, drzewem, ptakiem. Tak, Przyboś jest skomplikowany i złożony, a nawet – powiedziałbym – jak każdy wybitny poeta pełen sprzeczności. Broni go to, że ocalił w sobie wrażliwość chłopskiego dziecka.

Są różne rodzaje religijności, ale najważniejsza jest ta pierwotna wrażliwość na fenomen istnienia. U Juliana Przybosa ją odnajduję. Choć nie jestem jego wielbicielem, doceniam u niego panteistyczne, pogańskie pragnienie zjednoczenia z całym bytem, głód bytu i Całości: „Czułem rozkosz i pewność istnienia, gwałtowną rację życia, jakbym dotykał istoty bytu [...]. Bo to chyba nie owo «cogito» konstytuuje świadomość, że się jest, ale takie właśnie poczucie współkвітnienia ze światem, współbycia ze wszystkim. Jest się o tyle, o ile się współjest” (*Ergo sum*, Zbd 170).

Dla mnie deklaracja wiary to za mało, jeśli się nie współodczuwa, jeśli nie ma tego „współbycia ze wszystkim”. W tym sensie poeta z Gwoźnicy, jeśli nawet deklaruje ateizm, jest religijny; pojęcie religii pochodzi bowiem z łaciny (*religio*, *religare*) i oznacza nie co innego, tylko „więź”, „wiązać powtórnie, wiązać moc-

no”. Więż z istnieniem, bytem, kamieniem, ptakiem, drzewem, drugim człowiekiem. Choroba naszej cywilizacji to przede wszystkim zerwanie wszelkich więzi, które rodzi poczucie tragicznej bezdomności i samotności w tłumie. Gdzie są te „nici”, które nas łączą z Ziemią-Matką? Przyboś do końca pozostał chłopcem i chłopem z Gwoźnicy, mimo wczesnych fascynacji cywilizacją i miastem, wrócił do źródeł już w tomach *Sponad* (1930) i *W głąb las* (1932).

Stanisław Burkot trafnie zauważył, że w tomach *W głąb las* (1932) i *Równanie serca* (1938) dokonuje się istotna przemiana duchowa i światopoglądowa, w skrócie mówiąc: poeta odchodzi od wczesnych fascynacji miastem i maszyną, wraca do źródeł, do Gwoźnicy, do prymarnych przeżyć chłopskiego dziecka, a takim symbolicznym wierszem jest analizowany przez krakowskiego badacza *Powrót na wieś* (1933)⁴. O ile powrót w sensie społecznym jest niemożliwy, to istotna staje się przemiana psychiczna, mentalna, Ziemia jest tutaj wielkim mitem, wartością poetycką, która uświadamia poecie głębszy sens pracy na roli. Ojciec jawi się najważniejszym nauczycielem, który odsłania stare, sprawdzone od wieków prawdy, przypomina o najważniejszych, bo niewyraźalnych tajemnicach:

Ojciec przed siwą górą puścił pług, przystanął
milcząc;
czy on mi starą prawdę zamilcza na ucho,
co roku strząsając ziemię z siebie z mozołem?

(*Powrót na wieś*, Pz1 113)

Ziemi i Słońcu, czyli bogom dzieciństwa, bogom pogańskim, pozostał do końca wierny, jeśli nawet była w tym naiwność, to piękna naiwność, która tworzy prawdziwego poetę. Słońce i metaforyka związana ze światłem są ściśle połączone z refleksją ontologiczną i epistemologią, zadaniem poety jest mądre czytanie wielkiej Księgi Świata:

Oczy wzniosłem:
zawołałem – rozbłysnęło! I spod ziemi wielkim głosem
wzeszło słońce i huknęło słowo świata [...] ruszam w świat,
zatrzymuję czas i wysławiam, słońce w słowie rozniecam

(*Słońce wschodzące*, Pz1 133)

Intelektualizm, „cogito” nie stanowią – według poety – o istocie bytu, lecz pierwotna uczuciowość religijna, wrażliwość na każdą formę istnienia, miłość życia. Śmierć społeczeństw wiejskich – rację miał Mircea Eliade – prowadzi do desakralizacji naszej cywilizacji, *profanum* ogarnia wszystkie wymiary życia, stajemy się barbarzyńcami, którzy są jak śmieci płynące z prądem rzeki.

Przyboś jak każdy wybitny poeta był pełen sprzeczności – w deklaracjach do końca wyznawał wiarę w rozum człowieka, na początku zafascynowany postępem i cywilizacją maszyn, po duchowym przełomie wraca do źródeł, do Ziemi-Matki i tajemnicy natury, pełen zadziwienia nad fenomenem świata.

3 lipca – 6 sierpnia 2015 r.

⁴ S. Burkot, *Powrót na wieś* [w:] *Juliana Przybosia najmniej słów. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1991, s. 63–69.

„I – the World”. Julian Przyboś’s ideas**Summary**

Julian Przyboś was the poet of creative imagination, generally perceived as an atheist or an agnostic. However, a more thorough analysis of his works reveals his basic, pagan, religious sensitivity to the surrounding world. We discover here the sense of the mystery of existence and rootedness in the symbolism of the peasant culture.

MAGDALENA RABIZO-BIREK

Uniwersytet Rzeszowski

O Przybosiu w Niebylcu, Gwoźnicy i Rzeszowie*

Pomysł przypomnienia osoby i twórczości Juliana Przybosia w jego małej ojczyźnie wylonił się podczas spotkań i rozmów członków Towarzystwa Miłośników Ziemi Niebyleckiej oraz chętnie powracającej do ziemi ojca jego najmłodszej córki – poetki i malarki Uty Przyboś. Wedle jej słów inicjatorką wydarzeń, które odbyły się od 6 do 8 października 2015 r. w Niebylcu, Gwoźnicy i Rzeszowie, była Katarzyna Grzebyk – absolwentka rzeszowskiej polonistyki i mieszkanka Połomi.

Okazją do spotkania się miłośników i badaczy twórczości Przybosia z mieszkańcami miejsc jego dzieciństwa i młodości stała się przypadająca 6 października 2015 r. 45. rocznica śmierci poety, skłaniająca również do przypomnienia jego uroczystego pogrzebu w 1970 r., który do dziś budzi spory i kontrowersje. Przypomnę, że wedle swej woli poeta spoczął w miejscu swego urodzenia – nie była to, co prawda, wskazana przez niego jako ukochane miejsce góra Patria (Patra), ale nie mniej pięknie usytuowany na zboczu wzgórza cmentarz w Gwoźnicy. Władze ówczesnego województwa rzeszowskiego uczyniły ostatnią drogę Przybosia wydarzeniem o charakterze publicznym – pogrzeb poety miał charakter świecki i państwowy – jak na pochówek komunistycznego celebryty przystało (mimo że Przyboś już w 1958 r. wystąpił z PZPR).

Pogrzeb bez księdza i bicia dzwonów, a kondukt przechodził obok kościoła, w którym poeta został ochrzczony, przystąpił do pierwszej komunii i do którego uczęszczał na msze św., zszokował wiejską społeczność. Przez wiele lat nie mogła mu ona tego zapomnieć, podobnie jak jego poparcia już w 1944 r. prosowieckiej „ludowej” władzy i akcesu do niej (w sierpniu 1944 r. Przyboś został kierownikiem Wydziału Propagandy i Informacji Wojewódzkiej Rady Narodowej w Rzeszowie) oraz jego ówczesnej agitacji za kolektywizacją wsi. Po roku 1989 trzeba było długiej i cierplivej pracy grupy gwoźnicko-niebyleckich miłośników poety, wsparcia mądrego księdza Zygmunta Mularskiego, ujmującej osobowości córki Uty, która zaprzyjaźniła się m.in. z dyrektorką Szkoły Podstawowej im. J. Przybosia w Gwoźnicy Małgorzatą Pryć i regularnie bywa na ziemi swego ojca, by wiele lat po śmierci pogodzić buntowniczego awangardzistę z wiejską wspólnotą, z której się wywodził i gdzie spoczął.

* Zmodyfikowana wersja tekstu opublikowanego we „Frazie” 2015, nr 4.

Przed wszystkim – wyjaśnić złożoność jego osobowości i meandrów życia, ukazać także duchowy wymiar jego twórczości, która zwłaszcza w ostatniej dekadzie życia zabłysła światłem mistycznych objawień, opartych na fundamencie pierwotnej kultury ludowej.

O tym wszystkim wiele mówiono podczas rozmaitych imprez tworzących jubileusz, jak i w czasie obrad oraz w kuluarach zorganizowanej przez Zakład Literatury Polskiej XX Wieku Instytutu Filologii Polskiej UR ogólnopolskiej konferencji naukowej „Przyboś dzisiaj”, która z racji swych rozmiarów, formatu uczestników i wagi poruszonych tematów była najważniejszym punktem jubileuszowych wydarzeń. Pozostanie po niej publikacja¹, która będzie stanowić – jak się wydaje – ważny punkt odniesienia dla dalszych losów literackiej spuścizny Przybosia.

Wiele się organizatorom udało. Towarzystwo Miłośników Ziemi Niebyleckiej zgromadziło imponujący Komitet Honorowy, w którego skład prócz córek poety – Julii, Wandy i Uty – weszli: Edward Balcerzan, Ernest Bryll, Sylwia Chutnik, Bogusław Kierc, Michał Komar, Urszula Koziół, Irena Koźmińska, Bogusław Latawiec, Jacek Moskwa, Wiesław Myśliwski i Eustachy Rylski. We wszystkich imprezach uczestniczyły córki. Wanda Gaignebet przyjechała z Francji – wydarzenie to miało dla niej szczególny wymiar także dlatego, że podobnie jak ojciec urodziła się w Gwoźnicy, a ostatni raz gościła tam na jego pogrzebie. Uta Przyboś przybyła z córką – wnuczką poety Jagną Wróblewską. Swoją obecnością zaszczytili organizatorów także: Bogusław Kierc, Urszula Koziół i Michał Komar, którzy aktywnie dyskutowali podczas obrad konferencji i w jej kuluarach.

Profesorowi Balcerzanowi – wytrwałemu badaczowi i popularyzatorowi twórczości Przybosia – zawdzięczamy zachęcenie do udziału w konferencji grona swoich uczniów z kilku ośrodków akademickich. Uczestnikami konferencji byli badacze z Université libre de Bruxelles w Belgii, uniwersytetów polskich: Szczecińskiego, Adama Mickiewicza w Poznaniu, Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Wrocławskiego, Śląskiego, Łódzkiego, Jana Kochanowskiego w Kielcach, Jagiellońskiego (najliczniejsza grupa!), Technologiczno-Humanistycznego w Radomiu, Rzeszowskiego oraz Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Tarnowie.

Ciekawe skądinąd, że twórczością Przybosia interesują się szczególnie badacze, którzy są także poetami. Było ich na tej konferencji wyjątkowo wielu. Oprócz już wymienionych: Balcerzana, który omawiając przekłady Majakowskiego, ukazał krytyczny do niego stosunek Przybosia; Latawiec, która przedstawiła piękny szkic o motywie kamieni w jego poezji; Kierca, którego fragment nowej książki o Przybosiu prezentujemy; rzeszowskiego poety Władysława Włocha, wnikliwie interpretującego jeden z wierszy cyklu o Ucie; referaty

¹ Chodzi o prezentowaną książkę *Przyboś dzisiaj*, w której znalazły się także teksty niewyłoszone na sesji, a nadesłane później przez autorów: Józefa Duka, Patrycję Garboś, Bogusława Kierca, Urszulę Klatkę, Agnieszkę Kwiatkowską, Joannę Orską, Małgorzatę Rygielską, Elżbietę Winiecką i Władysława Włocha.

o twórczości Przybosisa przygotowali także: Stanisław Dłuski – na temat światopoglądu poety; Karol Maliszewski – o bliskich związkach z wałbrzyskim poetą Marianem Jachimowiczem; Piotr Michałowski – o poetyckich autoportretach Przybosisa; Jakub Kornhauser – o powinowactwach jego projektu nieskończoności z rzeźbiarskimi wizjami na ten sam temat rumuńskiego awangardzisty Constantina Brâncușiego²; Janusz Pasternski – opowiadający o spotkaniu z Ameryką; Dorota Walczak-Delanois – o belgijskich peregrynacjach Przybosisa. Można powiedzieć, że związki tej grupy badaczy-poetów z autorem *Miejsca na Ziemi* mają także wymiar intymnego, zaangażowanego artystycznego sporu i dialogu z mistrzem, będącym również prawodawcą awangardowego nurtu dwudziestowiecznej polskiej poezji.

Kilkoro uczestników konferencji podjęło złożoną problematykę relacji Przybosisa z poprzednikami, rówieśnikami i poetami młodszymi. Jego dialog z Mickiewiczem analizowali w odmienny sposób i na różnych przykładach Jacek Brzozowski i związany rodzinnie z Gwoźnicą Bogusław Dopart (w domu jego babci mieści się obecnie niewielkie muzeum Przybosisa w Gwoźnicy, niekiedy mylnie uznawane za miejsce urodzin poety, gdy właściwe miejsce po nieistniejącym domu rodzinnym kilkaset metrów dalej oznacza pamiątkowy kamień). Złożony stosunek do Przybosisa Czesława Miłosza zaprezentował Aleksander Fiut.

Uwagę badaczy przykuwał model awangardowości wykreowany przez poetę i kontynuację „linii Przybosisa” w poezji następców: Tadeusza Różewicza, Tymoteusza Karpowicza, Krystyny Miłobędzkiej, Bogusławy Łatawiec, londyńskiej grupy „Kontynenty”, Ryszarda Krynickiego (referaty Aliny Świeściak, Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego, Piotra Pietrycha, Karoliny Górniak-Prasnal, Magdaleny Rabizo-Birek, Iwony Misiak). Związki poety z małą ojczyzną i różne formy jego obecności w regionie zaprezentowali: Stanisław Ułasz, Mirosław Czarnik i Anna Jamrozek-Sowa, która w przyjętym wybuchami śmiechu, aktorsko zinterpretowanym szkicu, z pozycji absolwentki szczegółowo omówiła peerelowski rytuał nadania imienia Przybosisa Szkole Podstawowej nr 12 w Rzeszowie. Z tymi wystąpieniami korespondował poruszający nieczęsty w poezji Przybosisa wątek sentymentalny szkicu Magdaleny Sukiennik o jego wizerunku matki.

Na konferencji wygłoszono także referaty tak o charakterystycznych dla poezji Przybosisa motywach (Dawid Kujawa analizował je w kontekście studiów wizualnych, Barbara Sienkiewicz i Michalina Kmieciak opowiadały na przykładzie przedwojennej poezji o wizjach miasta, Jan Wolski przedstawił wybrane motywy szwajcarskie), jak i tych mniej oczywistych i rzadko dostrzeganych (Anna Spółna zastanawiała się nad problemem malejącej obecności poezji Przybosisa w szkole średniej, Mateusz Antoniuk wnikliwie analizował na podstawie rękopisów warsztat poety, Jerzy Wiśniewski pytał w szkicu o motywach muzycznych, czy znany z wielkiego zainteresowania sztukami plastycznymi poeta

² Autor nie zdołał przygotować szkicu do druku, podobnie jak wspomniani w dalszej części relacji Tomasz Cieślak-Sokołowski, Stanisław Ułasz i Jerzy Wiśniewski.

„miał także ucho?”). Żywą reakcję obecnego na obradach Michała Komara wywołał jedyny artykuł mocniej poruszający problem politycznych wyborów, ideowych zaangażowań poety i przemian w nich zachodzących – Zenona Ożoga szkic o wierszu *Październik 1956*. Przy okazji okazało się, że wypożyczył z Biblioteki Uniwersytetu Rzeszowskiego egzemplarz podpisany przez Przybosia i opatrzony jego rękopiśmiennymi korektami – prawdopodobnie pozostający w zbiorach po jednej z wizyt poety w małej ojczyźnie. Wszyscy jednak poczuli wtedy mocniej obecność wśród nas ducha poety.

W pamięci uczestników konferencji pozostanie z pewnością jej pierwszy dzień – 6 października, zwłaszcza część, którą przygotowały władze gminy i Towarzystwo Miłośników Ziemi Niebyleckiej. Podczas otwarcia i pierwszej części obrad w Zespole Szkół im. księdza poety Jana Twardowskiego głos zabrali m.in. dr Antoni Chuchla – prezes TMZN oraz wójt gminy Niebylec Zbigniew Korab, którzy przedstawili osiągnięcia i walory Niebylca oraz jego okolic. W obradach uczestniczyli także: starosta strzyżowski Robert Godek, przedstawiciele Rady Gminy Niebylec, sołectw, instytucji kultury, bibliotek, nauczyciele oraz licznie młodzież szkolna z gminy Niebylec. W imieniu Komitetu Honorowego wystąpili Uta Przyboś i Edward Balcerzan (rozszerzone wersje ich przemówień prezentujemy w tej książce), a także Urszula Kozioł i Bogusław Kierc.

Po południu uczestników konferencji zabrano na autokarową wycieczkę po miejscach Przybosia w Gwoźnicy. „Wąskim języczkiem” krętej asfaltowej (sic!) drogi – że zacytuję zasłyszana podczas wspinaczki poetycką uwagę Urszuli Kozioł – wjechaliśmy na górę Patria, by pięknego jesiennego dnia podziwiać rozległą panoramę Pogórza Dynowsko-Strzyżowskiego. Przed Domem Ludowym przywitała nas koncertem młodzieżowa orkiestra dęta. W gwoźnickim kościele pod wezwaniem św. Antoniego Padewskiego wysłuchaliśmy barwnej opowieści księdza Mularskiego, charakteryzującego mieszkańców Gwoźnicy („twardych ludzi”, mieszkających w miejscu, do którego „nie zawiął jeszcze wiatr postępującej sekularyzacji”) i relacjonującego niełatwe zadanie przywracania dobrej pamięci o poecie, także przez dostępne wierzącym formy kultu: modlitwy i msze za spójność duszy zmarłego. Wspólnie ruszyliśmy na grób poety, gdzie taką modlitwę odmówiliśmy, złożyliśmy kwiaty i zapaliliśmy znicze, a jeden z uczniów niebyleckiego gimnazjum wyrecytował słynny, dedykowany rodzinnej wsi wiersz poety *Słońce ze wzgórz Gwoźnicy*.

Wieczorem w Domu Ludowym wysłuchaliśmy montażu słowno-muzycznego złożonego z utworów poety, który pod kierunkiem polonistki Anny Borkowskiej przygotowali uczniowie niebyleckiego gimnazjum. Poruszył on słuchaczy prostotą i dojrzałością młodzieńczej recytacji, zrozumieniem niełatwych słów poety. W klimat czekającej biesiady wprowadził uczestników konferencji ludowy zespół „Jany”. Ugoszczono nas pysznymi regionalnymi potrawami i napitkami przygotowanymi przez miejscowe gospodynie. Kiedy wracaliśmy późnym wieczorem do Rzeszowa, uczestnicy konferencji nie kryli wzruszeń i pozytywnych wrażeń, jakie wywołała gościnność rodaków poety, format ich niebanalnych osobowości, troska, niebogatej wszak gminy, o swoje miejsce

na Ziemi, świadcząca o ich do niego głębokim przywiązaniu – nie zawsze spotykana w innych regionach Polski.

Wydarzeniom konferencji „Przyboś dzisiaj” towarzyszyła wystawa pamiątek po poecie w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie. Zakończył ją wieczorem 8 października spektakl *Noc powrotna* znakomitego aktora, reżysera, poety, przyjaciela i znawcy twórczości Przybośia Bogusława Kierca, który tak wybrał, skomponował i przedstawił utwory poety, że ułożyły się w poruszającą opowieść o jego życiu – od narodzin do śmierci, i to zarówno tym, które wyznaczały i determinowały wydarzenia zewnętrzne, jak i ukrytym rytmem aktywności duchowej: uczuciach, przeżyciach, doświadczeniach i doznaniach.

Przez te trzy Przybośiowe dni mieliśmy wrażenie uczestniczenia w ważnym wydarzeniu kulturalnym i naukowym, o wymiarze zarówno regionalnym, jak i ogólnopolskim, czego najdobitniejszym potwierdzeniem było nieukrywane wzruszenie córek poety Wandy i Uty, serdecznie dziękujących, tak oficjalnie, jak i w kularach, wszystkim organizatorom i uczestnikom jubileuszu.

On Przyboś in Niebylec, Gwoźnica and Rzeszów

Summary

The author reports the events prepared by Towarzystwo Miłośników Ziemi Niebyleckiej (Niebylec Area Enthusiasts' Association) and the authorities of Niebylec community, in cooperation with the University of Rzeszów, commemorating the 45th anniversary of Julian Przyboś's, the renowned Gwoźnica-born poet's, death. The central event was the conference, which gathered a record-breaking number of Przyboś scholars coming from various Polish academic centres and from Université libre de Bruxelles, Belgium. The anniversary was also eagerly celebrated by the local community – a tour was organised around the poet's native village, flowers were put on his grave, middle-school students from Niebylec and Bogusław Kierc, a poet, prepared performances based on Przyboś's poetry. The author stresses the fact that the poet's daughters and granddaughter were present during the celebrations, as well as members of the Honorary Committee (Urszula Kozioł and Michał Komar, among others).

UTA PRZYBOŚ

Warszawa

Spotkanie w kraju Ojca*

Urodzony do pług – z nadmiaru Ziemi zostałem poetą.
Ziemi kłaniam się niebem

(Ziemią gwieździe pojętą, Pz1 221)

I ja Państwu się kłaniam na tej pięknej jesiennej ziemi, wśród płonących teraz pagórków, gdzie urodził się mój Ojciec.

Żyłem – w niegasnącym pożarze
ognistych języków,
z których każdy zajmował się mową
ognistszą
i niknął,
spalając po kolei wyschłe na wiór
prawa, prawdy, prawidła,
wzory
wszystkich poetyk, słowników i mistrzów.

(Głos o poezji, Up 564)

A jednak napisałem ten poemat – o czym? Znowu, nieskończenie znowu o poezji?
a więc o niczym, a raczej: o wszystkim, które prawie że dotyka niczego, czyli: o nieskończonych moich zamachach na Wszystkość!

(Więcej o manifest, Pz2 172)

Być wszechobecnym! To znaczy: przywołać pamięcią wszystko, co widziałem, co czułem! Ale wtedy – czy musiałbym uciekać się do poezji? Gdybym mógł przywołać równie żywe jak wtedy, gdy nim żyłem – poezja byłaby rzeczą, a rzecz – poezją. A poezja pochodzi albo z nadmiaru doświadczanej chwili, albo jest rekompensatą niedosytu: tego, że się nie wchłonęło wszystkiego, co daje teraźniejszość. Czyżby artysta u końca swojego doświadczenia dotykał tej równości: sztuka = to, co jest widziane, słyszane, dotykane zupełnie, całkowicie? Czy nie dlatego zamilkło wielu gwałtowników Piękna?

(Widzieć wszystko, Pz2 64)

Od czego zaczyna się wiersz? Tak, tak, od „natchnienia” – ale co to jest? Poruszenie w głębi naszego życia psychicznego, szczególne poruszenie ku obrazowi (a więc jeszcze nie obraz, ani nawet próg słowa) – i co? Nagły zwrot – użyjmy tego słowa – duszy ku takiemu prawruszeniu, w którym kategorie doświadczenia uczuć – nawet najrzadszych – a więc najtkliwszego nawet szczęścia czy najżałobniejszego nawet nieszczęścia – wydają się grube i banalne.

* Rozszerzona wersja wystąpienia otwierającego konferencję „Przyboś dzisiaj” w Zespole Szkół im. ks. J. Twardowskiego w Niebylcu 6 października 2015 r. (pierwodruk: „Fraza” 2015, nr 4).

Wie się wysoko i błogo (ten przysłówek położyłem tutaj – oderwawszy go od czasownika błogosławić), że to prawzruszenie (wszechwzruszenie) zespala naszą istotę ze WSZYSTKIM. Och brzmi to jak formuła mistyków, ale to jest właśnie taka wiedza-niewiedza.

(Jak możliwy jest liryzm, Up 588)

Zastanawiałam się, dlaczego spotykamy się tutaj dzisiaj. Każdy ma oczywiście różne drobniejsze swoje powody, ale jakie są te najważniejsze... Myślę, że pierwszym z nich jest ten, że każdy z nas, każdy człowiek odczuwa jednocześnie nadmiar i niedosyt istnienia. Czuje niewyraźność tych doznań, ale jednocześnie odnajduje próby ogarnięcia ich (to dobre tu, nowe znaczeniem słowo) przez sztukę, prawdziwą, wielką sztukę.

Ale dlaczego spotykamy się tutaj? Jak to możliwe, żeby tyle osób chciało pracować przy organizowaniu tego spotkania, tej konferencji, nierzadko poświęcając swój prywatny czas?

A więc z tego prąźródła poezji bije jakaś najpobłażliwsza dla ludzkich spraw dobroć. Ale ta dobroć jest ponadprzypadkowa, chcę rzec: nie zajmująca się konkretnymi przypadkami. Tak, dobroć, ale taka, że każdy nasz akt, w jej imieniu dokonany, byłby jak Śpiew przed zaśpiewaniem, śpiew daleki od głosu, bo taki nieprzemijalny, że nie-uszczególniony.

(Jak możliwy jest liryzm, Up 589)

W czasie wojny, myśląc o zagrożeniu, Przyboś pisał:

Myśl o ludziach współczesnych, znanych, którzy pozostaną, i tych nieznanych, którzy przyjdą, gdy mnie nie będzie, pokolenie za pokoleniem – skupiła się i nabrała pragnienia: przekazać się jak w uścisku choć jednemu jednemu człowiekowi. Wiedziałem, że wtedy w ostatniej chwili będę tę istotę ludzką czuł tak mocno jak cały przeżyty świat. Ona jedna mnie przekaze – najżywiej – innym ludziom.

Bo – wiedząc o mojej śmierci – będzie istnieć. Wtedy wiedziałem jakimś najgłębszym instynktem, że wystarczy czuć więź z jedną jedyną istotą – aby ocaleć w człowieczeństwie.

(Ars moriendi, Up 486)

Przyboś napisał też, że jeśli miałby wybrać tylko jedno jedyne słowo – wybrałby „ty”.

O swojej matce pisał, że była przepełniona dobrocią:

Dobrocią ostateczną, tą instancją jedyną, dzięki której, dopóki istnieje, nie tracimy nigdy wiary w sporze o sens – okrutnego przecież świata i okrutnego przecież naszego istnienia. Okrutnego, bo doświadczającego okrucieństwa innych i to okrucieństwo odwzajemniającego. Tylko w ogromnych czarnych oczach Matki widziałem tę usprawiedliwiającą moje istnienie dobroć. Inne dobroci, nawet najofiarniejsze, mają swoje granice i kres. Była to dobroć wyhodowana wbrew bardzo ciężkiemu jej życiu i cierpieniu – dobroć absolutna, rzekłbym, gdybym był religijny, boża.

(Widmo, Zbd 396)

Po raz trzeci w ciągu pół roku w Uffizich we Florencji, aby doznać największego ze szczęść, jakie mi dało dzieło sztuk plastycznych: aby widzieć „Annunciazione” Baldovinettiego. Aby jeszcze raz wznieść się w blask olśnienia z kolorów i linii do radości wysokiej, najwyższej – jak do objawienia? Do objawienia czego? Dobra, że jest sensem świata?

Absolutnej zgody na świat? Do objawienia, że szczęściem jest samo „gołe” istnienie? Istnienie, które daje możliwość patrzenia na to arcydzieło? Czyżby tak się oto zamykało koło?

(*Annunciazione*, Pz2 75)

Myślę, że spotykamy się dzisiaj tutaj dlatego, że wielu ludzi okazało swoją dobroć i chęć spotkania drugiego człowieka. Ja poznałam tu wielu wspaniałych ludzi, którym pragnęłabym podziękować. Nie sposób wymienić wszystkich Państwa. Dobrze jest widzieć Wasze twarze.

Wielu z Państwa jest mi bliskich. Dziękuję Towarzystwu Miłośników Ziemi Niebyleckiej, szczególnie Pani Katarzynie Grzebyk, inicjatorce tych obchodów, wójtowi gminy Panu Zbigniewowi Korabowi, Panu Antoniemu Chuchli, Panu Wiktorowi Bochenkowi i wszystkim członkom. Dziękuję Uniwersytetowi Rzeszowskiemu, Panu Zenonowi Ożogowi, Pani Magdalenie Rabizo-Birek i innym, którzy przy organizowaniu konferencji pracowali. Dziękuję mieszkańcom Gwoźnicy. Część z nich stała się moimi znajomymi, nawet przyjaciółmi.

To miejsce na Ziemi jest dla mnie już nie tylko miejscem pamięci, „ziemią ciężką od umarłych”, ale jest żywe, pełne życzliwych ludzi. Chciałabym podziękować za to Małgorzacie Pryć, byłej dyrektorce Szkoły im. Juliana Przybosia w Gwoźnicy Górnej, i jej mężowi, obecnej dyrektorce – Marzenie Haduch, księdzu Zygmuntovi Mularskiemu, sołtysowi Piotrowi Kozdrasiowi. Są też ludzie, którzy nie mieszkają w Gwoźnicy, ale sprawili, że stała się tak żywym dla mnie miejscem: Zdzisława Górską, Danuta Heller, ksiądz Mieczysław Szostak i Mieczysław Łyp. Nie sposób wszystkich wymienić. Cieszę się, że jest tu ze mną moja siostra Wanda (urodzona w Gwoźnicy!) i córka Jagna, że poznają tylu ważnych dla mnie ludzi.

I niezwykle się cieszę, i witam wszystkich uczestników konferencji z całej Polski, a i z Belgii. Serdecznie witam: „rodziców chrzestnych” mojej poezji: Bogusławę Latawiec i Edwarda Balcerzana, i myślę, że przybosiowskiego brata – Bogusława Kierca. Jestem wdzięczna wszystkim członkom honorowym tego święta, a szczególnie pani Urszuli Koziół, że zaszczyciła nas swoją obecnością.

Ale dlaczego spotykamy się tutaj i teraz – 6 października?

W kraju ojca,
żytnim dziedzictwie,
starczy roli pod słowo
ostatnie.
Pracowałem głębokoorną mową,
siałem miłość,
a czułem zawsze – salwa padnie,
padła;
spoczną wśród oraczy:

Niech kolebka mojego wzroku, szczyt Patra
położy mi na oczach swój widok
mogiłą.
W widnokregu, który objął mnie w dzieciństwie,
Ziemia nieść mi będzie w wieczność koło słońca.

(*Słońce ze wzgórz Gwoźnicy*, Pz1 213)

An encounter in my Father's country

Summary

The speech of the poet's daughter, prepared for the opening of the "Przyboś dzisiaj" conference which on October 6, 2015 took place in the poet's home area, i.e. Niebylec and Gwoźnica, consists of short commentaries and a collage of his poems and notes, referring to his birthplace and his concept of the poetic art. At the end of the presentation the poet's daughter expresses her thanks to all the people who commemorate her father and have contributed to the organisation of the anniversary celebrations.

UTA PRZYBOŚ

Życiorys*

„Uta” to krótki wiersz japoński
i księżna
strzeliście gotyką zdobiąca katedrę

jestem

pragnął życia napiętego do
ostatecznego spełnienia
w wybuchu
światłości
ojciec
poeta

„Uta” – zdrobienie Danuty (prosto z Sienkiewicza)
malarki – matki
(rodzice się ujrzeni pragnąc pomóc malarzowi powidoków)

dojrzałą ochrzcił ksiądz – poeta

tata opromieniał fotonami słów
Niewymowne
jak wędrowiec drogę światłem zmyślnej latarki
ksiądz dziergał poezję jak ciepłą rękawiczkę
żeby łatwiej złapać Pana Boga za nogi

Julian: „mowo niesłowną jasność ocal”
Jan chciał ufać w bezsłownej modlitwie

obaj zamilkli
rozpięta między myślnikiem zen a wykrzyknikiem gotyku
powidok
piszę
są

* Pierwodruk: „Fraza” 2015, nr 4.

Znów Gwoźnica – 2015

Niektóre drzewa, podług gatunku
już samopłoną jesienią.

Rozległość falowań wzgórz ochrania przed przyziemnością horyzontu.
A płaskość płyty nagrobnej nie przygniata już a łagodzi.

Na przestrzał czuję wszystkich istot trwanie.
No, po prostu tak.
Nasycana pewnością.

Czekam na znak?
Już nie muszę – wiem.

A jednak!
w nagłym trzepotliwie-krzykliwym podfrunięciu-zniknięciu
uleciała
złotoruda para bązantów.
Z lasu jak z Arki
w nieskończoność przetrwania.

JANUSZ PASTERSKI

Rozmowa poety z córką*

Pani Ucie Przyboś

Powiedz: róża

– Biała!

Co słyszysz?

– Głos

Popatrz na wzgórze

– Patrę

Co widzisz?

– Światło

Tam mieszkam

Gwoźnica, 6 października 2015

* Pierwodruk: „Fraza” 2015, nr 4.

PIOTR MICHAŁOWSKI

Julian Przyboś Niebylec szczeciński*

Co powiem ja –
wysrzelony na szynach pociskiem,
który przekreślił leworęcznym sleszem
na czułą bliskość
półkulę mapy dnia?

Ja –
podwójnie odjęty równaniem szyn
od przedświtu aż w podwieczór
a
pomnożony dwubłyskiem
z niedomorza na podgórnosc?

Wybuchnąć tu: zgasłego pożaru odbłaskiem –
zaszczytem,
gdzie przestrzeń mgłą półślepa
w spojrzeniu dopiero co nabytym
więc tak niebywałym,
że wciąż w nieprzebytej przepaści będę
tam –
a już tu – nie-byłcem.

Jak
powrotną linią kraj odkreślę
gdy wrócę z niczym
a cięższy o tę nazwę samozapreczną
przygwożdżoną do Gwoźnicy,
ledwie drózką krętą – jeśli
przemilczę wieczność
najkrócej?

Czym wzniosę toast na przelotny sposób
bezstopia półskrzydłą piętą
gdy z kół żelaznych zgonię
przeoczone pagórami widnokregi?

* Pierwodruk: „Fraza” 2015, nr 4.

Czy windą patosu
ponad wszystkie stacje w pospiesznym wagonie
pożegnań-powitań podróżnych z megafonu
i dziurkowanym ośmiokroć biletem
przez jesień wrócę?
Jak odrodzić
grudkę słowa – wciąż wysławioną a znów niewysławioną
poza wszystkie jutra?

Gdzie odlotnym ptaków kluczem
zamknę niemy podziw –

ja –
niespełniony – ni mistrz, ni uczeń,
gdy zamiast pióra z ognia mam tylko komputer?

Niebylec – Gwoźnica – Rzeszów, 6–7 października 2015 r.

Skorowidz utworów Juliana Przybosa*

- *** [*Jak mi się ten długo*], Zbd 202
 *** [*Nie zasną dziś*] 158
I 33, 387
20 kg czyli o numerowym 273
22 wiersze 254, 275, 277, 278, 299, 300
Abstrakcja a gotyk, Zbd 298
Afekt i liryzm, Lig2 191
Akord 83
Aleją niepewną 202
Annunciazione 564
Aposiopsis, Zbd 347
Ars moriendi, Up 563
Bez 421
Bez słów 157
Bez wiosny 278, 279
Blask i cień 394
Błękit, zob. *Ścięcie jaworu. Poemat* 195
Bogi 486
Brugia, Zbd 448, 554
Były dyrektor biblioteki 274, 495
Całość słowa 267
Centrum 53
Ciało (Jules Supervielle) 260
Chleb i róża 230
Chowanka 13, 173, 208, 247–250, 255, 257, 259, 260–265, 267–269, 271,
Chwila 421,
Ciąg dalszy rozmowy 306
Cicho, nisko 159
Cierpienie i brzydota, Sp2 273
Cierpienie i brzydota, Zbd 303
Ciężar wiersza 458
Co dzień 159
Co nowego w najmłodszej liryce, Lig2 41
„Co” poezji, Zbd 463
Czarodziejska góra 470
Czary-mary 247
Czas historyczny, Zbd 450
Człowiek bez granic 158, 401
Człowiek w rzeczach, Lig1 40, 392
Cztery piętra 25
Cztery strony 79, 80, 147, 157, 252, 450
Czy słyszysz 79, 80, 81
Czy uwierzysz 149
Czytając Mickiewicza 13, 220, 235, 288, 289, 293, 296, 297, 308, 529
Dal, Zbd 347
Dalej brzoza 421
Daleka, co noc bliższa 535
Deszcz 386
Do ciebie o mnie 158, 391, 395, 534
Do malarki 88
Do Młodych 306
Do poetów i krytyków na emigracji. Przemówienie radiowe, Lig2 414, 459
Do St. W. 469
Do Stanisława Wygodzkiego, zob. *Do St. W.*
Doświadczalne, Lig1 227
Doświadczenie wzrokowe 92, 158, 395, 437
Droga do wsi rodzinnej, Sp2 202
Drzewiej 147, 209
Drzeworyt 273, 274, 275
Dwa głosy, Lig1 55
Dwaj młodzi poeci emigracyjni 420
Dwie wiosny 247, 250, 252
Dynamo 52
Dziecko i paw 247
Dzwony berneńskie 478
Eiffel 56, 58, 79, 80, 438, 447
Elfenstrasse 469
Ergo sum, Zbd 554
Florian 25

* Skorowidz obejmuje tytuły tomów poetyckich, wierszy, zbiorów szkiców oraz pojedynczych esejów i zapisków z tomów *Czytając Mickiewicza*, *Linia i gwar*, *Sens poetycki* i *Zapiski bez daty*. Po tytułach wierszy przełożonych przez Juliana Przybosa zamieszczono imiona i nazwiska autorów.

- Foehn* 473
Gdzie słowo, które zmieni 160
Genius loci, Zbd 166
Giessbach 299, 474, 476, 480
Głębiej 85
Głos o poezji 274, 300, 562
Gmachy 32, 63, 64, 73, 273, 274
Granice poezji, Lig2 316
Grób Nieznanego Żołnierza 224
Grudka za grudką, bryły 20
Gwiazda 298, 300, 362
Gwiazdy 159
Heroje brzydoty 235
„Historia szlachecka” czyli baśń, CM 308
Ilustracje, Zbd 464
Inwokacja 48, 49
Jabłoneczka 512, 513, 514
Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej 510
Jadłospis 25
Jak dziecko, gdy się uczy się chodzić... 440
Jak możliwy jest liryzm 299, 563
Jak mówić wiersze?, Lig2 370
Jak powstaje wiersz?, Lig2 404
Jakość prostoty, Zbd 299
Jaskółka 433
Jesień 159
Jesień 42 72, 216
„Je suis un autre”, Zbd 459
Kamień i znak 168, 169
Kamień, Zbd 167, 173, 464
Kamyk z wysokich gór 473, 474
Karabin, Zbd 298
Kartka do młodych poetów na emigracji 412, 417, 418, 419, 424
Kartka znad Adriatyku 161
Kataryniarze i strofkarze 317
Katedra jest biała 87, 92, 101, 178, 280
Katedra Notre-Dame 20
Katedra w Lozannie 86, 88, 90, 182, 183, 184, 473
Klucz do poezji, Zbd 299
Kołysanka kwietniowa 252
Koncert 25
Krajobraz 15, 146, 157
Ku naszemu widzeniu 204
Ku nowemu widzeniu, Lig1, 146
Ku poezji powszechnej, Lig2 218
Kult brzydoty, Sp2 302
Kwiat nieznany 87, 224, 279, 399, 486, 510
Ląd 149, 387
Lekcja 248
Leśmian po latach 198, 199,
Linia i gwar, t. 1 i 2 116, 205, 218, 313, 296, 298, 399, 415
Liryka Karpowicza, Sp 140
Liryka Karpowicza, Sp2 357, 358
„Liryka i druk” Norwida, Sp1 310, 312
Liryka kryształiczna 350
List 447
List do najmłodszych 300
List ze Szwajcarii 159, 298, 300, 468
Łuk 118, 127, 192, 193, 194, 198, 200, 202, 203, 212, 480
Łuk (Szkice scenariusza filmowego do niezrealizowanej krótkometrażówki), Sp 192, 203
Mama i zabity przez Niemców wieczór (Włodzimierz Majakowski) 332
Martwa natura 447
Matka 192, 198, 199, 200, 201, 202, 343
Meta 118
Miara, Zbd 298
Mickiewicz współczesny, CM 289
Mickiewicz, Lig1 296, 298
Miejsce, Lig2 399, 405
Miejsce dwu mórz 224, 227, 228
Miejsce na Ziemi 11, 12, 14, 16, 150, 215, 216, 218, 220, 256, 298, 362, 364, 377, 433, 447, 554, 559
Miejsce na Ziemi i w poemacie, Wiz 93, 96
Miejsce na Ziemi i w poemacie, Zbd 365
Miejsce uświęcone 224
Międzymorze 389
Mimochodem o jednookim 25
Młodzi „londyńczycy”, Sp1 425, 426, 427, 428
Monopol artystyczny wiedzy do skostnienia 235
Mord ptaków, Zbd 205
Mostar 397, 398, 399, 401–403, 405
Motyl 279
Mój Rzeszów, Sp2 225, 227
Murarze 37, 40, 68
Na „Dzień ptaków” 252
Na brzegu 458
Na budowie mostu na Wiśle 34, 35, 52
Na jakim rogu grał Wojski, Zbd 298

- Na kołach* 35, 64, 65, 67, 68, 73, 75, 490, 530, 531
Na Mont Bré, Zbd 479
Na morzu 161, 279, 280
Na pejzażu 159
Na placu 118, 160
Na polach wielkich 422
Na powitanie 84
Na uskrzydłonych kołach 33
Na widokówce 160, 473
Na wzniesieniu najdalszym 160
Na zmianę 274
Na znak 273, 274, 299, 300, 301, 395
Nad Aarą 478
Nad brzegiem 198, 343
Nad Leman, Zbd 472, 473, 476, 478, 480
Nad poległym powstańcem 522
Nagle inna 395
Najmniej słów 62, 64, 73, 272, 300, 328, 383, 415, 481, 510
Najwyższy z czujących, CM 292
Nalot nocny 263, 422
Napis 159
Napis II 553
Napis na grobie poety (Rainer Maria Rilke) 472
Narodziny wiersza, Lig2 192, 193, 317, 404
Narzędzie ze światła 86, 132, 138, 170, 224, 230, 235, 274, 298, 299, 300, 401, 435, 437
Nastrój 499
Nieco o realizmie w malarstwie, Lig1 114, 146, 148
Niedostrzegalnie 173, 447
Nienapisany wiersz, Lig2 404
Nieobecność 427
Nieruchomość 159
Nikłowe kółko 84
Noc majowa 224, 465
Noc powrotna 140, 200
Nokturn trzeci 158
Notre-Dame 86, 89–90, 92–96, 101, 106, 118, 170–171, 178, 281, 373, 433, 439
Notre-Dame III 87, 97, 99, 101, 172–178
Nowa róża 77, 82, 108, 131–133, 139, 140–141, 143, 272, 391
Nowość potrzęsa kwiatem, CM 287, 288, 301, 307, 308
O „model Słowackiego”, Sp 297
O ciszy w Alpach 173
O całą prawdę w literaturze 235
O elektryfikacji 33, 34, 35
O kuli 447
O malarstwie i liryce 235
O metaforze, Sp1 394, 401
O naśladownictwie, Zbd 302
O strachach i o Maryli, CM 290
O życiu literackim, Zbd 332, 552
O Żydach i bogach, Zbd 554
O pojęciu „awangardy”, Sp2 43, 45
Oberek 273
Objaśnienia poetyckie 313
Obłoczność 478
Oburącz 19, 29, 33, 34, 44, 46, 48, 49, 52, 53, 55, 58, 147, 357, 510
Od ubiegłego roku 80
Oda do turpistów 228, 300, 301, 303, 306, 536
Odjazd 362, 396
Odjazd z wakacji 446, 447
Odpowiednie rzeczy słowo, Lig2 149
Ofiaruj linię 78
Ogród w Bernie 478
Około „Dziadów”, CM 291, 292
Olbrzymi 362
Opuszczenie, Zbd 201
Orka 30
Ostatnia rada, Zbd 298
Oświęcim 228, 229
Owidiusz 280
Paciorek 331
Palinodia 300
Pamięć do poezji i pamięć do prozy, Zbd 99
Parada śmierci 224, 435
Październik 1956 13, 16, 170, 230, 235, 237, 240, 243, 560
Pelnia 362
Perpetuum mobile 33
Pierwszy słówek 499
Pierwszy spacer we troje 254, 274
Piękno jako lek, Zbd 280
Pióro z ognia 13, 76, 77, 79, 81, 82, 84, 85, 108, 131, 192, 198, 272, 299, 343, 435, 537
Po deszczu 81, 83
Po pogorzeli, Zbd 167
Pobojowisko 486
Pochód 26, 83

- Poemat o nocy* 191, 207
Poezja a człowiek jutra, Sp2 450, 452, 455
Poezja i rewolucja, Lig1 43, 55
Pokój 447
Poległy 224
Porównanie (Odpowiedź na ankietę), Sp2 337
Porwany przez przenośnię 29, 50, 274
Powiew 184
Powrotność 394
Powrót na wieś 555
Powrót z Nowogrodka 300
Poznanie wędrowce, Sp2 281,
Poznanie wędrowce, Zbd 211,
Póki my żyjemy 215, 216, 217, 224, 422,
437, 438, 510, 522
Pradze po latach 173
Probiez liryki, Lig2 110, 116
Próba 161, 389, 390
Próba całości 87, 283, 299, 302, 355, 389,
510, 524, 538, 549
Próba Norwida 313
Próba świtu w brzezynie 158
Próżna burza 427
Przeciw „jękom ostatnim”, Zbd 298
Przeciw wszytkojednictwu, czyli szmirze,
Sp2 455
Przedmowa do pierwszego wydania. Nowa-
torstwo Władysława Strzebińskiego 46
Przed Notre-Dame po latach 87, 89–90, 97,
101, 160, 170–171, 178
Przełot jawy 209, 210
Przemienienie, Zbd 200
Przesąd 458
Przestrzeń górską 478
Przestrzeń rzeźbiarską, Zbd 474, 478
Przygody awangardy, Lig1 45
Pytania o miejsce na Ziemi, Sp 179
Pytanie o miejsce na Ziemi, Sp2 139, 360,
361, 362, 364, 367, 370, 379
Realizm „rytmu fizjologicznego”, Lig1 386
Recenzja „Konrada Wallenroda”, CM 291
Reszta świata 274
Rezolucja 40, 49, 51, 55, 390, 435
Ręce dziecka 245, 252
Ręce sprzątaczek 530
Ręce za lud walczące, CM 290
Rogowej arcydzieło sztuki, CM 294, 448
Równanie serca 11, 15, 56, 58, 76, 81, 84,
85, 86, 105, 106, 109, 116, 118, 140,
178, 181, 192, 193, 194, 198, 200,
203, 212, 215, 272, 295, 298, 307,
328, 329, 343, 348, 373, 433, 447,
450, 455, 486, 510, 528, 534, 537,
549, 555
Róża (***) [*Co pocznie z różą...*] 272, 282
Róża (II), zob. *Róża* (***) [*Bądź ze mną...*]
282
Rymowanka 245
Rymowanka czerwcową 247
Rymowanka kwietniową 246, 247, 251
Rymowanka majową 248
Rymowanka swobodną 245, 249, 253
Rymowanka wiosenną 281
Rymowanka za wczesną 245, 250, 251
Rzecz poetycka 389
Rzeczy zmierzchały 160
Rzeźba napowietrzna, Sp1 176
Rzut pionowy 297, 298, 421, 437, 471, 472,
476, 481, 496, 510
Segantini, Zbd 474, 478
Sen i przebudzenie 520
Sens poetycki 19, 44, 118, 139, 218, 310,
313, 380, 415, 427, 430, 441, 447,
454, 499
Sens poetycki, Sp1 116, 117, 122
Sens poetycki, Sp2 361
Sens poetycki. Szkice 297
Seria 76, 77
Sicut dii, Zbd 320 553
Sierota 458
Siostra 259, 386, 436
Skrzypek, ruch jego ręki 25
Sława słoneczna, Zbd 478
Słonecznik, Zbd 299
Słońce wschodzące 555
Słońce ze wzgórz Gwoźnicy 159, 508, 516,
521, 522, 553, 560, 564
Słowacki 299, 474
Słowik 200, 465
Słowo ostateczne, CM 220, 221, 222, 226,
287, 288, 289, 290, 299
Słowo, Zbd 169
Spacer majowy 247, 253
Sponad 11, 13, 25, 26, 31, 32, 54, 58, 63,
64, 68, 69, 70, 75, 79, 81, 83, 130,
146, 181, 209, 273, 312, 317, 323,
326, 357, 382, 383, 394, 421, 447,
510, 530, 532, 536, 555

- Spotkanie* 158, 388, 421
Strumień piękności, Zbd 307
Szelest papieru, Lig2 459
Ścieżka 421
Ścięcie jaworu 194, 195, 200, 202, 204, 209, 210, 486
Śruby 19, 20, 33, 34, 44, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 58, 148, 181, 357, 431, 447, 507, 510, 528, 532, 545
Świat i poezja, Zbd 553
Światła na stacji 70, 72, 73, 75, 147
Światła, zob. *Światła na stacji*
Światło w katedrze 87, 91, 100–101, 437, 551
Świt 362
Świt kwietniowy 149, 252
Taka pieśń – jest nieśmiertelność, Lig1 296
Tam, w urwisku 173, 473
Telefon dwuletniej Uty 251
Tezy 109, 451
Tęcza na burzy 173, 299, 474, 475, 477, 481
Tęcza pozioma 299
Tobie 273, 421
Trochę nocy 373
Trzy wizje, CM 294, 307, 308
Ty tylko ocalasz 84
Tytuł wieczoru 173
U podstawy estetyki, Zbd 554
Urywek 161, 163, 165, 362
Verlaine i Cézanne (Włodzimierz Majakowski) 328, 333, 334, 335, 336
Vers une poesie universelle (W stronę poezji uniwersalnej) 455
W błękitu krainie, Lig1 468, 474, 477, 480
W budowie 32
W głąb las 105, 106, 148, 273, 337, 338, 344, 366, 421, 434, 447, 486, 510, 552, 555,
W głąb las [III] 209, 210, 212, 281, 389, 553
W sprawie pisarstwa ludowego, Lig2 318
W ucieczce 437
W 3-cią rocznicę zagłady ghetta w Krakowie (13.III.1943 – 13.III.1946) 223
Warsztaty 34, 36
Wczoraj 458
We dwóch 30, 31, 53
Widmo, Zbd 202, 563
Widok z wieży Notre-Dame 87, 91, 189
Widzenie katedry w Chartres 87, 90, 91, 99, 157, 171, 186, 529, 535
Widzę 92
Widzieć wszystko, Pz2 562
Wieczór 79, 200, 421, 422, 447, 530, 531
Wielkie formy, Zbd 293, 306, 478
Wiersz staroroczny 161
Wiersze i obrazy 13, 244, 245, 254, 510
Wiersze niespodzianki, Zbd 166
Wiersze nowe 230
Wiersz-placz, CM 287, 294
Wierchołek imperium 14, 15, 335, 486–487, 489, 491–494
Wiecej o manifest 168, 202, 415, 437, 562
Wiosna 1942 437
Wiosna 1951 470
Wiosna 1956 158, 237
Wiosna 1961 161
Wiosna 1965 158, 279
Wiosna 1968 277
Wiosna 1969 275, 277, 278, 391
Wiosna 63 224, 225, 227, 228, 274
Wiosna 64 276, 277, 353
Wiosna 70 281
Wisła 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 224
Wniosek z doświadczenia 408, 510
Wobec dziesięciolecia 1944–1954 (Odpowiedź na ankietę „Nowej Kultury”), Lig1 300
Wodospad w Giessbach, Zbd 478
Wóz 31, 35, 54
Wracając z wystawy w Lucernie, Zbd 479
Wrażenie 33, 34, 83
Wschód słońca 473, 474
Wstęp 52, 53
Wstęp do poetyki 550
Wszystko jedno 160
Wzdłuż czasu 82, 83, 84
Wzdłuż Wisły 521
Wzrok, Wiz 88
Z „teorii poznania” lirycznego, Sp1 113, 116
Z gałązką oliwną 157
Z malarzem 88
Z morza na horyzont 447
Z okna brzoza 389
Z pamięci 435, 437, 438
Z podróży 118, 198
Z popiołów 224, 437
Z przechadzek 298, 478
Z przechadzek, Zbd 479
Z rozłamu dwu mórz 118, 160, 299

-
- Z Tatr* 106, 511, 523, 529, 532
Z teorii i praktyki poetyckiej, Lig1 110, 217,
 218, 219, 465
Za Alpami 168
Za siódmą rzeką 160
Zachód i wschód 159
Zamiast sonetu 300
Zamknięty krąg 219, 220, 221
Zanim minęło 161
Zaokienny neon 85
Zapiski bez daty 19, 96, 98, 102, 166, 167,
 168, 172, 173, 174, 202, 210, 226,
 280, 293, 296, 297, 301, 306, 340,
 343, 347, 383, 388, 447, 450, 468,
 472, 474, 478, 479, 488, 494, 498,
 499, 546, 549, 553, 554
Zdumiewający poeta 312
Ziemią gwiezdnie pojętą 362, 562
Zmęczeni 31, 32
Znak przedślowny 388, 391
Znaki równania 357, 358, 366
Znasz-li 117, 118, 119, 120, 125
Znowu na rodzinnych polach 299
Żal rozrzutnika, CM 292, 294
Żyjąc 160, 363, 388, 433
Żyjąc sobie spacerem 554

Indeks nazwisk

A

Abbot Charles 61
Abramowiczówna Zofia 205
Abriszevska Paulina 325
Adamczewski Stanisław 305
Adorno Theodor W. (właśc. Theodor Ludwig Wiesengrund) 43, 53
Afanasjew Jerzy 500
Ajgi Giennadij 17, 18
Ajschylos 287
Albert, książę 449
Alberti Raphael 461
Alpatow Michał Władimirowicz 182
Ambrosewicz-Jacobs Jolanta 511, 514
Andres Zbigniew 424, 426, 508
Andrzejewski Jerzy 221, 230, 246
Anlen Bronisław 502
Antokolski Paweł Grigoriewicz 454
Antoni z Padwy, św. 560
Antonik Mieczysław 516
Antoniuk Mateusz 13, 60, 62, 559
Apollinaire Guillaume 136
Arendt Hannah 27, 31, 32, 34, 37
Arnheim Rudolf 61
Arystoteles 27, 110, 117, 266
Askanas Barbara 47
Asnyk Adam 305
Attridge Derek 528
Auden Wystan Hugh 61, 337, 414
Augé Marc 182, 397, 406
Augsburg Géa 453
Augustyn, św. (Aureliusz Augustyn z Hippony) 315
Ayer Anna 248

B

Babilon Bronisława 502
Babinicz Helena 500
Babinicz Waldemar 500
Bachórz Józef 535
Bachtin Michaił 181

Baczko Bronisław 303
Baczyński Krzysztof Kamil 19, 215, 441
Badowicz Maria 420, 424
Bakuła Kordian 538
Balbus Stanisław 11, 15, 44, 139, 146, 153, 166, 194, 224, 281, 337, 357, 360, 382, 447, 477, 510, 547
Balcerzan Edward 11, 12, 13, 14, 15, 28, 44, 48, 50, 51, 62, 63, 76, 86, 105, 116, 117, 139, 146, 153, 155, 166, 184, 186, 194, 208, 224, 230, 245, 251, 281, 326, 327, 328, 329, 333, 337, 344, 357, 360, 361, 380, 382, 389, 391, 392, 393, 447, 463, 465, 467, 473, 477, 482, 483, 490, 492, 500, 510, 529, 534, 536, 537, 547, 552, 558, 560, 564
Baldovinetti Alessio 200
Baliński Stanisław 411
Banasiaak Bogdan 39, 397
Banowska Lidia 296
Bar Adam 496
Baran Bogdan 261
Baranowicz Zofia 176
Baranowski Stanisław 503
Barańczak Stanisław 20, 233, 250, 398, 400, 489
Barthes Roland 81, 84, 85, 398, 400
Bartł Carmen 145
Bartoszyński Kazimierz 528, 531
Baudelaire Charles 301, 341
Bauman Zygmunt 36, 37
Bednarczyk Czesław 407, 409, 425, 500
Bednarczyk Krystyna 409, 501
Bellemine-Noël Jean 61
Bem Józef 239
Bentham Jeremy 36
Bentkowski Władysław 317
Bergson Henri 176, 187
Berkeley George 139, 145
Białogłowski Adam 520

- Białoszewski Miron 19, 20, 107, 122,
 141, 164, 301, 302, 337, 352, 422,
 437, 441, 455, 459, 536
 Biedrzycki Krzysztof 527, 537
 Bielak Agnieszka 62
 Bieńkowski Zbigniew 106, 107, 138,
 139, 260, 302, 410, 500, 502, 549
 Biernacki Jerzy 502
 Bierut Bolesław 236
 Bieszczadzki Mikołaj 455
 Blake William 340, 403, 439
 Blaski Jósek 242
 Błoński Jan 11, 19, 20, 107, 337, 380,
 462, 500, 537
 Bobiński Witold 528, 534
 Bochenek Wiktor 564
 Boecjusz (Anicius Manlius Severinus
 Boëthius) 316
 Bogalecki Piotr 136
 Böhme Gernot 27, 28, 38
 Bojarski Wacław 441
 Bolecki Włodzimierz 180, 248
 Bona Rezso 242
 Bordowicz Maciej 107
 Borejsza Jerzy (właśc. Benjamin Gold-
 berg) 335, 500
 Borg Eliza 50
 Borkowska Anna 560
 Bornstein George 75
 Borowczyk Jerzy 105, 106, 388, 402
 Borowiec Jarosław 107, 123, 140, 382
 Borowski Tadeusz 219
 Borowy Wacław 287, 296
 Bortnowski Stanisław 531, 533
 Borwicz Michał M. 223
 Bourdelle Antoine (właśc. Émile Antoine
 Bourdelle) 298
 Bourilly Jean 500
 Boy-Żeleński Tadeusz 332
 Bradford Curtis 61
 Brakoniecki Kazimierz 188, 422, 438
 Brandstaetter Roman 500
 Bráncuși Constantin 559
 Braun Kazimierz 213, 214, 256
 Breton André 331
 Britaniszski Władimir 17
 Brodski Josif 433
 Brodziński Kazimierz 60, 295
 Brodzka Alina 302, 337, 537
 Brogowski Leszek 26
 Broll Urszula 500
 Broniewski Władysław 305, 543
 Bruno Giordano (właśc. Philippo Bruno)
 434
 Bryl Janko 500–501
 Bryll Ernest 106, 302, 558
 Brzękowski Jan 115, 124, 236, 242, 254,
 282, 342, 348, 366, 407, 408, 410,
 413, 414, 416, 417, 419, 426, 427,
 428, 430, 436, 440, 441, 442, 449,
 457, 458, 459, 486, 497, 500, 502,
 503, 530, 546
 Brzozowski Jacek 13, 287, 291, 559
 Brzozowski Stanisław Leopold 29, 31,
 38, 496
 Bucholc Marta 402
 Budrecki Lech 50
 Bujnicki Tadeusz 86, 337, 352
 Bujnowski Józef 414
 Bukowska Anna 446
 Bürger Peter 43, 46, 47, 53, 54
 Burkot Stanisław 555
 Bursa Andrzej 422
 Bursens Saskia 445
 Burzyńska Anna 528, 538
 Bushell Sally 61
 Busza Andrzej 416, 422, 425, 426, 437,
 438, 439
C
 Caillois Roger 551
 Canetti Elias 50
 Carême Maurice 452
 Cassou Jean 457
 Castiglione Giuseppe 145
 Celan Paul 398, 401, 402
 Cézanne Paul 147, 328, 333, 334, 335,
 336
 Chałupnik Agata 36
 Char René 456, 457
 Chelmoński Józef 446
 Chemperek Dariusz 528, 529, 537
 Chmaj Ludwik 188
 Chmielewski Adam 50
 Chmielowiec Michał, pseud. Michał
 Sambor 408, 424, 428
 Chojnowski Zbigniew 382
 Chomiszczak Tomasz 457

Chopin Fryderyk 308
Chruszczow Nikita 236, 238
Chrzanowski Ignacy 305
Chuchła Antoni 560, 564
Chutnik Sylwia 558
Chwałba Andrzej 325
Chwistek Leon 530
Chymkowski Roman 182, 397
Ciechanowska Zofia 504
Cieński Andrzej 19, 192, 197, 446, 482, 487, 493, 509, 514
Cieślak-Sokołowski Tomasz 420, 559
Cieślikowska Teresa 86
Cieślikowski Jerzy 245
Cini Luigi 501
Clause Hugo 452
Connor Julia, z Przybosiów 496
Conrad Joseph (właśc. Józef Konrad Korzeniowski) 220, 221, 222, 416
Constantino Guido 501
Corneille Pierre 103
Csorba Tobor 501
Cwietajewa Marina 17
Czabanowska-Wróbel Anna 405
Czachowska Jadwiga 449
Czachowski Kazimierz 217, 500, 503
Czapska Maria 287, 467
Czarnecka Ewa (Gorczyńska Renata) 337, 343
Czarnik Mirosław 14, 506, 508, 559
Czarnik Sławomir 513
Czaykowska Jadwiga z domu Januszajtis 438
Czaykowski Bogdan 407, 409, 411, 413, 415, 416, 419, 420, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 455, 459
Czaykowski Jerzy 437
Czechowicz Józef 257, 342, 380, 543
Czermińska Małgorzata 61, 86, 90, 94, 95, 534
Czeraniak Stanisław 27
Czeraniawska Ann 421
Czeraniawski Adam 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 435, 438, 501
Czeraniawski Wojciech 440
Czernik Stanisław 180, 501

Czerwiński Marcin 420
Czuchnowski Marian 503
Czyż Stanisław 105, 501
Czyżewski Tytus 106

D

Dakowicz Przemysław 181, 310
Dali Salvadore 83
Danhaive Jean 445
Danilewicz Maria (Danilewicz-Zielińska [Danilewicz Zielińska] Maria) 413, 414, 501
Darowski Jan 412, 415, 416, 422, 430, 431, 432, 433, 435, 436
Dawidowicz-Chymkowska Olga 61
Dąbek Karolina 421
Dąbrowska Krystyna 382, 383
Dąbrowska Maria 221, 496, 501
Dąbrowski Mieczysław 534
Dąbrowski Stanisław 312, 315, 320, 321, 322, 323, 326
de Biasi Pierre-Marc 61
de Grolier Eric 501
Debord Guy 26, 28, 29
Dedecius Karl 17, 174, 200, 350, 421, 497, 502
Delacroix Eugène 57, 58
Delaperrière Maria 16, 19, 146, 296, 447
Deleuze Gilles 176, 397, 406
Delvaux Paul 450
Demostenes 267, 320,
Dennison Adam 314, 315, 321
Deppman Jed 61
Derrida Jacques 398, 401, 402, 405, 406
Descartes René 188
Detka Janusz 231
Deybel Ksawera 287
Dickinson Emily 61, 409
Dłuski Stanisław 14, 552, 559
Dmitruk Krzysztof 467
Dobrzyńska Teresa 248
Dodaigne Eugène 464
Domańska Ewa 506
Domański Piotr 27
Domino Zbigniew 520
Donelaitis Kristijonas 412
Dopart Bogusław 13, 295, 307, 559
Dorman Jan 123
Dorosz Beata 449

Dorow Dorothy 421
 Douglas Mary 402
 Drobner Bolesław 408
 Drozdowski Bohdan 106, 301, 501
 Dubiel Jerzy 518,
 Dubiel Krzysztof 508
 Dudek Jolanta 86,
 Dudek Józef 520,
 Dufour Bernard 462
 Duk Józef 12, 14, 177, 235, 242, 276,
 288, 408, 421, 440, 468, 485, 488,
 497, 510, 543, 558
 Dumitrescu Geo 501, 502
 Dunikowski Xawery 348
 Dybel Paweł 19
 Dziadek Adam 386, 398, 437

E

Eco Umberto 87
 Egei Attila 242
 Egety Maria 242
 Eichenbaum Borys 61
 Eiffel Gustave 82
 Eisler Jerzy Krzysztof 237, 240
 Elektorowicz Leszek 501
 Eliade Mircea 319, 555
 Elin Mila 381
 Eliot Thomas Stearns 116, 183, 248, 248,
 249, 269, 337, 414, 422, 424, 425,
 430
 Eluard Paul 347
 Elżbieta, św. 136
 Engelmayer Ákos 243
 Ewald François 41

F

Falkiewicz Andrzej 107, 108, 111, 123,
 140, 358
 Falski Maciej 402
 Feliksiak Elżbieta 313, 322, 323, 325, 326
 Ferenc Teresa 19, 382, 384
 Ferrer Daniel 61
 Fert Józef 313
 Ficowski Jerzy 459
 Fiedorczuk Julia 382
 Fijałkowski Stanisław 501
 Fik Ignacy 496
 Filip Daria 520
 Filip Janusz 520

Filip Rafał 520
 Filipowicz Kornel 500, 501, 505
 Filostrat Starszy 89
 Fiut Aleksander 14, 198, 296, 337, 408,
 436, 559
 Flaszen Ludwik 501
 Floryan Władysław 304
 Flouquet Pierre-Louis 452, 456, 461, 462
 Flukowski Stefan 436
 Folejewski Zbigniew 343, 425
 Fontana Alessandro 41
 Fort Paul 452
 Fortuna Anna 512, 513
 Foucault Michel 36, 39, 40, 42, 50, 397,
 406
 Frampton Kenneth 273
 Frasik Józef Andrzej 499, 504
 Frazer James George 259
 Frejdllich Konrad 501
 Frossard André 412
 Frybesowa Aleksandra (Olędzka-Frybe-
 sowa Aleksandra) 264
 Frycie Stanisław 288, 509
 Fubini Enrico 315, 316
 Furka Laszlo 242

G

Gabe Dora 17
 Gaignebet Wanda, zob. Przyboś Wanda
 Gajcy Tadeusz 441
 Gałczyński Konstanty Ildefons 305, 342,
 436, 455, 459, 460, 543
 Gałęzewska Iwona 532
 Gałkowski Stanisław 184
 Gan Aleksy 50, 51
 Garboś Patrycja 13, 86, 558
 Gardner Helen 61
 Gąsiorowski Krzysztof 107, 175
 Genette Gérard 139
 Genette Raymonde Debray 61
 Gerő Ernő (właśc. Ernő Singer) 238, 239
 Ghelderode Michel 452
 Ghyka Matila C. 319
 Giacometti Alberto 474, 478
 Giedroyc Jerzy 339, 416, 426, 435, 502
 Giergielewicz Mieczysław 414, 435, 457,
 459
 Gieysztor Aleksander 553
 Gille Jean-Charles 501

Gimesz Miklós 241
Głowiński Michał 156, 295, 313, 324,
366, 471, 477, 531
Godek Robert 560
Goethe Johann Wolfgang 183, 287, 293
Gogol Nikołaj 61
Gołaszewska Maria 268
Gołębiewska Maria 405
Gołębiowski Stefan 501
Gombrowicz Witold 340, 407, 408, 415,
543
Gömöri Georgy 426
Gomulicki Juliusz Wiktor 310, 311, 312,
320, 324
Gomułka Władysław 238
Gondowicz Jan 287, 288
Gorczyńska Renata, zob. Czarnecka Ewa
Gottesman Gustaw 230
Goździk Lechosław 238
Górniak-Prasnal Karolina 13, 130, 559
Górnicki Gerard 508, 509, 510
Górska Zdzisława 507, 508, 512, 513, 564
Górski Konrad 312, 501
Grabowski Wiesław 295
Graczyk Roman 427
Grajewski Wincenty 181
Gralewski Wacław 500, 501
Grądział-Wójcik Joanna 14, 380, 382
Greenberg Clement 148
Grésillon Almuth 61
Grochowiak Stanisław 19, 106, 301, 302,
303, 352, 536
Grodén Michael 61
Gromek Joanna 338
Gronowicz Antoni 458
Grydzewski Mieczysław 502
Grzebyk Katarzyna 557, 564
Grzeszczuk Stanisław 496
Grzybowska Ewa 508
Guaterri Felix 397, 406
Guderian-Czaplińska Ewa 12
Gutkowski Mieczysław 502

H

Haduch Marzena 564
Halas František 498
Hansen Oskar i Zofia 501
Harasymowicz Jerzy 106, 107, 417, 422,
459, 501, 532

Hartwig Julia 137
Haulot Arthur 452, 456
Hauser Kaspar 401
Hay Louis 61
Heck Dorota 87
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 28, 54, 176
Heidegger Martin 109, 122, 139, 261,
264, 265, 266, 267
Heisenberg Werner 109
Hejmej Andrzej 315
Heller Danuta 564
Hellyn Nicole 465
Hellyn Paul 465
Heraklit 139, 261, 264, 370, 376
Herbert Zbigniew 45, 62, 106, 130, 146,
231, 232, 233, 234, 382, 405, 408,
419, 422, 441, 459, 501, 510
Herer Michał 41
Hertz Paweł 339, 455, 459
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 86, 192,
337, 351, 352
Hirsch Marianne 506, 511
Holecz Istvan 242
Holzer Max 398
Hordyński Jerzy 503
Hsiang-Chon Shih 456
Hugo Victor 180
Huizinga Johan 268
Husserl Edmund 187

I

Ihnatowicz Janusz Artur 412, 419, 420,
423, 425
Iłakowiczówna Kazimiera 381, 501
Iredyński Ireneusz 19, 215, 301, 302
Irzykowski Karol 19, 435
Iser Wolfgang 528, 530, 533, 538
Iskra-Paczkowska Agnieszka 184
Iwaniuk Wacław 409, 410, 411, 412, 413,
418, 419, 436
Iwazskiewicz Jarosław 178, 254, 419,
422, 473

J

Jachimowicz Marian 12, 14, 19, 346,
347, 349, 350, 351, 352, 353, 354,
355, 356, 459, 498, 503, 512, 559
Jackson Michael 50
Jakobson Roman 314

- Jakiński Józef 501
 Jakubowska-Ożóg Alicja 13, 244, 412, 419
 Jakubowski Jan Zygmunt 110, 501
 Jakubowski Stanisław 488
 Jamrozek Aleksander 523
 Jamrozek Grzegorz 520
 Jamrozek Kazimierz 520
 Jamrozek-Sowa Anna 14, 515, 559
 Jan od Krzyża, św. (właśc. Juan de Yepes y Alvarez) 551
 Jankowicz Grzegorz 107
 Janta Polczyński Aleksander 503
 Janus-Sitarz Anna 527, 531, 534, 535, 537, 538
 Januszajtis Jadwiga, zob. Czaykowska Jadwiga 438
 Japola Józef 325
 Jarek Piotr 518
 Jaremianka Maria 546
 Jarniewicz Jerzy 183
 Jasiński Bruno (właśc. Wiktor Zysman) 331, 332, 433, 534
 Jastrun Mieczysław 216, 217, 267, 296, 312, 319, 331, 422, 458, 459, 503, 543
 Jastrzębski Zdzisław 503
 Jauss Hans Robert 528, 534
 Jaworska Anna 326
 Jaworski Stanisław 27, 28, 29, 34, 37, 38, 50, 62, 103
 Jeffers Robinson 412
 Jeleński Konstanty J. 337, 410, 501
 Jentzsch Bernd 501
 Jerzyna Zbigniew 501
 Jesienin Siergiej 459
 Jęczalik Tadeusz 192
 Johnson Samuel 60, 62, 66
 Jonkheer Karl 454
 Joyce James 61
- K**
- Kabzińska Iwona 506
 Kaczmarek Marian 304
 Kadar János 239, 242
 Kajtoch Jacek 302
 Kajzar Helmut 503
 Kalbarczyk Adam 528, 529, 537
 Kaliszan Jerzy 47
 Kałuża Anna 44, 107, 137
 Kamińska Anna 216, 254
 Kamiński Henryk 303
 Kamińska Anna z Lewickich 504
 Kania Ireneusz 319
 Kaniewska Bogumiła 392
 Kaniowska Katarzyna 511
 Kantorski Leon 243
 Kapusta Andrzej 194
 Karpowicz Tymoteusz 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 123, 124, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 257, 259, 350, 357, 358, 359, 360, 361, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 382, 383, 384, 455, 459, 498, 503, 559
 Kartezjusz, zob. Descartes René
 Karwat Krzysztof 430
 Kasprowicz Jan 468,
 Kássák Lajos 501
 Kawafis Konstandinos 183, 409
 Kern Ludwik Jerzy 501
 Kierec Bogusław 14, 19, 192, 498, 503, 544, 549, 551, 552, 558, 560, 561, 564
 Kierst Jerzy 501
 Kiesel Frédéric 463
 Kisiel Marian 441
 Kisielewski Stefan 417
 Kiślak Elżbieta 296
 Kita-Huber Jadwiga 43
 Klatka Urszula 14, 416, 495, 498, 558
 Kleiner Juliusz 306
 Kluba Agnieszka 344
 Kluska Adam 507
 Kłak Tadeusz 380, 449, 495, 497
 Kmiecik Michalina 12, 13, 76, 78, 180, 182, 194, 195, 393, 559
 Kobro Katarzyna 176, 417
 Kochanowski Jan 132, 133, 205, 263, 277, 278, 422, 426
 Kokoszka Magdalena 139, 359
 Kolaja Maksymilian 504
 Kołakowski Leszek 303
 Kołłątaj Hugo 303
 Komar Jerzy 295, 560
 Komar Michał 558, 561

- Konarski Stanisław 507, 509
Koniński Karol Ludwik 500, 504
Koniusz Janusz 501
Kopacki Andrzej 405
Kopacz Artur 304
Kopacz Grażyna 520, 521
Kopaliński Władysław 131, 135, 199, 205, 272, 316
Kopeć Zbigniew 388
Kopciński Jacek 529, 531
Kopernik Mikołaj 163, 518
Korab Zbigniew 560, 564
Kornat Marek 339, 416
Kornhauser Jakub 559
Kosiński Krzysztof 516, 517
Kosko Allan 501
Kostecka Wanda 503
Kostkiewiczowa Teresa 136
Kościelecki Stefan 501
Kościuszko Tadeusz 303
Kotowska Maria 51
Kott Jan 110, 217, 218, 221
Kowalczyk Izabela 402
Kowalczykowa Alina 60
Kowalik Jan 407, 458
Kowalska Małgorzata 39, 150
Kozarynowa Zofia 459
Kozdraś Piotr 564
Kozioł Urszula 450, 503, 558, 560, 561, 564
Koziołek Krystyna 537
Kozubek Władysław 408
Kozmian Kajetan 304
Kožmińska Irena 558
Koźdoniówna Bronisława Anna, zob. Przyboś Bronisława
Krakar Lojze 501
Kraśiński Edward 176
Kraśiński Zygmunt 307, 478
Kraskowska Ewa 166, 248, 281, 346, 352
Krasoń Katarzyna 139, 357
Krapiec Mieczysław Albert 325
Kristeva Julia 402
Kronenberg Anna 187
Kroński Tadeusz Juliusz 338
Kropiwnicki Maciej 54
Królikowski Janusz 501
Kruczkowski Leon 501
Kruk Erwin 188
Krupiński Franciszek, ks. 304
Kruszewski Wojciech 61
Krynicky Ryszard 14, 76, 319, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 559
Krzeczkowski Henryk 259
Krzemieniowa Krystyna 54
Książek-Czermińska Małgorzata, zob. Czermińska Małgorzata
Kubacki Wacław 501, 503
Kuberski Jerzy 516
Kubisz Paweł 503
Kujawa Dawid 13, 144, 559
Kula Danuta, zob. Przyboś Danuta
Kula-Przyboś Danuta, zob. Przyboś Danuta
Kula Witold 303
Kulanka Danuta, zob. Przyboś Danuta
Kulawik Adam 231
Kumor Aleksander 501
Kuncewicz Piotr 257, 261
Kupiecki Robert 237, 240
Kurecka Maria 182, 268
Kurek Jalu (właśc. Franciszek Kurek) 530
Kuriata Czesław 501
Kuryluk Karol 340, 349, 501
Kusiba Marek 438
Kuśniewicz Andrzej 501
Kuźma Erazm 358, 359
Kwiatkowska Agnieszka 12, 13, 86, 105, 132, 133, 175, 177, 192, 254, 272, 289, 313, 392, 393, 465, 477, 535, 558,
Kwiatkowski Jerzy 15, 19, 28, 44, 46, 48, 49, 51, 54, 58, 63, 73, 74, 76, 77, 167, 177, 221, 252, 303, 343, 346, 351, 352, 394, 399, 403, 451, 477, 481, 482, 487, 489, 497, 499, 501, 531
Kwietniewska Marzena 403
- L**
Lacan Jacques 50
Lahr Helena 17
Lam Andrzej 337, 412
Lam Stanisław 412, 414, 418, 427, 459, 459
Larek Michał 105, 106, 402

Larkin Philip 183
 Latawiec Bogusława 12, 13, 14, 166,
 281, 360, 361, 380–396, 464, 558,
 559, 564
 Lau Jerzy 216
 Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard
 Jeanneret-Gris) 273
 Lec Stanisław Jerzy 427, 458
 Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafimo-
 wicz) 411, 419, 422, 455, 459
 Legeżyńska Anna 28, 48, 63, 76, 116,
 208, 230, 248, 251, 365, 381, 392,
 463, 467, 529, 537
 Lejeune Philippe 61
 Lenart Józef 503
 Lenin Włodzimierz 333
 Leski Lesław 194
 Leśmian Bolesław (właśc. Bolesław
 Lesman) 108, 109, 130, 132, 141,
 161, 163, 194, 198, 211, 273, 360,
 373, 375, 377, 378, 383, 385, 422,
 441, 455, 457
 Lévinas Emanuel 109
 Lévi-Strauss Claude 256, 257, 271
 Lichniak Zygmunt 451
 Lichota Wanda 518
 Liciński Ludwik Stanisław 496
 Lipska Ewa 381
 Lisiecka Alicja 409, 410
 Locke John 28
 Lotz Johannes B. 270
 Lubicz-Łuba Anna 411
 Lukács György 147
 Luria Ashkenazi Isaac (ben Solomon)
 262
 Lyotard Jean-François 39

L

Łabaj Lech 524, 525
 Ładoś Aleksander Wacław 467
 Łagodzka Anna 27
 Łapiński Zdzisław 19, 45, 76, 156, 180,
 223, 366, 471
 Łaszowski Alfred 337, 501
 Ławrynowicz Zygmunt 412, 414, 418,
 419, 420, 424, 425
 Łazińska Barbara 12, 78, 289, 477, 478,
 480, 481
 Łempicka Tamara 533

Łobodowski Józef 407, 411, 431, 436
 Łuciuk Juliusz 501
 Łukasiewicz Jacek 20, 86, 106, 418, 477
 Łukasiewicz Małgorzata 403, 528
 Łukasiński Walerian 304
 Łuszczykiewicz Piotr 383
 Łyp Mieczysław Arkadiusz 564

M

Machcewicz Paweł 236
 Maciejewski Janusz 133
 Maciejewski Marian 295
 Mackiewicz Stanisław „Cat” 419
 Madejski Jerzy 154
 Maeterlinck Maurice 308
 Magritte René 450, 452
 Majakowski Włodzimierz 14, 327–336,
 434, 490, 558
 Majchrowski Zbigniew 213
 Makowski Stanisław 191, 319, 475, 555
 Malczewski Rafał 533
 Maléter Pál 239, 241, 498
 Maliszewski Karol 14, 346, 348, 559
 Mallarmé Stéphan 455
 Małczyński Bartosz 132, 134, 139, 257
 Mandelsztam Osip 400
 Mann Tomasz 470
 Mansfeld Peter 242
 Marcel Gabriel 187
 Marciniak Hanna 12, 105, 227, 316
 Marecki Piotr 453
 Marinetti Filippo Tommaso 331
 Maritain Jacques 341
 Markiewicz Henryk 61, 307
 Markowski Michał Paweł 81, 528, 538
 Marks Karol 27, 28, 31, 32, 38, 39, 40,
 303
 Marszałek Jan 501
 Marzec Andrzej 398, 403
 Marzec Lucyna 388
 Matuszewski Ignacy 297
 Matuszewski Krzysztof 39
 Matuszewski Ryszard 486, 487, 501
 Matywiecki Piotr 17
 Mayenowa Maria Renata 19, 248
 Mazurek Anna 382
 Mazurowska Nika 501
 Merleau-Ponty Maurice 150, 194, 483
 Merrill James 398

Mesterton Erik 501
Miązek Bonifacy 410
Michał Anioł (właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 273
Michałowski Piotr 13, 14, 19, 86, 153, 383, 559, 570
Michaux Henri 452
Michelet Mélanie 445
Miciński Tadeusz 81
Mickiewicz Adam 19, 20, 118, 172, 197, 203, 220, 222, 237, 287–290, 293–309, 332, 335, 348, 447, 452, 469, 474, 477, 478, 480, 481, 497, 500, 505, 529, 535, 536, 559
Miczurin Iwan 184
Międzyrzecki Artur 228, 451, 453, 460
Migasiński Jacek 39, 150
Mikhailov Serge (Serguei Vladimirovitch) 454
Mikołajczak Małgorzata 346
Mikurda Kuba 257
Milobędzka Krystyna 13, 103–112, 122–125, 128–130, 136–137, 142, 381, 559
Miłosz Czesław 14, 19, 62, 106, 107, 130, 140, 141, 143, 198, 199, 221, 223, 224, 269, 296, 337–345, 407, 408, 410, 413, 415, 416, 422, 424, 429, 430, 431, 433, 434, 436, 437, 441, 457, 458, 459, 462, 470, 489, 537, 552, 553, 559
Miłosz Oskar, Oscar Vladislav de Lubicz Miłosz 342
Minissi Nullo 501
Minkowska Eugenia 545
Misiak Iwona 14, 397, 559
Mitchell William J.T. 144, 150
Mitford Jessika 487, 491
Mitterand Henri 61
Mizera Janusz 266
Mochnacki Maurycy 60, 62, 301, 303
Modrzejewski Józef 315
Mojżesz 258
Mołotow Wiaczesław 236
Monet Claude 93, 375
Morawiec Arkadiusz 229
Morawińska Agnieszka 180
Moskwa Jacek 558
Mościcki Paweł 528

Mozart Wolfgang Amadeus 220, 250, 268
Mueller Joanna 105, 129, 257, 534
Mularski Zygmunt, ks. 557, 560, 564
Mysłakowski Zygmunt 501
Myśliwski Wiesław 558

N

Naganowski Egon 501
Nagy Imre 238, 239, 241, 242, 243, 498, 546
Nagy Józef 242
Nałkowska Zofia 496, 496, 504
Nasiłowska Anna 337, 344, 537
Nawarecki Aleksander 154, 529
Neruda Pablo 459
Neuger Leonard 20
Nieduszyńska Grażyna 497
Niegosz Hieronim 544
Niemojowski Jerzy 420, 501
Nienacki Zbigniew 508
Norgé George 452
Norwid Cyprian Kamil 13, 130, 149, 169, 175, 181, 257, 295, 299, 310–317, 319, 320–324, 326, 352, 360, 377–378, 407, 412, 415, 422, 428–430, 433, 439, 441, 478
Nowaczyński Adolf 225
Nowakowski Jan 304
Nowakowski Józef 508, 512
Nowakowski Tadeusz 501
Nowicka Elżbieta 313
Nowotna Magdalena 156, 483
Nycz Ryszard 58, 76, 116, 180

O

Odyniec Antoni Edward 299
Okopień-Sławińska Aleksandra 20, 104, 114, 115, 136, 156, 366
Olbrychski Daniel 508
Ong Walter J. 325
Oniszczyk-Awiżeń Krystyna 352
Opacny Anna i Ireneusz 295
Opacki Ireneusz 535
Oplustil Jerzy 501
Orska Joanna 13, 44, 103, 558
Ortega y José 50
Osęka Piotr 516
Owidiusz 280
Ożóg Zenon 13, 230, 560, 564

P

- Pabisek Maciej 528, 534, 535
 Paganini Niccolo 78
 Paluchowski Andrzej 295
 Pankowski Marian 407, 415, 445, 453, 455, 457, 458, 459, 466, 501,
 Papierkowska Krystyna 295
 Parandowski Jan 501
 Pasternak Borys 18, 328, 427
 Pasternak Leon 458
 Pasterska Jolanta 436, 467
 Pasterski Janusz 14, 439, 485, 559
 Patla Antoni 501
 Patryk, św. 490
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 305, 348, 381, 384
 Pawlikowski Józef Herman 303
 Pecold Kazimierz 304
 Peiper Tadeusz 20, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 50, 103, 104, 106, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 119, 124, 136, 213, 257, 319, 331, 332, 348, 380, 407, 415, 428, 432, 433, 435, 436, 441, 455, 458, 459, 463, 530, 531, 532, 544
 Perloff Marjorie 136
 Persak Krzysztof 236
 Perse Saint-John 347, 456, 461
 Petrarca Francesco 464, 535
 Petyniak Antoni 191
 Petyniak Helena, zob. Przybosiowa Helena
 Petyniak-Sanecki Kazimierz 503
 Piaget Jean 122, 123
 Piechal Marian 305, 501
 Piekarz Maria 520
 Pierazzo Elena 75
 Pieszczachowicz Jan 347, 352
 Pietrkiewicz Jerzy 407, 414, 435, 436, 458, 459
 Pietrych Krystyna 177, 282
 Pietrych Piotr 13, 213, 559
 Pigoń Stanisław 61, 287, 296, 299, 500, 504
 Pilař Jan 17
 Pilch Anna 527
 Pilińska Maria 524
 Piłsudski Józef 46
 Pińkowski Józef 501
 Piotrowska Magdalena 424
 Piwińska Marta 305
 Platon 315
 Pleśniarowicz Jerzy 501
 Plisnier Charles 452
 Plachecki Marian 486, 487
 Płaszewski Andrzej 56
 Płoszewski Leon 505
 Podgórnik Marta 382
 Podkowiński Władysław 90
 Połomski Jan 501
 Pomorski Adam 401
 Ponge Francis 457
 Popa Vasco 461
 Pope Alexander 337
 Popowski Remigiusz 89
 Poradecki Jerzy 256
 Pound Ezra 61, 116, 117, 414, 430
 Prokop Jan 168, 502
 Proust Marcel 61
 Próchniak Paweł 404
 Pryć Małgorzata 515, 557, 564
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 304
 Przesmycki Zenon 435,
 Przeważński Roman 467
 Przybosiowa Aleksandra, zob. Przyboś Aleksandra
 Przybosiowa Bronisława, zob. Przyboś Bronisława
 Przybosiowa Danuta, zob. Przyboś Danuta
 Przybosiowa Helena (Petyniak Helena) 191, 192, 197
 Przyboś Adam 191, 207, 351, 488, 499, 503, 508, 519, 544, 545
 Przyboś Aleksandra 499, 503, 544
 Przyboś Bronisława (Przyboś Bronisława Anna z Koźdoniów) 244, 421, 496, 545, 546
 Przyboś Danuta (Kula Danuta, Kula-Przyboś Danuta, Kulanka Danuta) 171, 172, 241, 244, 254, 260, 282, 479, 495, 497, 498, 503, 505, 508, 519, 520, 547
 Przyboś Emilia 519
 Przyboś Jan 191, 519
 Przyboś Józef 15, 488
 Przyboś Julia 244, 245, 252, 259, 558
 Przyboś Maria 197, 488
 Przyboś Uta (Przyboś-Christiaens Uta) 13, 14, 19, 235, 241, 242, 244, 245,

246, 251, 252, 253, 254, 258, 259,
392, 432, 488, 495, 499, 513, 516,
557, 558, 560, 561, 562, 566, 568
Przyboś Wanda (Gaignebet Wanda) 244,
252, 496, 558, 561, 564
Przyboś Władysław 191, 519
Przybylski Ryszard 291
Przybylski Ryszard K. 200
Przybyszewski Stanisław 435
Ptaszkowska Hanna 26
Pustoła Magdalena 54
Putrament Jerzy 217, 288, 332, 458, 467
Puzynina Jadwiga 317

Q

Quasimodo Salvatore 228

R

Rabizo-Birek Magdalena 14, 131, 407,
411, 557, 559, 564
Racine Jean Baptiste 103
Radwański Gustaw 426
Rafael Santi 200
Rainavo Flavien 456
Rajk László 238
Rakosi Matyas (właśc. Rosenfeld Matyas)
238
Rancière Jacques 54, 59
Rashin Jissachar 502
Ratajczak Jerzy 503
Reder Rudolf 229
Rejniak-Majewska Alicja 397
Rembrandt van Rijn 498
René Denise 502
Retz Joseph 17
Reverdy Pierre 347
Ribbentrop Joachim von 236
Rilke Rainer Maria 211, 267, 272, 327,
360
Rimbaud Arthur 308, 433, 434, 455, 459
Rodezenko Aleksandr 50, 51
Rodenbach Georges 464
Rogalewska Ewa 416
Rokossowski Konstanty 238
Rosińska Anna 86
Rost Nella 223
Rostworowski Jan 431
Roszak Joanna 105, 130, 134, 139, 361, 366
Rousseau Jean-Jacques 303

Rożek Lucyna 86
Różewicz Tadeusz 19, 20, 131, 178, 191,
198, 213, 214, 215, 218, 219, 223,
224, 229, 256, 301, 302, 305, 362,
408, 422, 433, 434, 438, 441, 450,
470, 473, 498, 503, 559
Rudaś-Grodzka Monika 402
Ruszar Józef Maria 62
Ruszczyk Ferdynand 438
Rybicka Elżbieta 179, 182, 346
Rygielska Małgorzata 12, 13, 105, 310,
558
Rylski Eustachy 558
Rymkiewicz Jarosław Marek 137, 224,
337
Rzeczycza Artur 348
Rzepińska Maria 502

S

Sabo Roman 416, 425
Sadowski Witold 114, 115
Sadzik Józef, ks. 340
Sambor Michał, zob. Chmielowiec Michał
Samozwaniec Magdalena (właśc. Niewi-
dowska Magdalena z Kossaków 1v
Starzewska) 502
Samulewicz Raimundas 502
Sandauer Artur 19, 44, 46, 48, 49, 63, 86,
89, 90, 95, 106, 133, 185, 189, 211,
215, 216, 264, 289, 327, 420, 482,
502
Šantić Slavko 502
Sartre Jean-Paul 344
Sawicki Ryszard 130,
Schäffer Bogusław 502
Schlegel Wilhelm 145
Schultze Hans Jürgen 502
Schulz Bruno 348
Sebóh Ewa 502
Sebyła Władysław 433, 436
Segantini Giovanni 474
Sendecki Marcin 105, 106, 129
Senellart Michel 41
Sepp G. Antoine 503
Serafin Eligiusz i Bogumił 502
Serednicki Antoni 503
Serocki Kazimierz 421
Setlak Wiesław 13, 175
Shallcross Bożena 61

- Shapiro Karl Jay 61, 410
Sienkiewicz Barbara 12, 13, 19, 25, 44,
45, 50, 52, 58, 76, 81, 84, 146, 248,
382, 387, 405, 559
Sienkiewicz Henryk 244
Sierow Iwan 239
Sikora Adam 176
Sikora Jerzy 413
Simmel Georg 403
Simonides Dorota 249
Sito Jerzy Stanisław 409, 412, 420, 423,
425, 427, 455, 459
Siwicka Dorota 289, 529
Skalmowski Wojciech 510
Skibiński Ziemowit 502
Skibski Krzysztof 382
Skietień Bolesław (właśc. Przyboś Julian)
194
Skompska Barbara 502
Skotnicówna Lida 523
Skotnicówna Marzena 421, 523, 533
Skowron Zbigniew 315
Skórnicki Jerzy 302
Skrendo Andrzej 191, 392
Skret Rościsław 15, 16, 58, 64, 65, 70,
73, 74, 75, 77, 170, 221, 226, 228,
230, 242, 245, 282, 421, 485, 486,
487, 491, 497, 499, 503
Skrzeszewski Stanisław 408
Skura Dorota 508
Skurko Eugeniusz 502
Skwara Marek 90
Skwarczyńska Stefania 306
Slezák Czesław 502
Słaby Zofia 520, 521
Sławiński Janusz 15, 16, 17, 19, 20, 44, 64,
76, 80, 86, 104, 107, 111, 112, 113,
115, 124, 127, 136, 174, 192, 200,
224, 248, 276, 302, 320, 327, 353,
380, 408, 485, 509, 530, 531, 543
Słobodnik Włodzimierz 458
Słowacki Juliusz 78, 82, 85, 191, 276,
287, 295, 297, 298, 299, 300, 309,
335, 348, 422, 429, 447, 458, 468,
469, 473, 474, 475, 476, 477, 478,
480, 481, 482, 550
Smith Carrie 61
Sobczak Barbara 90
Sojka Erich 503
Soliński Wojciech 87
Sommer Piotr 105, 129
Sosnowski Kajetan 502
Sowa Jan 54
Spólna Anna 14, 527, 559
Sprusiński Michał 269
Spychalski Mirosław 134, 140, 377
Stachura Edward 498, 502
Staff Leopold 305, 455, 459, 543
Stala Marian 298, 404, 406
Stalin Józef (właśc. Iosif Wissarionowicz
Dżugaszwili) 239, 333, 426
Stallworthy Jon 61
Stande Stanisław Ryszard 332
Stanek Zdzisław 502
Stanisz Marek 184
Stauffer Donald 61
Stawiarska Agnieszka 338
Stead Lisa 61
Stefanowska Zofia 287
Stein Gertruda 138, 409
Stempowski Jerzy 467, 479
Stéphany Pierre 449
Stern Anatol 497, 503
Sterna-Wachowiak Sergiusz 382
Stevens Wallace 414
Stoicheff Peter 61
Stokfiszewski Igor 44
Stolarczyk Jan 130, 213, 366
Stranc Konrad 502
Stroiński Zdzisław Leon 441
Strokowski Wojciech 538
Strzeмиński Władysław 45, 46, 69, 70, 100,
145, 146, 147, 150, 172, 176, 235,
246, 326, 332, 361, 414, 417, 532
Sudolski Zbigniew 315
Sukiennik Magdalena 13, 191, 559
Sulik Bolesław 419
Sulima Roch 319
Sullivan Hanah 61
Supervielle Jules 260, 347, 455, 456
Syrokomla Władysław (właśc. Ludwik
Kondratowicz) 295
Szabo Rozalia 242
Szałagan Alicja 449
Szałasta-Rogowska Bożena 434, 435, 436,
437
Szaruga Leszek 383
Szary-Matywiecka Ewa 325

Szczeglacka-Pawłowska Ewa 61
Szczepańska Anita 176
Szczepańska Maria 347
Szczęsna Justyna 224
Szekspir William 138
Szemplińska Elżbieta 458
Szenwald Lucjan 458
Szetow Lew 187
Szilagy József 241
Szimonow G. 502
Szmigielska Elżbieta 508
Szoda Jarosław 134, 140, 377
Szostak Mieczysław 564
Szpakowska Małgorzata 36
Sztudynger Jan Izidor 502
Szymanowski Karol 458
Szymańczak Marian 503
Szymańska Adriana 19, 383
Szymański Wiesław Paweł 418, 446, 486,
536, 537
Szymborska Wisława 15, 20, 181, 185,
381, 384, 422, 441, 450, 500, 501,
502, 505

Ś

Śliwińska Irmína 303
Śliwiński Piotr 392, 402
Śmieja Florian 407, 411, 412, 415, 418,
420, 425, 503
Śpiewak Jan 224
Świdorski Bolesław 419, 423
Świerczewski Karol 305
Świeściak Alina 13, 43, 44, 559
Święch Jerzy 215, 216, 408

T

Tabeau Ludwika 496
Taborski Bolesław 412, 417, 419, 420,
422, 423, 425
Tarabukin Nikołaj 47, 49, 51
Taranczewski Wacław 499, 503
Tarka Krzysztof 419
Tarmu Izrael 502
Tarnowska Beata 410, 413, 414, 417,
419, 427
Tarnowski Stanisław 304
Tatara Marian 475, 476, 477, 481
Tatarkiewicz Władysław 314
Tatlin Władimir 18

Tennyson Alfred 61
Terlecki Tymon 407, 457, 458, 459
Themerson Stefan 433
Thomas Dylan 414
Tinkle Theresa 75
Tokarz Bożena 194
Tomala Stanisław 133
Tomasik Wojciech 153
Tomsia Teresa 383
Toruńczyk Barbara 337
Trakl Georg 400, 401, 405
Trysińska Magdalena 527
Trzebiński Andrzej 433, 441
Trzeźniowski Dariusz 528, 529, 537
Trziszka Zygmunt 440
Trznadel Jacek 141, 257, 332, 377, 398
Tuan Yi-Fu 180
Turowski Andrzej 46, 47, 51
Tuwim Julian 17, 26, 186, 305, 422, 455,
457, 459, 491
Twardowski Jan, ks. 15, 560
Tyczyna Paweł 332
Tytgat Edgard 450

U

Ulak Anna 520
Ulak Jolanta 520
Ułasz Stanisław 467, 513, 559
Ungaretti Giuseppe 412, 460
Urban A. 502
Urbańska Dorota 114

Uziembło Adam 502

V

Valéry Paul 249, 264, 265, 456
Van Dooren Jean Joseph 501
van Gogh Vincent 252, 334
Van Hulle Dirk 61
Van Meerhaeghe Daniel 445, 465
Van Mierlo Wim 61
Veblen Thorstein 38
Velázquez Diego 155
Valéry Paul 319
Verdiani Carlo 17
Verhaeren Emilie 464
Verlaine Paul 328, 333, 334, 335, 336
Vermeer van Delft Jan (właśc. Johannes
Vermeer) 498

Vico Giambattista 123
Vogler Henryk 502
Vujičić Petar 17, 497, 499, 503

W

Wagner Stefan 502
Wajda Alicja 520
Waksmund Ryszard 245
Walczak-Delanois Dorota 12, 14, 154, 445, 447, 559
Walton Litz Arthur 61
Wałęsa Lech 431
Wandurski Witold 332, 452
Wanlin Luc 445
Wańkiewicz Melchior 503
Warren Austin 61
Wasilewska Wanda 332
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 48, 175, 224, 392, 450, 457, 487
Wat Aleksander (właśc. Aleksander Chwat) 105, 106, 217, 433, 450, 543
Wat Andrzej 502
Ważyk Adam (właśc. Adam Wagman) 103, 105, 106, 115, 217, 296, 332, 427, 458, 459, 486
Weil Simone 553, 554
Weintraub Wiktor 287
Wejs-Milewska Violetta 416
Wellek René 61
Weretiuk Oksana 180
Wergiliusz (właśc. Publiusz Wergiliusz Maro) 205
Węgrzyniakowa Anna 382, 384, 385, 392, 394
Węłąblewski Julian (Przyboś Julian) 434, 500, 504
White Kenneth 187
Whitman Walt 341, 347, 459
Wiciński Henryk 348
Wielopolski Wojciech 248
Wierzyński Kazimierz 305, 411, 459
Wiktor Jan 500, 504
Wilczek Piotr 422
Wilkoszewska Krystyna 43
Willaume Juliusz 304
Wilski Wojciech 501
Wincer Pavel 503
Winiecka Elżbieta 14, 141, 357, 558
Wirpsza Witold 105, 106, 137, 182, 268, 421

Wislocki Stanisław 421
Wiśniewski Jerzy 559
Wiśniewski Józef Henryk 502
Wit Juliusz 348
Witkacy (właśc. Witkiewicz Stanisław Ignacy) 530, 552
Witkowska Alina 535
Witosz Bożena 86
Wittlin Józef 411, 433
Włoch Władysław 13, 136, 255, 558
Włodek Adam 192, 500, 505, 545
Wnęk Andrzej 412
Wodziński Cezary 187
Wojaczek Rafał 535
Wojciech, św. 420
Wojda Dorota 224, 337
Wolska Maryla z Młodnickich 504
Wolski Jan 14, 410, 415, 424, 426, 431, 433, 467, 559
Wołowicz Grzegorz 12, 106, 215, 216, 289
Worell Henryk 502
Wordsworth William 61
Woroszyński Wiktor 383, 384, 385, 459
Wróblewska Jagna 558, 564
Wujek Jakub 206
Wulf Józef 223
Wydrzyński A. 502
Wygodzki Stanisław 469
Wyka Kazimierz 19, 79, 86, 119, 184, 209, 227, 392, 502, 504
Wysłouch Seweryna 86
Wyspiański Stanisław 299, 304
Wyszyński Stefan, kard. 236, 238, 412

X

Xuan Sanh Nguyen 503

Y

Yeats William Butler 61, 398, 414, 430

Z

Zabierowski Stanisław 304, 305, 545
Zabłocka Romana 545
Zach-Błońska Joanna 314
Zagajewski Adam 380
Zagórska Janina 38
Zagórski Jerzy 436
Zagórski Krzysztof 38

Zajączkowski Andrzej 257
Zaleski Bronisław 317
Zaleski Marek 107
Zamącińska Danuta (Zamącińska-Paluchowska Danuta) 19, 289, 295, 477, 480
Zamoyski August 497
Zasiadczuk Włodzimierz 502
Zawieyski Jerzy 419
Zawodziński Karol Wiktor 213, 457
Zaworska Helena 86, 178, 179, 473
Zdziechowski Marian 552
Zechenter Witold 216, 502
Zeler Bogdan 86
Zgorzelski Czesław 295, 303
Zgólkowa Halina 90
Zieliński Tadeusz A. 421
Zieniewicz Andrzej 530
Ziomek Jerzy 248

Ziółkowska Maria 206
Žižek Slavoj 50, 51, 57
Zwilich Marek 348
Zychowicz Juliusz 270
Zyman Edward 438

Ż

Żabicki Zbigniew 302
Żbikowski Piotr 301
Żdanow Andriej Aleksandrowicz 426
Żeleński Tadeusz (Boy) 332
Żernicki-Kwiatkowski Janusz 502
Żeromski Stefan 37, 205, 206, 305, 472
Żmijowska Maria 518
Żmudzka-Brodnicka Monika 181, 184
Żółkiewski Stefan 216
Żuławski M. 503
Żurakowski Bogusław 502
Żurawski Maciej 61

